
HANS HÖLLER

***Libussa* in der Gründerzeit. Grillparzer zwischen Kürnberger und Heine**

Am Beginn der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts schrieb Ferdinand Kürnberger zwei Feuilletons zu Franz Grillparzer. Diese Feuilletons aus der ‚Gründerzeit‘ verdrängen die entscheidenden Fragen, die Grillparzer mit Heinrich Heine und Rahel Varnhagen verbunden haben: die Frage der Marginalisierung der Poesie in einer von Naturverwertung und instrumenteller Vernunft bestimmten Welt, die Frage einer gleichberechtigten Beziehung der Geschlechter zueinander und das Schicksal der Liebe in einer Zeit umfassender Rationalisierung und Verwertung.

I

Seine letzten Dramen wollte Grillparzer nicht mehr aufführen lassen. Um 1848 fertiggestellt, wurden sie erst nach seinem Tod (1872) auf die Bühne gebracht: *Ein Bruderzwist in Habsburg* hatte am 24. September 1872 im Stadttheater in Wien Premiere, vier Tage später, am 28. September, auch im Wiener Hofburgtheater; *Die Jüdin von Toledo* wurde am 21. November 1872 im Landestheater in Prag uraufgeführt, am 21. Januar 1873 folgte die Aufführung im Wiener Hofburgtheater, und, ebenfalls im Hofburgtheater, erfolgte am 21. Januar 1874 die Uraufführung der *Libussa*¹.

Es waren nicht nur die Zensurerfahrungen des Metternichstaats, die Grillparzer zu seiner Verweigerungshaltung gegenüber der Öffentlichkeit des Theaters geführt hatten, sondern eher ein tiefes Misstrauen gegen das deutschnationale Bürgertum und die bornierte Aristokratie, überhaupt gegen die neu heraufkommende Gesellschaft, der er kein adäquates Verständnis seiner Stücke mehr zutraute (vgl. BAUR 1993: 116-126). Für den Misserfolg von *Weh dem, der lügt!* bei der Uraufführung am 6. März 1838 hatte er, neben den schauspielerischen Unzulänglichkeiten, den Klüngel von altösterreichischer Aristokratie und deutschnationalen Burschenschaftlern verantwortlich gemacht.

Am Ende seines Lebens gelangte in Deutschland die preußische Variante dieser Konstellation, das Bündnis von Junkertum und deutschnationalem Bürgertum, an die Macht und etablierte seine führende Rolle durch den militärischen Sieg über Frankreich und durch die deutsche Reichsgründung in Paris, der „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ (Walter Benjamin). Wie hätte der österreichische Dichter damals

¹ Vgl. den kritischen Apparat zu den späten Dramen (GRILLPARZER 1987c, Bd. III).

angesichts dieses spektakulären geschichtlichen Erfolgs der Politik von „Eisen und Blut“ (Bismarck) ein Verständnis für seine dramatischen Analysen des Kriegs, für die Bezweiflung der Machthaber und für das Eingedenken der Opfer der militärischen Gewalt erwarten können? Selbst ein so mutiger ehemaliger Achtundvierziger wie Ferdinand Kürnberger, dessen melancholische Kapitalismuskritik schon am Titel seines Romans *Der Amerikamüde* (1855) abzulesen ist, war in der Zeit des Deutsch-Französischen Kriegs, Anfang der siebziger Jahre, der Bismarckschen Politik verfallen. Diese ‚deutsche‘ Perspektive bestimmte Kürnbergers Blick auf Grillparzer, in einer merkwürdigen Verbindung von historischem Weitblick für das Zeitalter der Revolutionen, von melancholischer Erinnerung an das alte Österreich und gleichzeitiger deutschnationaler Blickverengung. Es ist diese unaufgelöste Widersprüchlichkeit, die seine beiden Grillparzer-Feuilletons zu den aufschlussreichsten Dokumenten der Grillparzer-Rezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts macht.

Kürnberger erklärt die merkwürdige Gebrochenheit in Grillparzers Leben und Dramenschaffen mit der Abwendung von den revolutionären Entwicklungen in Europa. Da er die Linie der Revolutionen vom Josefinismus über die Französische Revolution von 1789, die Julirevolution 1830 und die Achtundvierziger Revolution in die preußische ‚Revolution‘ von 1870/71 einmünden lässt, beurteilt er Grillparzer und dessen dramatische Protagonisten aus der Perspektive des erstarkten „Willens“ der militärisch-politischen Tatkraft von Bismarck-Deutschland. In Kürnbergers Geschichtskonstruktion – vom österreichischen Josefinismus und der Französischen Revolution zur preußischen ‚Revolution‘ von 1870/71 – verkörpert Grillparzer das personifizierte schlechte Gewissen, als würde „der altkonservative, stockösterreichische Dichter“ die Erinnerung an die geschichtlichen Hoffnungen einer Zeit repräsentieren, die vom österreichischen Bürgertum aufgegeben und begraben worden sei: „War er doch gleichzeitig mit der Marseillaise geboren! War er doch im Schoße des Josefinismus geboren! Der Mann geht herum wie unser böses Gewissen. Seine Zeit haben wir begraben, aber er lebt“ (KÜRNBERGER 1911b: 264).

Kürnbergers erstes Grillparzer-Feuilleton erschien am Vorabend von dessen 80. Geburtstag und wenige Tage vor der Gründung des deutschen Kaiserreichs in Versailles (*Oesterreichs Grillparzer*; *Neues Wiener Tagblatt* vom 14. Januar 1871, und *Berliner Börsen-Zeitung* vom 15. Januar 1871), das zweite als Nachruf unmittelbar nach Grillparzers Tod im Jänner des folgenden Jahres (*Grillparzers Lebensmaske*, *Berliner Börsen-Zeitung* vom 23. Januar 1872, und verkürzt abgedruckt in *Der Wanderer*, Wien, 30. Januar 1872).

