

**System, Zeichen, Person und Geschichte –  
Eine Strukturuntersuchung der Dramen Franz Grillparzers**

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät  
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

vorgelegt von  
Jan Merzenich

Kiel  
2014

Erstgutachterin: Prof. Dr. Marianne Wunsch

Zweitgutachter: Prof. Dr. Claus-Michael Ort

Tag der mündlichen Prüfung: 30.06.2014

Durch den zweiten Prodekan, Prof. Dr. John Peterson, zum Druck genehmigt: 16.07.2014

## Inhaltsverzeichnis

Danksagung	6
Einleitung	7
TEIL I: DIE DRAMEN IN EINZELANALYSEN	14
1. <i>Blanka von Kastilien</i> oder der verspätete Sieg der Tugend über die Intrige	15
2. <i>Die Ahnfrau</i> oder die Unwiederbringlichkeit der Unschuld	29
3. <i>Sappho</i> oder die Mythisierung der verehrten Frau zur heiligen Künstlerin	41
4. <i>Das goldene Vließ</i> oder das Opfer für die Kultur	54
5. <i>König Ottokars Glück und Ende</i> oder der von der Geschichte überholte Übermut	78
6. <i>Ein treuer Diener seines Herrn</i> oder die Sakralisierung der homogenen Ordnung	101
7. <i>Des Meeres und der Liebe Wellen</i> oder die verhängnisvolle Entscheidung zur inhumanen Ordnung	116
8. <i>Der Traum ein Leben</i> oder die Dekonstruktion des Heldenmythos	137
9. <i>Weh dem, der lügt!</i> oder der Kompromiss der Moral im Leben	151
10. <i>Libussa</i> oder das zweifache Opfer für die Menschheit	168
11. <i>Ein Bruderzwist in Habsburg</i> oder der unaufhaltsame Einzug der neuen Zeit	185
12. <i>Die Jüdin von Toledo</i> oder die verpasste Chance einer Zeitenwende	207
TEIL II: ZUSAMMENFÜHRUNG DER ERGEBNISSE	230
1. Verfahren der Homogenisierung: Bestätigte Ordnung anstelle von thematisierter Unordnung durch individuelle Schuldübernahme	231
1.1. <i>Blanka von Kastilien: Vorteil der eindeutigen Zuordbarkeit und Bestrafung der Zweifelnden</i>	231
1.2. <i>Die Ahnfrau: Entlastung der defizitären Systemstruktur durch die Übertragung der Schuld auf Individuenebene und Verfehlungen in der Vergangenheit</i>	232
1.3. <i>Sappho: Selbstbestrafung für Orientierungslosigkeit und Gewalt als Folge des Strebens nach persönlichem Glück</i>	234
1.4.1. <i>Das goldene Vließ: Überdeckung systeminterner Substrukturen durch vermeintliche Reinigungsprozesse</i>	235
1.4.2. <i>Das goldene Vließ: Relativität der Wahrnehmung bzw. subjektive Zeichendeutung und subjektive Schuldannahme</i>	237
1.5. <i>König Ottokars Glück und Ende: Eindämmung der Radikalität und Lohn der Mäßigung</i>	239
1.6. <i>Ein treuer Diener seines Herrn: Tilgung des Uneindeutigen bzw. Ambivalenten zur Wahrung der Oberflächenordnung</i>	242

<i>1.7. Des Meeres und der Liebe Wellen: Ungewollte Beschneidung der Lebensfähigkeit des Systems durch eine überzogene Form der Reinigung</i>	244
<i>1.8. Der Traum ein Leben: Behutsame Öffnung durch das Vertrauen auf Selbstkontrolle als domestizierte Form der Männlichkeit</i>	246
<i>1.9. Weh dem, der lügt!/: Reinheit der wünschenswerten Lehre durch inszenierte Abkoppelung vom Leben</i>	247
<i>1.10. Libussa: Festschreibung der Geschlechterrollen und nachteilige Folgen eines einseitigen Beharrens auf Homogenität</i>	248
<i>1.11. Ein Bruderzwist in Habsburg: Unmöglichkeit der Herstellung von Homogenität durch Ausgrenzung und die blutigen Folgen der Ignoranz faktischer Heterogenität</i>	250
<i>1.12. Die Jüdin von Toledo: Rücknahme der positiven Schlusslösungen früherer Geschichtsdramen und Radikalisierung der Inadäquatheit bestehender Ordnungen durch konkurrierende Konzepte von „Männlichkeit“</i>	252
<i>1.13. Zusammenfassung: Der Zusammenhang von Homogenisierung, figurenbezogener Schuld und Gewalt</i>	254
2. Funktionalisierte Figurengruppen	255
2.1. Die Störer der Ordnung: Von der Verführung zum Katalysator	255
2.2. Die Bewahrer der Ordnung: Väter und Vermittler	255
2.3. Die Fürsorglichen: Diener als neue Freunde	257
3. Unmögliche Liebe, scheiternde Selbstfindung und das Konzept der Entsagung	258
4. Postulat der Eindeutigkeit	261
5. Zeichen als Problem und als Lösung	264
6. Stellenwert des Zufalls	271
7. Absicht – Tat – Konsequenz und Schuld	275
8. Konzeptionen von Geschichte und Herrschaft	279
<i>8.1. Das Postulat der natürlichen Einrichtung des Herrscheramts in einer gerechten Welt und die zunehmende Infragestellung dieses Konzeptes</i>	279
<i>8.2. Die Verabschiedung von bewunderter Radikalität zugunsten eines als Fortschritt geltenden Stillstands innerhalb des geschichtlichen Wandlungsprozesses und die neuartige Treue zur Nation</i>	282
<i>8.3. Die zunehmende Unmöglichkeit der Bewahrung von zeitunabhängigen Rückzugsräumen und die Hybris des mündig gewordenen Volks in der von ihm verantworteten Geschichte</i>	287
<i>8.4. Die Komplexität politischer Entscheidungssituationen und die Ohnmacht des Individuums angesichts einer zunehmenden Verselbständigung geschichtlicher Entwicklung</i>	291
8.5. Exkurs: „Revolutionäre“ Geschichtsdramen der 1830er Jahre	296
8.5.1. Napoleon oder die 100 Tage oder die Unmöglichkeit der Restauration	296
8.5.2. Danton's Tod oder die soziale Unangemessenheit eines selbstbezüglichen Dramas der Revolution	303
8.6. Polyperspektivität, mangelnde Geschichtsmächtigkeit und der (nachträgliche) Versuch der Sinnkonstruktion	306

9. Metatexte des Biedermeier, der Zusammenhang von Mythos und Geschichte sowie die Bedeutung einer gemäßigten Position	309
Schlussbetrachtung	313
Literaturverzeichnis	316

## **Danksagung**

Meinen besonderen Dank möchte ich Frau Prof. Dr. Wünsch aussprechen, die sich nicht nur bereit erklärt hat, dieses Promotionsvorhaben anzunehmen und geduldig zu betreuen, sondern die mir bereits während meines Studiums einen besonderen Zugang zur Literatur eröffnet hat. Danken möchte ich ebenfalls Herrn Prof. Dr. Ort für seine Tätigkeit als Zweitkorrektor.

Ebenfalls fühlen sich an dieser Stelle bitte diejenigen Kollegen durch meine Danksagung angesprochen, die es mir ermöglicht haben, dieses Projekt neben meiner Tätigkeit an der Schule kontinuierlich zu verfolgen und schließlich zu einem Abschluss zu bringen. Gerade im Zusammenhang mit der Fertigstellung danke ich Nina Taillandier ganz herzlich für ihren unermüdlichen Einsatz wie auch für ihr stets offenes Ohr. Darüber hinaus geht mein besonderer Dank natürlich auch an meine Eltern.

## Einleitung

In seinem Forschungsbericht anlässlich des 100. Todestages Franz Grillparzers im Jahre 1972 bemerkt Herbert Seidler, „die verflossenen Jahrzehnte der Grillparzer-Forschung spiegeln Methodenwandel, Methodenkämpfe und Krisen der Literaturwissenschaft derselben Zeitspanne.“<sup>1</sup> Dieser Befund lässt sich ohne Weiteres auch für die folgenden Jahrzehnte bis in unsere heutige Zeit bestätigen. Ein kleiner Überblick über die wesentlichen Tendenzen und entscheidenden Arbeiten in der Forschung zu diesem Autor sollen diesen Weg nachzeichnen und gleichzeitig die grundsätzliche Entscheidung für die methodische Vorgehensweise und die Fragestellung der vorliegenden Arbeit nachvollziehen helfen.

Lange Zeit hat sich die geistesgeschichtlich ausgerichtete Literaturwissenschaft mit der historischen Einordnung dieses österreichischen Schriftstellers befasst. Dabei ging es vor allem um die Bestimmung seines Verhältnisses zur deutschen Klassik bzw. Romantik im Zusammenhang mit der Frage, inwiefern sich in seinem Schaffen etwas typisch Österreichisches manifestiere und wie dieses zu erfassen sei. Antworten darauf hat man in der Tradition sowohl des Wiener Volkstheaters als auch der österreichischen Aufklärung und ihrem Zusammenhang mit dem Barock sowie in der spezifischen Eigenheit der Metternichschen Restaurationsepoche gesehen. Die verschiedenen Sichtweisen der Forschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammenbringend ergibt sich etwa folgendes Grillparzer-Bild, das Robert Pichl „in großen Zügen resümierend“ nachzeichnet:

[Grillparzer] erscheint hier [...] als Repräsentant eines eigenständigen österreichischen Biedermeier, in dessen Künstlerpersönlichkeit sich geistes- und formgeschichtliche Einflüsse der deutschen Hochklassik mit den angeborenen bzw. aktuell mitvollzogenen, ebenfalls spezifisch österreichischen Barock- und Aufklärungstraditionen vereinen, und der dieses kulturelle Erbe in einem politisch konfliktgeladenen, jedoch kulturell stabilisierenden Lebensraum unter Beobachtung der zeitgenössischen Theateransprüche wirksam zu machen sucht.<sup>2</sup>

Sieht man einmal von der durch die Zusammenfassung gebotenen Verallgemeinerung ab, so bleibt doch als grundsätzliches Problem dieser geistesgeschichtlichen „Gehaltsinterpretationen“<sup>3</sup> die allzu stark von der Textstruktur – sofern diese überhaupt zur Geltung kommt – abstrahierende Vorgehensweise. Denn nahezu zwangsläufig führt diese zu eben solch vagen Ergebnissen, die wiederum zu unbestimmt sind, um das Zeittypische bzw. Besondere der Texte an sich zu erfassen. Aber auch nach den 50er Jahren wird noch an diese Tradition angeknüpft, so etwa durch Friedrich Sengle, der Grillparzer zu Recht, wie sich noch herausstellen wird, als typischen Vertreter der Übergangsepoche zwischen Goethezeit und Realismus darstellt, die er mit dem Terminus „Biedermeier“ belegt:<sup>4</sup>

Wie hätte dieser Dichter, der nichts von Prometheus hatte, in einer mit idealistischer Kühnheit oder mit realistischem Optimismus handelnden und ‚fortschreitenden‘ Epoche bestehen sollen, er, der von Anfang an die Selbstzufriedenheit am wenigsten kannte und schließlich, ganz im Unterschied zu dem selbstbewußten deutschen Genietyp Klopstockschen Ursprungs, die Demut als den ‚Oberen und Einen‘ der Götter pries.<sup>5</sup>

Diese rhetorische Frage weist Grillparzer zwar seinen literaturgeschichtlichen Rang zu, greift aber dafür auf vermeintliche Persönlichkeitsmerkmale zurück, die einerseits aus den Werken

<sup>1</sup> Seidler (1972), S. 37.

<sup>2</sup> Pichl (1991), S. 14f.

<sup>3</sup> Kaiser (1961), S. 10.

<sup>4</sup> Natürlich gibt es noch andere Einordnungsvorschläge von „Spätaufklärer“ bis zu „Vertreter des Frührealismus“, die wiederum von dem Begriffsumfang der jeweils angenommenen Epoche abhängen; eine Zusammenstellung findet sich bei Anders (2008), S. 10.

<sup>5</sup> Sengle (1980), S. 57.

selbst abgeleitet sind, so wie die Demut, der sich die meisten Figuren seiner Dramen am Ende zuwenden, die andererseits aber auch sonstigen Äußerungen des Autors entstammen, in erster Linie natürlich Briefen, Aufzeichnungen in Tagebüchern oder seiner Selbstbiographie,<sup>6</sup> wo sich Hinweise auf seinen immer währenden Selbstzweifel finden lassen. Natürlich ist es richtig, dass Grillparzer ein Kind seiner Zeit ist und sich sein Werk nicht von seinem zeitgeschichtlichen und biographischen Kontext lösen lässt, aber die Rekonstruktion dieses Zeithorizontes muss in erster Linie vom Text ausgehen, um der Gefahr eines verengten Blickwinkels auf bestimmte Phänomene zu entgehen.

Wie Birthe Hoffmann zu Recht feststellt, ignorieren auch neuere Untersuchungen immer noch diesen Zusammenhang, indem sie geistesgeschichtliche Begrifflichkeiten an die Werke herantragen, um die vermeintliche Autorposition in deren Spannungsfeld zu bestimmen.<sup>7</sup> Sie selbst hingegen hat sich der Aufgabe gestellt, die eigentliche Struktur in Einzelanalysen dreier ausgewählter Werke nachzuzeichnen,<sup>8</sup> um davon ausgehend gewisse Gemeinsamkeiten festhalten zu können, die allesamt auf eine Relativierung scheinbar legitimer Ansprüche und Sichtweisen der Figuren hinauslaufen, ganz im Gegensatz also zu dem bisher üblichen Verfahren, eine ausgewählte Figurenperspektive zur Quintessenz eines Werkes zu abstrahieren und sie als Weltanschauung dem Autor in den Mund zu legen.<sup>9</sup> Ein Mittel der Relativierung liegt in der impliziten Problematisierung der Opferlogik, die ebenfalls von Markus Winkler (2009) in seiner Untersuchung zur Dramaturgie des Barbarischen in Goethes *Iphigenie auf Tauris* und Grillparzers *Das Goldene Vließ* zur Sprache kommt und auch im Rahmen dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielen wird.

Der Struktur des literarischen Textes verpflichtet ist auch die 2008 erschienene Arbeit von Caroline Anders, die in der Grenzüberschreitungstheorie nach Jurij M. Lotman<sup>10</sup> sowie ihrer Erweiterung durch Karl Nikolaus Renner<sup>11</sup> einen adäquaten Zugriff auf das dramatische Gesamt-

---

<sup>6</sup> Hierzu vgl. Dusini (1991).

<sup>7</sup> Hoffmann (1999), S. 10-13. Sie bezieht sich hier auf die von Helmut Bachmaier vertretene These des Grillparzerschen Ordo-Denkens (vgl. hierzu Bachmaier [1991]) und Rolf Geißlers Ansatz der Subjektivismuskritik bei Grillparzer, die letztlich beide nur das Grillparzerbild der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fortschrieben, im Besonderen die Position Mühlhers. Dies wird besonders an Geißlers Untersuchung „Ein Dichter der letzten Dinge. Grillparzer heute“ (1987a) deutlich, denn er leitet die vermeintliche universalistische und anti-subjektivistische Geisteshaltung Grillparzers scheinbar ausschließlich aus zwei Epigrammen ab, in denen sich der Autor als „Dichter der letzten Dinge“ beschreibt, der ein Fremder in seiner eigenen Zeit sei: „Ich komme aus andern Zeiten / Und hoffe in andre zu gehen.“ Als methodischer Ansatz ist dieses Vorgehen natürlich fragwürdig, wenn die Einzeluntersuchungen auch durchaus nachvollziehbare Schlüsse aus den Dramen ziehen und auch die Subjektivismuskritik als solche nicht von der Hand zu weisen ist (vgl. die Anmerkungen dazu im ersten Teil dieser Arbeit).

<sup>8</sup> Hoffmann selbst bezieht sich methodisch auf den „phänomenologischen“ Ansatz Wolfgang Isters, wobei sie dessen Konstrukt des „impliziten Lesers“ (ergänzt durch den „impliziten Zuschauer“) mit der Struktur der Texte weitgehend gleichsetzt. Letztlich verfolgt sie damit aber – ungeachtet der ungewöhnlichen Terminologie Isters – eine strukturalistische Vorgehensweise, wie ihr Hinweis auf die Literaturtheorie Lotmans bestätigt (vgl. S. 14f.), auf die sich auch die im Folgenden kurz vorgestellte Arbeit von Anders weitgehend stützt.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu auch Krahs (1996), der für die Dramenproduktion des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts grundsätzlich nachweist, dass es illegitim ist, „Textaussagen von Angehörigen einzelner (Werte-)Systeme zu absoluten Textaussagen zu erheben und somit bestimmte, die Textkomplexität reduzierende Textintentionen zu generieren“ (S. 213).

<sup>10</sup> Vgl. Lotman (1993), insbes. S. 311-340. Die Überschreitung der Grenze als „wichtigste[m] topologischen Merkmal des Raumes“ (S. 327) schafft erst ein „Ereignis“, das „als kleinste unzerlegbare Einheit des Sujetaufbaus“ (S. 330) gilt.

<sup>11</sup> Vgl. Renner (2004). Er ersetzt den „Raumbegriff [Lotmans] durch den mathematischen Begriff der Menge“ (S. 363), wobei sich ein Ereignis dann (unter Berücksichtigung der Kategorie Zeit) als Widerspruch zwischen der „Situationsbeschreibung“ zu einem bestimmten Zeitpunkt und einem grundsätzliche Gültigkeit beanspruchenden „Ordnungssatz“ beschreiben lässt (vgl. S. 367). Darauf aufbauend nimmt Renner die folgenden drei Erweiterungen der Theorie Lotmans vor. Das „Konsistenzprinzip“ besagt, dass die im Laufe der Geschichte verursachten Ordnungsstörungen wieder rückgängig gemacht werden müssen, worauf aufbauend eine Klassifizierung der Ord-



werk sieht, für das die Grenze „die *Fundamentalkategorie*“ darstellt.<sup>12</sup> Im Prinzip schließt sie damit an die in der Forschung mehrfach in ihrer Bedeutung hervorgehobene Untersuchung Peter von Matts über den *Grundriß von Grillparzers Bühnenkunst* an,<sup>13</sup> wobei sie durch die letztlich differenziertere methodische Vorgehensweise, v.a. was die Unterscheidung von konkreten Räumen und abstrakten Ordnungssystemen anbelangt, ebenfalls zu differenzierteren Ergebnissen kommt. So stellt sie einen Strukturwandel zwischen den beiden letzten Dramen *Ein Bruderzwist in Habsburg* und *Die Jüdin von Toledo* im Vergleich zu den vorausgehenden Texten fest, die lediglich eine binäre Raumordnung mit einer zentralen Grenze aufweisen, wie schon von Matt erkannte, während jene durch konträre Raumordnungen infolge einer mangelnden Homogenität der auf der Oberfläche auszumachenden Systeme bestimmt sind. Die Auswirkung dieser Raumgestaltung schlägt sich auf der Ebene der Figurenpsychologie in einer inneren Selbstentfremdung bzw. Zerrissenheit nieder, die in den Texten des ersten Strukturmodells durch die Grenzüberschreitung, in denen des zweiten Strukturmodells durch die Heterogenität der Welt an sich herbeigeführt wird. Die unerbittliche Konsequenz, mit der in den Texten des ersten Modells die Grenzüberschreitung rückgängig gemacht und mit dem Tode bestraft wird bzw. mit der die Figuren in den beiden Spät Dramen unter der Heterogenität ihrer Umwelt leiden, zeigt eindeutig die neue Relevanz der sozialen Determiniertheit an, die Hermann Sottong (1992) für das historische Erzählen ab 1830 feststellt und in deren Namen der Autonomie der goethezeitlichen Helden zur Selbstverwirklichung eine klare Absage erteilt wird.

Anstatt des individuellen Bildungsanspruches, der zentraler Bestandteil für das Erzählmodell der Initiationsgeschichte war,<sup>14</sup> gewinnt das Konzept der „Entsagung“ zusätzlich an Bedeutung, dessen Ambivalenz laut Anders in Grillparzers Werk paradigmatisch hervorgehoben wird: Zwar wird die Aufhebung der Grenzüberschreitung und damit der Verzicht seitens der Figuren auf ihren Willen zur Veränderung, der explizit nachvollziehbar gestaltet ist, positiv bewertet, aber gleichzeitig ist dieser Schritt mit Tod korreliert: „Ein Leben mit oder nach der ‚Entsagung‘ gibt es für sie nicht.“<sup>15</sup> In den späten Dramen, in denen Gewalt nicht nur mittelbar auf die grenzüberschreitenden Figuren zurückgeführt werden kann, sondern sich grundsätzlich aus der Struktur der heterogenen Welt ergibt, ist es den Figuren sogar ganz unmöglich, sich auf eine bestimmte Sicherheit gebende Ordnung zu beschränken, vielmehr müssen sie die Heterogenität ertragen bzw. „aushalten“. Diese Figuren können dementsprechend ihre innere Zerrissenheit als typischen Krankheitszustand<sup>16</sup> nicht länger selbstbestimmt beenden, wie es die Dramen des ersten Strukturmodells in Anlehnung an die zeitgenössischen dietätischen Annahmen zur inneren Gesundheit noch möglich erscheinen ließen. Denn die unausgesprochene Grundannahme in entsprechenden anthropologischen bzw. halbmedizinischen Texten ist die absolute Gültigkeit der sittlichen Weltordnung, die in Grillparzers Spätwerk nicht mehr in ihrer Absolutheit für die Figuren existiert, aber bereits in den frühen und mittleren Dramen in Frage gestellt wird, weil die beiden oppositionellen Welten als gleichberechtigt erscheinen und ihre systembedingten

---

nungsverletzungen sowie der Arten der Wiederherstellung der Ordnung vorgenommen werden kann, die Anders (2008) unter anderem als Gliederung für ihre Analyse des Dramenkörpus dient. Eine Ordnungsstörung kann ebenso wie eine Beendigung dieser Störung können auch durch eine „Änderung der Raumordnung“ selbst erzielt werden, zwei Fälle, die, wie Anders überzeugend darlegt, in dem Drama *König Ottokars Glück und Ende* zum Tragen kommen. Um solch eine Änderung der Raumordnung zu realisieren, sind die betreffenden Figuren in der Regel zu einem „Extrempunkt“ vorgedrungen, wobei grundsätzlich gilt, dass die Figurenbewegungen auf diese privilegierten Orte innerhalb der Binnenstrukturierung der jeweiligen Räume ausgerichtet sind („Extrempunkregel“, vgl. S. 375).

<sup>12</sup> Bachmaier (1986), S. 618.

<sup>13</sup> von Matt (1965). Vgl. dazu Seidler (1972), S. 79f. und Pichl (1991), S. 20.

<sup>14</sup> Vgl. dazu Titzmann (1984a) und (2002).

<sup>15</sup> Anders (2008), S. 132.

<sup>16</sup> Die Zerrissenheitsproblematik in Grillparzers Werk ist bereits früh Gegenstand der Analyse geworden, vgl. hierzu Seeba (1991, zuerst 1973), der in oben beschriebener Weise eine Vermengung von Thesen zur Geistesgeschichte, Selbstaussagen Grillparzers und ausgewählten Textbeispielen verschiedener Gattungen betreibt.

Ordnungen sich somit als relativ bzw. kulturell abhängig und damit eben auch als veränderbar herausstellen.

Gerade an den zeittypischen Geschlechtervorstellungen hat Anders die Infragestellung geltender Annahmen und die Aufdeckung der Regularitäten ihrer Legitimation aufgezeigt: „Nicht eine metaphysisch legitimierte ‚Welt- und Geschlechterordnung‘ wird in den Dramen also abgebildet, sondern die Einsicht, dass die Menschen dazu neigen, die von ihnen entworfenen Ordnungen zu solchen zu erklären, um sie dann mit entsprechender Vehemenz zu verteidigen.“<sup>17</sup> Auf dieses Merkmal hat bereits Dagmar Lorenz unter anderem bzw. ihrem feministischen Ansatz entsprechend vor allem auch im Hinblick auf die für Grillparzers Zeit unkonventionelle Darstellung der Frau hingewiesen,<sup>18</sup> aber Anders gelingt es durch ihr methodisch schlüssiges Konzept, diese auf eine wissenschaftlich gesicherte Grundlage zu stellen. Indem sie ihre textimmanent erworbenen Einsichten in die Struktur der Dramen sowohl an bereits bekannte Regularitäten der Literaturepoche „Biedermeier“ sowie an zwei zentrale anthropologische Diskurse des Zeitraums zurückbindet, gelingt ihr eine nachvollziehbare und fundierte Einordnung des grillparzerschen Werkes in seinen literaturhistorischen Kontext, welche Bernhard Budde und Ulrich Schmidt in der Einleitung zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband noch als grundsätzliches Manko werkimmanenter Interpretationen bemängelt haben.<sup>19</sup>

Sie selbst interessieren sich weniger für den Mechanismus der Ordnungsrettung als solchen, der für sie dem „biedermeierlich-restaurativen Normenhorizont“<sup>20</sup> verpflichtet bleibt, als vielmehr für die von den grenzüberschreitenden Figuren aufgedeckten Brüche dieser Ordnung. Ihrer Meinung nach kommt es allerdings lediglich in drei Dramen (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, *Weh dem, der lügt!* und *Die Jüdin von Toledo*) im Zuge der Ordnungsrettung zu einer Infragestellung dieses Normhorizontes. Ihrem „historisch-kritischen“ Ansatz, der sich nicht allein als „soziologischer“ versteht,<sup>21</sup> muss aber vorgeworfen werden, dass die Beurteilung der Dramen ausschließlich einem ideologiekritischen Blickwinkel genügt, der das jeweilige quasi revolutionäre Potential der Texte im Hinblick auf den aus heutiger Sicht rekonstruierten „historisch-sozialen Kontext“ untersucht, wobei die Struktur der Texte zunächst in den zeitgenössischen literarischen Kontext einzuordnen wäre. Dafür versammelt dieser Band teilweise recht ergiebige Einzelinterpretationen, auf die im ersten Teil der Arbeit noch einzugehen sein wird, wodurch sich diese Zusammenstellung grundsätzlich von der sehr viel älteren, ideologisch auf den ersten Blick jedoch ähnlich gelagerten Untersuchung Ernst Fischers (1946) unterscheidet. Auf diese nimmt wiederum Claus Träger (1961) mit seinem marxistisch-materialistischen Ansatz Bezug und reichert diese durch teilweise recht luzide Beobachtungen zu Grillparzers Dramen an, greift jedoch in seinem Gesamturteil erneut auf eine dem Autor unterstellte Geisteshaltung zurück, die sich am ehesten aus den Geschichtsvisionen in *Libussa* und *Ein Bruderzwist in Habsburg* ableiten lässt.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Anders (2008), S. 248.

<sup>18</sup> Vgl. Lorenz (1986), S. 28-29.

<sup>19</sup> Budde/Schmidt (1987), S. 11-13: Ihre Kritik bezieht sich neben der Arbeit von Matts auf die Untersuchungen Joachim Kaisers über „Grillparzers dramatischen Stil“ (1961) und Ulrich Fülleborns „Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers“ (1966). Letzterer arbeitet dezidiert den Zusammenhang von bewusst ausgeübter Tat und nicht zu beeinflussendem Geschehen, der für die Figuren der Dramen in der Tat von entscheidender Bedeutung ist, heraus und stellt darauf aufbauend Grillparzer als paradigmatischen Autor einer von ihm als „Frührealismus“ bezeichneten Phase heraus, für welche die Erfahrung der Heterogenität bestimmend ist. Natürlich konvergieren seine Ergebnisse, führt man sich einmal vor Augen, dass die Figuren zunächst einmal im Namen ihrer Autonomie zur Tat schreiten, um dann deren Beschränkung zu erfahren, mit dem – zuletzt von Anders – häufig hervorgehobenem „Aufstieg vom Leben (‚Tat‘) zur Schicksalsannahme“ (Bachmaier [1986], S. 609).