„In der literarischen Kulturgeschichte“ bedeute Grillparzer „die Scheidung Oesterreichs von Deutschland“, heißt es im ersten Feuilleton vom Januar 1871:

Was seiner Dichtweise den rätselhaften Charakter aufprägt, das ist die merkwürdige, vielleicht einzige Erscheinung, daß seine Helden ‚starke Leidenschaften, aber schwachen Willen haben‘. Medea, Ottokar, seine bedeutendsten Typen, fangen an wie leidenschaftliche Jakobiner und enden wie willensschwache Girondisten. Es ist in seiner Poesie etwas, wie eine ‚reue Revolution‘, wie eine ‚Revolution auf der Umkehr‘. Seine Poesie fängt an mit deutschem Verständnisse der Zeit und endet mit österreichischer Abwendung von der Zeit. (KÜRNBERGER 1911b: 262f.)

II

Kürnbergers Feuilletons benennen eine Verdrängung. Er kann sie noch registrieren, ist aber selber bereits mit seinen hochtönenden deutschliberalen Phrasen an der Verdrängung Grillparzers beteiligt. Grillparzers „Poesie“ ende mit „österreichischer Abwendung von der Zeit“? – Das Drama, mit dem Grillparzers Dramenschaffen für seine Zeitgenossen endete war *Weh dem, der lügt!* (1838). Eben dieses Lustspiel war vielleicht sein differenziertestes und am meisten politisches Stück, stellte es doch den auch für Heine oder Börne zentralen Konflikt des Vormärz in den Mittelpunkt der Bühnenhandlung: die ungleichzeitige Entwicklung von Frankreich und Deutschland im 19. Jahrhundert. Vershoben ins Frühmittelalter, lag die politische Provokation der Fabel des Lustspiels auf der Hand: ein fränkischer Plebejer übertölpelt ein altdeutsches Aristokratengeschlecht und demonstriert die zivilisatorische Überlegenheit der Kultur ‚jenseits des Rheins‘. Im alten Stoff der *Historia Francorum* enthielt das Lustspiel die Hoffnung einer anderen europäischen Geschichte, eine Hoffnung, die den österreichischen Dichter vor allem mit Heinrich Heine verband: die friedliche Ausbreitung der ‚Französischen Zustände‘ auf die zurückgebliebenen deutschen Verhältnisse. „Wenn ich meine Hoffnung der Freiheit auf Frankreich gründe“, hatte der angeblich altkonservative, stockösterreichische Dichter Franz Grillparzer 1841 in sein Tagebuch notiert,

so ist es nicht daß ich wünsche, letzteres möge die teure Gabe ihren Nachbarn mit dem Schwerte aufdringen, sondern ich hoffe, die Freiheit werde durch ihre Ausbildung in jenem tonangebenden Lande nach und nach so in die Sitte und Gewohnheit des Zeitalters übergehen, daß man endlich einen Absolutisten auslachen werde wie einen der einen roten Rock trägt oder eine Weste mit langen Schößen. Wenigstens Deutschland kann auf keine andere Art dazu kommen; Deutschland wo die Kräftigen ohne Geist und die Geistigen ohne Kraft sind. (GRILLPARZER 1965: 1008)

In dieser Tagebuchnotiz stecken sowohl ein politisches Bildungsprogramm, dem man historischen Weitblick nicht absprechen kann, wenn man an die weitere Geschichte Deutschlands und Frankreichs denkt, als auch ein philosophisch-kulturelles

Programm, wenn man an den auf der Bühne sinnfällig gemachten Gegensatz von Sensualismus und Spiritualismus denkt: auf der einen Seite der Bischof Gregor als spiritualistischer Wahrheitsfanatiker, auf der anderen Leon als sensualistischer Kochkünstler, und dazu die vielschichtigen Aspekte der Wahrheitsfrage in *Weh dem, der lügt!*, deren Facetten im Lichte der österreichischen Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts nur noch klarer hervortreten (vgl. POLITZER 1972: 252-269).

Grillparzer hatte sich mit seiner ästhetischen Position nicht erst seit 1848 vereinsamt gefühlt: „höchstens etwa“ Heine, den Autor bewusstester geschichtlicher Zeitgenossenschaft, wünschte er sich in einer Tagebuchnotiz im Jahr 1836 als Gegenüber für ästhetische Fragen: „[Es] ist niemand in Wien, mit dem ich über Kunstgegenstände sprechen möchte, ja auch in Deutschland wäre niemand, der mir anstünde, höchstens etwa Heine“ (Tagebuch, Nr. 3168 (1836), in GRILLPARZER 1965: 1639). Von einer Vereinsamung ist hier die Rede, die, wie das Verstummen nach dem Eklat bei der Aufführung von *Weh dem, der lügt!*, nicht mehr nur aus den Schikanen der österreichischen Zensur zu erklären ist, sondern auf einen tiefer gehenden Bruch in der zeitgenössischen ästhetischen Kommunikation verweist, den wir auch in Heines Klage um den Verlust der vielschichtigen, das Gesprochene wie das Unausgesprochene umfassenden Sprache am Ende der „Kunstperiode“ finden:

Unser eigentliches Geheimnis haben wir nie ausgesprochen, und werden es auch nie aussprechen, und wir steigen ins Grab mit verschlossenen Lippen! Wir, wir verstanden einander durch bloße Blicke, wir sahen uns an und wußten, was in uns vorging – diese Augensprache wird bald verloren sein, und unsere hinterlassenen Schriftmäher, z.B. Rahels Briefe, werden für die Spätergeborenen doch nur unenträthselbare Hieroglifen seyn.¹

Ein verständnisvollere Kommentar zu Grillparzers Abbruch der Kommunikation mit dem Theaterpublikum seiner Zeit dürfte schwer zu finden sein. Der Brief mit dem Passus über die „verlorene Augensprache“, an Karl August Varnhagen geschrieben zu einer Zeit, als Grillparzer bereits auf diesen Kommunikationsverlust reagierte und seine Dramen nicht mehr für ein zeitgenössisches Publikum schrieb, lässt uns an jenes geglückte Gespräch mit Heine in Paris denken, anlässlich Grillparzers Besuch in der rue de Bergère im Mai 1836, als der habsburgisch-österreichische Konservative und der deutsch-jüdische Emigrant „gleich in die Literatur [kamen]“ und sie sich in ihren „Neigungen und Abneigungen ziemlich auf demselben Wege fanden“ (Tagebuch, Nr. 3168 (1836), in GRILLPARZER 1965: 1639).

¹ Heinrich Heine: Brief an Karl August von Varnhagen von Ense, 5. Februar 1840, zit. nach ALTENHOFER/BOHN 1993: 58.

III

Wenn Ferdinand Kürnberger, dreißig Jahre nach dieser denkwürdigen Begegnung Grillparzers und Heines in Paris, eben in der Zeit, wenn im besiegten Paris das Deutsche Kaiserreich proklamiert wird, seinen Zeitgenossen das Werk Grillparzers erklärt, ist in seine Feuilletons ausgesprochen und unausgesprochen die sprachliche Attraktion durch die militärische Kraft des preußisch-neudeutschen Realismus eingedrungen. Das neue „Fahnenwort“ (vgl. HAIDER 1994), aus der bonapartistischen Gewaltpolitik in die kulturelle Sphäre übertragen, heißt „Kraft“. „Die Kraft trug nicht Kraft, sondern Selbstbeschränkung, Selbstverleugnung, Entsamung“, auf diese Formel bringt Kürnberger im Feuilleton zum 14. Januar 1871 das Leben und Schaffen von „Oesterreichs Grillparzer“. Den „rätselhaften Charakter“ von Grillparzers Werk sieht er im Verlust des „deutsche[n] Verständnisse[s] der Zeit“ (HAIDER 1994: 262f.). Wenn Heinrich Heine im Bild der „Hierogliffe“ die vieldeutige Symbolsprache am Ende der „Kunstperiode“ als Rätsel aufgab, so wird es bei Kürnberger mit dem Schlagwort der „Kraft“ wie ein Gordischer Knoten gelöst.

Im Feuilleton unmittelbar nach Grillparzers Tod (*Grillparzers Lebensmaske* vom 30. Jänner 1872) kann sich Kürnberger die Wirkung von Grillparzers literarischem Nachlass – es sind die mehr als zwei Jahrzehnte der Öffentlichkeit vorenthaltenen späten Dramen und die Epigramme – nur in der Metaphorik einer schlagkräftigen militärischen Aktion oder als kapitalistische Verwertung denken:

Als ein literarischer Schatz wird „ein Bruderzwist im Hause Habsburg“ figurieren [...], ein literarischer Schatz wird jenes fürchterliche Arsenal von Epigrammen heißen, womit Capuas Korruption in Grund und Boden gestampft wird und wo jeder seinen Strick bekommt, inkl. den Herausgeber der literarischen Schätze [...]. Ein schönes Wort: literarische Schätze, für: Blitz, Donner, Hagel, Teufel und Teufelsschwanz! Und freilich ist der Schwefel ein Schatz – wie hätte ihn sonst Rothschild auf Sizilien gepachtet? und auch der Phosphor ist ein Schatz, und Magnete und Elektrizität und, was weiß ich, sind lauter Schätze von mannigfachem und unerschöpflichem Nutzen im Gewerbsleben. In der Poesie aber nennt man Schwefel, Phosphor, Elektrizität, Magnetismus und all das Teufelszeug einfach Gewitter, und die Gewitter dienen auch, zwar nicht im Gewerbsleben, aber in der Physik, zumal in der politischen und moralischen Physik, wo sie [...] bekanntlich die Luft reinigen. (KÜRNBERGER 1911a: 272)

IV

In Kürnbergers Essays beginnt der Schlagschatten der bonapartistischen Politik von „Eisen und Blut“ und des Gründerzeit-Kapitalismus auf das ästhetische Denken zu fallen. Im Zeichen von Liberalismus und Deutschnationalismus setzt eine

Grillparzer-Rezeption ein, deren weiteren Verlauf man am besten mit dem bekannten Grillparzer-Wort charakterisieren könnte: „Von Humanität/Durch Nationalität/Zur Bestialität“ (GRILLPARZER 1960a: 500). Am Ende dieser Rezeptionslinie werden die nationalsozialistischen Grillparzerfeiern im Wien des Jahres 1941 stehen, wo der Dichter von hochrangigen Repräsentanten des Dritten Reichs als Dichter des Staats und des Kriegs gefeiert wird.