<sup>20</sup> Budde/Schmidt (1987), S. 9.

<sup>21</sup> Ebd., S. 18. Zur theoretischen Fundierung dieses Ansatzes vgl. Kraft (1999).

<sup>22</sup> Träger (1961): „Grillparzer wollte in einem lebenslangen Ringen künstlerisch dokumentieren, daß die subjektive Unruhe der geschichtlichen Dialektik, wie sie sich in den Gestalten des modernen Dramas seit Shakespeare

Der Vollständigkeit halber sei hier noch auf die psychologischen bzw. psychoanalytischen Interpretationen vor allem aus dem angelsächsischen Raum verwiesen, deren prominentester Vertreter mit Sicherheit Heinz Politzer (1972) ist. Die grundsätzliche Problematik solcher Untersuchungen, welche die Figuren wie tatsächliche Menschen behandeln und den Texten mit einem Vokabular begegnen, das zu ihrer Entstehungszeit noch nicht in ihrem seit Freud bekannten Bedeutungszusammenhang festgeschrieben war, ist an anderer Stelle bereits kritisiert worden und muss hier nicht dezidiert nachgeholt werden. Gemeinsam ist all diesen Untersuchungen jedenfalls, dass ihr Blickwinkel auf die Texte von vornherein eingeschränkt ist und so natürlich auch die Ergebnisse zwangsläufig verfälscht werden.

Diese Arbeit soll nun die Reihe der letzten großen Grillparzer-Monographien von Anders und Hoffmann fortsetzen und zunächst weitgehend vorurteilsfrei die Struktur der Werke in Einzelanalysen nachzeichnen, wobei hier auf die neuere Forschungsliteratur zu den Einzelwerken eingegangen wird. Diese werkorientierte Vorgehensweise ist in der Grillparzer-Forschung nicht unüblich und ist von Hans Kraß deutlich kritisiert worden, der sich ebenfalls der Frage nach einer werkübergreifenden Struktur der Dramen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zuwendet.<sup>23</sup> Sein Untersuchungsansatz ist aber insofern umfassender, als sein Korpus auch autorübergreifend ist und insofern einen wichtigen Beitrag zur Historiographie des gesamten Zeitraumes liefert, was nicht zentraler Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist. Dennoch geht seine Untersuchung wie die von Anders und Hoffmann notwendigerweise ebenfalls von Detailanalysen aus, aus denen Strukturen abgeleitet werden, die dann mit anderen Texten des Korpus in Beziehung gesetzt werden. Diese „Vernetzung“ der Ergebnisse soll natürlich auch in dieser Arbeit erfolgen, und zwar in einem zweiten Teil, in dem die abstrahierten Strukturmerkmale zusätzlich mit den neueren Ergebnissen der Biedermeier-Forschung in Bezug gesetzt werden, um so den Platz Grillparzers im zeitgenössischen literarischen Kontext durch weitere Beobachtungen konkretisieren zu können.

Da die Untersuchung von Kraß sich ebenfalls auf die Texte Grillparzers stützt bzw. die invarianten Strukturmerkmale zweier grundsätzlicher Dramenkonzeptionen auf der Basis von Texten dieses Autors hergeleitet werden, sei bereits an dieser Stelle auf die grundlegenden Ergebnisse verwiesen, deren Implikationen im Einzelnen in den Einzelinterpretationen und notwendigerweise auch in der Zusammenführung der Ergebnisse detaillierter zur Sprache kommen. Kraß unterscheidet zwei Modelle von Dramen, die für seinen Untersuchungszeitraum relevant sind, wobei sich das zweite Modell unmittelbar auf das erste bezieht, indem es dessen inhärentes Konfliktpotential thematisch macht, auch wenn es noch keine alternativen Modelle der Systemorganisation anbietet.<sup>24</sup> Zentral für die Dramen des ersten Modells, für das Grillparzers Jugendwerk *Blanka von Kastilien* paradigmatisch ist, ist in erster Linie die prinzipielle Deutbarkeit der Welt, die keine Unbestimmtheitsstellen zulässt, so dass alles kausal erklärt werden kann und Normverstöße keinesfalls systemisch bedingt sind, sondern eindeutig abweichendem Verhalten einzelner Individuen zugerechnet werden können, das z.B. durch Wissensvorenthaltung oder gezielte Verführung motiviert ist. Dabei sind das in seiner Struktur rekonstruierbare System der dargestellten Welt insgesamt sowie die funktional darauf ausgerichteten Bezugssysteme wie z.B. Wissen, Natur, Familie, Geschlechterklassen usw. absolut und nicht relativierbar, wie es in den Dramen des Modells II in besonderem Maße durch alternative Konzepte vorgeführt wird. In diesem Zusammenhang ist insbesondere eine Verlagerung von kausalen bzw.

---

individuell widergespiegelt hatte, am Ende zur Selbstzerstörung des Menschen führe. Deshalb suchte er sie in einer als ewig gedachten Ordnung der Dinge aufzuheben“ (S. 497).

<sup>23</sup> Vgl. Kraß (1996), z.B. S. 15.

<sup>24</sup> Kraß (1996) nimmt sein Modell II für einen Zeitraum von 1820 bis zum Ende der 1830er Jahre als konstant an, erachtet also den an anderer Stelle postulierten Einschnitt um 1830 für diese Gattung für nicht relevant.

durch die Anwendbarkeit auf einen übergeordneten Bezugsrahmen moralisch einzuordnenden zunächst auf mythische und dann auf temporale Kategorien zu beobachten als notwendige Reaktion auf die zunehmende Relevanz von Kontingenz als Organisationsprinzip der dargestellten Welt. Inwiefern Kontingenz tatsächlich ein zentrales Merkmal der dargestellten Welten in Grillparzers Dramen ist und welche Konsequenzen sich daraus für eine aus den historischen Dramen zu abstrahierende Geschichtskonzeption ergeben, wird sich im Laufe der Einzelanalysen als relevante Fragestellung herauskristallisieren, der dann im zweiten Teil der Arbeit nachgegangen werden soll.<sup>25</sup>

Den Einzelanalysen des ersten Teils dieser Arbeit liegt ebenso wie bei Krah und Anders ein strukturalistisches Verständnis von Text und Textanalyse zugrunde, wie es grundlegend von Michael Titzmann (1977, 1984b, 2003) beschrieben worden ist<sup>26</sup> und das auch Manfred Pfister (<sup>8</sup>1994) in seinem elementaren Band zur Theorie und Analyse des Dramas als Basis für die Zusammenstellung eines kohärenten Inventars an Analysekatoren gedient hat. Im Zuge eines Verfahrens der genauen Textbetrachtung bzw. des „Close Reading“<sup>27</sup> geht es im Folgenden um die Nachzeichnung textinterner Strukturen und die Formulierung ableitbarer Regularitäten, die auch einzeltextübergreifende Relevanz auf Korpusebene haben. In diesem Zusammenhang taucht wiederholt der Begriff „System“ auf. Was genau ein System ist, hängt naturgemäß vom Beobachtungsstandpunkt ab, denn „von der Wahl der Ebene hängt es ab, was jeweils als Element, Relation, (Teil-)Struktur, (Teil-)System erscheint.“<sup>28</sup> So lassen sich innerhalb eines Einzeltextes, der für sich als System darstellbar ist, Einzelphänomene herausarbeiten, die ebenfalls Systemcharakter tragen, und auf einer übergeordneten Ebene gilt der Text als Element für ein zu beschreibendes System des betreffenden Texttyps bzw. in ihm werden Elemente realisiert, die charakteristisch für Elemente eines jeweiligen Literatursystems sind usw. Unabdingbar für die Beschreibung eines Sachverhalts als System ist die Wahrnehmung seiner Abgeschlossenheit zu einer es umgebenden Umwelt bzw. seine konstitutive Einheit nach innen, so dass die Elemente als einander zugehörig und untereinander in Beziehung stehend erscheinen und sich

<sup>25</sup> Wenigstens in diesem Bereich soll diese Arbeit helfen, neue Erkenntnisse aufzuschließen, schließlich erscheint dieser bei Krah (1996) noch als Forschungsdesiderat (vgl. S. 282).

<sup>26</sup> Zum Begriff des „literarischen“ Textes vgl. Titzmann (2003), S. 3030f. Recht pointiert definiert er Textanalyse an früherer Stelle wie folgt: „Textanalyse wäre im S[trukturalismus] nichts anderes als Rekonstruktion aller im Text semantisch relevanten Klassen und aller Relationen zwischen ihnen und der Menge aller aus dieser semantischen Ordnung logisch ableitbaren Folgerungen [...]“ (Titzmann 1984b, S. 273). Eine alternative und komplexere Formulierung findet sich ebenfalls in seinem Artikel zu „Literatursemiotik“ (Titzmann 2003, S. 3088), die auch einen Hinweis auf die Möglichkeit bzw. Notwendigkeit der Aufstellung von allgemeinen Interpretationsregeln im Sinne einer allgemeinen „Interpretationstheorie“ beinhaltet, zu der mit dem 1977 erschienenen Band *Strukturelle Textanalyse* bereits eine überzeugende Darstellung vorliegt. War dieser Band zunächst als einleitender Teil einer Darstellung der „strukturellen Erzähltheorie“ (sET.) konzipiert, ist dazu noch keine „umfassende und auswertende Darstellung“ (Titzmann 1984, S. 277) erschienen, deren unterschiedliche Ansätze jedoch in Titzmann (1984) überblicksartig referiert werden. Zentraler Bestandteil eines solchen erzähltheoretischen Konzepts ist der Ansatz Lotmans zusammen mit seiner Ergänzung und Präzisierung durch Renner, die beide „für die – je nach Bedarf beliebig genaue – Mikro- wie Makroanalyse beliebig umfänglicher Textsegmente bzw. Ereignismengen geeignet“ erscheinen und sich daher als besonders fruchtbar erweisen, und zwar unabhängig von der Textgattung (Titzmann 2003, S. 3077).

<sup>27</sup> „Close reading“ wird hier synonym zu textnahe Arbeiten verwendet. Diese konsequente Ausrichtung am Text stellt eine Gemeinsamkeit zwischen dem „New Criticism“, der immanenten Schule bzw. der „Werkästhetik“ in Deutschland und dem Verfahren der „Dekonstruktion“ dar, auch wenn diese Richtungen der Literaturwissenschaft natürlich ihrerseits grundlegende Unterschiede aufweisen. Vgl. hierzu grundlegend und insbesondere zur Differenzierung der unterschiedlichen Ansätze Weitz (1995). Die Textnähe ist natürlich auch für strukturalistische Analysen bestimmend, wie Weitz unter Betonung der „semiotischen Rätselhaftigkeit und sprachlicher Komplexität literarischer Texte“ in Abgrenzung zu Ansätzen, die in außerliterarischen Theorien fußen, feststellt (S. 354). Zur grundlegenden Differenz zwischen immanenter Interpretation und strukturaler Textanalyse vgl. Titzmann (1977), S. 383-385.

<sup>28</sup> Titzmann (1977), S. 41. Hier findet sich auch eine „Festlegung“ dieser zentralen Begriffe strukturalistischen Denkens. Vgl. hierzu grundlegend ebenso Titzmann (1984), S. 260-264.

gleichzeitig von Elementen außerhalb des Systems abgrenzen, wobei natürlich durchaus ein Einfluss auf bzw. durch die Umwelt bestehen kann. Die bisherigen Untersuchungen zu den Dramen Grillparzers haben ja z.B. bereits aufgezeigt, dass sich die dargestellte Welt der Dramen wiederholt als im Wesentlichen lediglich durch zwei als Systeme beschreibbare Ordnungsgefüge präsentiert, denen die auftretenden Figuren in dem Sinne zugeordnet sind, dass die jeweils gültige Menge an Merkmalen für sie einerseits charakteristisch, die daraus ableitbaren Normen für sie andererseits bindend sind. Gerade die Missachtung solcher systeminternen Erwartungen an die Verhaltensweisen der Figuren macht nun ein Krisenpotential offenbar, sofern es nicht mehr auf der Grundlage der herauszuarbeitenden Basisannahmen erklärt oder – schlimmer noch – überhaupt bewältigt werden kann. Unweigerlich schließt sich dann die Frage an, welche Reaktionen eine solche Tat nach sich zieht und inwiefern diese Reaktionen geeignet sind, den Fortbestand des Systems in bisheriger Funktionsweise zu gewährleisten oder eben auch nicht, so dass die Forderung nach einer Veränderung der zugrundeliegenden Basisannahmen noch virulenter erscheinen bzw. sogar teilweise bereits erfüllt würde. Ob überhaupt und inwiefern der immer wieder als „konservativ“ verschriene Grillparzer eine solch „revolutionäre“ Lösung in seinen Texten anbietet, wird also im Laufe der Untersuchung zu zeigen sein.

Im Anschluss an die jeweiligen Einzelanalysen der Dramen findet sich eine graphische Übersicht der zentralen Ergebnisse, die eine Zusammenführung der beobachteten Aspekte in werkübergreifender Hinsicht im zweiten Teil der Arbeit vorbereiten soll. In diesem Teil erfolgt im Zusammenhang mit der Diskussion der „Kontingenz“ wie auch vorher kurz anhand der Beobachtung einer auffälligen Thematisierung der Eigenschaften und Konsequenzen schriftlicher Kommunikation in einzelnen Dramen Grillparzers der Verweis auf eine Untersuchung von Torsten Hahn (2008), der wiederum im Rahmen der Analyse des ihm zugrundeliegenden Korpus und seiner Fragestellung sehr nachvollziehbare Bezüge zu Annahmen der Systemtheorie von Niklas Luhmann herstellt. Diese Vernetzung erscheint insofern sinnvoll, als die Annahmen gesellschaftlicher Entwicklung in Homologie zu den beobachteten Merkmalen der Literaturproduktion bzw. des jeweiligen Textkorpus stehen und so eine Vernetzung der Ergebnisse mit außerliterarischen Entwicklungen möglich erscheint.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Allgemein zur Rezeption der Systemtheorie in der Literaturwissenschaft vgl. den Beitrag von Jahraus (2012) sowie den kritischen Forschungsüberblick zu den Adaptionen in den 1990er Jahren von Jahraus/Schmidt (1998). Zur Notwendigkeit einer Differenzierung von „Sozialsystem ‚Literatur‘“ [mit der Anknüpfungsmöglichkeit an den Systembegriff der Systemtheorie] und „Symbolsystem ‚Literatur‘“ [unter Bezug auf „strukturalistische Basisannahmen“ (Jahraus/Schmidt (1998, S. 97))] vgl. Ort (1993 u. 1995).

**TEIL I: DIE DRAMEN IN EINZELANALYSEN**

## 1. *Blanka von Kastilien*<sup>30</sup> oder der verspätete Sieg der Tugend über die Intrige

Mehrfach in diesem Drama wird ein unwiederbringlich verlorener Zustand idyllisch verklärter Vergangenheit der in vielerlei Hinsicht unbefriedigenden momentanen Situation gegenübergestellt. Direkt im zweiten Auftritt ist der Betrachter Zeuge eines Monologes Fedrikos, in dem er sich beklagt, sein politisches Ziel, das er an seine jugendliche Betätigung als Held geknüpft hatte, verfehlt zu haben:

FEDRIKO Dies das erhabne heißgehoffte Ziel, / das in des Daseins ersten Rosenjahren / vor meiner jugendlichen Seele schwebte, / das zu erringen stets der glühndste Wunsch / des raschen Jünglings war, um dessentwillen ich meinen schönsten Hoffnungen entsagte? – / Von allen jenen süßen Banden, die / den Menschen an den Menschen freundlich knüpfen, / die die allgütige Natur gewoben / und die man ungerochen nie zersprengt, / hab ich mit Riesenkraft mich losgerissen; / den Menschen hab ich frevelnd ausgezogen, / um nur dem Helden freien Raum zu geben; / erstickt hab ich des Herzens Hochgefühle! (BK 54-57)

Fedriko ist zwar Großmeister des Ordens von Sant Jago und Hüter der letzten königstreuen Feste im Land, aber sein ursprüngliches Ziel, zwischen dem unzufriedenen und aufrührerischen Volk und seinem König zu vermitteln (BK 923-925), hat er nicht erreicht. Unzufrieden über seinen momentanen Zustand ruft er sich also die Begegnung mit der schönen und absolut tugendhaften Blanka im Wald von Varennes in Erinnerung, wo es zu einer Liebesbeziehung zwischen den beiden in gegenseitiger Anonymität gekommen ist, die ihm im Nachhinein als Charakteristikum wahren Menschseins und Ausdruck des Natürlichen erscheint. In Analogie zur selbstverschuldeten Vertreibung der Menschen aus dem Paradies ist auch für Fedriko der Aufbruch von Frankreich mit einer Verlockung verbunden gewesen, und zwar der politischen Betätigung als „Held“, die im Umkehrschluss also als unmenschlich und nicht natürlich zu charakterisieren ist. Bezeichnend ist an dieser Stelle natürlich die Tatsache, dass Fedriko sein ursprüngliches Glück erst als solches erkennt, als es bereits unwiederbringlich verloren ist, denn ein Rückweg in diesen außergesellschaftlichen Raum der ersten Liebesbegegnung mit Blanka erweist sich im Laufe der Dramenhandlung als nicht durchführbar. Die Metapher des „Ausziehens“, die in dem oben angeführten Zitat den willentlichen Akt des Ausbruchs aus dem als naturgegeben gesetzten Zustand markiert, wird immer dann verwendet, wenn ein radikaler Bruch vollzogen wird, indem ein Mensch sich von bestehenden Bindungen löst, um einen andersartigen Zustand anzustreben. Dies wird deutlich, als sich Fedriko an späterer Stelle erneut dieses Bildes bedient, wobei nun der „Mensch“ hervorgebracht werden soll, während es ja gerade noch der „Held“ war, der zum Vorschein gebracht werden sollte.<sup>31</sup>

FEDRIKO Mit diesem Mantel werf ich die Schimäre / von Ruhm und Größe von mir, denen ich einst, von Wahn getäuscht, gehuldigt! *er reißt seinen Mantel ab und wirft ihn weg* / Nicht Ritter will ich nun mehr sein, nicht Krieger, / und gern entsag ich jedem Rang und Titel; ein einzger nur, ein einzger sei mein Stolz / und hebe über Fürsten mich empor: / der schöne Name Mensch, den die Natur / dem Bettler wie dem König gab, / den schönsten, den sie ihnen geben konnte! / Mensch will ich künftig sein und Blankas Gatte! (BK 960-970)

Es sind die Heldenphantasien, die Fedriko hinter sich lassen möchte und damit verbunden sämtliche Träume von politischer Einflussnahme und Größe, um wieder an den idyllischen Zustand seiner Jugend anschließen und so der gegenwärtigen Melancholie entfliehen zu kön-

<sup>30</sup> Das *Trauerspiel in fünf Aufzügen* ist zwischen 1808 und 1809 entstanden. Zitiert wird nach der Ausgabe Grillparzer (1970), S. 623-792. (Im Folgenden abgekürzt als „BK“; die darauffolgenden Zahlen bestimmen die jeweiligen Verse, nicht die Seiten der verwendeten Ausgabe).

<sup>31</sup> Krahl (1996) untersucht die jeweiligen Implikationen des „Ausziehens“ im Zusammenhang mit dem in diesem Drama relevanten Konzept des Mensch-Seins und kommt zu folgendem Schluss: „Mensch+X‘ ist somit auf der Ebene des Konzepts ‚Mensch-Sein‘ weniger wert als Mensch allein,“ wobei der Zusatz eben solche sozialen Kategorien beinhaltet, welche Fedriko in dem oben folgenden Zitat als Beispiel benennt, so dass klar ist, dass der ‚reine‘ Mensch [...] in der Gesellschaft auch gar nicht [...] verwirklichbar [ist]“ (S. 74).

nen (vgl. BK 305-316).<sup>32</sup> Auch Blanka leidet unter diesem Gemütszustand, wie ihre Gesellschafterin Jaqueline bemerkt:

JAQUELINE O meine Königin, ihr quält euch selbst / mit diesen mitternächtlich schwarzen Bildern. / Melancholie umschattet düster euch / die schönen, heitern Seiten jedes Dinges / und zeigt euch bloß die unglücksschwangern. / Einst wart ihr anders, teure Königin, / an eures Vaters Hofe zu Moulins! / Leicht, wie ein Bach durch reichblühte Wiesen / die reinen Silberwellen hüpfend schlängelt, / floß eurer Jugend Blumenzeit dahin; / mit leichtem Sinne für die Gegenwart, / die helle, heiter lächelnde nur sorgend, / lag euch in dichtem Nebel eingehüllt / die Zukunft und Vergangenheit. – Und nun – (BK 449-462)

Sie trauert ihrem Heimatland hinterher, das für sie gleichzusetzen ist mit der Unbedarftheit und Freiheit ihrer Jugend, wo sie noch kein Spielball politischer Interessen war. Selbstverständlich ist ihr Bild von Frankreich deutlich verklärt, was zusätzlich noch durch die gesonderte Versstruktur in den Versen 484-507 offenbar wird und Jaqueline zu dem treffenden Kommentar finden lässt, dass Blanka „schwärme“ (vgl. BK 508). Aber der Phantasie (und letztlich auch der Kunst) kommt hier eine kompensatorische Funktion für die defiziente Realität zu, der man nicht entkommen könne, weil es das „Schicksal“ so eingerichtet habe.<sup>33</sup> Ebenso „entzückt“ (vgl. vor BK 659) ist sie, als sie von der Liebesbegegnung mit Fedriko im Wald von Varennes spricht, die einen Zustand romantischer Ich-Entgrenzung ausgelöst hat:

BLANKA Ach, Mädchen, damals färbte rosenfarben / die Hoffnung und die Liebe alles mir! / und ist der Kalte wohl beglückt zu nennen, der nie, in seinem ganzen Leben nie, / so göttlich schön, gefehlet, wie du nennst? [...] Ich betete ihn an, vergötterte, / und ward zum Gott! Der Menschheit enge Fessel / entfielen der emporgehobnen Seele, / ein anderer Geist schien diese Hülle zu bewohnen, / gebrochen der Natur gewaltge Grenze, / und was sie schied durch die Lieb in eines zu verfließen! (BK 662-697)

Verborgenheit ist Lebensluft der Liebe! / [...] Der himmlisch schöne Reiz, der sie umwebt, / flieht bei des kalten rauherem Bestasten, / und, wie das Flügelgold des Schmetterlings, / wird ihre Schöne nur gesehn, empfunden, / indes des Forschers Hände sie zerstören. (BK 701-710)

Neben der Unmittelbarkeit wird auch die Heimlichkeit zum konstitutiven Merkmal des hochbewerteten Konzeptes der Liebe erhoben, dem in der dargestellten Welt des Textes ausschließlich der außergesellschaftliche Raum zugeordnet wird, denn schon damals wusste Blanka um die für diese bedingungslose Liebe hinderlichen Faktoren ihres gesellschaftlichen Standes: „Ich kannte meines Vaters raschen Zorn / und zitterte für des Geliebten Ruhe, / denn damals schon sprach man von der Verbindung, / die meiner Seele Frieden mir ermordet (BK 737-740).“ Gerade weil diese Liebe zu Fedriko sich außerhalb jeder gesellschaftlichen Norm abspielte, fehlt Blanka schließlich auch ein adäquater Maßstab für die Beurteilung von Fedrikos Verrat, als den sie sein plötzliches und unerklärt bleibendes Verschwinden deuten muss:

<sup>32</sup> Zum Stellenwert der Melancholie als psychopathologischer Erscheinung im Kontext des psychiatrischen Diskurses der ersten Jahrhunderthälfte vgl. Bühler-Dietrich (2012), S. 40-49 u. 143-145.

<sup>33</sup> Die Lexeme „Schicksal“ bzw. „Geschick“ sind in übermäßigem Maße in diesem Drama zu finden und bezeichnen jeweils von Individuen nicht zu beeinflussende Verhältnisse, mit denen sie sich auseinandersetzen müssen. Damit können auch gesellschaftlich zugewiesene Positionen gemeint sein, auf die insbesondere Maria und Rodrigo hinweisen, weil sie sich darüber in ihren Intrigen gerade erheben möchten. Zu den einzelnen Belegstellen vgl. BK 84, 254, 440, 514, 544, 679, 771, 855, 892, 1026, 1056, 1068, 1071, 1128, 1143, 1613, 1719, 1792, 2028, 2134, 2150, 2945, 2987, 3011, 3031, 3089, 3537, 4461. Vgl. aber BK 1046f.: „doch der *Gewohnheit* [Herv. d. Verf.] eisernes Gesetz gebietet es; drum laßt uns scheiden, Ritter!“ Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass Blanka, die Fedriko gerade verkündet hat, dass das „Glück getreu der Tugend Schritte“ folge, nun von *Gewohnheit* spricht, deretwegen sie sich trennen müssten. Anders als das Lexem „Schicksal“, mit dem im Vorangegangenen jeweils die ihrer Liebe entgegenstehenden Umstände geschildert wurden, impliziert „Gewohnheit“ die prinzipielle Veränderbarkeit, auch wenn sie hier ausgeschlossen wird. Nichtsdestotrotz verweist sie im unmittelbar Folgenden wieder auf das „Schicksal“ (vgl. BK 1056). Explizit im Sinne der prinzipiellen Veränderbarkeit bestehender Werte verwendet Alonzo Lara die „Gewohnheit“, wenn er sie an „Wahn“ und „Religion“ (!) koppelt (BK 1101f.), welche die Ehrfurcht vor der Krone begründen und so die prinzipielle Unantastbarkeit des Herrschers, die für den Aufständischen natürlich keine Geltung (mehr) besitzt.



BLANKA Hätte der Falsche Liebe mir geheuchelt, / um meine Livres zu erhaschen, oder / um sich ein fettes Ämtchen zu erschleichen / beim Herzog von Bourbon durch meinen Vorspruch, / verachten würd ich ihn! Doch für den Mann, / der nur um mein zu spotten, nur um sich / ein grausamen Vergnügen zu bereiten, / mit Gegenliebe meine Unschuld täuschte, / für den Mann hat die Sprache keinen Ausdruck! / so namenlos wie meine Lieb ist sein Verbrechen! (BK 778-787)

Der ursprüngliche und paradiesische Zustand ihrer Erstbegegnung entzieht sich also vollkommen der gesellschaftlichen Bewertbarkeit, allein schon durch die Tatsache, dass die Sprache keine Begrifflichkeit dafür bereitstellt. Im Umkehrschluss kann also aus den Äußerungen Blankas über ihre Liebesbegegnung mit Fedriko abgeleitet werden, dass Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und Unmittelbarkeit einem Zustand der Sprachlosigkeit äquivalent gesetzt werden, so dass Sprache als Medium der Aneignung von Welt mit Künstlichkeit korreliert ist, womit bereits auch die Möglichkeit ihrer negativen Funktionalisierung im Sinne einer gezielten Täuschung erfasst ist, der sich insbesondere Rodrigo im Laufe der Dramenhandlung wiederholt bedienen wird.<sup>34</sup>

Aber Fedriko kann nach seiner Wiederbegegnung mit Blanka ihr seinen damaligen Aufbruch unter Verweis auf die Übernahme sozialer Verantwortung entschuldigen und sich von seinem Verdacht der Heuchelei und bewussten Täuschung der unbedarften Tugend reinigen:

FEDRIKO Du glaubst mich schuldig? Schuldig, Blanka mich? / So wendet denn das Schicksal selbst das Opfer, / das ich der Pflicht mit reinem Herzen brachte, / das schwere, blutge zum Verderben mir! (BK 891-894)

Ja, ich verließ dich, Blanka, und es ist / mein Stolz, daß ich es tat! Ja, wenn ich / des Himmels schönste Gabe, wenn ich dich / darüber auch verlieren sollte, nein! / ich kann ihn nicht verwünschen diesen Schritt. (BK 908-912)

Es sei seine „Pflicht“ gewesen, der er mit „reinem Herzen“ nachgekommen sei, wodurch er sich eindeutig von dem durch Blanka geäußerten Vorwurf des Betrugs freisprechen kann (vgl. BK 935-937). Denn es ist das kollektive Glück, dem sich Fedriko „heldenmütig“ verschrieben habe und dem er somit sein individuelles Glück untergeordnet habe:

GOMEZ Sind denn zerronnen schon am Hauch der Liebe / die großen heldenmütigen Entwürfe, / die du einst an des Freundes treuem Herzen / für eine tatenschwangere Zukunft machtest. / In diese meine Rechte schworst du damals, / dem Vaterland zu weihn dein ganzes Leben, / in seinem Glück das deine nur zu finden, / ihm jedes Opfer, wär es auch das größte, / des eignen Wohls vergessend, groß zu bringen. (BK 1475-1483)

Diese „heldenmütigen“ Entwürfe, von denen Gomez hier spricht, kommen einer Verpflichtung einem gesellschaftlichen, vielleicht sogar utopischen Ideal gleich, wenn man die Konnotation mit der „tatenschwangeren Zukunft“ betrachtet, und machen offenbar den wahren Kern der Freundschaft aus, die von Gomez so emphatisch dargestellt wird: „*feurig*. dein Freund zu bleiben ewig, dich zu lieben, / wie nie ein Vater je den Sohn geliebt (BK 194f.).“ Nichtsdestotrotz spricht er auch von seiner „Vaterliebe“ gegenüber Fedriko (BK 1529) und macht damit deutlich, dass er selbst die reifere Position im Einklang mit den Systemprinzipien vertritt, auf die er Fedriko verpflichten möchte und in Bezug auf deren Erhalt das Konzept der Freundschaft natürlich funktionalen Charakter hat.<sup>35</sup> Aber Fedriko hat sich nicht nur dem von Gomez als

<sup>34</sup> Vgl. hierzu Krah (1996), S. 46.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu auch Krah (1996), der darauf hinweist, dass „Freundschaft [...] im Text also nur möglich bzw. nur als gegeben gesetzt [ist], wenn sie systemstabilisierend oder systemrenovierend und hierbei völlig uneigennützig ist“ (S. 32). Dazu passt, dass Rodrigo später explizit die Existenz von Freundschaft als Ausschlusskriterium für die Annahme seines konsequenterweise nicht systemkonformen Auftrages benennt (vgl. u. BK 4188-4193). Auch Alonzo Lara und Fedriko in II/2 begreifen sich wechselseitig als „Freunde“, aber sie versprechen sich jeweils andere Ziele von einem möglichen Bündnis (Blanka bzw. Umsturz), d.h., hier findet keine Verständigung statt,

höchsten Wert gesetztem Glück der Nation verschrieben, sondern eben auch auf eigene „Größe“ gehofft, die strukturell einen anderen Stellenwert einnimmt und ihm verwehrt geblieben ist, worunter er nun leidet:

FEDRIKO [...] Das Glück der Nation, / ein weitgedehnter, schöner Wirkungskreis, / und Größe war das hohe Ziel, nach dem / ich alle Freuden meines Lebens warf! (BK 68-71)

Während das „Glück der Nation“ ein objektives Ziel ist, handelt es sich bei dem Wunsch nach Größe und einem „weitgedehnten, schönen Wirkungskreis“ um subjektive Wünsche, die in diesem Entschluss kulminierten. Fallen nun aber diese beiden Ansprüche auseinander, so gibt Fedriko der Verheißung individuellen Glücks eindeutig den Vorzug: Denn so begeistert, wie er sich offenbar in jugendlicher Euphorie seiner gesellschaftlichen Aufgabe verschrieben hat, so desillusioniert wendet er sich nun wieder davon ab, um sein individuelles Glück in der Wiederanknüpfung an den vergangenen Zustand zu suchen, auch wenn durch diesen Schritt die ehemals verfolgten Ziele durchkreuzt werden:

FEDRIKO Ja, ich will! / Und ging der Weg dazu über die Trümmer / von ganz Kastilien! Ich will, ich will!  
BLANKA Fedriko, ich beschwör euch!  
FEDRIKO Laß mich, Weib! / Noch fühl ich Kraft im Arm und Mut im Busen, / des Schicksals falsche Würfel umzustoßen, / und wenn ihr Fall auch eine halbe Welt / mit stürzendem Gewicht zertrümmern sollte! (BK 1020-1027)

Was er damals stürmisch verteidigen wollte, möchte er nun ebenso stürmisch wieder niederreißen und daher bemüht sich Gomez, ihm dieses Heilsversprechen als trügerisch darzustellen:<sup>36</sup>

GOMEZ In mancherlei Gestalten schleicht das Laster, / das tückische, sich in des Menschen Brust, / oft zeihet es selbst der Tugend Maske an, / das unverwahrte Herz schlaue zu verstricken. / Bis an des Felsens schroffen Abhang hat / es dich geführt mit teuflischer Arglist, / mit teurer Hülle deine Sinne täuschend, / ein Schritt noch, und du bist verloren! / [...] Fedriko, o erkenne doch dein Selbst / in seiner schrecklichen Gestalt. (BK 1408-1422)

Das „Selbst in seiner schrecklichen Gestalt“ ist das gefährliche Potential, das in einer Person vorhanden ist und sie zum „Ehbrecher, Bruder-, Königsmörder“ werden lässt, wenn nur die Verblendung, die „Binde“ (BK 1416) verheißungsvoll genug ist, die Zugang zum Herzen gefunden hat, wie er es im Falle Fedrikos befürchtet:

GOMEZ Fedriko Guzman fühlet tief das Unglück / Kastiliens und brennt vor heißem Eifer, / das Vaterland vom Drucke zu befreien. / Die Kräfte, die in seinem Innern schlummern, / sie können eine halbe Welt beglücken; / doch falsch geleitet, würden sie zerstören. / Fest ist er gegen jegliche Versuchung, / nur eine einzige könnt ihn wankend machen, / und wenn er wankt, ist er auch schon gefallen, / denn allzu heftig ist er und zu rasch! (BK 410-419)

Er könnte der „Versuchung“ erliegen, seines persönlichen Glückes wegen mit seinem Bruder Heinrich Trastamara ein Bündnis einzugehen, der einen Aufstand gegen den rechtmäßigen, aber durch Verführung lasterhaften Pedro anführt.<sup>37</sup> Und dieses Bündnis kommt für den

---

und der andere dient nur als Objekt der persönlichen Zielsetzung. Daher verurteilt Gomez auch deren wechselseitige Bezeichnung als „Freund“ (vgl. BK 1351-1353).

<sup>36</sup> Zu diesem Ergebnis kommt Kraus (1996): Da „Glück“ also als systemgefährdende Größe aufzufassen ist, macht das Drama Angebote, wie Glück sozusagen systemadäquat zu verstehen ist, was letztlich auf eine Kollektivierungsstrategie hinausläuft: individuelles und kollektives Glück werden gekoppelt. Kommt es nun aber zu einer Diskrepanz zwischen beiden, muss das individuelle Glück stigmatisiert und mit Verbrechen verknüpft werden, wodurch aber der zeitlose Wert der Tugend an sich letztlich in Frage gestellt werden kann.

<sup>37</sup> Dabei ging Fedriko dieses Bündnis ausschließlich zur Befriedigung seines Verlangens nach Blanka ein und nicht etwa aus der Überzeugung heraus, durch die Unterstützung seines Bruders die despotische Herrschaft Pedros beenden zu können. Denn diese könne im Grunde sogar andauern, solange er nur sein privates Glück mit Blanka

pflichtbewussten Gomez einem Vergehen gleich, schließlich sei die Treue dem König gegenüber das oberste Gebot von nahezu religiösem Rang (vgl. BK 1339: „heilge Pflicht“, BK 1362: „aus des Throns geweihtem Heiligtume“, BK 1441: „des Staates heiliges Band“) und ein Bürgerkrieg sei auch nicht minder verheerend als Pedros Herrschaft (vgl. BK 402-408).<sup>38</sup> Zudem „ziem[e]“ es niemandem, „ins Gericht zu gehen mit seinem König“, schließlich komme ausschließlich Gott die Rolle als „Richter“ über die Taten des Königs zu (BK 404f.).<sup>39</sup> Fedriko gegenüber argumentiert er zusätzlich noch mit der Existenz einer „inneren Stimme“, die ihn eine Missachtung dieses Gebotes sofort bereuen lasse:

GOMEZ Fedriko, wohl bedenke, was du tust, / Denn schnell ist sie vollbracht, die rasche Tat, / wenn Lieb und Zorn die schwache Hand uns leiten, / doch nimmer kaufst du es mit blutgen Tränen / zurück, ist es geschehn, das Ungeheure! Noch schlägt dir unentweiht im reinen Busen / ein edles Herz, noch schläft der innre Richter, / der furchtbare, der Rächer schwarzer Tat, / o weck ihn nicht, ein einzger rascher Schlag, / und er erwacht und nimmer ruht er wieder. (BK 1443-1452)

Weißt du, Verblendeter, auch, was es heißt, / in seines Vaterlandes Eingeweiden / des Bürgerkrieges Flammen anzufachen? [...] / Selbstsüchtiger, damit du glücklich sein kannst, / willst du dein Vaterland unglücklich machen? [...] / Es lebt ein Gott, ein Rächer, ein Vergelter! / Glück willst du ernten und du säst Verderben? / Nicht so! was du gesät, wirst du auch ernten! (BK 1496-1519)

Das Entsagen individuellen Glücks wird durch den Einsatz für das kollektive Glück kompensiert und individuelles Glück kann nie durch Verstoß gegen geltende Regeln erworben werden, weil die Konsequenzen einer leidenschaftlichen Tat nicht im Voraus bestimmt werden können. Als unabdingbare Folge einer solchen normverletzenden Tat beschwört Gomez die Existenz eines „innren Richters“, der das Individuum von innen heraus bestrafe, was im Kontext als Verlust der Einheit der Person gedeutet werden kann. Die Existenz einer solchen Instanz, die auch in *Die Ahnfrau* eine Rolle spielen wird, ist natürlich aus der Perspektive des gesellschaftlichen und moralischen Systems sehr praktisch, scheint es doch in jedem Individuum ein Abbild der überpersönlichen Normvorstellungen zu geben, das im Falle eines Vergehens sanktionierend eingreift und bereits im Vorfeld als „innerer Warner“ (BK 1457) zur Abschreckung funktionalisiert werden kann.<sup>40</sup> Und tatsächlich scheint diese Argumentation zu fruchten, denn Fedrikos Tränen am Ende des vierten Auftrittes stellen in Gomez' Interpretation eine Rückbesinnung auf die Tugend und die geltenden Normen und Gesetze dar, in deren Namen er den König schließlich auch willkommen heißt. Durch das ihm scheinbar von Pedro entgegengebrachte Vertrauen wird Fedriko sogar dazu verleitet, seinen Treueschwur ihm gegenüber auf einer persönlichen Ebene zu erneuern:

---

leben könne: „Herrsch immer, Pedro, auf dem Königsthron, / von deiner feilen Sklaven Schar umringt; / Ich tausche nicht! – Wenn Blanka mich umschlingt, / ist mir ein Myrtenkranz die schönste Krone!“ (BK 317-320).

<sup>38</sup> Es stellt sich in diesem Drama also grundsätzlich die Frage, ob eine Auflehnung gegen einen Herrscher, der gegen das Gebot der Tugendhaftigkeit auf dem eigenen Thron verstößt, gerechtfertigt ist oder nicht. Gerade darüber setzen sich im fünften Aufzug zwei Höflinge auseinander: Während der eine Trastamara das Wort redet, weil sich Pedro selbst verdammt habe und es den Verschwörern ohnehin nicht darum gehe, ihn zu stürzen, sondern vielmehr ihn zu „erheben“ (vgl. BK 4096) durch eine Beendigung des Unrechtszustandes, fürchtet der andere den Mann, der trotz seiner vermeintlich guten Absichten das Ordnungsgefüge durchbrechen wolle, weil in jedem Menschen die Anlage zu Rache und Machterwerb vorhanden sei, wofür er das Bild des biblischen Sündenfalls heranzieht (vgl. BK 3954-3970).

<sup>39</sup> „Gott“ stellt auch für Blanka den verbleibenden Bezugspunkt in der Klage über das an ihr begangene Unrecht dar: „O, Pedro, zittere, es lebt ein Gott!“ (BK 394). Grundsätzlich sind in diesem Drama alles unmittelbar von Gott Eingesetzte oder ihm Zugehörige unantastbar und gehören zum Kern der systeminhärenten Ideologie, vgl. hierzu v.a. BK 977f.: „Gebieterin, das gräßlichste Verbrechen [d.h. Ehebruch]! / So arg als Kirchenraub und Priester-mord!“

<sup>40</sup> Vgl. hierzu auch die Schlussfolgerungen Krahs (1996) zum Konzept einer inneren Instanz, die als Repräsentant der mit Natur korrelierten Tugend gilt (S. 43-45) sowie die damit verbundenen Probleme (S. 61f.).

FEDRIKO Es öffnet sich das Herz dem milden Strahle, / der hold des Mißmuts nächtge Dunkel hellet, / o, dieser Augenblick webt stärkre Bande, / als es die Pflicht, die kalte, nie gekonnt. / Nochmal erneu ich hier in eure Hand / den heiligen Schwur, den ich beim Ritterschlage / getan. Wenn auch der Bruderliebe Bande / in meinem Herzen brechend reißen sollten, / wenn ich auf immer auch entsagen sollte / dem, was vor wenigen kurzen Augenblicken / noch des Vernichtungskampfes wert mir schien, / nie wanken soll die Treu in meinem Herzen, / im Sarge nur verlaß ich diese Mauern. (BK 1910-1922)

Sehr deutlich wird an dieser Stelle die Suche Fedrikos nach einer dauerhaften und empfindsamen Bindung, wenn er sich derart vorbehaltlos einer vermeintlichen Zuwendung Pedros hingibt und das eigentliche angestrebte Ziel, nämlich die Wiedervereinigung mit Blanka, augenblicklich durch die Treuebekundung seinem Bruder gegenüber ersetzen kann. Allerdings bleibt ihm auch diese Bindung verwehrt, weil der König das ihm entgegengebrachte Vertrauen nicht erwidert, sondern Fedriko de facto durch den Abzug der Ordensknechte entmachtet. Auch wenn dieser nun die Fehlleitungen durch sein „warmes Herz“ bedauern muss (BK 1937f.), hält er bis zum Ende des dritten Aufzuges an der Unterstützung Pedros fest.<sup>41</sup> Hier nämlich versucht er den König auf den Tugendpfad und das heißt im Klartext zu seiner rechtmäßigen Frau Blanka zurückzuführen, indem er die Intriganten als die Schuldigen brandmarkt (vgl. BK 2851-2870), die für eine Verkehrung der „natürlichen“ Verhältnisse gesorgt hätten. Allerdings sei es für eine Abkehr von dem gegenwärtigen „unnatürlichen“ Zustand, in dem er seiner Frau, seinem Bruder und seinen „Kindern“, d.h. dem Volk, nur mit Misstrauen begegnen könne, noch nicht zu spät, weil ein Aufstand, der seine Legitimität endgültig in Frage stelle, noch abgewendet werden könne:

FEDRIKO [...] als ihr noch makellos und rein von Unrecht [...] / da hob es [= das Volk] bis zum Himmel euch empor, / und itzt noch ist die Liebe nicht entschwunden. / O wollt nur, und schnell wird des Aufruhrs Stimme, / die itzt das Land durchschallt, verstummen, / zu seiner Hütte kehrt zurück der Landmann, / der Bürger in der Stadt verwaiste Mauern, / der Ritter auf sein hohes Felsenschloß, / die goldne Eintracht senkt sich neu hernieder, / und was der Krieg entzweit, vereint sie wieder. (BK 2875-2895)

Zwar entgegnet Pedro mit dem Verweis, dass ein solches Bemühen „umsonst“ sei, weil es für eine Umkehr bereits zu spät sei, aber in der Tat scheint es so, als ob sich noch alles zum Guten wenden könnte. Denn im Gegensatz zu Fedrikos im Verlauf der Handlung angestrebter Wiederanknüpfung an die jugendliche Vereinigung mit Blanka widerspricht die Umkehr des Königs nicht geltenden Prinzipien (wie dies ja für einen Ehebruch Blankas gelten würde). Vielmehr markiert eine diesbezügliche Läuterung des Königs gerade die Rückkehr in den systemadäquaten Zustand und ist insofern erstrebenswert. Indirekt wird die Argumentation Fedrikos sogar durch dessen Widersacher Rodrigo unterstützt, der von den „starken, unsichtbaren Wurzeln“ spricht, mit denen „die Liebe zu dem alten Königsstamm / in des erzürnten Volkes grader Brust“ haftet (vgl. BK 2175-2177), sie also als etwas Urwüchsiges erscheint, das nur mit Mühe zu tilgen ist.

Darüber hinaus scheint eine Besinnung des Königs im Hinblick auf die Rückkehr zur Tugend umso wahrscheinlicher, als er sich selbst der Tugendhaftigkeit und Schönheit Blankas nicht

<sup>41</sup> Krah (1996) untersucht dezidiert die Synthesefunktion der personeninternen Instanz „Herz“: Da es also strukturell annähernd die gleiche Syntheseleistung (d.h. Harmonisierung von Unterschieden und Integration) wie das System als solches vollzieht und darüber hinaus durch ein Fehlen von Rationalität gekennzeichnet ist, die im Drama durchgehend negativ bewertet wird, „wäre das ‚Herz‘ also als Systemrepräsentant prädestiniert“ (S. 50). Aber dies ist nicht der Fall, vielmehr führt die „Öffnung“, wie sie Fedriko in dieser Szene vollzieht, zu einer Irreleitung und darüber hinaus auch noch zu einem Machtverlust, so dass subjektinternen Lösungsansätzen eine Absage erteilt wird. Vgl. hierzu auch BK 3618: „Gib mich nicht meinem eignen Herzen preis!“ und BK 3770f.: „Im Herzen, da steckt das Übel!“ Auch Lara setzt bei seiner geplanten Verführung Fedrikos zur Unterstützung Trastamaras „im Busen“ an, wo der „rege[] Trieb nach Größ“ lokalisiert ist, der also das innere Pendant bzw. die Empfänglichkeit zur äußeren Verführungstat darstellen soll (vgl. BK 1099). Allerdings täuscht er sich in diesem Punkt, weshalb seine Verführung (zunächst) auch ins Leere läuft.

entziehen kann. Schließlich bringt er ihr bereits nach einer einmaligen Begegnung eine derartige Zuneigung entgegen, dass ihr erneuter Anblick diese in Liebe verwandeln könne, wie es Rodrigo zu Recht befürchtet (vgl. BK 4389f.). Pedro erkennt selbst, dass er sich ein falsches Bild von ihr gemacht hat, das er nun revidieren muss, denn „der Mensch kann wohl, nie die Natur betrügen“ (BK 2603):<sup>42</sup>

PEDRO Ich glaubte Blanken böse, weil ich sie haßte. / Mit grellen Farben meiner Phantasie / hatt ich ein grauses Schreckbild mir gemalt, / das ich mit allem, was mir hassenswert / und unerträglich schien, bekleidete, / ich sah sie und ich bitt es ihr nun ab, / daß ich so lange ihren Wert verkannte (BK 2587-2593)

Die Phantasie, die sich also in der Rückerinnerung Blankas noch als probates Mittel der Realitätsbewältigung erwiesen hat (vgl. BK 509-520), wird an dieser Stelle noch deutlicher als der einfache Hinweis Jacquelines auf ihren schwärmerischen Charakter problematisiert: Sie ist prinzipiell in verschiedene Richtungen hin affizierbar und kann ganz falsche Tatsachen vortäuschen, die wiederum als Scheinlegitimation für negativ bewertetes Verhalten dienen können. Der König ist also Opfer einer verhängnisvollen (Selbst-)Täuschung<sup>43</sup>, wodurch sein extrem negativ gezeichnetes Charakterbild relativiert wird: Es stellt sich also heraus, dass Pedro (wie übrigens auch Maria) gar nicht so schlecht ist, wie es in den mehrfachen Reden über seine Untaten den Anschein hat (vgl. z.B. BK 3981-4071). In dem Maße, wie dies deutlich wird, eröffnet sich dem Betrachter gleichzeitig die Abhängigkeit des „Knaben“ (BK 1968/2045) Pedro, des „königlichen Wiegenkindes“, von seiner „Wärterin“ Maria (vgl. BK 1991f.), die wiederum von ihrem Bruder gelenkt wird (vgl. BK 2419f.), so dass die Reihe der abweichenden Taten in letzter Konsequenz auf ihn zurückgeführt werden kann:

MARIA [...] da schmeckt ich auf Minuten hohe Wonne, / zu sein die Seele dieses Riesenkörpers, / nach eigenem Willen des Kolosses Kraft / dahin, wohin es mir gefiel, zu lenken, / zu spielen auf der Wollust Schwanenbett, / mit Donnern, die die Welt erbeben machten, zu kämpfen mit des Schicksals blinder Macht, / ihm mit Gewalt die Güter abzustreiten, / die es bei meiner Wiege mir versagt / [...] Dem *König* Pedro gab ich mich zur Beute, / nie ward dem *Menschen* Pedro Minnelohn, / als er herabstieg von dem Königsthron, / riß er sich auch hinweg von meiner Seite. (BK 2022-2042)

Aus dieser Perspektive erscheint also die Autonomie, auf die Pedro stolz verweist, um den Verstoß Blankas zu rechtfertigen (vgl. BK 1701-1778), lediglich als Scheinautonomie, weil er in Wirklichkeit aufgrund seiner sexuellen Hörigkeit gelenkt wird. So besteht allgemein die Kunst des Verführers darin, dem Verführten den Glauben zu lassen, selbstbestimmt zu entscheiden, während er in Wirklichkeit gelenkt wird. Natürlich muss es aber einen Angriffspunkt für die Verführer geben, an dem sie ansetzen können, und dieser ist wiederum im Herzen lokalisiert. So gibt Pedro die erste Begegnung mit Maria mit folgenden Worten wieder: „Da fand ich dich in ihrer Frauen Schar, / schnell flog mein Herz dem deinigen entgegen, / das dein' verstand des meinen stumme Sprache“ (BK 1764-1766). Und ab diesem Zeitpunkt ist er ihrem Einfluss und damit eben auch dem Einfluss ihres Bruders bedingungslos ergeben, wie es Rodrigo formuliert:

<sup>42</sup> Vgl. zur Bedeutung dieses Konzeptes der Unfehlbarkeit der (göttlichen) Natur den Monolog Ferdinands in der zweiten Szene des vierten Aktes von Schillers *Kabale und Liebe* [= KL], in dem er gerade seine Zweifel daran zum Ausdruck bringt, worin aber für den Zuschauer bereits überdeutlich eine fatale Fehleinschätzung Ferdinands erkennbar wird, da gerade die aus einer (von Menschen in die Wege geleiteten) Intrige stammenden Briefe seinen Argwohn hervorrufen sollten.

<sup>43</sup> Die Abkehr von der ungesesehenen Blanka erschien ihm bislang als Ausdruck seiner Autonomie, in deren Namen er sich gegen die Bevormundung zur Wehr gesetzt habe: „Mit aufgewachter starker Männerkraft / warf ich das Joch, das schimpfliche, vom Nacken, / und in den Staub geschmettert von dem Donner der Majestät, sank tot dahin der Frevler, / der seinem Herrn Gesetze schreiben wollte [...]“ (BK 1771-1775). In Wahrheit allerdings begründete dieser Schritt lediglich eine fatale Scheinautonomie, weil er sich damit vollends in die Gewalt des intriganten Geschwisterpaares begeben hat und den mit seinem Amt eigentlich notwendigen Altersklassenwechsel verzögert.

RODRIGO Schon öfter hatte Pedro sie verlassen, / von einer Fremden Blicken angelockt, / doch nie ists einer andern noch gelungen, / ihr Bild aus seiner Seele zu verwischen, / das, von der ersten Liebe eingegraben, / in seinem Herzen unauslöschlich thront. (BK 2351-2356)

Allerdings ist Pedro (wie Maria ja auch) nicht vollkommen lasterhaft, wie dies für Rodrigo gilt, so dass dieser sich fortwährend um die Bewahrung seines Einflusses kümmern muss.<sup>44</sup> Pedro nimmt eher eine Zwischenposition ein, er ist „zu schlimm zur Tugend und zu schwach zum Laster“ (BK 2047). Aber sein Sinn ist nach Rodrigos zutreffender Aussage eben „flatterhaft“ (BK 2081), und so versucht dieser durch Verleumdungen und Provokationen den Hass des Königs gegen Blanka und Fedriko zu schüren, wobei er vor allem auf „des Augenblicks Gewalt“ (BK 2379) vertraut. Was er darunter versteht, zeigt sich, wenn er Pedro mit scheinbaren Indizien darlegt, dass die beiden an der Verschwörung Heinrichs beteiligt sind, so dass sich der König von allen Seiten verraten glauben muss und sich vorbehaltlos der Leitung Rodrigos als dem vermeintlich einzigen Retter hingibt (vgl. BK 2675-2688). Dieser lässt ihn sogleich „nur zum Scheine“ ein Todesurteil für die beiden unterschreiben (vgl. BK 2731-2736), weil er ja befürchten muss, seinen eigenen Einfluss auf den König zugunsten von Blanka zu verlieren. Damit ist ihr Tod aus seiner Sicht ausreichend motiviert, koste es auch „die Welt“:

RODRIGO Es flammt nur *eine* Sonn am Himmel, nur / *ein* Herrscher auch kann sein in diesem Land, / Ich oder sie! der Schwächere muß weichen. / Sie falle denn, sie und ihr treuer Helfer! / Die Welt ist mir kein all-zugroßes Opfer / für meine eigne Rettung. (BK 2444-2449)

Seine Absicht ist es, die beiden als Verbrecher nach dem geltenden Recht darzustellen, so dass ihr Tod vom System her gerechtfertigt erscheint und sein eigener Einfluss an der Herbeiführung dieses Urteils ausreichend verschleiert ist, weil er ansonsten den Zorn des Volkes, dieses „hundertarmigen Koloß“ (BK 2453), befürchten müsse. Denn auch wenn er offenbar in der Lage ist, die Meinung des Volkes zumindest in gewissen Teilen zu berechnen bzw. zu leiten, weiß er sehr wohl, dass man sich vor dessen Zorn zu hüten hat. Dabei ist sich Rodrigo durchaus bewusst, dass sich seine Absichten nicht zwangsläufig realisieren müssen, aber Zeichen seines nüchternen Vernunftgebrauchs ist es eben auch, sich davon nicht abschrecken zu lassen, sondern das „Schicksal“ zu versuchen: „Nicht lange kann auf einem schwanken Brette / des Königs, Spaniens und unser Schicksal / ein Spiel des launenhaften Zufalls schweben“ (BK 2389-2391; vgl. auch BK 2429-2432). Daran, dass er überhaupt solche Pläne schmiedet, in denen die Meinung des Volkes bzw. die Unterstützung durch eigens angeworbene Soldaten (vgl. BK 4126-4155) eine nicht unentscheidende Rolle spielen, wird deutlich, dass er selbst die Funktionsweise des Systems tiefgehend erfasst haben muss, woher dann auch das aus System-sicht gefährliche Potential seines „nüchternen Vernunftgebrauchs“ resultiert.