Doch im November 1941, im selben Jahr, kam im besetzten Prag mit *Weh dem, der lügt!* ein Werk Grillparzers auf die Bühne, das im politischen Widerstand gegen die nationalsozialistische Okkupation eine nie geahnte Aktualität erhielt, auch wenn nicht gesagt werden durfte, „daß der Dramatiker die Welt des Christentums im Gebiet des heutigen Frankreichs ansiedelte und daß die barbarische Welt der Finsternis ein germanischer Stamm ist“, und obwohl die Zensur die Streichung des Worts „Rhein“ verlangte und alle anderen „nationalen und geographischen Angaben“ getilgt werden mussten. Unter den Bedingungen des tschechischen politischen Widerstands und durch einen sprachlich geistesgegenwärtigen Regisseur, „der sich gern von der klassizistischen Tradition des europäischen Theaters inspirieren ließ“ (ČERNÝ 1994: 162, 164), gewann das Werk Grillparzers seine „verlorene Augensprache“ (Heinrich Heine) zurück.

Dass eine nicht unwesentliche Bedeutungsdimension der „hinterlassenen Schriftmäher“ Grillparzers in einer neuen Form der Darstellung der Kriegsschrecken lag, in der illusionslosen Erkundung des kriegerischen Ausnahmezustands und in der Erhellung der Verschränkung des Ich mit der politischen Herrschaftsform, dafür hatte schon die Gründerzeit kein Auge mehr. Der letzte Akt der *Jüdin von Toledo* erschien dem zeitgenössischen Theaterpublikum bei der Premiere am 21. November 1872 nur mehr „lächerlich“. „Der Schluß des fünften Aktes ist als hart, ja als lächerlich verschrien [...]. Die Reue stößt in die Schlachttrompeten und die Mauren müssen büßen für des Königs Verirrung“ (*Presse*, 24. 11. 1872, zit. nach GRILLPARZER 1987c, Bd. II: 865). Wenn man sich diesen Dramenschluss genauer ansieht und mit dem von Friedrich Hebbels *Agnes Bernauer* vergleicht, wo es auch um die Frau als Opfer der Staatsraison geht, versteht man, welches politische und historische Wissen Heines Wort von der „Hieroglif“ meinte. Dort, wo bei Hebbel die Verklärung des Opfers mit der Rechtfertigung der herrschaftlichen Mörder Hand in Hand geht, durchbricht Grillparzers Dramenschluss jede Versöhnung mit der „Restauration der Ordnung im Ausnahmezustand“ (BENJAMIN 1969: 66). Die Schuld am Verbrechen wollen die herrschenden Clans am Schluss der *Jüdin von Toledo* gemeinsam im Blut der äußeren Feinde reinwaschen. Im Eifer des Aufbruchs zum atavistischen Reinigungsfest in der Schlacht ist die ermordete Rahel schon vergessen, obwohl sie eben noch des Königs Geliebte war.

Gegen dieses Versöhnungsfest der Großen richtet sich in Grillparzers Drama *Die Jüdin von Toledo* der Einspruch der Schwester des Opfers. Ihr ist die abschließende Anklage vorbehalten. Esthers Wort vom „prunkenden Vergessen“ (V. 1927), mit dem sie das Schlusstableau, den Triumphzug der versöhnten Mächtigen, die in den Krieg aufbrechen, kommentiert, zerschneidet die falsche Selbstverständlichkeit der Wiederherstellung der Staatsordnung. Dem „Versöhnungsfest“ der „Großen“ wird das entstellte und verzerrte „Bild des Opfers“ (V. 1936) (GRILLPARZER 1987a: 554) entgegengehalten. Der stumme Ausdruck des Opfers, die Angstvisionen, Traum- und Gedächtnisbilder, die stummen Gebärden oder das Schweigen, sie stellen den neuen Ausdrucksbereich in Grillparzers Dramensprache dar. Die verbale Kriegstrompete in Kürmbergers Feuilletons macht von vornherein taub für Grillparzers helllichtige und hellhörige Sprache der Dialektik des Fortschritts, für die dramatische Ausleuchtung des Zusammenhangs von äußerer und nach innen gerichteter Gewalt. Literarische „Schätze“, vorgestellt als „Blitz, Donner, Hagel, Teufel und Teufelsschwanz“ – hier war kein Verständnis angelegt für die Erkundung des äußeren und inneren Mordschauplatzes in der Liebes- und Staatstragödie der *Jüdin von Toledo*, für die Kritik der instrumentellen Vernunft in der *Libussa* oder für den erschütternden Ausdrucksbereich des Kriegs im *Bruderzwist*. Geradezu chorartig ist in diesem Trauerspiel das szenische Porträt des Kaisers in Prag, ein Künstler und Seher als alter Mann, von der Sprache des Kriegs umgeben. Zu dieser dramatischen Vergegenwärtigung des Kriegs im *Bruderzwist* gehört, wie sich im Drama immer massiver die Sprache der Waffen in den Vordergrund schiebt und, am Ende dieser szenischen Vergegenwärtigungen der Sprache des Eisens, Wallenstein im fünften Aufzug auftritt, die Verkörperung der „Kraft“ und „Geschwindigkeit“ (V. 2749) der konzentrierten Waffengewalt einer neuen Kriegsstrategie. Wenige Szenen dürfte es in der Weltliteratur geben, die beängstigender die sich formierende militärische Schlagkraft vor Augen führen als der letzte Aufzug des *Bruderzwist*, wo Wallenstein mehrmals beim Erklängen militärischer Musik zum Fenster eilt und die schnell sich sammelnden Truppen meldet. Technisch-instrumentelle Rationalität und ideologische Missachtung des Menschen, Wallensteins strategische Mobilität und Ferdinands biblische Reinigungs- und Rachephantasien finden am Ende des *Bruderzwist* zu einem bedrohlichen Machtblock zusammen, dessen Kritik um 1870 so aktuell war, wie sie es heute ist.