Zu Beginn des vierten Aufzuges wohnt der Betrachter einem Dialog zwischen Blanka und ihrer Gesellschafterin Jaqueline bei, der deutliche Parallelen zu Goethes Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* trägt. Im Namen der Pflicht und der Tugend akzeptiert sie ihr Schicksal, Don Pedros Willen ausgeliefert zu sein, und kompensiert den damit verbundenen Verzicht auf Freiheit und Glückseligkeit mit dem der unbeirraren Märtyrerin, die sich opfert:

JAEQUELINE Nennt mir die Pflicht, die ihr verletzt, wenn ihr / die Freiheit aus Don Guzmans Händen nehmt?  
BLANKA O, meine Jaqueline, glaube mir, / in jedes Weibes reinem Busen lebt / ein zartes, leisewaltendes Gefühl, / der Worte, der Gedanken strenger Richter, / des Mädchens und des Weibes höchster Stolz, / der auf des Lebens spiegelglatter Bahn / uns führt, wie auf des Meeres dunklen Wogen / der auf wohlbekannte Stern den Schiffer leitet, / ihn kann uns keine Macht der Erde rauben, / doch hast du selber ihn von dir gewiesen, / dann gibt kein Gott dir den Entwichnen wieder. (BK 3041-3053)

<sup>44</sup> Dabei behilflich ist ihm die kalte bzw. „nüchterne[] Vernunft“ (BK 2216), die vor keinen „Vorurteilen“ zurückschreckt, sondern allein dem eigenen Machtausbau dienlich ist.

JAQUELINE Nicht Gott ists, der die Last euch auferlegt, / nein, eure Phantasie wird euer Henker! / Ihr habt des Busens Wunsch ihm aufgeopfert, / an seinem Altar euer eignes Herz / den Bissen der Verzweiflung preisgegeben, / o, mehr kann er nicht wollen, er ist gnädig.

BLANKA Er fordert Tugend, denn er ist gerecht.

JAQUELINE Und Tugend ist euch eines mit Entsagen?

BLANKA Wo ist der, der die schwanke Linie / gezogen zwischen Wahn und Wahrheit? O, / laß mir den Wahn, für meine Pflicht zu leiden, / es ist für meines Herzens Wunden Balsam. (BK 3134-3145)

Jaqueline stellt also die absolute Tugendhaftigkeit in Frage, ja mehr noch, sie spricht sogar von der „Pflicht“, die Möglichkeit zur Rettung wahrzunehmen (vgl. BK 3014). Interessant ist ihr erneuter Hinweis auf die Phantasie, die Blanka die tatsächlichen Verhältnisse missachten lasse, ein Vorgang, der am Beispiel Pedros einer deutlichen Problematisierung unterzogen wurde. Nun ist es so, dass an dieser Stelle die Phantasie im Zusammenhang mit der Tugend ein Konzept stützt, das grundsätzlich im Drama positiv bewertet wird (schließlich kommt es zu einem Sinneswandel Pedros und eine Hinwendung zur Tugend). Deshalb sind Jaquelines Bedenken eher dahingehend zu interpretieren, dass sie grundsätzlich auf den Konstruktcharakter dieses Konzeptes verweisen, weil ja auch eine andere Sichtweise denkbar ist, auch wenn diejenige Blankas favorisiert wird. Darüber hinaus benennt sie explizit die Korrelation von Tugend und Entsagung und stellt sie infrage, worin natürlich zusätzlicher Sprengstoff liegt, wenn man sich die enorme Motivationskraft vor Augen führt, die von den Glücksversprechen für Fedriko und Pedro als Initiator für ihre jeweiligen normabweichenden Handlungen ausgeht.

Nichtsdestotrotz hält Blanka also an dem Konzept der unzweifelhaften inneren Leitung fest, das auch Gomez gegenüber Fedriko bemüht hat, um ihn an seine Pflicht zu erinnern (vgl. BK 1448-1450: „Noch schlägt dir unentweht im reinen Busen / ein edles Herz, noch schläft der innre Richter, / der furchtbare, der Rächer schwarzer Tat [...]“). Zentrales Argument ist jeweils die drohende Selbstentfremdung, die denjenigen ereile, der sich von der Leitung der Tugend abwende (vgl. BK 3002-3004), während der mögliche Verlust persönlichen Glücks durch den Einsatz für kollektives Glück und die Aussicht auf Erlösung im Jenseits (vgl. BK 3146-3154) bzw. die rückwirkende Sinnhaftigkeit des eigenen Todes (vgl. BK 3541-3554) kompensiert werde. Grundlegend für diese Annahme ist wiederum Blankas Glaube an die „Menscheit“ bzw. an die Menschlichkeit, „diesen Strahl des Göttlichen“ (vgl. BK 3458f.), denn „nie wird der Mensch so ganz zum Teufel“ (vgl. BK 3472).<sup>45</sup>

Fedriko hingegen hat genau diesen Optimismus verloren, als er das von Pedro „nur zum Scheine“ unterzeichnete Todesurteil gesehen hat (vgl. BK 3596-3602),<sup>46</sup> und findet sich sogleich im „Meere der Verzweiflung“ wieder:

<sup>45</sup> Sowohl die Annahme einer prinzipiellen Bildsamkeit des Menschen als auch die Vorstellung, dass der Mensch sich zwangsläufig in Richtung der grundsätzlich wünschenswerten Haltung entwickelt und das Laster keinesfalls den Sieg davontragen wird, zählen offenbar zu den systeminhärenten Annahmen über die Beschaffenheit der Welt, die sich damit dem Normhorizont der Goethezeit verpflichtet erweist.

<sup>46</sup> Zur Problematik der Schriftlichkeit in der Literaturproduktion um 1800 vgl. Hahn (2008), der am Beispiel von Schillers *Maria Stuart* (1801) feststellt: „[...] die Kopplung von Zeichen auf dem unscheinbaren Trägermedium Papier ist nicht mehr rückgängig zu machen. Auch dies ist eine Episode, die mit der grundsätzlichen Fokussierung von Medien verbunden ist“ (S. 225f.). Weiterhin führt er aus: „Die Kultur, für die solche Diskussionen im Modus des Kunstwerks attraktiv sind, ist eine, in der der Verdacht gegen Kommunikation überhaupt, vor allem aber gegen medial vermittelte, ein zentrales Element ist“ (ebd.). Ihm zufolge erreicht die „literarische Thematisierung dieses Verdachts“ dann einen Höhepunkt, „wenn die gesellschaftliche Selbstbeschreibung auf die Selbstbeobachtung als Mediengesellschaft umgestellt wird“, wie es im 18. Jahrhundert der Fall ist (vgl. hierzu besonders das Kapitel „Die Reflexionstheorien der Funktionssysteme“ in Luhmann [1997], wo er auf einen „langwierigen Prozeß, der erst um 1800 zum Abschluss kommt“ [S. 959] verweist). Zu den Besonderheiten des „Verbreitungsmediums“ (Luhmann 2012, S. 221) Schrift gehört, dass sie, „weil sie interaktionelle Kontrollen ausschaltet, das Risiko der Selbst- und Fremdtäuschung und das Risiko der Ablehnung von Kommunikationen [steigert]“ (Luhmann 1997, S. 290).

FEDRIKO Mann, mit dem weichen, sanften Herzen, komm / und rette deinen Sohn! Zwei Wege dehnen sich vor dem starren Auge aus. [...] Zu einer Hölle scheint jeder hinzuführen, / und doch zeigt jeder eine Seligkeit. [...] / Sei mutig, tugendhaft und treu, so sprachst du. / O, leicht gesprochen, gut gesagt! Doch eher / wird sich dem flüchtigem Naß die Glut vermählen, / eh Treu und Tugend hier sich einend finden! / [...] O Vater! sei gerecht! Laß deinen Sohn / nicht untergehn im Meere der Verzweiflung! (BK 3286-3337)

Die Furien des Abgrunds folgen mir, / die Hölle heftet sich an meine Fersen, / mit grausem Ungestüm treibt es mich vorwärts, / es tobt der Aufruhr wild in meiner Brust, / im Herzen kämpfen feindliche Gewalten / und lassen keinen Entschluß sich gestalten. (BK 3715-3720)

Als Konsequenz dieser umfassenden Orientierungslosigkeit ist er nicht fähig, einen Beschluss zu fassen, ja fürchtet sich sogar vor den eigenen Handlungen als Reaktion auf eine mögliche Tötung Blankas, weshalb er sie inständig bittet, die Schlüssel anzunehmen, die ihr die Flucht ermöglichen:

FEDRIKO Noch einmal, Blanka, nimm den Schlüssel hin, / nimm hin und flieh, mit deinem Leben rettetest / du meine Seele aus der Hölle Stricken! / Auf meinen Knien, Weib, beschwör ich dich! *er wirft sich vor ihr nieder* Gib mich nicht meinem eignen Herzen preis! (BK 3614-3618)

Denn ihre Weigerung zur Flucht würde für ihn ihre gewaltsame Rettung und damit einen Bruch der Treue gegenüber Pedro bedeuten. Demgegenüber reagiert Blanka ganz anders auf die Nachricht, dass auf sie bereits ein Todesurteil ausgestellt worden sei, nachdem sie zunächst jegliches Wissen über ihr weiteres Schicksal bzw. die Beschlüsse des Königs verweigert hatte, um sich in ihrer Festigkeit nicht beirren zu lassen (vgl. BK 3179):

BLANKA *erschrickt heftig und erbleicht*. Ha! *sie faßt sich und lächelt, setzt sich matt wieder* Wie kindisch! – Wußt ichs nicht! (BK 3595f.)<sup>47</sup>

„Kindisch“ kann im Umkehrschluss Fedrikos Verhalten bezeichnet werden, umso mehr als Lara kurz darauf genau diesen Umstand konstatiert: „Guzman, ich staun, ihr seid ein Kind geworden!“ (BK 3735). In einer Art Anfall hat dieser ihm schriftlich seine Unterstützung zugesichert, auch wenn er um die möglichen blutigen Konsequenzen dieser Verführung durch den „Teufel“ (BK 3733) sehr wohl weiß: „Blut, sag ich dir, Blut! / Blut überall! Im Herzen Blut. Im Herzen, / da steckt das Übel!“ (BK 3769-3771). Angesichts der widerstreitenden Gefühle fällt er in Ohnmacht, die von Alonzo als eine Art „Fiebertraum“ (BK 3785) charakterisiert wird, und als er kurz darauf aus diesem Zustand wieder erwacht, erscheint ihm nur noch das Gebet als einzige Handlungsmöglichkeit zu bleiben. Bezeichnenderweise übrigens nicht das Gebet um einen guten Ausgang der Tat in seinem ursprünglichen Sinne, sondern ein Gebet an die heilige Jungfrau, ihn vor „bösen Träumen“ zu beschützen (vgl. BK 3824). Das heißt, es findet eine vollkommene Realitätsverleugnung statt, die umso mehr verwundern muss, als er ja zunächst durch die „in der Sinne Streit, im Aufruhr jeder Leidenschaft“ (BK 4115f.) erfolgte Ausstellung des Schriftstücks eine nicht unerhebliche Entscheidung zum weiteren Verlauf der Ereignisse getroffen hat.<sup>48</sup> Insofern verhält er sich wirklich kindlich, wenn er die möglichen Konsequenzen seiner Tat, die in Form eines Schriftstücks ein Eigenleben in der Hand anderer führen wird, einfach ignorieren kann.

<sup>47</sup> Vgl. auch BK 3191f.

<sup>48</sup> Fülleborn (1988) charakterisiert die „Übersteigerung subjektiver Willensäußerung“ in den Versen 3724-3728 als „Sonderform Grillparzerscher Ironie“, denn die vermeintliche Autonomie wird umgehend relativiert. Zweimal gerät Fedriko außer sich: „Zuerst hatte ihn der Affektsturm zur Tat hingerissen, jetzt überfällt den von seinem Gewissen Geplagten der Traum vom Unschuldstatus vor der Tat. Was uns hier und auch sonst in der *Blanka* bereits szenisch-demonstrativ vorgeführt wird, das sind Postfigurationen des alttestamentlichen Sündenfalls“ (S. 255).



So bezeichnet Rodrigo diese Tat auch sofort als „Fehltritt“ Fedrikos, als ihm das Schriftstück in die Hände kommt, weil er nun einen Beweis für dessen Untreue in der Hand habe, den er vor Pedro und der Gerichtsbarkeit gegen ihn verwenden könne. Aber so kurz vor der Erreichung des Ziels seiner Wünsche wird er mit einem Problem konfrontiert, das auch Ottokar in Grillparzers erstem Habsburgerdrama ereilen wird: Wie kann er sich seiner Mitwisser vergewissern, wenn er selbst mit seinem Handeln gegen die gegebenen Normen der Rechtmäßigkeit, Tugend und Treue verstößt? Denn durch ihr Handeln haben sie sich alle außerhalb des Rahmens der Sittsamkeit gestellt und somit scheidet jeder Rückgriff auf übergeordnete und nicht subjektive Wertmaßstäbe zur Sicherung der gegenseitigen Treue aus. Daher zögert er auch, Haro die Schlüsselgewalt über die Festung anzuvertrauen:

RODRIGO Liebst du ein Weib, bereust du deine Sünden, / hängt deine Seel an eines Freundes Herzen, / hegst du nur *einen* Wunsch im Busen, dessen / Gewährung du mit warmer Sehnsucht wünschest, / dann gib mir wieder sie zurück die Schlüssel; / denn dann bist du der Mann nicht, den ich suche! (BK 4188-4193)

Nun muss also auch der scheinbar alles überblickende Intrigant, der geschickt die Fäden im Hintergrund zieht, um das Schicksal herauszufordern und das Maximum an Macht und Einfluss für sich selbst zu sichern (vgl. BK 4140: „So bin ich denn am langersehnten Ziele! / Dem Listigen gehört die Welt!“), kurz vor dem Ziel die Begrenztheit seines Wirkungsbereiches erkennen. Denn seine „nüchterne Vernunft“ lässt ihn zwar die verschiedenen Handlungsmotivationen überblicken, aber eben nicht vollkommen im Voraus berechnen, da sie zu komplex sind und sich seiner Kontrolle entziehen.<sup>49</sup> Hier würde in der Tat nur „Vertrauen“ helfen. Dabei dürfte er eigentlich nicht zu sehr an der Treue Haros zweifeln, schließlich wissen beide jeweils um die Verbrechen des anderen. So wird nahezu nebenbei ihre Schuld an dem Tod Eleonores bekannt und Pedro, der davon nichts hören dürfe (vgl. BK 4220f.), freigesprochen, wodurch sich dessen Rehabilitierung zum Ende des Dramas hin fortsetzt. Nichtsdestotrotz betrachtet Rodrigo Haro als unkontrollierbares Element im Lauf der Ereignisse, weil das Bedürfnis nach Rache oder ein Moment der Schwäche diesen dazu verleiten könnten, ihn zu verraten. Daher vertraut er schließlich mit Diego einem Menschen, dem gar nichts heilig ist und der sich ausschließlich für den meisten Gewinn bei einer Tat interessiert, weil er ihm zumindest berechenbar erscheint. Schließlich würde dieser für eine entsprechende Bezahlung sogar den König töten, was selbst Rodrigo erschreckt (vgl. BK 4371-4374). Aber dieser ist fortan auch sein einziger Verbündeter, denn Haro wird von Fedrikos Hand fallen und Maria befindet sich plötzlich in demselben Zustand der Selbstentfremdung wie zuvor Fedriko mit dem Unterschied, dass ihre Schuldgefühle sie nicht ein kommendes Verbrechen befürchten, sondern ihr vergangenes Handeln bereuen lassen.

Ebenso wie bei diesem manifestiert sich auch bei ihr die innere Selbstentfremdung in äußerlich wahrnehmbaren Krankheitserscheinungen (BK 4412-4425). Selbst die Provokationsversuche, mit denen es ihrem Bruder bisher immer gelungen ist, sie auf seine Seite zu ziehen und sie in seinem Sinne agieren zu lassen, verfehlen nunmehr ihre Wirkung und lösen nur die Bekundung ihrer Sehnsucht nach der verlorenen Unschuld aus:

<sup>49</sup> Rodrigos allumfassender Verdacht entspricht einer Regel, die Hahn (2008) aus der Analyse der „Verschwörungsgeschichte“ *Verschwörung des Marquis von Bedemar gegen die Republik Venedig, im Jahr 1618* des Abbé de Saint-Réal abgeleitet hat, welche in deutscher Übersetzung in der von Schiller 1788 herausgegebenen *Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen aus den mittlern und neuern Zeiten* erschienen ist. Hahn hält dazu fest (S. 86): „Wenn Saint-Réals Schrift eine Lehre enthält, dann die, daß der Verdacht innerhalb von Plänen, die auf der Konjunktion verschiedener Menschen beruhen, das unhintergehbare Medium sein muß. [...] Der Verdacht ist ein Medium, das gewählt wird, um der Tatsache gerecht zu werden, daß psychische und soziale Systeme durch eine Differenz getrennt sind, die keine Rückschlüsse von Kommunikation auf Absichten zuläßt. Verdacht ist, so die Essenz der *Verschwörungsgeschichte*, ein Mittel der Risikoabsorption.“

RODRIGO Dein Schicksal war fürwahr beneidenswert, / als du noch in des Vaters Hause lebstest, / getrennt von aller Welt durch öde Mauern!

MARIA Ach, könnt ich, könnt ich doch zurück sie rufen, / die ruhig, harmlos hingelebten Tage, / wo noch des väterlichen Gartens Grenzen / genügsam meine Welt umspannten, / wo noch des Vaters Lob mein größter Stolz, / sein Lächeln noch das höchste Glück mir war! [...] / Du hast aus diesem Himmel mich gerissen, / für falsches Flittergold den reinen Diamant, / der Unschuld köstlich Kleinod mir genommen, / Rodrigo, schändlich hast du mich getäuscht! (BK 4461-4480)

Genügsamkeit und Begrenzung, das Glück der stillen Häuslichkeit erscheinen ihr nun ähnlich wie Fedriko zu Beginn des Dramas als paradiesischer Zustand, aus dem sie der Drang nach Größe, zu dem sie sich durch ihren Bruder habe verführen lassen, vertrieben habe. Aber die Selbstanklage beim König, mit der sie Blanka zu retten glaubt, ist – zumindest in der Darstellung Rodrigos – gleichbedeutend mit seinem Tod, weshalb sie verzweifelt feststellen muss, dass für denjenigen, der sich einmal dem Laster hingegeben hat, selbst die Tugend zum Verbrechen wird (vgl. BK 4668):<sup>50</sup>

MARIA Ich treibe sinkend in dem Meer des Zweifels, / und nirgends zeigt sich mir ein freundlich Licht, / das mir den Weg zum sichern Hafen zeigte. / Warum vertraut ich auch die weiche Seele / den Stürmen dieser trügerischen Wogen, / warum versucht ich kühn die Macht der Hölle! (BK 4592-4567)

Wen mit gewaltger Hand das Laster anfaßt, / der wird der Ruhe Antlitz nimmer sehn! / Ihm wandelt sich in Gift der Labetrunk, / ein Mörder grinst ihn an aus Freundesaugen, / der Schlaf, der Sorgentöter, Freudenbringer, / verschließet ihm sein allen offnes Horn, / selbst aus des Bruders vielgeliebten Busen / leckt ihm der Hölle Rache glut entgegen. / Es wandelt die Natur sich ihm zur Strafe, / zu seiner Peinigung verändern sich / des Seins unwandelbar stätge Gesetze, / und selbst die Tugend wird ihm zum Verbrechen! (BK 4657-4668)

Orientierungslosigkeit stellt sich also auch bei ihr ein, die plötzlich unter Beweis stellt, dass sie ebenfalls zu „schwach“ zum (dauerhaft wiederholten) Laster ist, wobei sie schließlich doch die tugendkonforme Entscheidung fällt und den König über die Unschuld Blankas aufklärt, die sich insofern als richtig herausstellt, als die befürchtete Konsequenz, nämlich der sofortige Tod ihres Bruders, ausbleibt. Dafür geht sie selbst an ihrem inneren Zwiespalt zu Grunde, der sich konsequenterweise aus dem Bedauern über die eigenen lasterhaften Taten ergibt. Einen solchen Zwiespalt empfindet auch Fedriko, nachdem er Haro getötet hat und mit den Schlüsseln wieder Blanka aufsucht, um sie zur Flucht anzuhalten:

FEDRIKO Ich bin nicht mehr, der ich einst gewesen! / Als *einem* Laster ich das Herz geöffnet, / schlich Hand in Hand sich ihre ganze Schar / treubruchig in den aufgeschloßnen Busen. / Verwegen drängt hervor sich die Begierde, / und niegesehne Bilder formen sich / in meiner heißentglühten Phantasie, / den reinen Engel hat das schöne Weib / in meiner Brust verdrängt! – Nicht diesen Blick! / Er könnte Teufel sanfter fühlen lehren, / in meiner Brust facht er die Flammen an! (BK 4910-4920)

Auch an dieser Stelle wiederholt er also seine bereits angesprochene Erkenntnis, dass eine Öffnung des Herzens gefährlich sei, weil das Laster es besetzen könne, und zwar in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen, denn ein unverwahrtes Herz ist jeglicher Form der Verführung ausgesetzt.<sup>51</sup> Ging es ihm, als er die Theodizee-Frage stellte, noch um die Rettung der Tugend, des „sanften Engels“, so ist Blanka für ihn jetzt vor allem (auch) Objekt der Begierde, dem er „Meineid“ vorgeworfen hat, weil sie sich geweigert hat, ihn zu küssen (vgl. BK 4894-

<sup>50</sup> Die aus ihrer Perspektive widersprüchliche Realität, in der aus einer eigentlich guten Handlung Konsequenzen erwachsen, die gegen gültige Prinzipien verstoßen, ist also auf ihre Lasterhaftigkeit bzw. ihre Schwäche gegenüber der Verführung durch ihren Bruder zurückzuführen und nicht Merkmal der Welt an sich, wie dies in den späteren Dramen der Fall sein wird. Zu diesem Ergebnis kommt Kraß (1996), S. 78.

<sup>51</sup> Demgegenüber geschah seine Rückkehr von Frankreich nach Spanien zur Übernahme der erbetenen Vermittlungsaufgabe mit „reinem Herzen“ (BK 893), weil sie im Einklang mit den Systemprinzipien erfolgte, auch wenn er im Nachhinein das mit dieser Tat verbundene und wohl auch erstrebte Heldentum als „Schimäre“ und „Wahn“ abtut (vgl. BK 960-962).

4898). Wer also vom Weg der Tugend abweicht und dabei eine „weiche Seele“ ist, wie es Maria formuliert, also nicht vollkommen lasterhaft, zahlt diesen Schritt, sofern er nicht wie im Falle Pedros als Unmündigkeit des „Knaben“ ausgelegt werden kann,<sup>52</sup> mit dem Verlust der Orientierung, die sich dem treuen Anhänger der Tugend fortwährend bietet, wie es Blanka treffend formuliert hat (vgl. o. BK 3041-3053).

Schließlich geben sich jedoch sowohl Fedriko als auch Blanka dem verklärten Bild ihrer Jugend hin, zunächst Blanka, die durch dessen Evokation den Entschluss fasst, tatsächlich die Möglichkeit der Flucht zu ergreifen, und daraufhin Fedriko, der noch einmal den Topos der grenzüberschreitenden Liebe bemüht, der selbst der Tod nichts anhaben könne, worin Blanka einstimmt. Damit hat sie sich aber definitiv von ihrer gesellschaftlich gebotenen Treue an Pedro entfernt und verliert sich nicht einfach mehr nur in ihrer Schwärmerei, sondern erkauft die mögliche Flucht in der Hoffnung auf die Wiederkehr der Vergangenheit mit dem endgültigen Verlust der Realität und das heißt de facto mit ihrem Tod. Aber auch Fedriko stirbt durch den Versuch, ihre Flucht vor der Nachstellung ihrer Verfolger zu schützen, so dass von den auftretenden Figuren schließlich nur noch Pedro und Rodrigo sowie Diego übrig bleiben. Rodrigo rät seinem König, vor den herankommenden Verschwörern in den Gang zu fliehen, aber Pedro will sich ihnen stellen, was als deutliches Zeichen zu werten ist, dass er nicht länger nur auf sein persönliches Glück abzielt, sondern die mit seinem Amt verbundene Verantwortung wahrnehmen möchte: Der „Knabe“ Pedro hat sich emanzipiert und den durch seine Amtsausübung längst fälligen Altersklassenwechsel vollzogen, während sich Fedriko, Maria und schließlich auch Blanka dem idyllischen Bild ihrer Kindheit wieder zugewandt haben. Krah (1996) nimmt die Tatsache, dass die Tilgung der Figuren am Ende nicht nach dem Theodizee-Prinzip geschieht, als Indiz dafür, dass das Drama eine grundsätzlich konservative und systemstabilisierende Sichtweise favorisiere: Alle Figuren, die in irgendeiner Weise zwischen den Systemen stehen und insofern Konfliktpotential bereitstellten, sind getilgt worden mit Ausnahme von Pedro, der sich mit seinem Schluss-Satz eindeutig wieder in das System samt seiner Tugendhaftigkeit einfügt und dies aufgrund seines Status als Herrscher auch kann.<sup>53</sup> Rodrigo und Diego kommt also als absoluten Bösewichtern aus dieser Sichtweise als Überlebensvorteil zu, dass sie eindeutig kategorisierbar sind.

---

<sup>52</sup> Pedro empfindet die gleiche „Schwäche“ aus Sicht Rodrigos, die ihn die Folgen der vergangenen Verbrechen bereuen lässt, weil auch er plötzlich von einem inneren Rächer gemartert wird; vgl. BK 4792: „Doch, bist du aus des Abgrunds Nacht gekommen, / ein Rächer jener ungeheuren Tat, / so fliehe, denn in meinem Innern lebt / dein fürchterlicher Stellvertreter, du / kannst teuflischer mich nimmer quälen, als / mein Herz mich martert, flieh, flieh! du bist unnütz!“ (BK 4792-4797). Aber als Kind können ihm diese Taten verziehen werden, während Fedriko an der Schwelle eines weiteren Altersklassenwechsels steht, dessen Übergang durch seine nicht tugendkonforme Handlung verhindert wird.

<sup>53</sup> Letztlich bleibt dieses Drama damit einem zentralen Schema der Aufklärungsdramen verpflichtet: Die Vorenthaltung von Wissen war ursächlich für die Fehlleitung einer Figur, die eben durch die Aufdeckung bzw. „Aufklärung“ dieses Wissens (nahezu problemlos) auf den Pfad der Tugend zurückgeleitet werden kann. Nichtsdestotrotz ist Krah (1996) zuzustimmen, wenn er feststellt, dass die dargestellte Welt des Textes durchaus komplexer ist und die Konzepte von Tugend und Laster als alles organisierende Leitdifferenz in erster Linie einen äußerst leistungsfähigen Rahmen abgeben, weil alle anderen Konzepte darauf zurückführbar sind (vgl. S. 41-43). Im Vergleich zu den späteren Dramen hebt Krah an dieser Stelle zusätzlich die Tatsache hervor, dass auch die Hinzuziehung historischen Wissens den weiteren Verlauf der Ereignisse nicht vorauszusagen vermag, da es zwei Versuche Trastamaras gegeben habe, Pedro zu stürzen, wobei der erste misslungen und der zweite missglückt ist: „Das Textende kann aufgrund dieser Strategie zumindest nicht als Thematisierung eines gravierenden und fundamentalen Einschnitts in die Diegese interpretiert werden (S. 174).“

Frankreich:

außersozialer Ort idyllisch verklärter Vergangenheit

strukturell gleichbedeutend mit Marias Erinnerung an „des väterlichen Gartens Grenzen“

erst im Nachhinein feststellbar  
definitiv verloren  
abgeschlossen  
natürlich  
selbstgenügsam  
keine Sprache  
keine Bewertung

⇒ verlorenes Paradies!

Frauenfiguren verlassen diesen Ort als „Opfer“: Blanka zurückgelassen, Maria durch die Anstachelung ihres Bruders;

Männer verlassen diesen Ort bewusst, um sich einer gesellschaftlichen Aufgabe als „Held“ zuzuwenden und das „Schicksal“ zu versuchen (sowohl Fedriko als auch Rodrigo!)

⇒ Versuch, an diesen Zustand wieder anzuschließen, endet in Selbstverlust und Tod!  
⇒ Zeit lässt sich nicht zurückdrehen

Spanien:

gegenwärtige Realität, die aber defizitär ist durch die Korrelation von Merkmalen, die sich eigentlich widersprechen, und zwar von (natürlichem) Herrscheramt und tatsächlicher Despotie

Probleme:

Gebrauch „nüchterner Vernunft“ kann zur Systemmanipulation führen

Künstlichkeit der Kommunikation problematisiert, da (Selbst-) Täuschung möglich, besonders schriftlich fixierte Sprache gefährlich (vgl. Todesurteil „zum Scheine“, schriftliche Zusage Fedrikos an Lara)

Verführbarkeit (des Herzens: Liebe/Ruhm/Macht als mögliche Ansatzpunkte)

persönliches Glück wird im Namen der Autonomie verfolgt (sofern es kollektivem Glück widerspricht, lediglich „Scheinautonomie“)

eindeutige Bewertung und Absehbarkeit der eigenen Taten ungewiss, aber:

**Notwendigkeit**, mit der aktuellen Situation umzugehen:

Blanka:

- Schwärmerei (Kunst): Rückzug in eine Scheinwelt (problematisiert, aber lebbar)
- Lustgewinn aus dem Bewusstsein der eigenen Entsaugung (problematisiert, aber lebbar)
- Flucht, um an idyllischen Ausgangszustand wieder anzuschließen (erscheint in extremer Form am Ende bereits als Realitätsverlust und wird auch sogleich sanktioniert und ist damit nicht mehr lebbar)

Fedriko:

- Versuch der Besserung des Königs (favorisiert, aber Erfolg ist erst im Nachhinein feststellbar, vorher ungewiss)
  - Teilnahme an Aufstand aus persönlichen Motiven (eindeutig negativ bewertet und sanktioniert)
  - Problem für Fedriko stellt die Tatsache dar, dass er nicht gänzlich außerhalb des Systems wie sein Bruder Heinrich steht: seine Entscheidung für die Unterstützung Trastamaras ist nicht von seiner Zuneigung zu Blanka zu trennen und hat automatisch Auswirkungen auf die Reaktion Pedros (Unterzeichnung des Todesurteils): Status zwischen den Systemen führt zum Ausschluss
- ⇒ richtiges Verhalten ist grundsätzlich möglich, da Herrscher lediglich verführt und der Tugend wieder zuführbar ist
- ⇒ letztlich uneingeschränkte Gültigkeit der Annahmen über die gute Einrichtung der Welt und der Bildsamkeit der Menschen

## 2. Die Ahnfrau<sup>54</sup> oder die Unwiederbringlichkeit der Unschuld<sup>55</sup>

Das Drama setzt ein mit einer Klage des alten Grafen Borotin, der gerade von dem Tod seines letzten männlichen Verwandten erfahren hat und nun – passend zu der durch die düstere Atmosphäre heraufbeschworenen Weltuntergangsstimmung – das Ende seiner Dynastie – hier im Bild der Eiche versinnbildlicht – beklagen muss:

DER GRAF    Fallen seh' ich Zweig' auf Zweige, / Kaum noch hält der morsche Stamm. / Noch ein Schlag, so fällt auch dieser / Und im Staube liegt die Eiche, / Die die reichen Segensäste / Weit gebreitet rings umher. (AF 2-7)

Dabei hat es sich um ein einflussreiches, reiches (vgl. AF 277) und „hochberühmtes“ (vgl. AF 100) Geschlecht gehandelt, das „weite Lehen“ besitzt (AF 206) und sich „im Schlachtgefild“ (AF 105) häufig bewährt hat. Zwar gibt es noch eine Tochter, aber der Fortbestand der Dynastie und ihres Einflusses vollzieht sich ausschließlich über die männliche Nachkommenschaft, so dass der Graf von sich selbst sagt, „kinderlos“ zu sterben (vgl. AF 159).<sup>56</sup> Allerdings nimmt er in Gegenwart seiner Tochter sofort wieder Abstand von diesem Urteil, das „ungerecht“ sei, und möchte seiner Tochter zumindest dazu verhelfen, „ein bescheidnes Los zu gründen“ (AF 208):

GRAF    Ist mein Name denn das Höchste? / Leb' ich nur für meinen Stamm? / [...] Ja an eines Gatten Seite, / Der dich liebt, der dich verdient, / Werde dir ein andrer Name / Und mit ihm ein andres Glück! / Wähle von des Landes Söhnen, / Frei den künftigen Gemahl, / Denn dein Wert verbürgt mit deine Wahl! / [...] Edel nennst du sein Geschlecht, / Edel nennt ihn seine Tat, / Bring ihn mir, ich will ihn kennen, / Und besteht er auf die Probe / So kann manches noch geschehn. (AF 175-205)

Denn Bertha hat bereits jemanden zu ihrem zukünftigen Gemahl gewählt. Es ist jener Retter, der sie aus den mörderischen Fängen der Räuber befreit hat, als sie „eingelullt in süß Vergessen / Weiter ging als je zuvor“ (AF 225f.). In diesem Drang, der Enge des väterlichen Hauses zu entfliehen (vgl. auch AF 309-311), erkennt der Betrachter die erwachende Sexualität Berthas und das Ende ihrer Kindheit, das für sie mit einer metaphorischen Neugeburt in den Händen Jaromirs zusammenfällt:<sup>57</sup>

BERTHA    Ich erwacht' in seinen Armen, / Und zum Leben neu geboren, / Unbehilflich, schwach und duldend / Wie ein Kind am Mutterbusen / Hing ich an des Teuren Lippen / Seine heißen Küsse trinkend. (AF 258-263)

Dieses Bestreben, sich im Namen der erwachenden Sexualität und aufgrund der Zuneigung zu einem Mann der väterlichen Autorität zu entziehen, verbindet Bertha ebenso wie ihr Name und ihr Äußeres mit der Stammherrin ihres Hauses, deren Geschichte der Kastellan Günther wiedergibt: Sie wurde ganz im Gegenteil zu der Absicht des jetzigen Grafen in Bezug auf die Vermählung seiner Tochter

<sup>54</sup> Die Entstehung des Dramas fällt in das Jahr 1816. Zitiert wird das *Trauerspiel in fünf Aufzügen* nach der Ausgabe Grillparzer (1986), S. 9-119. (Im Folgenden abgekürzt als „AF“; die anschließenden Zahlen verweisen auf die jeweiligen Verse in dieser Ausgabe).

<sup>55</sup> Zu einem Überblick über die Tendenzen der Forschung vgl. Nehring (1988), S. 47.

<sup>56</sup> Geißler (1976) findet für die Idealvorstellung, von der sich der Graf in Ermangelung eines männlichen Nachkommen nun verabschieden muss, den treffenden Begriff der „säkularisierten Unsterblichkeit in der feudalen Ahnenreihe“ (S. 430). Der Wegfall dieser vom System vorgegebenen Sinnstiftung seiner Existenz ist also ausschlaggebend für die Melancholie, in der ihn der Betrachter kennenlernt.

<sup>57</sup> Begrenzung scheint also symptomatisch für den Zustand der Kindheit zu sein, wenn man sich die Eigenschaften in Erinnerung ruft, mit denen Maria in *Blanka von Kastilien* den „väterlichen Garten“ ihrer Kindheit gezeichnet hat. Erscheint der mittlerweile orientierungslosen Büberin diese Enge als Ideal, drängt es die unschuldige Bertha entwicklungsbedingt jedoch aus dieser Enge hinaus.

[v]on der Eltern Hand gezwungen, / Zu verhaßter Ehe Bund, / Sie vergaß ob neuen Pflichten / Langgehegter Liebe nicht; / In den Armen ihres Buhlen / Überfiel sie der Gemahl. / Dürstend seine Schmach zu rächen, / Straft' er selber das Verbrechen / Stieß ins Herz ihr seinen Stahl, / Jenen Stahl, den in der Blinde / Man dort aufgehangen hat, / Zum Gedächtnis ihrer Sünde, / Zum Gedächtnis seiner Tat. (AF 484-496)

Ein Ehebruch und ein Mord stehen also am Anfang dieses zunächst so hochgepriesenen Geschlechtes, das sich im kompletten Gegensatz dazu nach außen als idealer Tugendraum darstellt (vgl. AF 742-748). Daher ist es auch verständlich, dass der Graf diese „Sage“ als „Märchen“ abtut (vgl. AF 472-475) und natürlich insbesondere die Spukerscheinung (vgl. AF 397), die immer dann auftaucht, „wenn Unheil droht dem Hause“ (AF 505), bis auch der letzte Nachkomme ihres Hauses gestorben ist. Aber damit nicht genug, denn das Gerücht geht noch weiter, auch wenn sich Günther zunächst noch ziert, dies auszusprechen, und der Graf bereits die Augenbrauen runzelt:

GÜNTHER Ihres Schoßes einz'ger Sohn, / Den ihr unter Euern Ahnen, / Unter Euern Vätern zählt, / Der des mächt'gen Borotin / Lehen, Gut und Namen erbe, Er –  
 GRAF Schweig!  
 GÜNTHER Es ist ausgesprochen. / Er, dem Vater unbewußt, / War ein Pfand geheimer Lust, / War ein Denkmal ihrer Sünde! (AF 544-552)

Diesem Gerücht zufolge stehen am Anfang der Dynastie also nicht nur Ehebruch und Verbrechen, sondern auch noch ein Bastard, der gezwungenermaßen die Legitimität dieses streng patriarchalisch organisierten Geschlechtes in Frage stellt; nicht umsonst verweist Günther schließlich direkt auf die wirtschaftlichen und politischen Ansprüche des vermeintlich illegitimen Erben. Was also hier aus Sicht des Grafen unbedingt „verschwiegen“ werden muss, sind die dunklen – und damit gleichzeitig übrigens auch die (sündigen) weiblichen – Wurzeln des nunmehr nur noch morschen „Stammes“ der Familie. Wenn die Figuren also die Erscheinung der Ahnfrau, die der Zuschauer ja auf der Bühne als real betrachten kann,<sup>58</sup> leugnen, so vermag man darin die gezielte Ignorierung eben jener menschlicher Verhaltensweisen zu sehen, die nicht zur Selbstdarstellung der Familie und dem Bild eines tugendhaften Menschen passen: Die subversive Freiheit weiblicher Sexualität einerseits und das männliche Gewaltpotential andererseits. Dass dem Kastellan verboten wird, die Sage von der Ahnfrau wiederzugeben, hat für seine Person nach eigener Aussage negative Konsequenzen, weil die Unfähigkeit, vorhandenes Wissen zu artikulieren, einem Krankheitszustand gleichkommt: „Meinen Busen will's zerbrechen / Und es drängt mich's auszusprechen / Beb' ich selber gleich zurück“ (AF 531-533). Diese Erfahrung werden Jaromir und Bertha später wiederholen.

An dieser Stelle muss sich der Betrachter noch einmal das Idealbild der Familie vor Augen führen, das der Graf beschworen hat, um die zerstörerische Kraft dieses Gerüchtes für den Selbstanspruch in seinem ganzen Ausmaß erfassen zu können: Die Ehe ist für ihn ein „keuscher Bund“ mit einer tugendhaften Frau (vgl. AF 125-128), deren Zweck es ist, Nachkommen zu zeugen, die in männlicher Folge die Machtansprüche der Familie in Zukunft sicherstellen (worin schließlich auch die Existenz des eigenen Lebens gesehen wird) und in weiblicher Folge immerhin nur mit den „Besten“ vermählt werden können:

GRAF Als sie mir geboren ward / Und vor mir lag in der Wiege / Freundlich lächelnd, schön und hold, / Wie durchlief ich im Gedanken / Die Geschlechter unsers Landes, / Sorgsam wählend, kindisch suchend / Nach dem künftigen Gemahl. / Fand den Höchsten noch zu niedrig, / Kaum den Besten gut genug: / Damit ist's jetzt wohl vorbei! (AF 1084-1093)

<sup>58</sup> Zur Problematisierung einer Reduktion der Ahnfrau zur bloßen Halluzination der Figuren seitens des Rezipienten bzw. einer einseitig-allegorischen Deutung des Gespenstes vgl. von Wilpert (1992).

Wie bereits erwähnt, hat der Graf angesichts der veränderten Umstände seines dynastischen Anspruchs von dieser ausschließlich patriarchalisch dominierten Entscheidung über den Fortbestand des Geschlechtes Abstand genommen, indem er Bertha „frei“ über den zukünftigen Gemahl entscheiden lässt.<sup>59</sup> Was an dieser Stelle – gerade in Anbetracht der Ereignisse um die Ahnfrau – als Fortschritt erscheint, weil der Tochter nun eine weitaus größere Autonomie zukommt, wird sich im Laufe der Handlung aus Berthas Perspektive aber gar nicht als wirklicher Fortschritt erweisen, denn so wie die Frau ursprünglich nur eine „Funktion“ im patriarchalisch organisierten Familiensystem zukam, so wird sie auch für ihren auserwählten Bräutigam in erster Linie nur eine bestimmte Funktion, nämlich diejenige der Erlösung, ausüben.<sup>60</sup> Dieser Widerspruch zwischen der Hoffnung, welche die zukunftsoptimistische Bertha<sup>61</sup> in ihren Jaromir setzt, und der gegenteiligen Entwicklung ihres Verhältnisses in der Realität zeichnet sich schon bei seinem ersten Auftritt ab. Denn anstelle des heldenhaften Retters, der sie von den mörderischen Klingen der Räuber bewahrt hat, betritt Jaromir „*wankend, mit verworrenem Haar und aufgerissenem Wams, einen zerbrochenen Degen in der Rechten*“ (nach AF 591) die Szene. Er ist nicht länger überlegen, sondern ein Gehetzter, den die Soldaten verfolgen und der Zuflucht im Hause Borotin sucht. Es kristallisiert sich immer mehr heraus, dass er eigentlich der zu Errettende ist, der sich Heilung von Berthas Reinheit und Unschuld erhofft:

JAROMIR Will vor ihr mich niederstürzen / Und an ihrer reinen Seite / Ruh und Frieden mir erflehn! / Ja sie möge über mir / Wie ob einem Leichnam beten, / Und in ihres Atems Wehn / Will ich heilig auferstehn! (AF 784-790)

Mit Berthas Hilfe verspricht er sich ebenfalls eine Neugeburt, denn obwohl er in der Ausübung seiner räuberischen Tätigkeit seinen Kumpanen in nichts nachsteht, erfährt man später, dass er mit seiner Existenz hadert (vgl. AF 1876-1878; AF 1908-1913; AF 2790f.) und sich sogar zwingen musste, seinen vermeintlichen Vater zu lieben (vgl. AF 2818-2820; AF 2831-2838). Bereits zu Beginn des zweiten Aufzuges wird deutlich, dass er die einmal ins Auge gefasste Erlösung von diesem unbefriedigenden Zustand mit aller Leidenschaftlichkeit verfolgt, sofern sie ihm realisierbar erscheint: „Hat die Liebe je verwehrt / Was die Liebe heiß begehrt?“ (AF 811f.). Und genau auf diese Heil versprechende „Liebe“ kommt es ihm an, weniger auf die dahinter stehende Persönlichkeit Berthas, die diesen Zusammenhang bereits ahnt und sich deshalb Klarheit über ihr Verhältnis verschaffen möchte:

BERTHA Sieh, man hat mir wohl erzählt, / Daß es leichte Menschen gebe, / Deren Liebe nicht bloß brennt / Auch verbrennt, und dann erlischt: / Menschen, die die Liebe lieben, / Aber nicht den Gegenstand; / Schmetterlinge, bunte Gaukler, / Die die keusche Rose küssen, / Aber nicht weil sie die Rose, / Weil sie eine Blume ist. (AF 1049-1058)

Sie begreift diesen Umstand natürlich nicht in dem Sinne Jaromirs, sondern führt ihre Unsicherheit in der Begegnung mit ihm auf die Unklarheit von Liebe und Sexualität als eigentliche Antriebe seines Verhaltens zurück, natürlich ohne Letztere explizit zu benennen, sondern eben

<sup>59</sup> Für Geißler (1976), der die soziale Grundkonstellation der *Ahnfrau* auf den Gegensatz zwischen feudalistisch-dynastischer und bürgerlich-individualistischer Wertvorstellung bringt, ist mit diesem Zugeständnis des Grafen „das Ende des hocharistokratischen Geschlechts der Borotin“ endgültig besiegelt (vgl. S. 431), nachdem es im Kern (durch die entsprechende Handlung der Ahnfrau) ja bereits durch „bürgerliche Verhaltensweisen ausgehöhlt“ worden sei (vgl. S. 432). Demgegenüber bemerkt Paetzke (1987) zu Recht, dass „der Normhorizont, vor dem die Tat der Ahnfrau als Sünde erscheint, aristokratische und bürgerliche [und zwar in dem Treuepostulat, Anm. d. Verf.] Werte vereinigt“ (S. 25), weshalb Geißlers Feststellung in ihrer Absolutheit nicht aufrechtzuerhalten ist. Zum Bewusstsein einer historischen Übergangsphase und dem Verhältnis von Außensicht auf das System und innere Struktur s.u.

<sup>60</sup> Bereits ihr Vater hat sie als „Trösterin“ missbraucht (vgl. AF 289-291), worauf Stirnweis (2008) hinweist (vgl. S. 96).

<sup>61</sup> Vgl. ihre dem Vater widersprechenden Aussagen über die Erneuerung der Natur in AF 38-41.

auf die Blumenmetaphorik zurückgreifend. Vollends zum Vorschein kommt die Unbedingtheit, mit der Jaromir seine durch Bertha repräsentierte Erlösung verfolgen will, im dritten Aufzug, nachdem er ihr seine Räuberexistenz gestanden hat und sich dadurch von seiner Beklemmung befreit fühlt (vgl. AF 1807-1819), die sein Verhalten den ganzen zweiten Aufzug über bestimmt hat, so dass Bertha und ihr Vater mehrfach davon sprechen, dass er krank sei.<sup>62</sup> Denn nun kehrt seine Hoffnung zurück, sobald Bertha ihm durch ihr „Halt ein!“ (AF 1929) zu verstehen gibt, dass ihr sein weiteres Schicksal nicht egal ist, und er kann seine Erlösungswünsche wie folgt erneuern:

JAROMIR: Ach soll denn der Unglücksel'ge, / Kaum dem Schiffbruch nur entgangen, / Dem die Kraft schon schwindend sinkt, / Treibend auf der Wasserwüste, / Denn umklammern nicht die Küste, / Die ihm reich entgegen blinkt? / [...] Als ein neues, reines Wesen, / Wie aus meines Schöpfers Hand, / Lieg' ich hier zu deinen Füßen / Um zu lernen, um zu büßen. / [...] Mild, wie eine Mutter, leite / Mich, dein Kind, wie's dir gefällt, / Daß mein Fuß nicht strauchelnd gleite / In der neuen, fremden Welt. / Ha ich fühle – dieses Beben – / Ja – du bist mir rückgegeben! / *Die schwach sich sträubende in seine Arme ziehend:* Bertha! Mädchen! Gattin! Engel! / *Aufspringend:* Stürz jetzt die Erde ein! / Ist doch hier der Himmel mein! (AF 1937-1973)

Er ist voller Euphorie über die sich selbst gemalte Aussicht, seine Vergangenheit hinter sich lassen zu können und ein neues Leben, eine zweite Chance zu bekommen, die nun eine selbstgewählte ist im Gegensatz zu der bisherigen Existenz als Räuber, die Ergebnis seiner Sozialisierung war und dessen innere Ablehnung ihn selbst gleich einem Schiffbrüchigen der Orientierungslosigkeit preisgegeben habe.<sup>63</sup>

JAROMIR Mag das Schicksal immer schlagen, / Wenn dein Arm mich, Teure, hält, / Trotz' ich einer ganzen Welt. / Meine Schuld ist ausgestrichen, / Jubelnd bin ich mir's bewußt, / Und Gefühle, längst verblichen, / Blühen neu in dieser Brust. / [...] Nun stürmt immer, wilde Wogen, / Schwellt in himmelhohen Bogen, / In des Hafens sicherer Hut / Lach' ich der ohnmächt'gen Wut. (AF 1976-1994)

Er ist also von seiner Melancholie geheilt und wieder zu seiner selbstbewussten Rolle zurückgekehrt, in der ihn Bertha kennengelernt hat. Die schier unbändige Kraft, die hier aus seinen Worten spricht, bleibt aber nicht nur im Visionären, sondern scheint sogar auf einen konkreten Ort in der dargestellten Welt ausgerichtet zu sein: Denn er unterbreitet seinem „geliebten Engel“ den konkreten Plan, gemeinsam mit ihr an ein fernes Gut am Rhein zu fliehen, wo ihn keiner als Räuber kenne, er aber ein Gut besitze, so dass die Möglichkeit eines (sogar wirtschaftlich gesicherten) Neuanfangs sogar wirklich gegeben zu sein scheint.<sup>64</sup> Bertha stimmt nach kurzem Zögern denn auch „*halb ohnmächtig*“ in die scheinbar einzige Möglichkeit ein, Jaromir, der sie nicht mehr verlassen möchte, vor dem Tod zu bewahren, und muss ebenfalls halb ohnmächtig mit ansehen, wie Jaromir die potentiellen Rahmenbedingungen ihrer Flucht vor ihr

<sup>62</sup> Johnston (1995) nimmt gerade die gegenteilige Bekundung Jaromirs, eben nicht krank zu sein, sondern sich „grad im Sturme“ wohl zu fühlen (vgl. AF 1181-1183), als „Indiz einer verhängnisvollen kriminellen Anlage“ (S. 430), die durch die im Folgenden dargestellten Symptome noch verstärkt werde. Er weist auch auf eine Koppelung zwischen Sexualität und Gewalttätigkeit in dem Drama hin (vgl. S. 437), die besonders am Ende des dritten Aufzuges deutlich wird, wenn in Anwesenheit der Ahnfrau, auf die sich schließlich Jaromirs sexuelles Interesse richten wird, ein Licht von dem Dolch auszugehen scheint, wodurch er ihn wieder- und sich selbst in ihm zu erkennen glaubt.

<sup>63</sup> Vgl. hierzu auch die ähnlich angelegte Rolle Theklas für Max in Schillers Wallenstein-Trilogie: Auch diese erscheint dem zwischen widerstreitenden Verpflichtungen Zerrissenen wie ein „Engel“ (vgl. *Wallensteins Tod* [=WT] 1240). Zitiert wird aus den Dramen Schillers nach den ersten beiden Bänden der im Literaturverzeichnis angegebenen Ausgabe von Schillers sämtlichen Werken.

<sup>64</sup> Es stellt sich die Frage, ob dieses Gut wirklich existiert oder ob es sich bei der Rede von dem real existierenden Ziel der Flucht lediglich um eine rhetorische Strategie zur Überredung Berthas handelt. Aber auch wenn es dieses Gut fernab der dargestellten Realität geben sollte, muss sich der Betrachter fragen, wie es der Räuber zu solch einem Besitz gebracht hat: Die Antwort kann nur in dessen Erwerb mit unrechtmäßig erworbenem Geld liegen, so dass sich das Prinzip der stillschweigenden Integration begangener Untaten auch dort fortsetzen würde.



ausbreitet: Er verlangt gehetzt nach Waffen und vergisst beim Anblick des Dolches ganz ihre „engelgleiche“ Gegenwart, die ihm Einhalt gebieten möchte:<sup>65</sup>

JAROMIR Sei begrüßt, du hilfreich Werkzeug! / Lockend seh' ich her dich blinken, / Und mein Schicksal scheint zu winken. / Du bist mein! Drum her zu mir! *Darauf los gehend.*

BERTHA *zu seinen Füßen:* Ach halt ein!

JAROMIR *immer unverwandt auf den Dolch blickend:* Weg da! – Zurück! *Er nimmt den Dolch.* [...]

BERTHA Diesen Dolch! O leg' ihn hin!

JAROMIR Ich, den Dolch? Nein, nimmermehr! / Er ist mein, ist mein, ist mein! / Ei fürwahr ein tüchtig Eisen! / Wie ich ihn so prüfend schwinde / Wird mit Eins mir guter Dinge / Und mein innres Treiben klar. (AF 2125-2152)

Und dieses „innre Treiben“ besteht darin, sich bei der Durchsetzung seines Planes durch nichts aufhalten zu lassen, d.h., die Selbstsicherheit hat sich nun in einen Wahn gesteigert, der sich scheinbar jeglicher Begrenzung durch die Vernunft entzieht. Welch fatale Konsequenzen dieses destruktive Potential haben kann, wird das Drama dann auch mit aller Schärfe aufzeigen, schließlich wird Jaromir das schlimmste Verbrechen überhaupt begehen, aber dazu später mehr.