V

Als Grillparzer 1872 starb und seine Dramen auf die Bühne gelangten, begann die „Blütezeit des Kapitals“ (Eric Hobsbawm). Die Welt wurde, wie im Schlussbild von Grillparzers *Libussa*, zur Baustelle, jeder Mensch und jedes Naturding befragt nach seinem Zweck und Nutzen. In der gründerzeitlichen Euphorie kapitalistischer Naturbeherrschung war kein Platz und keine Zeit, sich auf Libussas kritischen

Blick einzulassen. Mit „nur geringem Erfolg“ ging das lang vor der Öffentlichkeit verborgen gehaltene Stück am 21. Jänner 1874 über die Bühne des Hofburgtheaters und wurde bereits „nach sechs Aufführungen wieder vom Spielplan abgesetzt“. Die Aufführung erbrachte einem zeitgenössischen Rezensenten den Beweis, „daß der Mangel an dramatischem Interesse auch durch einen verehrten Namen nicht gedeckt werden kann“.² Fremd musste sich Libussas Traum einer von der abstrakten Herrschaft des Nutzens und der Zwecke befreiten Natur damals ausnehmen, als die Erfolge der kapitalistischen Naturbeherrschung selbst beim Abwägen von Grillparzers „literarische(n) Schätze[n]“ angeführt wurden – „Und freilich ist der Schwefel ein Schatz [...] und auch der Phosphor ist ein Schatz, und Magnete und Elektrizität und, was weiß ich, sind lauter Schätze von mannigfachem, und unerschöpflichem Nutzen“ (KÜRNBERGER 1911a: 272).

Mit wie viel weniger Begeisterung wird die Ausbeutung der Naturschätze in Grillparzers *Libussa* registriert – „Der Felsen Innres/Durchwühlt der Eigennutz und sprengt die Fugen,/Dem Licht verschlossen seit dem Schöpfungstag“ (V. 1981f.)! Die märchenhafte Gründung der Stadt Prag ist im Trauerspiel das poetische Bild für die Entstehung der bürgerlich kapitalistischen Weltstadt. Die dramatische Chiffrierung der neu heraufkommenden Zeit im Bild der entstehenden Stadt ist ein Indiz dafür, dass die Universalisierung des Verwertungsstandpunkts in der traditionalistischen Welt der Habsburgermonarchie nur noch schärfer empfunden wurde, weil hier die vorbürgerlichen Lebensverhältnisse als Folie länger erhalten blieben. Die verschiedenen Länder der Habsburgermonarchie mit ihrer Vielfalt der Kulturen und die Gegenwart des Vergangenen in der Residenzhauptstadt Wien dürften das Bewusstsein für Ungleichzeitigkeit, für geschichtliche Brüche, für kulturelle und sprachliche Gegensätze und für den Zusammenstoß verschiedener gesellschaftlicher Entwicklungen verfeinert haben. Was Kürnberger im Leben und Werk Grillparzers als „österreichische Abwendung von der Zeit“ (KÜRNBERGER 1911b: 262f.) kritisierte, war eher eine andere, weiter reichende Form historischen Gedächtnisses. Das Innehalten von Grillparzers Dramenhelden und ihre innere Gebrochenheit haben mit diesem weiter reichenden Blick zu tun. Nicht zufällig verfügen viele seiner Zentralgestalten – Medea, Rudolf II, Libussa, hierher gehörte auch der Plan eines Cassandra-Drama – über seherische Fähigkeiten. Libussa ist, im Sinne Walter Benjamins, die allegorische Verkörperung dieser geschichtlichen Bedenklichkeit, die von den forschenden Reichsgründungsjournalisten als langweilig abgetan wurde.

Gewiss weist die Handlung der *Libussa*, der Gründungsmythos der Stadt Prag, keine besonders dramatischen Züge auf. Nach dem Tod ihres Vaters Krokus tritt

² Zit. nach dem kritischen Apparat von Helmut Bachmaier, in GRILLPARZER 1987c, Bd. III: 736.

die Königstochter Libussa aus dem magisch-kontemplativen Dasein im Kreis ihrer Schwestern heraus und übernimmt die Regentschaft im verwaisten Land. Als nach Augenblicken gesellschaftlicher Harmonie sich die alten Vorurteile von männlicher Herrschaft und patriarchalischem Recht, geschickt von einer Adelsclique aufrecht erhalten, durchsetzen, sieht sich Libussa gezwungen, einen Mann zum Gatten zu wählen. Ihre Wahl fällt auf Primislaus, den Landsmann, der sie gerettet hatte. Er gründet die Stadt Prag, Libussa stirbt an den Anstrengungen ihrer weit in die geschichtliche Ferne reichenden Prophetie – und am Schmerz, weil sie für sich in der heraufkommenden Welt der Entfremdung keinen Platz mehr sieht. Diese eher epische Fabel verschränkt, wie musikalische Motive, mehrere Problemkreise: den Konflikt zwischen der Wahrheit eines zeitlosen Daseins und der Wahrheit der sozialen Praxis, das Verhältnis von *vita activa* und *vita passiva*, den Gegensatz von Matriarchat und Patriarchat, die schwierige Bestimmung und Anerkennung der Differenz der Geschlechter, das Problem von erweisloser Gnade und begründetem Recht, von poetischer Magie und Entzauberung der Natur, die Frage nach Gewinn und Verlust im zivilisatorischen Fortschritt.

VI

Der erste Aufzug des Trauerspiels beginnt mit einer Szene auf einem „Offene[n] Platz im Walde. Rechts im Vordergrund eine Hütte“ (GRILLPARZER 1987b: 277). So fängt eine Liebesgeschichte an, und sie wird bis zuletzt die erotische Grundschrift des Geschichtsdramas bleiben. Primislaus hat die Fürstentochter Libussa aus dem Wasser eines Bachs gerettet. Der reißende Gießbach ist ein poetisches Bild für das erotische Verlangen, das ihr den Boden unter den Füßen weggezogen und sie verändert hat. Libussa, deren fürstliche Kleider im Gras ausgebreitet liegen, die goldenen Schuhe, der Schleier, Zeichen ihres Sehertums, tritt im Bauernkleid der verstorbenen Schwester des Primislaus aus der Hütte. Keiner weiß noch etwas vom andern, Kleider bezeichnen den Stand der zwei Personen, und schon wird die Szene durchsichtig auf die Frage von Person und Stand und die gegenseitige erotische Attraktion, die sie herausfallen lässt aus ihrer alten Rolle und aus ihrer bisher selbstverständlichen Identität. Es ist der Augenblick, erfahren wir später, in dem der Vater Libussas starb. Auch das thematische Requisit des getrennten Gürtels wird hier in der Dramen-Ouverture eingeführt, ein biedermeierliches Dingrequisit, das sinnbildlich die Lösung des Ich aus dem selbstverständlichen Lebenskreis vergegenständlicht und den geschichtsphilosophischen Reflexionen ein konkretes Zentrum gibt.

Die nächste Szene, nun im Schloss der Schwestern, spiegelt das in der Ouverture szenisch Angedeutete – den Tod des Vaters und den Weg Libussas fort aus den gewohnten Bahnen der alten sozialen Rollen – in der poetisch astrologischen Sprache der sternkundigen Schwestern. Dann treten die drei Wladiken, altböhmische

Aristokraten, auf drei Figuren, an denen Grillparzer, der josefinische Aristokratenfeind, seine Satire auf den Adel statuiert. Indem diese drei Typen männliche Vernunft, Macht und Stärke verkörpern, werden sie im Drama zur Zielscheibe von Geist, Witz und Ironie der gelehrten Frauen. Die drei Männer melden den Tod des Fürsten Krokus und verlangen, dass eine der drei Schwestern seine Nachfolgerin wird, ein Ansinnen, das Libussas Schwestern, Kascha und Tetka, hingegeben an ihre menschenfernen esoterischen Betrachtungen, weit von sich weisen. Libussa kehrt zurück aufs Schloss – und sie nimmt die Krone im Bewusstsein an, durch die Begegnung mit Primislaus bereits den ersten Schritt aus der alten Ordnung getan zu haben. Das Bild der getrennten Kette spiegelt nun Libussas bewusste Trennung aus dem Kreis der Schwestern und von einem magisch elitären Dasein, das ihr nun „einförmig und kahl“ erscheint: „Beschäftigt mit – weiß ich doch kaum womit – / Mit Mitteln zu den Mitteln eines Zwecks, / Mit Mond und Sternen, Kräutern, Lettern, Zahlen“ (V. 398ff.). Sie tritt ihre Herrschaft mit dem Willen an, die männlichen Vorstellungen von Herrschaft zu überwinden in einem neuen kindlichen Vertrauen, wie es im zweiten Aufzug die Idylle an den Ufern der Moldau in Szene setzt. Ein ungewöhnlicher Versuch, die gesellschaftliche Utopie sinnfällig zu machen, die in der aufgelösten Trennung von Arbeit und Mühe, Mittel und Zweck, Anstrengung und Belohnung liegen würde. Aber die im Namen des Frauenworts befriedete Gesellschaft wird unterminiert von patriarchalischen Vorurteilen, welche die genannte Adelsclique geschickt aufrechterhält. Auf deren Verlangen, durch die Heirat mit Libussa an die Macht zu gelangen, antwortet sie „nach Seherart“ mit einem Rätsel:

LIBUSSA. Wer mir die Kette teilt,
Allein sie teilt mit keinem dieser Erde,
Vielmehr sie teilt, auf daß sie ganz erst werde,
Hinzufügt was, indem man es verlor,
Das Kleinod teurer machte denn zuvor:
Er mag sich stellen zu Libussas Wahl,
Vielleicht wird er, doch nie ein andrer ihr Gemahl.
(V. 670ff.)

Grillparzer versuchte mit einem an die Rätselaufgaben in den Märchen erinnernden Dingsymbol den vielen Bedeutungsfeldern des Stücks ein poetisches Zentrum zu geben und auf diese Weise im Drama der Tendenz zur geschichtsphilosophischen Abstraktion zu begegnen. Damit die Kette wieder ganz wird, muss Primislaus das von ihm zurückbehaltene Kettenstück ins Spiel bringen. Während die drei Wladiken auf ihre tölpelhafte Weise das Rätsel zu lösen versuchen, verfährt sich Primislaus selber in seiner Schlauheit, und das fehlende Kettenglied gelangt nicht an die fürstliche Adressatin.