Bertha hatte am Ende des zweiten Aufzuges noch in der Kunst eine Möglichkeit der Realitätsbewältigung gefunden, indem sie in Gedichtform den Verlust ihrer kindlichen Unschuld beklagen konnte. Dieser nun verlorene Zustand zeichnete sich in erster Linie durch die Einigkeit in sich selbst aus, die gleichzeitig auch bei „umzogenen“, d.h. bewölktem Himmel, eine Sicherheit im Handeln bedeutete, die ihr nun abhanden gekommen ist und sie den Wunsch nach dem „Leitstern in der Nacht“ formulieren lässt, den Blanka noch ganz klar als die Tugend identifiziert hatte:

BERTHA Wohin seid ihr goldne Tage? / Wohin bist du, Feenland? / Wo ich ohne Wunsch und Klage, / Mit mir selber unbekannt, / Lebte an der Unschuld Hand. // [...] War der Himmel auch umzogen, / Heiter strahlte doch mein Sinn / Und auf spiegelhellen Wogen / Taumelte das Leben hin. // [...] Seit sein Arm mich hat umwunden, / Seit ich fühlte seinen Kuß, / Ist das Feenland verschwunden / Und auf Dornen tritt mein Fuß; // Dornen, die zwar Rosen schmücken, / Aber Dornen, Dornen doch, / In dem glühendsten Entzücken / Fühl' ich ihren Stachel noch. // [...] Wer mag mir das Rätsel lösen? / Ist es gut; warum so bang? / Ach und führet es zum Bösen; / Woher dieser Himmelsdrang? / *Mit ausgebreiteten Armen:* Kann mein Flehen dich erreichen, / Uner-

<sup>65</sup> Auf die Bedeutung dieser Szene im Handlungszusammenhang weist besonders Stirnweis (2008) hin: „Im Gegensatz zu vorher, wo Jaromirs Funktionalisierung von Bertha an den Wunsch gekoppelt ist, ein neues, menschenwürdiges Leben zu beginnen, wird sein Verhalten nun zu einer wahrhaft schuldhaften Missachtung ihrer Menschlichkeit und zu einer machtbesessenen Unterminierung ihrer Perspektive“ (S. 103). Gerade an dieser Stelle werde klar, dass das gesamte Drama nicht als „Schicksalstragödie“ in dem Sinne zu verstehen sei, dass die Figuren durch eine übermächtige Größe vollkommen determiniert seien, sondern dass es in erster Linie um die Darstellung der fatalen Folgen instrumentalisierenden Handelns der männlichen Figuren und vor allem ihrer mangelnden „Selbstreflexion“ (S. 106) gehe: „Auf symbolische Art und Weise wiederholt Jaromir damit das Unrecht, das der Ahnfrau widerfahren ist, an Bertha“ (S. 104). Somit thematisiere Grillparzer die Fragwürdigkeit menschlicher Autonomie vor dem Hintergrund der inneren Haltung und psychologischen Prozesse der Figuren und nicht – wie immer wieder in der Forschung behauptet wurde – aus der Perspektive einer überindividuellen Seinsordnung. Nehring (1988) weist darauf hin, dass auch in den anderen vermeintlich idealtypischen „Schicksalstragödien“ (Werners *Der vierundzwanzigste Februar* und Müllners *Schuld*) der Fatalismus relativiert würde, und plädiert anstelle dieser häufig abwertend gebrauchten Gattungsbezeichnung für den neutralen Begriff „fatalistisches Schauerdrama“, denn „Schrecken und Schauer zu erregen, ist oberstes Anliegen dieser Dramatik“ (S. 56) ebenso wie der wesensverwandten Erzählliteratur. Damit sei aber noch nichts über den literarischen Wert der einzelnen Werke ausgesagt, wobei Nehring dazu tendiert, der *Ahnfrau* eine „vollgültige ästhetische Leistung[] zu bescheinigen“ (S.61). Von Wilpert (1992) weist nach, dass die Handlungsstruktur der *Ahnfrau* dem Schema der Gespenststücke des Vorstadttheaters sehr nahe kommt, wobei dieses noch zusätzlich um Elemente der Schicksalstragödie angereichert worden sei, so dass *Die Ahnfrau* gattungstheoretisch gesprochen „zwischen beiden Kategorien sitzt und von beiden in Anspruch genommen wird“ (S. 89).

klärbar hohe Macht, / Die ob diesem Hause wacht, / So gib gnädig mir ein Zeichen, / Einen Leitstern in der Nacht! (AF 1534-1587)<sup>66</sup>

Erfüllung und Leid zugleich bereitet gleich einem „Rätsel“ die Erfahrung der Liebe bzw. der damit einhergehende Verlust des zumindest in der Rückschau Harmonie bietenden Kindheitszustandes. Dass die erstrebenswerte „Rose“ nur um den Preis der verletzenden „Dornen“ erlangt werden kann, musste die Tugendhafte mittlerweile in noch deutlicherem Ausmaß erfahren, erkaufte sie sich doch die Zukunft mit Jaromir durch einen Verrat an ihrem Vater, so dass sie zu Beginn des vierten Aufzuges dem „gerechten“ Gott die Frage stellt, warum er „zwei Blitze werfe[], wo’s an einem schon genug“ und damit natürlich indirekt die vermeintliche göttliche Gerechtigkeit in Frage stellt (vgl. AF 2187-2191). Aber noch kann Schlimmeres verhindert werden und so betet sie „in steigender Angst“ um Linderung für sich und Schutz für ihren Vater und Jaromir, der sich ja bessern wolle und damit Gnade verdiene (vgl. AF 2213-2239). Aber diese Argumentation wird dadurch sofort wieder zunichte gemacht, dass er mit dem Vaternord ja noch das schlimmste Verbrechen zu seinen bisherigen hinzugefügt hat, so dass ihr angesichts der Beschaffenheit der Realität schließlich nur noch der Verlust dieser als Ausweg bleiben wird. Dabei erscheint ihr Tod als direkte Konsequenz ihrer Weigerung, sich die Realität bewusst zu machen, wobei die Bewusstwerdung an den Vorgang der Verbalisierung gebunden ist. Zwar kommt Bertha damit dem Postulat ihres Vaters nach stillschweigender Integration des nicht Akzeptierbaren nach, aber dieser Schritt geht eindeutig zu Lasten des Individuums, das daran zerbricht, worauf ja bereits der Kastellan Günther und Jaromir verwiesen haben:

BERTHA [...] *Freudig*: Und mein Bruder kam zurück, / Mein ertrunkner, toter Bruder! / Und der Bruder – Halt! – Hinunter! / Nur hinunter, da hinunter! / Fort in euern schwarzen Käfig! / *Die Hand krampfzig aufs Herz gepreßt*: Nage, nage, gift’ges Tier, Nage, aber schweige mir! (AF 2625-2631)

Graf Borotin formuliert im Angesicht seines nahenden Todes eine ähnliche Auffassung über die Natur des Lebens wie Bertha, dass es nämlich „wüst und rau und dennoch schön“ (AF 2369) sei, weil es dem Menschen Freuden und Leiden „aus dem bittersüßen Becher“ biete (AF 2376). Und auch er wird auf dem Sterbebett noch einmal die gesamte Bandbreite menschlicher Erfahrung mit dem „bittersüßen Leben“ erfahren, weil er zunächst freudig erfährt, dass sein totgegläubter Sohn lebt:

GRAF Gott! Mein Sohn! – Er lebt! er lebt! / Aber wie? – Ha, unter Räubern! / Ist wohl gar? – Weh ist – [...] // Ha mein Sohn ein Räuber, Räuber! / Hätt’ ihn doch dein schwarzer Mund / Tückisch Wassergrab verschlungen, [...] / Aber ach, was fluch’ ich ihm? / Gott hab’ Dank für diesen Strahl! / Räuber! War’s denn seine Wahl? / Bring ihn, Guter, bring ihn mir, / Auch für den Räuber dank’ ich dir! (AF 2484-2499)

Er, der bisher immer davon ausgegangen war, dass die Räuber „selber sich verdammt“ hätten (AF 1316) und daher kein Mitleid verdienten, erkennt nun Jaromirs These von der Sozialisation an, wonach die eigene Existenz nicht notwendigerweise Ergebnis einer bewussten Entscheidung sein muss (vgl. AF 1324-1331). Dieser ging in seiner Sozialanklage sogar noch weiter, indem er in Auseinandersetzung mit der Argumentation des Hauptmanns das Räuberschicksal anklagend als Ergebnis einer sozialen Ausgrenzung durch die Mehrheitsgesellschaft bestimmte:

<sup>66</sup> Zu einer ausführlichen Interpretation dieses Monologs vgl. Krahl (2002b), S. 159-168. Er weist unter anderem darauf hin, dass die widersprüchlichen Empfindungen in Bertha als Folge der Anziehung durch Jaromir auch in ihrem Geschwisterstatus begründet sein könnten, wobei der Text diese Lesart natürlich nicht favorisiert. Unter dieser Prämisse wäre gemäß dem anhand von *Blanka von Kastilien* erläuterten Schema bei der Beantwortung der Schuldfrage die eigentliche Verantwortung für die dargestellten Paradoxien und Verbrechen der Elterngeneration (und zwar nicht ausschließlich der unmittelbaren, sondern über die Sage der Ahnfrau auch weiter zurückliegenden Generationen) zuzurechnen, die durch Verschweigen erst einen solchen Zustand herbeigeführt haben, der die Kindergeneration in eine umfassende Schuldverstrickung führt.

JAROMIR Seht doch! Konnten sie es wagen / Die Verruchten, rückzuschlagen, / Da auf sie das Schicksal schlug! / Menschen, Menschen! – Toller Wahn! / Außer uns wer geht uns an? / Fort hinaus aus unserm Kahn, / Der nur uns und unsre faßt, / Fort hinaus unnütze Last! (AF 1372-1379)

Hier tritt Jaromir als Repräsentant der Unterprivilegierten auf, der dem Hauptmann als Vertreter der Staatsmacht deren soziale Ignoranz vorhält, weil sie ausrotten wolle, anstatt zugrunde liegende soziale Bedingungen zu ändern.<sup>67</sup> In diese sozialpolitischen Dimensionen stößt der Graf in dieser Szene natürlich nicht mehr vor, er muss aber erkennen, dass seine bisher verteidigte Annahme, dass Räuberexistenz und grundsätzlich amoralisches Verhalten konvergieren (vgl. AF 2467-2470), zumindest im Falle Boleslavs nicht zutrifft: Durch dessen Akt der Menschlichkeit, der so gar nicht zu dem sonstigen Verhalten der Räuber passen möchte, ist das Leben seines Sohnes verschont worden. Aber auf diesen Augenblick der Freude folgt sogleich das schlimmste Leid, weil er erfährt, dass es sein eigener Sohn war, der ihn verwundet habe und damit auch für seinen baldigen Tod verantwortlich sei:

GRAF So begrabt mich denn ihr Mauern, / Und Verwüstung brich herein, / Stürzt ein ihr festen Säulen, / Die der Erde Ball getragen, / Denn den Vater hat sein Sohn erschlagen! (AF 2512-2516)

Das schlimmste Verbrechen ist geschehen, welches das Weltbild derart ins Wanken bringt, dass es eigentlich gar nicht hätte passieren dürfen. Es ist „des Schicksals gift'ge[r] Hohn“ (AF 2522), dem sich der Graf ausgeliefert glaubt, wobei der Begriff des Schicksals hier im Sinne einer sprachlichen Bewältigungsstrategie gelesen werden muss, die dasjenige zu verbalisieren hilft, was sich der eigenen Kontrolle entzieht und als Ergebnis etwas Unmögliches zur Folge hat, das in der göttlichen Weltordnung, sofern sie als gerechte gedacht wird, keinen Platz hat.<sup>68</sup> Bereits im Vorfeld hat er auf diese Strategie zurückgegriffen, indem er den Umstand, dass sein Sohn nur aufgrund eines Zufalls ertrinken konnte, weil ansonsten die Gartentüre immer geschlossen gewesen sei, den „finsternen Gewalten“ zurechnet (vgl. AF 135-146). Nun ist es aber so, dass der Graf diese Unbestimmtheitsstelle in der Kausalität der Ereignisse näher zu bestimmen vermag, indem er auf die von ihm bisher immer nur als Märchen verurteilte Sage von der Ahnfrau zurückgreift, weil er so Jaromir von seiner Schuld befreien kann:

GRAF Ich seh' dich [d.h. den „fatalen“ Doch], und es wird helle, / Hell vor meinem trüben Blick. / Seht ihr mich verwundert an? / Das hat nicht mein Sohn getan! / Tiefverhüllte, finstre Mächte / Lenkten seine schwanke Rechte! (AF 2538-2543)

Nun räumt nämlich auch er den Ereignissen um die Ahnfrau den Status als „Sage“ zu (AF 2544), wobei die vergangene Schuld (AF 2549f: „jenen blut'gen Punkt aus der grauen Väterwelt“) sich in der Gegenwart zu einem „wilden Meer“ entwickelt habe, das „des Gebäudes Fugen“ zum Krachen und die Decke zum Schwanken bringe und letztlich in der vollkommenen Auslöschung des eigenen Geschlechtes resultiere (vgl. AF 2570-2573). Aber immerhin kann zumindest auf der Ebene der Verbalisierung ein Vaternord durch die Annahme einer zusätzlichen das Individuum leitenden Instanz ausgeblendet werden. Insofern ist es auch nur konsequent, wenn der Graf daraufhin stirbt, weil auf diese Art die sich möglicherweise anschließende Diskussion über den Status dieser Argumentation unmöglich gemacht wird und sich somit jeder weiteren Thematisierung entzieht.

<sup>67</sup> Sehr anschaulich fasst Paetzke (1987) diesen Zusammenhang in folgende Formulierung zusammen: Jaromir bezeichne an dieser Stelle „als Unmenschlichkeit, was die anderen Humanität nennen“ (S. 29), worin natürlich das Zentralthema der Dramentriologie *Das goldene Vließ* vorweggenommen ist: Die scheinbar höher bewertete Kulturstufe definiert sich selbst in ihrer Reinheit durch ein barbarisches Opfer aus dem Kreis der vermeintlichen „Barbaren“. Und eben dieses Opfer schlägt dann auch zurück, indem es ein Verbrechen an bezeichnenderweise passiven (!) und damit idealen Systemrepräsentanten begeht (Graf bzw. Kreusa).

<sup>68</sup> Vgl. dazu die Ausführungen von Wünsch (1990), S. 140f.

Jaromir, der noch gar nicht weiß, wen er getötet hat, ist sich dennoch unsicher ob des begangenen Mordes: Ihn überkommt ein „Schauer“ und er nimmt die gegensätzlichsten Reize (heiß und kalt) wahr, die von seiner inneren Zerrissenheit zeugen (vgl. AF 2670-2676):

JAROMIR [...] Da rief's warnend tief in mir, / Deine Waffen wirf von dir / Und dich hin zu seinen Füßen, / Süß ist's durch den Tod zu büßen! / Aber rasch, mit neuer Glut / Flammt empor die Räuberwut / Und ruft ungestüm nach Blut. / [...] Rette, ruft es, rette dich! / Und blind stoß' ich hinter mich. / Ha es traf. Ein wimmernd Ach / Folgt dem raschen Stoße nach, / Mit bekannter, süßer Stimme, / Mit erstorbner Klagestimme. / [...] Wahnsinn zuckt mir durchs Gehirn. / Bebend such' ich zu entweichen / Mit dem blut'gen Kains-Zeichen / Flammend auf der Mörderstirn. (AF 2681-2686)

Der gerade an Berthas Knien von ihrer Reinheit Neugeborene verspürt zwar den Drang, durch sein Opfer für seine Vergangenheit zu büßen, aber die alte Gewohnheit des Räubers (durch Sozialisierung?) ist doch zu stark, so dass er sogleich erneut den Urmord begeht und nun mit dem Kainsmal gezeichnet ist. Damit ist für ihn aber auch klar, dass er sein Ziel auf alle Fälle weiterverfolgen wird: „Denn wenn Einmal nur der Tiger / Erst gesättigt seine Wut, / Bleibt die Gierde ewig Sieger / Und sein Innres schreit nach Blut (AF 2719-2721).“<sup>69</sup> Auch für ihn besteht die Ironie des Schicksals gerade darin, dass in dem Moment, in dem Boleslav ihm seine „Unschuld“ zurückgeben soll (vgl. AF 2839-2843) und er sich bereits die Idylle mit seinem wahren Vater ausmalt (vgl. AF 2845-2868), er zum blutigsten Mörder überhaupt wird:

JAROMIR Was die Erde Schönes kenne, / Was sie hold und lieblich nenne, / Was sie hoch und heilig glaubt, / Reicht nicht an des Vaters Haupt. [...] Doch wer in der Sinne Toben, / Gottesräuberisch, verrucht, / Gegen ihn die Hand erhoben / Ist verworfen und verflucht. / Ja, ich hör' mit blut'gem Beben / Wie der ew'ge Richter spricht: / Allen Sündern wird vergeben, / Nur dem Vaternörder nicht! (AF 2941-2956)

Ähnlich wie Graf Borotin erkennt er aber nicht die völlige Verdammnis als Konsequenz seiner „Würfe in des Zufalls blinde Nacht“ (AF 3003f.) an, sondern beruft sich ebenso auf die Einwirkung einer „dunkle[n] Macht“ (AF 3009). Allerdings übernimmt er im Gegensatz zur vollständigen Leugnung seines leiblichen Vaters die Verantwortung zumindest teilweise: „Ja ich tat's, fürwahr ich tat's! / Aber zwischen Stoß und Wunde [...] / Dehnt sich eine weite Kluft“ (AF 2981-2985). Seine Reaktion darauf ist jetzt aber nicht etwa ein Rückzug in die Passivität angesichts der nicht absehbaren Folgen einer Tat, sondern nach einer kurzzeitigen Hoffnung an den guten Ausgang der Tat in einer göttlich gerechten Weltordnung (AF 3038-3040: „Nein, ein Gott, ob wir's gleich leugnen, / Führt sie, wenn auch nicht zum eignen, / Immer doch zum guten Ziel“) bekennt er sich erneut zu seinem Ziel, Bertha mit sich fort zu führen unter einfacher Leugnung der Tatsache, dass sie seine Schwester ist, wie ja auch der Graf nicht sein Vater habe sein können:

JAROMIR Hab' ich doch gehört, gelesen / Von der Stimme der Natur, / Wär' mein Vater es gewesen, / Warum schwieg sie damals nur? / Mußte sie doch donnernd schreien, / Als der Dolch zum Stoß geneigt, / Halt! Dem deine Hände dräuen, / Mörder, der hat dich gezeugt! / Und wenn sie, sie die ich liebe, / Liebe? – Nein die

<sup>69</sup> Vgl. hierzu Geißler (1976), S. 443: „Gibt es keine Identität mit sich selbst im Handeln, dann ist das schicksalhafte – und wir wissen jetzt, was das heißt [gemeint ist die Bestimmung der Folgen einer isolierten Tat durch die Umstände und eben nicht durch die eigentliche Intention des Täters, Anm. d. Verf.] – Rollenannahme die einzige Existenzform. Geißler verbindet dieses grundsätzliche Merkmal von Grillparzers Menschenbild, das wiederholt in dessen Dramen auftaucht und zuerst dezidiert von Fülleborn (1966) beschrieben wurde, soziologisch mit der Erfahrung der durch die Verhältnisse gegebenen Eigengesetzlichkeit in der frühliberalen kapitalistischen, d.h. bürgerlichen, Gesellschaft, die Grillparzer in seinem Drama ebenso der Kritik aussetzte wie den Feudalismus eines Borotin. Diese Schlussfolgerung ist nachvollziehbar, bleibt aber insgesamt zu unbestimmt, als dass dieser direkte Rückschluss auf ein bürgerliches Schicksal „ohne Werte und ohne wirkliche Verantwortungs- und Gestaltungsmöglichkeit des menschlichen Lebens“ (S. 444) zwangsläufig erfolgen müsse.“

ich begehre, / Wenn sie meine Schwester wäre, / Woher diese heiße Gier, / Die mich flammend treibt zu ihr? / Schwester! Schwester! Toller Wahn! / Zieht es so den Bruder an? (AF 3124-3138)

Dadurch, dass er explizit auf den Stellenwert der „Stimme der Natur“ als tradiertes kulturelles Wissen verweist, wird der Konstruktcharakter dieses Konzeptes bewusst gemacht, das, sobald man es einmal durchschaut hat, im Rahmen der dargestellten Welt sogar gegen die Realität ausgespielt werden kann. Dabei ist es ja sogar so, dass der Text zumindest die Möglichkeit der Existenz einer solchen Instanz einräumt, weil Jaromir ja tatsächlich eine innere Warnung erfahren hat (vgl. AF 2681-2684), die aber dann in ihrer Leistung zur Verhütung systemsprengender Normverletzungen deutlich in Frage gestellt werden müßte, auch wenn er selbst seine Sozialisation an dieser Stelle als zusätzliches Erklärungsangebot angibt. Indem er einfach die Tatsachen zugunsten seiner Wünsche leugnet, führt er nochmals die allen Systemen – und damit ja auch ihm als Person – gemeinsame Eigenschaft der Komplexitätsreduktion vor, allerdings natürlich in einer extremen Form, weil er sich einerseits selbst entgegen besseren Wissens täuschen muss und sich dadurch andererseits endgültig von den anderen bekannten Systemen distanziert, in denen Inzest ein außerordentliches Tabu ist.<sup>70</sup> In seiner Selbsttäuschung erscheint nun er als Opfer der „eidvergeßnen“ und „undankbaren“ Bertha; schließlich habe er ihretwegen alles eingesetzt, was ihm „teuer war hienieden“, und zwar besonders „[s]einer Seele goldnen Frieden“, und nun weigere sie sich, mit ihm zu kommen (vgl. AF 3255-3261). Er geht sogar so weit, ihr zu drohen, wodurch er natürlich gegen das Liebesprogramm verstößt: „Aber wenn die finstre Macht / In der tiefen Brust erwacht [...] / Blut schreit’s dann in meinem Innern, / Und der Nächste meinem Herzen / Ist der Nächste meinem Dolch.“ (AF 3233-3240). Interessant ist, dass er hier die „finstre Macht“ nicht mehr als etwas Unbestimmtes außerhalb seiner Selbst ansieht, das stellvertretend für die Folgen seiner Taten steht, die er nicht absehen konnte, sondern nun als Bestandteil seiner Person (repräsentiert durch das Herz) benennt. Und er geht sogar noch weiter, sein „Verlangen“ nach Bertha auch wirklich als solches zu benennen, wodurch es aus dem domestizierten „Liebes-“Kontext gelöst wird: „Du mußt mit! Hier stürmt Verlangen / Und von dorthier winkt die Lust.“ (AF 3289f.) Im zweiten Aufzug wurde dieser Sachverhalt noch mit dem Begriff „Liebe“ ausgedrückt: „Hat die Liebe je verwehrt / Was die Liebe heiß begehrt?“ (AF 811f.). Während also Bertha an dem Bewusstsein der „bittersüßen“ Realität verzweifelt und zugrunde geht (vgl. AF 2616-2628), treibt Jaromir seine Bindungslosigkeit auf die Spitze, um sich letztlich sogar mit der Ahnfrau als seinem Mutteräquivalent trotz jeglicher Warnungen zu verbinden und damit sogar den höchsten inzestuösen Normverstoß anzustreben.<sup>71</sup> Zwar bewirkt die Ahnfrau mit ihrem Kuss seinen Tod, allerdings bewahrt sie ihn so auch vor der gewaltsamen Tötung durch die Soldaten, die in der pflichtbewussten Ausübung ihres Amtes (vgl. AF 1459 u. 1448f.) und noch weiter angestachelt durch persönliche Rachegelüste (vgl. AF 1229-1231), kein Mitleid kennen. Insofern trägt die Ahnfrau hier also einen Sieg über die patriarchalische Welt davon, an der sie selbst zu Lebzeiten gescheitert ist.

Am Ende bleiben nur der Kastellan Günther als Dienerfigur eines verschwundenen Systems und die Soldaten als Vertreter der staatlichen Gewalt übrig. Deren Aufgabe war es vor allem, bis ins Tiefste sowohl des Räuber- als auch des vermeintlichen Tugendsystems Borotin vorzudringen: Jenes wollen sie bis zu den „Wurzeln“ ausrotten (vgl. AF 1226-1231) und bei diesem genügt ihnen nicht länger das Wort des Grafen, sondern sie verlangen, des „Schlosses Innres noch vor Allem erst [zu] durchforsche[n]“ (AF 1451f.), was der Graf dann auch explizit als Zeichen einer neuen Zeit deutet: „Wird es mir denn immer klar / Welcher weite Abgrund scheidet / Das was ist von dem was war.“ (AF 1465-1467). Der schöne Glanz, der das System Borotin seit Jahrzehnten umwoben hat, ist deutlich verblasst. Die Bauern, die ja bereits durch das Gerücht von der Ahnfrau dafür sorgten, dass dessen Legitimität immer mit einem gewissen

<sup>70</sup> Zum Stellenwert inzestuöser Situationen in der Literatur der Goethezeit vgl. Titzmann (1991).

<sup>71</sup> Vgl. Titzmann (1991), S. 251.

Zweifel versehen war, weisen nun die Soldaten darauf hin, „daß hier in des Schlosses Nähe, / In des nahen Weihers Schilf, / Den verfallnen Außenwerken / Sich verdächtig Volk gezeigt“ (AF 1232-1236). Und in der Tat ist es ja so, dass der Graf, der sich ja über den „Eifer“ der Soldaten, „der das Rechte schnell ergreift / Und fest hält, was er ergriffen“ (AF 1252-1254), so sehr freut, dass er ihnen sein Schloss sofort als eine Art Stützpunkt abtritt, nicht in der Lage war, der Räuberbande als „Geißel dieser Gegend“ (AF 1196) Einhalt zu gebieten. Vielmehr verharrt der Graf in einer für den Zustand seines Hauses repräsentativen Passivität, die aber gleichzeitig seine Unschuld auf Individuenebene sicherstellt, denn die Bewegungen der anderen Familienmitglieder Bertha und Jaromir führen zwangsläufig zu gravierenden Normübertretungen. Jedenfalls sind die Soldaten in Bezug auf die Durchsetzung der offiziellen Ideologie sehr viel effektiver, aber eben auch um den Preis einer absoluten Durchdringung des Privaten im Rahmen der Öffentlichkeit.<sup>72</sup> Schließlich steht das gesamte Schloss mit seinen „halbverfallenen Gänge[n]“ (AF 2038) symptomatisch für die Reste einer anderen Zeit, deren verborgene Gänge wörtlich gesprochen Räubern Zuflucht bieten und im übertragenen Sinne Unwägbarkeiten durch vergangene stillschweigende Integrationen bereithalten, deren letzte Konsequenz eine Gefährdung der Weltordnung bedeuten kann, wie es in der Tat Jaromirs ja auch vorgeführt wird.<sup>73</sup> Es kann bezweifelt werden, dass hier – wie von Geißler behauptet – der Übergang von einer feudalistischen in eine bürgerliche Gesellschaft dargestellt wird, weil das Drama keine Aussagen über die Struktur der von den Soldaten repräsentierten Gesellschaft macht.<sup>74</sup> Was aber auf alle Fälle festgehalten werden kann, ist die Tatsache, dass die politische Macht nun zentral organisiert ist und ihren Einfluss durch persönliche Rache angespornte und damit letztlich „blinde“ Vollstrecker geltend macht, wobei sie sich über familiäre Systeme hinwegsetzt. Auch wenn das System Borotin und die Soldaten vor dem Hintergrund der Sozialanklage Jaromirs die gleiche Auffassung den Räubern gegenüber vertreten, so hat sich die Idealvorstellung selbstbestimmten tugendhaften Handelns in dem Maße problematisiert, als nun alle, die dagegen verstoßen, nahezu ausgerottet werden, während sie vorher zwar verurteilt wurden, aber dennoch bestehen konnten, und sei es nur in Form einer Spukerscheinung, mit deren Verschwinden auch das letzte weibliche Element die dargestellte Welt verlässt.

Mehrfach ist in dem Drama deutlich geworden, dass die Welt nicht so zweigeteilt ist, wie sie auf den ersten Blick erscheint, nämlich in ein „gutes“ System „Borotin“ und ein „schlechtes“ System „Räuber“. Beide Systeme weisen vielmehr einen gewissen Hybridcharakter auf, der repräsentativ für die Realität an sich ist, wie es an der Entwicklung der jugendlichen Figuren im Rahmen ihrer Liebesbeziehung ablesbar ist, die so voller Hoffnung startet und in der Katastrophe endet: So wie die Liebe ist das Leben grundsätzlich „bittersüß“. Bertha erkennt den Verlust ihrer kindlichen Unschuld, ist aber angesichts der widersprüchlichen Realität nahezu handlungsunfähig und findet nur in der poetischen Auseinandersetzung mit den Verhältnissen Zuflucht, die aber ab einem gewissen Punkt der Ereignisse durch Realitätsverlust ersetzt

<sup>72</sup> Johnston (1995) erkennt in dem Drama vier verschiedenen Rechtsauffassungen, die sich gegenüberstehen: „Der Hauptmann (Vergeltung), Bertha (Milde), Borotin (altes Recht) und Jaromir (durch Umgebung bedingte Sozialrebellion) artikulieren die Grundsätze der zeitgenössischen Diskurse um die Frage eines gerechten Straf- und Ermittlungsverfahrens“ (S. 435). Dabei ergreife Grillparzer für keine Einstellung ausnahmslos Partei.

<sup>73</sup> Zu diesem Ergebnis kommt Krahn (1996), S. 185. Der Übergang zwischen den beiden von ihm vorgestellten Dramenmodellen des Untersuchungszeitraums muss in gewisser Weise zwangsläufig erfolgen und wird an diesem „Schwellentext“ selbst thematisch, weil der primäre Mechanismus der Ordnungsrettung durch Integration in Modell I zu einer kontinuierlich ansteigenden Komplexität führe, welche die letztlich statisch bleibende zugrundeliegende Theorie an die Grenzen ihrer Anwendbarkeit führe. Diese systemischen „Altlasten“ führen dazu, dass sich das Individuum mit einer Diskrepanz von Realität und Theorie ausgesetzt sieht, für die es keine systemisch vorgegebene Lösung gibt, sondern der Umgang damit ihm selbst obliegt. Zum Status eines solchen „Schwellentextes“ s.u.