Grillparzer wusste, dass er den Erfolg seines Stücks mit dem langwierigen und umständlichen Spiel mit der Kette gefährdete. Aber diese Umständlichkeit ist andererseits wieder Ausdruck der so schwer sich herstellenden Einigung zwischen Mann und Frau. Es artikulieren sich darin die vertrackten Bindungsängste des Autors, und diese autobiographisch verbürgte Angst vor Nähe steht hinter dem feinen Sensorium für die tiefgreifende historische Problematik der Ehe, für die geschichtlichen Hypotheken, die das Verhältnis von Mann und Frau belasten. In der Umständlichkeit der so schwierig sich herstellenden Verbindung von Libussa und Primislaus, in dem Abstandnehmen und Zusammenwollen, im Zusammenkommen durch Abstandnehmen, klingt im Drama des frühgeschichtlichen Paares die Ahnung einer späteren Zeit an, wie viel Schlimmes „die Männer und die Frauen einander allmählich“ zugefügt haben: „daß sie erst einmal für eine Weile Abstand halten sollten, bis sie gelernt haben, wieder gut und freundlich miteinander zu sein“, wie D.H. Lawrence einmal formulierte.

WievielangeschichtlichenHypothekenabzutragenist,damitsichgleichberechtigte Beziehungen herstellen, daraus sind die dramatischen Verwicklungen zwischen Libussa und Primislaus gewoben, wenn sich jeder in dem Verwirrspiel mit der getrennten Kette über die Absichten und Vorstellungen, über soziale Stellung und reale Macht des anderen klar zu werden versucht und dabei selber dem Alldruck von Vorurteilen und Ängsten, der über der nächsten Beziehung von Mann und Frau liegt, unterworfen ist. „Nach Seherart“ hat Libussa im Zeichen der Kette – „War doch die Kette stets der Ehe Bild“ (V. 669) – das Rätsel formuliert. Und so gruppieren sich um das biedermeierliche Ding-Requisit die Befürchtungen, die davon wissen, dass die Ehe mit Privateigentum und Staat seit ihrem Ursprung verflochten ist. Primislaus, der sich in den Besitz eines Teils der Kette gesetzt hat, erscheint für Libussa plötzlich „wie die andern alle“: „Ein Sklav des Nutzens, nur der Neigung Herr,/Um etwa mit Gewinn sie zu verhandeln“ (V. 927ff.). Und gleich darauf meint sie, die List der instrumentellen Vernunft zu entdecken, die Primislaus im Verwirrspiel mit der Kette gegen sie durchsetzen könnte: „Du dünkst dich klüger, als Libussa ist?“

Dem Fischer gleich wirfst du die Angel aus,
Willst ferne stehn, belauern deinen Köder.
Libussa ist kein Fischlein, das man fängt.
Gewaltig, wie der fürstliche Delphin,
Reiß ich die Angel dir zusamt der Leine
Aus schwacher Hand und schleudre dich ins Meer,
Da zeig denn, ob du schwimmen kannst, mein Fischer.
(V. 669ff.)

Dass sich der „fürstliche Delphin“ nur schwer in das von bürgerlicher Vernünftigkeit bestimmte Haus des Landmanns fügen wird, ahnt Primislaus, wenn er die Vorstellungen von Hoch und Niedrig, Herr und Knecht, Königin und Untertan, Geschlechterverhältnissen und Herrschaftsstrukturen zu drehen und zu wenden beginnt, damit „in seinem Haus“, also in der Ehe, „der Knecht ... Herr“ sein kann:

PRIMISLAUS. Der Fürst verklärt die Gattin, die er wählt,
Die Königin erniedrigt den als Mann,
Den wählend sie als Untertan erhöht,
Denn es sei nicht der Mann des Weibes Mann,
Das Weib des Mannes Weib, so steht's zu Recht?
Drum wie die Frau ist aller Wesen Krone,
Also der Mann das Haupt, das sich die Krone aufsetzt,
Und selbst der Knecht ist Herr in seinem Haus.
(V. 1025ff.)

Grillparzers Drama kennt nicht nur diese kammersmusikartige Komik, mit der die Dissonanzen durchgespielt werden, welche die Eheharmonie zerreißen könnten. Im vierten Aufzug, wenn Primislaus noch einmal zu einer List Zuflucht nimmt, um Libussa zu gewinnen, wird sogar der theatralische Apparat des Gespensterstücks, Falltür und schwarze Ritter, bemüht, um das Psychodrama des Geschlechterkampfes sinnfällig zu machen. Eine derartige theatersprachliche Polyphonie leuchtet die geschichtliche und kulturelle Dimension des Verhältnisses von Mann und Frau in der Ehe aus, und der Reichtum von Sprachen und Bildern ist seinerseits wieder als poetischer Gegenentwurf zur heraufkommenden prosaischen Welt der Mittel und Zwecke zu verstehen. Nicht nur die Schluss-Prophetie der Libussa zielt weit über die bürgerliche Gesellschaft hinaus, das ganze Trauerspiel lässt sich als vielstimmiges Hinausdenken und Hinaussehen über die Realität von Herrschaft und Besitz verstehen – etwa in der karnevalistische Utopie der Umkehrung alles Bestehenden, die bei Primislaus anklingt, damit, was zusammenfinden möchte, doch zusammenkommen könnte:

PRIMISLAUS. ... wenn's nicht so,
Wenn's anders wäre in der Welt der Dinge,
Wenn dieser Umstand fort und jener da,
Wenn niedrig hoch und wenig viel,
Dann möcht es sein, dann könnt es wohl geschehn!
(V. 1624ff.)