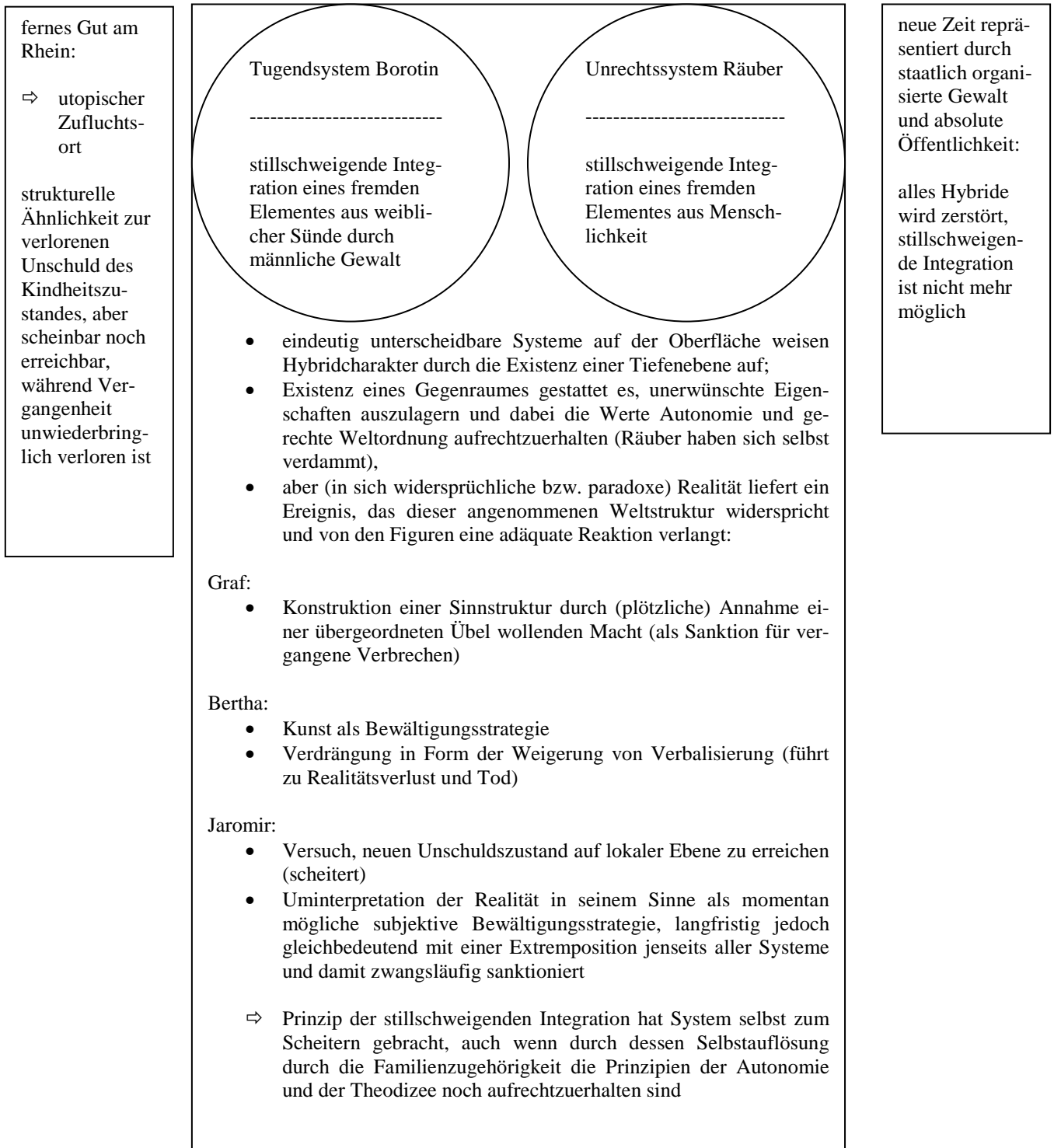
<sup>74</sup> Darüber hinaus ist die in Abgrenzung zu Geißler formulierte Lesart Paetzkes (1987) durchaus nachvollziehbar, wonach der Untergang eines letztlich illegitimen Geschlechtes wie den Borotins letztlich zur Affirmation feudaler Strukturen beiträgt (vgl. S. 28).

wird und schließlich in ihrem Tod mündet. Demgegenüber unternimmt Jaromir den Versuch, an einen Zustand der „Unschuld“ wieder anzuschließen, was sich allerdings als illusorisch herausstellt, weil sich die Zeit nicht zurückdrehen lässt und der Versuch, dies trotzdem zu tun, angesichts der widerstreitenden Realität in Gewalt mündet:<sup>75</sup> Jaromir ermordet seinen Verfolger, der sich zu allem Überfluss noch als der eigene Vater herausstellt, und begeht in seiner an eine Obsession grenzenden Fixierung auf Berthas Ebenbild ein nahezu genauso verurteiltes bzw. tabuisiertes Verbrechen. Bereits der Mord an der ehebrecherischen Gattin ist ein Beispiel für die gewaltsame Aneignung einer widerstreitenden Realität, denn zusätzlich zu der Strafe für die Normübertretung konnte durch diesen Akt und das anschließende Verschweigen der möglicherweise illegitimen Abkunft des zukünftigen Erben der hybride Charakter des Geschlechtes lange Zeit vertuscht werden, der ganz deutlich in der Einstellung der Ahnfrau ihren Nachkommen gegenüber zum Vorschein kommt: „Und in jedem Enkelkinde, / Das entsproßt aus ihrem Blut, / Haßt sie die vergangne Sünde, / Liebt sie die vergangne Glut“ (AF 557-560). Insofern sind die Soldaten ungleich erfolgreicher. Denn Ergebnis ihres Eingreifens ist die vollkommene Auslöschung der beiden in sich hybriden Systeme, während sie selbst in ihrer Gewaltbereitschaft nichts Zweideutiges mehr an sich haben. Es läuft also alles auf eine Vereindeutlichung der Welt hinaus, die unter Ablösung der Familie als Organisationsstruktur zustande kommt. Diese kann nur noch eine negative Syntheseleistung ausüben, indem sämtliche Abweichungen im Prinzip auf die Zugehörigkeit zur Familie und damit auch auf die Abhängigkeit vom Fluch zurückgeführt werden können. Aber natürlich rückt dieses Erklärungsangebot in den Hintergrund, wenn man sich die überaus deutliche Infragestellung des Konzeptes der Autonomie vor Augen führt und damit zusammenhängend eben auch der Vorstellung einer gerechten Weltordnung, die im Prinzip zumindest aus Figurenperspektive gar nicht mehr aufrecht erhalten kann bzw. nur durch eine umfassende Reinterpretation der Wirklichkeit, die dann als Ausgangspunkt für weitere Normverletzungen instrumentalisierbar ist und dementsprechend als Organisationsprinzip der Welt selbst ad absurdum geführt wird. Und damit steht das Ende der Familie Borotin und ihres auf der Oberfläche als negatives Komplement konstruierten Systems der Räuber eben gleichzeitig auch für das Ende eines Literatursystems, das sich auf die gerade skizzierten Basisprämissen stützt, ohne dass eine umfassende alternative Konzeption angeboten würde, denn die Soldaten sind ebenso blind gegenüber der Vielschichtigkeit der Realität, nur eben effektiver, weil gewalttätiger.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Somit ist Prutti (2009a) uneingeschränkt zuzustimmen, wenn sie schreibt: „Der zirkuläre Inzestplot ist das schauerromantische Gegenstück zur geschichtsphilosophischen Denkfigur der Heimkehr an einen idealisierten Ursprung. De facto ist sie nur um den Preis einer umfassenden Destruktion zu haben“ (S. 110). Vgl. auch S. 102f.: „Grillparzers *Ahnfrau* demonstriert die Destruktivität einer maroden Geschlechterordnung über den Aufbruch- und Zukunftswillen der jungen Generation, die ihrerseits an dekadenter Erotik und an Gewalttätigkeit nichts zu wünschen übrig lässt.“

<sup>76</sup> Diesen Status des Textes fasst Krahl (1996) unter dem Begriff „Schwellentext“ zusammen, der den Übergang zwischen den beiden von ihm postulierten Modellen markiert. Die Aussagen decken sich mit den Ergebnissen von Wünsch (1990) über die Bedeutung von Grabbes Drama „Herzog Theodor von Gothland“ (vgl. bes. S. 149), das strukturell auf der gleichen Ebene anzusiedeln ist.





### 3. Sappho<sup>77</sup> oder die Mythisierung der verehrten Frau zur heiligen Künstlerin

Das Drama setzt ein mit der Rückkehr der Dichterin Sappho von Olympia, wo sie „des Gesanges Preis“ (SO 15) errungen hat und deswegen nun begeistert von ihren Landsleuten empfangen wird. „Die Herrliche“ (SO 62 u. 100) wird von den Bewohnern von Lesbos nach eigener Aussage „wie ein fürstlich Haupt“ verehrt (SO 1437), dem sie sich freiwillig fügen (vgl. SO 1642). Sie sind stolz darauf, die „Hohe“ als eine der ihren bezeichnen zu können (vgl. SO 59-61), und Sappho lässt sie an ihrem Ruhm, der sich über ganz Griechenland erstreckt, teilhaben:

SAPPHO Dank Freunde, Landsgenossen Dank. / Um euretwillen freut mich dieser Kranz / Der nur den Bürger ziert, den Dichter drückt, / In eurer Mitte nenn' ich ihn erst mein. [...] In eurem Kreis, in meiner Lieben Mitte, / Hier dünkt mir dieser Kranz erst kein Verbrechen, / Hier wird die frevle Zier mir erst zum Schmuck. (SO 44-58)

Mit dieser zur Schau gestellten Bescheidenheit macht sie sich nicht nur ihre Landesgenossen gewogen, sondern bereitet schon die Ankündigung der für sie viel bedeutenderen Errungenschaft aus Olympia vor, nämlich die Einführung ihres zukünftigen Geliebten, dessen Schönheit Melitta bereits erkannt hat, worin natürlich eine Vorausdeutung auf den weiteren Verlauf der Dramenhandlung besteht (vgl. SO 30-33):

SAPPHO Umsonst sollt ihr die Bürgerin nicht grüßen, / Sie führt zum Dank euch einen Bürger zu. / Hier Phaon. Von den Besten stammet er / Und mag auch kühn sich stellen zu den Besten! / Obschon die Jahre ihn noch Jüngling nennen, / Hat ihn als Mann so Wort als Tat erwiesen. / Wo ihr des Krieges Schwert bedürft, / Des Redners Lippe und des Dichters Mund, / Des Freundes Rat, des Helfers starken Arm, / Dann ruft nach ihm und suchet länger nicht. (SO 70-79)

Phaon selbst erkennt, dass er in dieser Rede deutlich idealisiert dargestellt wird, wenn er fragt, womit er so ein Lob verdient habe und wer dies alles überhaupt glauben könne „von einem Unversuchten“ (vgl. SO 80-82), bzw. daraufhin sogar ganz verstummt. Darin liegt denn auch die typische Geste für diesen jungen Mann im ersten Aufzug, der wenig sagt und ganz benommen von den unmittelbar vorausgegangenen Ereignissen ist bzw. gar nicht zu wissen scheint, wie ihm geschieht:

PHAON Aus meines Lebens stiller Niedrigkeit / Hervorgezogen – an den Strahl des Lichts, / Auf einen luft'gen Gipfel hingestellt / Nach dem der Besten Wünsche fruchtlos zielen, / Erliege ich der unverhofften Wonne, / Kann ich mich selbst in all dem Glück nicht finden. / Die Wälder und die Ufer seh' ich fliehn, / Die blauen Höhn, die niedern Hütten schwinden, / Und kaum vermag ich's mich zu überzeugen, / Daß alles fest steht und nur ich es bin, / Der auf des Glückes Wogen taumelnd wird getragen. (SO 132-143)

Die Trübung seiner Wahrnehmung schreibt er seiner eigenen Unruhe zu, die er mit dem Bild des Wellenreiters belegt, wobei in dieser Veranschaulichung bereits eine unmittelbar mit der Erfahrung des Glücks liegende Gefahr zum Ausdruck kommt, die unterhalb der Wellen lauert. Auch an späterer Stelle greift Phaon auf das Bild der Wellen zur Veranschaulichung seines Glücksempfindens zurück, das ihn nach der Begegnung mit Melitta ganz erfüllt und eben mit dem Ausgang aus seiner anfänglichen Benommenheit in Verbindung steht. Rückwirkend betrachtet, sei er also gar nicht auf den Wellen des Glücks geschwommen, sondern vielmehr unter Wasser gewesen, aus dem er erst wieder durch die infolge von Melitta eingetretene Klarheit in Bezug auf seine Absichten hervorgetaucht sei:

<sup>77</sup> Das *Trauerspiel in fünf Aufzügen* entstand 1817. Zitiert wird nach der Ausgabe Grillparzer (1986), S. 121-204; die Textverweise erfolgen unter Verwendung der Sigle „SO“ und der betreffenden Versangabe.

PHAON Was mir den Busen ängstigend belastet / Fast wunderähnlich ist's von mir gesunken, / Ich atme wieder unbeklemmt und frei. / Und gleich dem Armen, den ein jäher Sturz / Ins dunkle Reich der See hinabgeschleudert / Wo Grausen herrscht und ängstlich dumpfes Bangen, / wenn ihn empor nun hebt der Wellen Arm / Und jetzt das heitre, goldne Sonnenlicht, / Der Kuß der Luft, des Kluges freud'ge Stimme / Mit einemmal um seine Sinne spielen: / So steh' ich freudetrunken, glücklich, selig, / Und wünsche mir erliegend all der Wonne / Mehr Sinne oder weniger Genuß! (SO 864-876)

In beiden Zitaten ist jeweils der Zustand oberhalb des Wassers mit der Erfahrung des Glücks angesichts eines erlebten oder angenommenen Untertauchens korreliert, so dass angesichts der gegensätzlichen Situationen, in denen diese Vergleiche angestellt werden, geschlussfolgert werden kann, dass „Glück“ eine relative Größe ist, die vom jeweiligen Erleben abhängig ist.

Zu Beginn des Dramas besteht sein unfassbares Glück in dem Umstand, dass die vergötterte Sappho selbst ihn zum Liebespartner erhoben hat, worin eben auch eine bis dato unerhörte Erhöhung seiner eigenen Existenz besteht. Denn dass so etwas tatsächlich jemals hätte geschehen können, lag bisher im Bereich des vollkommen Unwahrscheinlichen, auch wenn eine derartige Verbindung natürlich Gegenstand nächtlicher Sehnsüchte war:<sup>78</sup>

PHAON O seit ich denke, seit die schwache Hand / Der Leier Saiten selber schwankend prüfte, / Stand auch dein hohes Götterbild vor mir! Wenn ich in der Geschwister frohem Kreise / An meiner Eltern niederm Herde saß [...] Dann legte wohl die sinnige Theano / Das Haupt zurück an ihres Stuhles Lehne / Und in der Hütte räumig Dunkel blickend / Sprach sie, wie mag sie aussehen wohl, die Hohe? [...] Nur ich stand schweigend auf, und ging hinaus / Ins einsam stille Reich der heil'gen Nacht. / Dort an den Pulsen der süß schlummernden Natur, / In Ihres Zaubers magisch-mächt'gen Kreisen, / Da breitet' ich die Arme nach dir aus; / Und wenn mir dann der Wolken Flocken-Schnee, / Des Zephyrs lauer Hauch, der Berge Duft, / Des bleichen Mondes silberweißes Licht / In Eins verschmolzen um die Stirne floß, / Dann warst du mein, dann fühlt' ich deine Nähe / Und Sapphos Bild schwamm in den lichten Wolken! (SO 162-201)

Der Gedanke an die Dichterin, die einerseits eine Verklärung zur Gottheit erfährt, ist andererseits Ausgangspunkt für eine lyrische Naturwahrnehmung, für eine Ganzheitserfahrung des entgrenzten Subjekts mit der es umgebenden Umwelt, und bleibt damit lediglich Vorstellung, Wunsch, Traum, aber eben mit der Gewissheit, dass sich dieser nicht erfüllt.<sup>79</sup> Nun ist aber gerade das extrem Unwahrscheinliche (und eigentlich gar nicht Mögliche) eingetreten, so dass Phaon immer noch „sinnendforsch[t], wie viel davon geschehn, wie viel [er] nur geträumt“ (SO 247f.). Was er sich wünscht, erschreckt ihn gleichzeitig auch, wenn er sagt, dass er sich wünsche, sein „ganzes früh'res Leben“ von sich werfen zu können, um „Klarheit [zu] gewinnen“ und „um ganz zu sein, was [er] zu sein begehrt“ (SO 315-318). Er hat sozusagen Angst vor der eigenen Courage, weil ein Leben an der Seite der verehrten Frau so gar nicht zu dem Leben „an [s]einer Eltern niederm Herd“ passen will (vgl. SO 496-511). Daher redet er Sappho auch immer noch mit „Erhabne Frau“ an (SO 130), was ihr so gar nicht gefällt, schließlich hat sie ja selbst bekundet, diesen Status seinetwegen aufgeben zu wollen:

SAPPHO Ja meine Freunde, mögt ihr's immer wissen, / Ich liebe ihn, auf ihn fiel meine Wahl. / Er war bestimmt, in seiner Gaben Fülle, / Mich von der Dichtkunst wolkennahen Gipfeln / In dieses Lebens heitre Blüten-Täler / Mit sanft bezwingender Gewalt herabzuziehn. / An seiner Seite werd' ich unter euch / Ein einfach

<sup>78</sup> Prutti (2002) weist darauf hin, dass es sich bei „der Liebesgöttin liebeglühenden Sang“ um eine intertextuelle Referenz auf den 15. Heroidenbrief des Ovid handelt, was sie die Möglichkeit aufwerfen lässt, in dem kunstbegeisterten Jüngling ein Bild Grillparzers zu sehen, der sich ja ebenfalls als Ovid-Rezipient an dieser Stelle zeige (vgl. S. 287f.).

<sup>79</sup> Aldenhoff/Brauckmann/Everwien (1987) verweisen zutreffend auf die Nähe dieser Darstellung zu Autoren der Romantik, verknüpfen Phaons Hoffnungen aber gleichzeitig mit sozialen Aufstiegsambitionen, so dass für sie „seine Gefühle für die Frau mit einem unspezifischen Wohlgefallen an fürstlichen Privilegien korrelieren“ (S. 46), was nicht nachvollziehbar erscheint. Sappho selbst erkennt sehr wohl, dass sie mit dem Bild konkurrieren muss, das sich Phaon von ihr gemacht hat, weshalb sie sagt: „Du schmückest mich von deinem eignen Reichtum, / Weh, nähmst du das Geliebne je zurück!“ (SO 202f.).

stilles Hirtenleben führen; / Den Lorbeer mit der Myrte gern vertauschen / Zum Priester nur von häuslich stillen Freuden / Die Töne wecken dieses Seitenspiels. / Die ihr bisher bewundert und verehrt, / Ihr sollt sie lieben lernen, lieben Freunde. (SO 87-99)

Seine „Gaben Fülle“ besteht wohl vornehmlich in seinem jugendlichen Äußeren, das es der Dichterin angetan hat, wenn sie von „sanft bezwingender Gewalt“ spricht,<sup>80</sup> die deswegen eine gute Metapher für ihre Liebe zu Phaon darstellt, weil sie sich ihr nicht entziehen kann (vgl. SO 825-834). Und so wie sie zunächst versucht hat, ihn zum Paradigma männlicher Heldenhaftigkeit zu stilisieren, in dem er sich ja so gar nicht wiedergefunden hat, so vollzieht sie hier eben die gegenteilige Bewegung, „herab“ von ihrem ruhmvollen Posten, der offenbar mit Einsamkeit verknüpft ist, in die bukolische Idylle, für die das Bühnenbild ja bereits das treffende Dekor bietet:<sup>81</sup>

SAPPHO Sieh diese Gegend, die der Erde halb / Und halb den Fluren die die Lethe küßt / An einfach stillem Reiz scheint zu gehören, / In diesen Grotten, diesen Rosenbüschen, / In dieser Säulen freundlichen Umgebung, / Hier wollen wir, gleich den Unsterblichen, / Für die kein Hunger ist und keine Sättigung, / Nur des Genusses ewig gleiche Lust, / Des schönen Daseins uns vereint erfreun. (SO 284-292)

Ihr Ideal stellt also die traute Zweisamkeit dar, die vollkommen auf sich selbst bezogen ist und dabei unabhängig von jeder zeitlichen Dimension, so dass sie an diesem bereits durch die Topographie als Übergangsort zwischen Dies- und Jenseits gekennzeichneten Platz eine Vorstufe des göttergleichen Lebens ausüben können. Und da zu dieser neuen Rolle auch nicht mehr ihr gesellschaftlicher Stand auf Lesbos passt, hat sie vor, auf ihren fürstinnengleichen Status zu verzichten, weshalb sie sich ja auch gleich zu Beginn als „Bürgerin“ oder sogar als „Schwester“ (vgl. SO 105) bezeichnet hat. Allerdings verweigert ihr die Bevölkerung ebenso wie Phaon diesen Wunsch in der jeweils für sie gewählten Anrede, die weiterhin ihre Gottähnlichkeit heraufbeschwört: „Preis dir du Herrliche! Heil Sappho, Heil (SO 100)!“ Und auch den neuen „Herrn“, als den sie Phaon in ihrem eigenen Hause den Dienern und Sklaven gegenüber einführt, können sie nur „verwundert“ anerkennen (vgl. SO 302), erst recht, als Sappho ihnen als dienendes Beispiel vorangehen möchte (vgl. SO 296). Angesichts dieser Offerte ist Phaon besonders entsetzt, weil er seine Verpflichtungen Sappho gegenüber ansteigen sieht: „Sappho! / Wie kann ich so viel Güte je bezahlen? / Stets wachsend fast erdrückt mich meine Schuld!“ (SO 298-300). Allerdings offenbart sich in ihrer der Art und Weise, wie sie die selbst gewählte neue Rolle gegenüber ihren „Nachbarn“ ausübt (vgl. SO 729-733), dass sie ihrem eigenen Wunsch selbst noch nicht vollkommen zu entsprechen vermag, zumal sie alsbald auch wieder die Gelegenheit ergreifen wird, die vermeintlich Gleichrangigen zu Vollstreckern ihrer Wünsche zu machen.<sup>82</sup>

Nun ist es so, dass Sappho nicht ganz unerfahren in der Liebe ist, sie „weiß wie Undank brennt, wie Falschheit martert“ und hat bereits „der Freundschaft und der – Liebe Täuschungen“ erfahren (vgl. SO 119f.), womit sie Phaon und natürlich auch Melitta etwas voraus hat.<sup>83</sup> Dessen

<sup>80</sup> Vgl. hierzu auch: SO 258-270: „Verachte nicht der Götter goldne Gaben, / Die sie bei der Geburt dem Kinde, das / Zum Vollgenuß des Lebens sie bestimmt, / Auf Wang' und Stirn, in Herz und Busen gießen! / Gar sichere Stützen sind's, an die das Dasein / Die leichtzerrißnen Fäden knüpfen mag. / Des Leibes Schönheit ist ein schönes Gut / Und Lebenslust ein köstlicher Gewinn, / Der kühne Mut, der Weltgebieter Stärke, / Entschlossenheit und Lust an dem was ist, / Und Phantasie, hold dienend wie sie soll, / Sie schmücken dieses Lebens rauhe Pfade / Und leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel!“

<sup>81</sup> Bauer (2004), S. 256. Dass Entsagung von einer Ruhm und Ansehen im gesellschaftlichen Kontext verheißenden Ambition im zeitgeschichtlichen Diskurs mit einer allgemein gehaltenen Vorstellung von „Schäferglück“ korreliert ist, darüber liefert eine dahingehende Bemerkung aus *Bruderzwist in Habsburg* Aufschluss: „Und nur nichts von Entsagung, von Schäferglück!“ (BH 126f.).

<sup>82</sup> Hierauf verweist explizit Anders (2008), S. 59.

<sup>83</sup> Insofern ist Begemann (2002) nur eingeschränkt zuzustimmen, wenn er schreibt, dass die Dichterin den Höhepunkt ihres Ruhmes erreicht habe, „ohne jemals Liebe erlebt zu haben“ (S. 103). Es ist also zumindest nicht aus-

ungeachtet verlangt sie aber von Phaon, sich zu prüfen (vgl. SO 125), weil sie eine Nichterwiderung ihrer Gefühle bei ihrem Geliebten „wahrlich nicht“ ertragen könnte. Aber natürlich bleibt sie unsicher, und nicht nur wegen seines tranceartigen Zustandes, der ihr allerdings zu denken geben sollte. Vielmehr offenbart sie im Gespräch mit Melitta, die sie zu ihrer Vertrauten erwählt (vgl. 361f.), dass sie um ihre eigenen Reize bangt, vor allem natürlich aufgrund ihres Alters:

SAPPHO Laßt mich zurücke kehren in die Zeit, / Da ich noch scheu mit runden Kinderwangen, / Ein unbestimmt Gefühl im schweren Busen, / Die neue Welt mit neuem Sinn betrat, / Da Ahnung noch, kein quälendes Erkennen / In meiner Leier goldnen Saiten spielte, / Da noch ein Zauberland mir Liebe war, / Ein unbekanntes, fremdes Zauberland! (SO 385-392)

Weh dem, den aus der Seinen stillem Kreise / Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt. / Ein wildbewegtes Meer durchschiffet er / Auf leichtgefügetem Kahn. Da grünt kein Baum, / Da sprosset keine Saat und keine Blume, / Ringsum die graue Unermeßlichkeit. / Von ferne nur sieht er die heitre Küste / Und mit der Wogen Brandung dumpf vermengt, / Tönt ihm die Stimme seiner Lieben zu. / Besinnt er endlich sich, und kehrt zurück, / Und sucht der Heimat leichtverlaßne Fluren, / Da ist kein Lenz mehr, ach, und keine Blume, / *Den Kranz abnehmend und wehmütig betrachtend*: Nur dürre Blätter rauschen um ihn her! (SO 398-410)

Die erhoffte idyllische Hirtenexistenz mit Phaon setzt sie mit einer Rückkehr in den „stillen Kreis[]“ der Ihrigen gleich, der ihr nun als das eigentliche Lebensziel erscheint. Davon habe sie sich aufgrund einer im Nachhinein als zweifelhaft zu beurteilenden Vorstellung von Ruhm entfernt und sei daraufhin Opfer einer Irrfahrt geworden, welche sie erst zu spät wieder an die heimische Küste geführt habe, weil die (erotischen) Verheißungen, die sie sich dort verspricht, aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters für sie nicht mehr erreichbar zu sein scheinen. Anstatt des erstrebenswerten Frühlings nämlich rauschen nur die „dürren Blätter“ des Lorbeers und damit eben ihres Ruhmes um sie her, der ihr von ihrem jetzigen Standpunkt aus lediglich als „eitler Schatten“ (SO 399), d.h. als nichtswürdig im Vergleich zu dem wirklich Erstrebenswerten, vorkommt. Allein um das Intimsystem mit Phaon ist es ihr also nun zu tun, und deswegen kann sie unmittelbar an diese Klage anschließend ihre Aussage in ihr Gegenteil verkehren, denn wenn sie schon ihre Jugend nicht mehr erneuern könne, so helfe ihr doch zumindest ihr Ruhm im Liebesspiel weiter, was sich als fatale Fehleinschätzung herausstellen wird:

SAPPHO *Den Kranz wieder aufsetzend*: Es schmähe nicht den Ruhm, wer ihn besitzt, / Er ist kein leerbedeutungsloser Schall, / Mit Götterkraft erfüllet sein Berühren! / Wohl mir, ich bin so arm nicht. Seinem Reichtum / Kann gleichen Reichtum ich entgegen setzen, / Der Gegenwart mir dargebotnem Kranz / Die Blüten der Vergangenheit und Zukunft! (SO 416-422)

Und so wird sie im folgenden Auftritt auch ihre Ode an Aphrodite singen, in der sie die Liebesgöttin um Unterstützung „im lieblichen Streit“ (SO 455) bittet, damit sich ihr Kummer löse. Weil es sich bei diesem Gedicht um die freie Nachdichtung eines tatsächlich von der historischen Sappho überlieferten Textes handelt, reflektiert das Drama an dieser Stelle die Produktion von Kunst. Und zwar geht ein solches Meisterwerk, als welches der Bittgesang an Aphrodite gelten muss, im Kontext der Handlung aus der unmittelbaren Erfahrung ungewisser Liebe hervor, die also aus dem Moment heraus geboren wird und offenbar eng an ihre bisherigen Erfahrungen mit der Liebe geknüpft ist. Damit ist die grundsätzliche Trennung von „Leben“ und „Kunst“ als vollkommen voneinander geschiedenen Sphären nicht aufrechtzuerhalten, wobei offenbar gilt, dass deren wechselseitige Verbindung, wie sie Sappho in ihrer Verbindung mit Phaon beabsichtigt (vgl. SO 280-283: „Laß uns denn trachten, mein geliebter Freund, / Uns

---

geschlossen, dass es eine Liebeserfahrung Sapphos gegeben hat, die im Kontext der goethezeitlichen Kunst-Liebe-Konzeption als „Initialzündung“ für ihre Kunstproduktion gedient haben könnte, auch wenn darüber keine Aussage gemacht wird. Über den Zusammenhang von Kunst, Liebeshoffnung, ehelicher Vereinigung und unerfüllter Liebe s.u.

beider Kränze um die Stirn zu flechten, / Das Leben aus der Künste Taumelkelch, / Die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens.“), lediglich zu einer geringer bewerteten Form der Kunst führe (vgl. SO 96: „Zum Preise nur von häuslich stillen Freuden“), mit der kein Ruhm zu erlangen sei, d.h., (bürgerliches) Eheglück und hohe Kunst schließen einander aus. So lange die Etablierung eines solchen Intimsystems jedoch noch angestrebt wird und darüber hinaus dessen Zustandekommen mit einer Unsicherheit versehen ist, sind die Voraussetzungen für die Kunstproduktion weiterhin gegeben.