Am Schluss des vierten Aufzugs dann, wenn sich die beiden endlich gefunden haben, wenn „jede[r] Anspruch, jede[s] Recht“ abgetan ist, alles, „was nicht Demut ist und Unterwerfung“ (V. 1780f.), wenn nichts mehr das Verhältnis von Mann und Frau trübt, nimmt die Rede des sonst so nüchternen Primislaus – auch das gehört zu den feinen, immer wieder ans Komische streifenden Nuancierungen der Sprache – geradezu sensualistischen Glanz an: „Hört ihr’s, ihr Mauern? Hörst du’s Luft./Die Wärme nimmt von ihrer Glieder Wärme?“ fragt Primislaus, als spräche er in eine von lebendiger sinnlicher Nähe durchflutete Welt hinein (V. 1775f.), und Libussa antwortet in sprachlichen Anklängen an die Epoche der literarischen Erfindung der Liebe, in der Sprache der Troubadours und der Renaissance-Poeten:

Sprich, ist es zart, wie’s gegen Frauen ziemt,
Vorzuenthalten, was ihr Wunsch begehrt,
Und sich durch List zu sichern, was nur Gunst
Nicht Recht noch Schlaueit eignet zum Besitz.
(V. 1790ff.)

Und so können dann, im letzten Aufzug, Primislaus und Libussa als gleichberechtigte Diskussionspartner einander gegenüberstehen und über die Dialektik der Entfremdung im Prozess der Geschichte diskutieren, über Teilung der Arbeit, Vervielfältigung der Bedürfnisse, Entfaltung des Tauschprinzips und die damit einhergehende Entfremdung der Menschen voneinander und von der Natur – als wären sie Zeitgenossen der Europäischen Romantik. Und doch stehen sie einander im fünften Aufzug schon nicht mehr als Gleiche gegenüber, weil Primislaus die Realität – Wirtschaft und Politik – auf seiner Seite hat und Libussas Idealen der Boden unter den Füßen weggezogen wird, so dass sich schon wieder trennt, was eben, für einen kurzen geschichtlichen Augenblick, zusammengefunden hatte. Libussa bleibt zurück als „die Eltern-, Schwesternlose“, den andern nur mehr „die Märchen-Kund‘ge“ (V. 2440f.). Ihr Siechtum und Tod sind ein Bild dafür, dass sie in der Welt der Mittel und Zwecke verloren ist.

VII

An Heine dachte Grillparzer nach dem Tod Friedrich Schreyvogls als dem „einzigem“, der ihm noch „anstünde“ und mit dem er „über Kunstgegenstände sprechen“ wollte (vgl. Anm. 2). Damals lebte auch Rahel Varnhagen nicht mehr. Einmal hatte Grillparzer sie besucht, als er 1826 in Berlin war. In der Selbstbiographie (1853/54) erinnert er sich an diese für ihn unvergessliche Begegnung, denn nie hat ihn ein Gespräch mehr „bezaubert“ als das mit der jüdischen Intellektuellen in Berlin: „Ich war bezaubert.

Meine Müdigkeit verflog oder machte vielmehr einer Art Trunkenheit Platz. Sie sprach und sprach bis gegen Mitternacht, und ich weiß nicht mehr, haben sie mich fortgetrieben oder ging ich von selbst fort. Ich habe nie in meinem Leben interessanter und besser reden gehört“ (GRILLPARZER 1960b: 137).

Literaturverzeichnis:

- ALTENHOFER, Norbert/BOHN, Volker (Hrsg.) (1993): Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel-Verlag.
- BAUR, Uwe (1993): „Die Geier in Schönbrunn sollen mit ihrem Wärter unzufrieden sein ...“. Der Mißerfolg von Grillparzers „Weh dem, der lügt!“. In: Mariborer Grillparzer-Symposium. Hrsg. v. Mirko Križman. Maribor: Univ. v Mariboru, Pedagoška Fak., S. 116-126.
- BENJAMIN, Walter (1969): Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp [wiss. Sonderausgabe].
- ČERNÝ, František (1994): *Weh dem, der lügt!* und *Der Traum ein Leben* in den Inszenierungen des Prager Nationaltheaters zur Zeit der nazistischen Okkupation. In: Stichwort Grillparzer. Hrsg. v. Hilde Haider-Pregler u. Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, S. 159-170.
- GRILLPARZER, Franz (1960a): Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg. v. Peter Frank und Karl Pönbacher. 4 Bde. Bd. I. München: Hanser.
- GRILLPARZER, Franz (1960b): Selbstbiographie. In: Ders.: Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg. v. Peter Frank und Karl Pönbacher. 4 Bde. Bd. I. München: Hanser, S. 20-178.
- GRILLPARZER, Franz (1965): Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg. v. Peter Frank und Karl Pönbacher. 4 Bde. Bd.4. München: Hanser.
- GRILLPARZER, Franz (1987a): Die Jüdin von Toledo. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. II. Hrsg. v. Helmut Bachmaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag, S. 483-555.
- GRILLPARZER, Franz (1987b): Libussa. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. III. Hrsg. v. Helmut Bachmaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag, S. 275-371.
- GRILLPARZER, Franz (1987c): Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. Helmut Bachmaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag.
- HAIDER, Markus Erwin (1994): Politische Sprache und „österreichische“ Nation von 1866-1938, [masch.], Salzburg.
- KÜRNBERGER, Ferdinand (1911a): Grillparzers Lebensmaske. In: Ders.: Werke, Bd.2: Literarische Herzenssachen. Hrsg. v. Otto Erich Deutsch. München, Leipzig: G. Müller, S. 271-275.
- KÜRNBERGER, Ferdinand (1911b): Oesterreichs Grillparzer. In: Ders.: Werke. Bd.2: Literarische Herzenssachen. Hrsg. v. Otto Erich Deutsch. München, Leipzig: G. Müller, S. 259-266.
- POLITZER, Heinz (1972): An der Grenze der Sprache: „Weh dem, der lügt!“. In: Ders.: Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier. Wien, München, Zürich: Molden, S. 252-269.