Natürlich erweist sich jedoch die Hoffnung Sapphos auf eine dauerhafte Verbindung zwischen Phaon und ihr selbst durch die mit Worten heraufbeschworene Abwertung ihrer eigenen Person und der gleichzeitigen Aufwertung des von ihr gewählten Partners als illusorisch, weil Phaon seine Beklemmung (auch im sexuellen Sinne zu verstehen) der ihn bedingungslos Liebenden gegenüber erst ablegen wird, wenn er Melitta begegnet, die sodann seine ganze Aufmerksamkeit beansprucht:

PHAON Und nur das Gleiche fügt sich leicht und wohl! / Da sah ich sie, und hoch gen Himmel sprangen / Die tiefen Quellen alle meines Innern, / Die stockend vorher weigerten den Strahl. (SO 1742-1745)

Die Gleichheit, die Phaon hier anspricht, entspringt vor allem aus ihrer gleichen niedrigen Existenz im Vergleich zum Ruhm und zum Stand Sapphos, beide sprechen hier bezeichnenderweise vom „niedern Herde“ (SO 166 u. 578),<sup>84</sup> der ihnen gebührt und der sie deplaziert in der Gegenwart von Sappho wirken lässt, woran beide zu Beginn des zweiten Aufzuges zu leiden scheinen:

PHAON Es bindet gleicher Schmerz, wie gleiches Blut, / Und Trauernde sind üb'rall sich verwandt. / Auch ich vermisse ungern teure Eltern, / Auch mich zieht's mächtig nach der Heimat zu; / Komm laß uns tauschen, daß des Einen Kummer / Zum Balsam werde für des Andern Brust. (SO 593-598)

Denn ebenso wie er selbst hängt auch Melitta wehmütigen Gedanken an ihre Familie nach; es überkommt sie die „Sehnsucht [...] [,] und die Erinnerung mit schmerzlich süßer Hand enthüllt die goldumflorte, lichte Ferne“ (SO 678f.). In diesen Worten offenbart sich ganz deutlich die Wahrnehmung ihrer Kindheit als verlorenes Paradies, aus dem sie abrupt und ganz unschuldig durch die Entführung vertrieben worden ist, von der sie Phaon berichtet. Selbst sagt sie, dass sie mit ihrem Dasein als Sklavin bei Sappho zufrieden sei, auch wenn sich diese „heftig manchmal, rasch und bitter“ (SO 671) gebare, und „nur manchmal wenn [sie] Schmerz und Kummer drückt“ (SO 677) sie an diesen Zufluchtsort im Geiste denke.<sup>85</sup> Offenbar lässt sich also ihrer Phantasie eine subjektive Entlastungsfunktion für eine wie auch immer geartete verstörende Realität zusprechen, die auf diese Weise bewältigt werden kann. Aus dem Kontext ist erkennbar, dass die Verstörung, die sie nun dazu bewogen hat, in Gedanken an den Ort ihrer paradiesischen Kindheit zurückzukehren, ihre Ursache in der Ankunft Phaons und ihrem langsam erwachenden Interesse an ihm in Zusammenhang steht (vgl. SO 525-541). Dieser wiederum nutzt die Erzählung Melittas, um sich ihr anzunähern, erst recht natürlich, als er von ihr eine Rose erbittet, die als Zeichen ihrer Freundschaft und der Erinnerung an diese gemeinsame

<sup>84</sup> Vgl. Charue (1997), S. 129. Der Autor weist auch auf die bezeichnende Nähe der Götteranrufungen Sapphos und Melittas hin, die ihrer Existenz durch den Tod entkommen möchten (vgl. S. 130). Allerdings liegt auch der Unterschied zwischen beiden Figuren auf der Hand: Melittas Isolierung und Deplazierung ist sozial vorgegeben, diejenige Sapphos, die eben keine Randfigur ist, wie in der Forschungsliteratur mehrfach betont wird, entsteht aus ihrer innerpersonalen Entfremdung, der gegenüber der Tod sogar sinnstiftend wirkt (s.u.).

<sup>85</sup> Düsing (2009) verweist auf die Nähe dieses Monologs Melittas zu dem elegischen Eingangsmonolog Iphigenies in Goethes gleichnamigem „Schauspiel“, wodurch sich Grillparzer bewusst „in die Klassiknachfolge“ einreihet (S. 93f.), sich aber andererseits durch eine weniger idealisierende Figurengestaltung wiederum gezielt davon abhebt (S. 96).

Begegnung dienen soll.<sup>86</sup> Während des gesamten Auftrittes, der schließlich in einem Kuss Melittas durch Phaon gipfelt, gibt sich dieser selbstsicher und unbefangen, ganz im Gegenteil zu seinem Verhalten in Anwesenheit Sapphos, die selbstverständlich sofort die Gefahr, die von ihrer Dienerin für ihre Liebe zu Phaon ausgeht, erkannt hat und nun versucht, Melitta für ihn zu tabuisieren:

SAPPHO Von all den Mädchen / Die je ein spielend Glück mir zugeführt, / War keine teurer mir als sie, Melitta, / Das liebe Mädchen mit dem stillen Sinn. / Obschon nicht hohen Geists, von mäß'gen Gaben / Und unbehilflich für der Künste Übung, / War sie mir doch vor andern lieb und wert / Durch anspruchsloses, fromm-bescheidnes Wesen, / Durch jene liebevolle Innigkeit, / Die langsam, gleich dem stillen Gartenwürmchen [...] nur zaudernd waget Fremdes zu berühren, / Doch fest sich saugt, wenn es einmal ergriffen, / Und sterbend das Ergriffne nur verläßt. (SO 752-768)

Doch wenn sie hier die vermeintlichen Fehler Melittas, wenn auch in gutmütiger, aber deswegen nicht minder herablassender Art und Weise, benennt, dann gestaltet sie gleichzeitig genau das Frauenbild, das Phaon anspricht: fromm, sittsam, still, bescheiden, treu, mit einem Wort: tugendhaft.<sup>87</sup> Ihr gegenüber ist er nämlich nicht länger untergeordnet, ganz im Gegenteil, er kann sie sogar beschützen und das unter Beweis stellen, was ihm Sappho bereits ganz zu Anfang schmeichelnd bescheinigt hatte, nämlich seine eigene Heldenhaftigkeit. Dies zeigt sich bereits, als er ihr verspricht, bei Sappho ihre Entlassung aus den Sklavendiensten zu erwirken, aber in viel deutlicherem Umfang natürlich, sobald er sie gegen den wutentbrannten Zorn der Dichterin verteidigt, die mit einem Dolch die Rose seiner Zuneigung erzwingen möchte:

PHAON Ich selber gab sie ihr, als Angedenken [...] / Als Bürgen meiner innern Überzeugung, / Daß stiller Sinn des Weibes schönster Schmuck, / Und daß der Unschuld heitrer Blumenkranz / Mehr wert ist als des Ruhmes Lorbeerkrone. (SO 1136-1145)

Eine deutlichere Absage konnte er Sappho nicht erteilen, die zwischenzeitlich noch versucht hat, in der offensichtlichen Neigung zu Melitta eine männertypische Spielerei zu sehen (vgl. SO 811-841), sich aber durch sein Traumbild, das sich – ihm selbst nicht bewusst – als Melitta herausstellt, sämtlicher Hoffnungen beraubt sehen muss:

SAPPHO O Törin! warum stieg ich von den Höhn, / Die Lorbeer krönt, wo Aganippe rauscht, / Mit Sternenklang sich Musenchöre gatten, / hernieder in das engbegrenzte Tal / Wo Armut herrscht und Traubruch und Verbrechen? / Dort oben war mein Platz, dort an den Wolken, / Hier ist kein Ort für mich, als nur das Grab. / Wen Götter sich zum Eigentum erlesen, / Geselle sich zu Erdenbürgern nicht, / Der Menschen und der Überird'schen Los / Es mischt sich nimmer in demselben Becher, / Von beiden Welten Eine muß du wählen, / Hast du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr! (SO 941-953)

Wieder beklagt sie ihre Entscheidung, nun allerdings nicht mehr, dass sie sich dem Ruhm als Dichtersternin zugewandt habe, sondern sie bereut nun das genaue Gegenteil, d.h., sich (erneut) verliebt und an eine „normale“ Existenz als Ehefrau an der Seite ihres Mannes geglaubt zu haben, wobei ihre Liebe zu Phaon ja als natürlich und eben nicht als bewusste Entscheidung dargestellt wurde. Gleichzeitig erfährt der Dichterstatus jetzt natürlich eine deutliche Aufwertung, nämlich zu eben der göttergleichen Existenz, die ihr alle anderen Figuren des Stückes fortwäh-

<sup>86</sup> Zur Detailanalyse der Darstellung erwachender Liebe in dieser Szene s. Müller (1971), S. 23-26.

<sup>87</sup> Dieser Typ Frau findet sich auch in Kreusa in *Das goldene Vließ* wieder, wobei die Parallelität im Ablauf der Liebeshandlung ins Auge sticht, wie Wimmer (2003) bemerkt (vgl. S. 204): In einem Zustand der Benommenheit bzw. der Fremdheit, der jeweils durch die Bindung an eine zunächst reizende „andere“, d.h. abweichende, Frau ausgelöst wurde (Medea, Sappho), wendet sich der jugendliche Held angesichts der Bedrohung für die eigene Identität diesen tugendhaften Frauengestalten zu, welche die verlassene Heimat als neuen Zufluchtsort der verlorenen Ganzheit repräsentieren und an den sie mit ihrer Hilfe wieder anzuschließen hoffen. Die Natürlichkeit dieser einzig „legitimen“ Bindung wird durch einen Rückgriff auf das von Platon übernommene Bild der zwei Hälften gestützt, die füreinander bestimmt seien: vgl. SO 1421-1423 u. ME 858-860.

rend bescheinigen. Aber es ist vor allem der Stolz der Göttergleichen, den sie hier heraufbeschwört, wie sie selbst gesteht (vgl. SO 1017f.).

Angesichts der umfassenden Unschuld Melittas muss sie allerdings selbst erkennen, dass diese gar nicht die Absicht gehabt habe, gezielt zu täuschen (vgl. SO 1071-1072: „Ich wußt’ es wohl du kannst mich nicht betrüben, / Mit Willen mich, mit Vorsatz nicht betrüben!“). Aber sie erneuert ihren Vorwurf der Heuchelei, weil Melitta nicht zugebe, dass ihre äußere Veränderung (vgl. SO 1087: „so viele Hüllen deuten auf Verhülltes“) auf einen inneren Antrieb der Liebe zurückzuführen sei. Dass sie dies nicht bewusst mache, sondern sich in ihrer Naivität wirklich nicht im Klaren zu sein scheint über den Zusammenhang von der Begegnung mit Phaon und ihrer inneren Veränderung, blendet Sappho vollkommen aus. Und auch Phaon weiß noch nicht über die wahre Ursache für seinen plötzlichen Stimmungswandel Bescheid, infolgedessen er Sappho freudestrahlend begegnet, so dass diese zu sich selbst sagt: „Fast will’s von neuem mir die Brust beschleichen [...] (vgl. SO 888-895).“ Ziel dieser Szenen ist es natürlich, auch die Liebe zwischen Phaon und Melitta in ihrer absoluten Unbefangenheit, die sich den misstrauischen Unterstellungen der erfahrenen Sappho entziehen muss, darzustellen, und zwar diesmal einer gegenseitigen Liebe, während die Neigung von Sappho zu Phaon ja vielmehr einseitiger Natur war bzw. nicht gleichwertig, da der eine Liebespartner mit der Übermacht seines eigenen Phantasiebildes zu kämpfen hat.<sup>88</sup>

Zum Bewusstsein des wahren Gegenstandes seiner Liebe kommt Phaon allerdings erst beim Anblick der drohenden Sappho, die sich dazu hat hinreißen lassen, Melitta mit dem Dolch zu bedrohen und die Rose als Symbol der Liebe zu Phaon einzufordern:

PHAON Lange schon / Eh ich sie sah, warf sie der Leider Schlingen / Von ferne leis verwirrend um mich her,  
/ An goldnen Fäden zog sie mich an sich / Und mocht’ ich ringen, enger stets und enger / Umschlangen mich  
die leisen Zauberkreise. / Als ich sie sah, da faßte wilder Taumel / Den aufgeregten Sinn und willenlos / Stürzt’  
ich gebunden zu der Stolzen Füßen. / Dein Anblick erst gab mich mir selber wieder, / Erbebend sah ich mich  
in Circes Hause / Und fühlte meinen Nacken schon gekrümmt! / Doch war ich nicht gelöst, sie selber mußte, /  
Sie selber ihren eignen Zauber brechen! (SO 1164-1177)

Auch er fühlt sich betrogen, und zwar seiner Autonomie beraubt durch die Umstrickung der großen Künstlerin, die ihm nunmehr als hinterlistige Zauberin erscheint. Aber natürlich hat sie ihn durch ihre Kunst genauso wenig betrogen wie er sie durch seinen Verrat mit Melitta, der ja als ganz natürlicher Prozess erscheint. Er ist Opfer seines eigenen überhöhten Bildes von Sappho geworden, das er nun in das Gegenteil verkehrt. Erst später deutet sich an, dass er in ihr auch das enttäuschte liebende „Weib“ sieht (vgl. SO 1602f., 1633-1636), auch wenn dies dem Ausdruck seiner Verachtung dient und anzeigt, dass er sich nun ganz von ihrem Einfluss befreit hat, weil sich ein Mann nicht von „der Liebe Wechsellaunen“ vereinnahmen lasse. Sie wiederum hat auch mit Bildern gespielt, Phaon mit Attributen und Vergünstigungen ausgestattet, die nicht der Realität entsprachen und ihn überforderten; gleichzeitig versucht, sich selbst kleiner zu machen, auch um den Preis der eigenen Langeweile, nur um jetzt wieder von ihrer alten Position aus das als natürlich Dargestellte zu verurteilen. Zu diesem Zweck erfährt ihre Existenz als Dichterin eine erneute Aufwertung, die genau konträr zu ihrer anfänglichen Darstellung der beiden Sphären des Ruhmes und des Lebens steht:

SAPPHO Was meinem Lied ich gab, gab es mir wieder / Und ew’ge Jugend grünte mir ums Haupt. / Da  
kommt der Rauhe und mit frechen Händen / Reißt er den goldnen Schleier mir herab, / Zieht mich hernieder in

<sup>88</sup> Bauer (2004) weist darauf hin, dass sich Melitta sogar dem Hochzeitsritus durch ihr Bad im „Myrtenwäldchen“ unterzöge, wobei er im Bild der Myrte auch eine zweite Konnotation mitrealisiert sieht, und zwar „die Bedeutung der heimlichen Schuld, die spät entdeckt und gesühnt wird“ (S. 240).

die öde Wüste / Wo rings kein Fußtritt, rings kein Pfad, / Und jetzt, da er der einz'ge Gegenstand / Der in der Leere mir entgegen strahlt, / Entzieht er mir die Hand, ach und entflieht! (SO 1279-1287)

Hatte sie anfänglich noch die toten Blätter des Lorbeerkranzes bedauert und den Ruhm als „wildbewegtes Meer“ bzw. als „graue Unermeßlichkeit“ bezeichnet, in der kein Leben sei, so erscheint ihr nun die genau entgegengesetzte Sphäre als „öde Wüste“,<sup>89</sup> in der nur Phaon einen Orientierungspunkt dargestellt habe und der sie nun trotz ihrer anfänglichen Mahnung, sich zu prüfen, mutwillig allein lasse: vgl. SO 1271: „Phaon, Phaon! Was hab' ich dir getan?“ In ihrer Argumentation ist dieser Akt ein Verstoß gegen die göttliche Weltordnung:

SAPPHO   Ihn hatt' ich vom Geschicke mir erbeten, / Von allen Sterblichen nur ihn allein, / Ich wollt' ihn stellen auf der Menschheit Gipfel, / Erheben hoch vor allen, die da sind, / Und über Grab und Tod und Sterblichkeit / Ihn tragen auf den Fittigen des Ruhms / Hinüber in der Nachwelt lichte Fernen. [...] Und er – lebt ihr denn noch, gerechte Götter? – *Wie von einem plötzlichen Gedanken durchzuckt*: Ihr lebet, ja! – Von euch kam der Gedanke / Der leuchtend sich vor meine Seele drängt. (SO 1222-1234)

Es ist der Gedanke der Rache an Melitta, den sie hier als göttlichen Wink zur Wiederherstellung der Ordnung ausgibt und der zum ersten Mal auch ihre Rolle als „fürstliches Haupt“ problematisiert, weil ihre mütterliche Gnade der Sklavin gegenüber in willkürliche Bestrafung aus Rache umschlägt. Dabei hat sie ja nur einige Verse vorher die Götter angerufen, sie vor ihrem inneren Selbst und damit natürlich vor den Rachegefühlen aus zurückgestoßener Leidenschaft und verletztem Stolz zu bewahren (vgl. SO 1219-1221), die sie nun nichtsdestotrotz aus ihren inneren „Kerkern“ entlässt. Begründet wird diese Handlung mit dem „Undank“ (vgl. SO 1206, 1215, 1218, 1290), der ihr als das schlimmste Verbrechen vorkommt und der durch die häufige Parallelsetzung mit der „Schlange“ (SO 1296) für den Rezipienten den Charakter der Erb- oder Ursünde annimmt.<sup>90</sup> Nun verhält sie sich in der Tat wie eine Göttin, die mit Melitta zu verfahren können glaubt, wie sie möchte, weil sie ja schließlich ihr eigenes Werk darstelle (vgl. SO 1244-1246). Und als den beiden dennoch die Flucht gelingt, verzichtet sie sogar auf die Inanspruchnahme des göttlichen Willens zur Legitimation ihrer Tat:

SAPPHO   Und wo blieb euer Donner ew'ge Götter! [...] Hernieder euern rächenden Strahl, / Hernieder auf den Scheitel der Verräter, / Zermalmt sie, Götter, wie ihr mich zermalmt! – Umsonst! [...] / Da ist nicht Hilfe! Sappho, hilf dir selbst! *Die Bühne hat sich nach und nach mit Fackeln tragenden Sklaven und Landleuten angefüllt*. Ha diese hier! Habt Dank, ihr Treuen, Dank! / Gebt, Menschen! was die Götter mir verweigern! / Auf meine Freunde, rächet eure Sappho! / Wenn ich euch jemals wert, jetzt zeigt es, jetzt! (SO 1505-1515)

Dieses letzten Aufrufes an ihre Landesgenossen hätte es gar nicht bedurft, schließlich haben sie sich von Anfang an ihren Versuchen der bürgerlichen Annäherung entzogen und verteidigen nun Sapphos Anspruch auf Melitta mit der gleichen Unbedingtheit.<sup>91</sup> Rhamnes übernimmt auch Sapphos Argumentation, wonach sie alleinige Verfügungsgewalt über Melitta habe und Phaon sich undankbar ihr gegenüber erweise, und legitimiert so ihre Handlung aus Rache mit geltendem Recht:

RHAMNES   Daß sie dich liebte, daß sie aus dem Staub / Die undankbare Schlange zu sich hob / Die nun mit gift'gem Zahn ihr Herz zerfleischt, / Daß ihren Reichtum sie an dich vergeudet / Der keinen Sinn für solcher Schätze Wert, / Das ist der einz'ge Fleck in ihrem Leben / Und keines andern zeihst sie selbst der Neid! [...] Daß sie dich angeblickt gab dir den Stolz, / Mit dem du nun auf sie hernieder siehst. [...] Frag jene Bebende an deiner Seite, / Genossin, scheint's, der Tat mehr als der Schuld, / Wie gegen sich die Herrin sie gefunden? /

<sup>89</sup> Vgl. hierzu auch Höhle (2008), S. 186: „Am Anfang steht das Leben für das Prinzip der Ruhe, nach den erotischen Verwirrungen wird die Kunst zum statischen Ideal.“

<sup>90</sup> Für Kraus (1996) kommt der Akt der Klassifizierung der (nicht monokausal erklärbaren) Ereignisse als „Undank“ der Status einer Bewältigungsstrategie zu ebenso wie der „Fluch“ (vgl. S. 320).

<sup>91</sup> Obwohl sie ihre Landesgenossen als „Freunde“ betitelt, liegt natürlich eigentlich ein deutlich hierarchisches Verhältnis zwischen ihnen vor.



Was hatte wohl die Sklavin dir zu bieten? / Wenn sie dir wohlgefiel, so war es Sapphos Geist, / War Sapphos milder, mütterlicher Geist / Der ansprach dich aus ihres Werkes Munde. (SO 1819-1872)

Gegenüber dieser Vereinnahmung durch Sapphos Geist hat Phaon im vorherigen Aufzug seinen Status als „freier Mann“ mehrfach hervorgekehrt (vgl. SO 1622, 1627, 1656), über den Sappho nicht gebieten könne und der heldenhaft die von ihm auserwählte Unschuld verteidige. Allerdings betrachtet auch er Melitta als sein Eigentum und verlangt, dass sie ihm folge (vgl. SO 1435), obwohl seine Geliebte selbst lieber um Gnade bei ihrer Gebieterin flehen möchte: „Nicht dir allein auch mir gehörst du an, / Und mich erniedrigst du durch diese Demut. / Noch gibt es Mittel das zu erzwingen / Was sie der Bitte störrisch-rauh versagt“ (SO 1763-1766). Schließlich empfindet auch Phaon „Grimm“ bzw. „Flammen“ in seinem Innern (SO 1610f.), die ihn antreiben, gegen das vermeintliche Unrecht vorzugehen, das Sappho an der Natürlichkeit seiner Bindung an Melitta begehe. Und auch er glaubt sich in seinem Handeln durch die Götter unterstützt, die ihm das Boot, mit dem Rhamnes sie nach Chios entführen sollte, als Zeichen gesandt hätten, dass er es für ihre gemeinsame Flucht benütze, dem „Tempel [ihres] Glücks“ entgegen, „unterm breiten Lindendach, das still der Eltern stilles Haus beschattet“ (vgl. SO 1459-1461), das nun zum Zufluchtsort geworden ist. Und ebenso wie Sappho bzw. ihre Diener auch scheut er nicht vor Gewalt zurück, um seinen Willen und sein vermeintliches Recht durchzusetzen; eine Gewalt übrigens, an der Melitta beinahe zu Grunde geht (vgl. SO 1584f.).<sup>92</sup>

An dieser Stelle ist das Drama also in den klassischen Konflikt zwischen der Realisierung einer als natürlich erscheinenden Liebe und einem Sozialgefüge, das in seiner Konstruiertheit gegen die Natur spricht, eingetreten: Phaon artikuliert seinen Anspruch Melitta gegenüber, aber Sappho möchte sie nicht ziehen lassen, wobei ihre Weigerung wiederum subjektiv motiviert ist, indem sie direkt als Mittel der Rache sowohl an Phaon als auch an Melitta benannt wird. Die Letztgenannte wiederum ist hin- und hergerissen zwischen ihrer Verpflichtung der Gebieterin gegenüber, deren Zorn sie sich nicht erklären kann, und ihrem Geliebten. In ihrer Hilflosigkeit wendet sie sich zunächst an die Götter, die sie um ein Orientierung spendendes Zeichen bittet (vgl. SO 1455), und übergibt sich sodann Phaons Führung. Nach ihrer erzwungenen Rückkehr jedoch will sie sich dem Urteil Sapphos beugen (vgl. SO 1778), weil sie deren Schmerz nachempfinden kann (vgl. SO 1788-1792), und begibt sich dementsprechend letztlich auch wieder freiwillig in die Gewalt der „Hohen“ (vgl. SO 1950-1952).

Aber da hat bereits eine Wandlung in Sappho stattgefunden, die sich nun ganz in die Sphäre des Göttlichen zurückgezogen hat (vgl. SO 1956), so wie es ihr Phaon in seiner langen Rede zu Beginn des fünften Aufzuges erklärt hatte:

PHAON Zerbrich die Leier, gifterfüllte Schlange! / Die Lippe töne nimmerdar Gesang, / Du hast verwirkt der Dichtung holde Gaben! / Den Namen nicht entweihe mehr der Kunst! / Die Blume soll sie sein aus dieses Lebens Blättern, / Die hoch empor, der reinsten Kräfte Kind, / In blaue Luft das Balsamhaupt erhebt / Den Sternen zu, nach denen sie gebildet. / Du hast als gift'gen Schierling sie gebraucht, Um deine Feinde grimmig zu verderben! / Wie anders malt' ich mir, ich blöder Tor, / Einst Sapphon aus, in frühern, schönern Tagen! / [...]  
Wenn ich dir Liebe schwur, es war nicht Täuschung, / Ich liebte dich, so wie man Götter wohl / Wie man das Gute liebet und das Schöne. (SO 1685-1725)

Er spricht ihr hier zunächst also den Status als Dichterin ab, weil dieser gemäß seiner Vorstellung vom Anfang des Dramas Reinheit erfordere, gegen die sie durch ihren Racheakt nicht nur verstoßen habe, sondern die sie auch gezielt missbraucht habe, weil sie ihren Status, der ihr

<sup>92</sup> Vgl. hierzu auch Bertha aus *Die Ahnfrau*, Kreusa (bzw. Absyrtus) aus *Das goldene Vließ* und letztlich auch Leander aus *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Die schwächsten Glieder sind die ersten Opfer einer derartigen Grenzüberschreitung, wie sie die Protagonisten vollziehen.

eben auch zu einer Art fürstlicher Macht ver helfe, für die Ausführung ihrer Rache eingesetzt habe. Damit hat sie nachträglich bestätigt, was er ihr zu Anfang, hier aber noch unberechtigterweise, vorgeworfen hatte, nämlich die objektiv gefeierte Kunst für subjektive Zwecke missbraucht zu haben. War ihr Rang bisher – und damit stimmt Phaons jugendliche Sichtweise mit der Meinung von Lesbos' Bürgern überein – durch die Kombination von herausragender Kunst (das „Schöne“) und Moral („das Gute“) legitimiert, so hat Sappho in ihrer Eifersucht zumindest gegen die Moral verstoßen, auch wenn dieser Verstoß durch den Einblick in ihre innere Verfassung nachvollziehbar gemacht wird.<sup>93</sup>

Als willkürlich Rächende umgibt sie der Rang der herausragenden Künstlerin auch nur noch durch ihre Vergangenheit, ansonsten entspricht die innerlich Gebrochene kaum mehr der von allen gefeierten Sappho vom Anfang. Der Verlust ihrer Kräfte, der sich bereits zum Ende des vierten Aufzuges angedeutet hatte, steigert sich nämlich nun in den ersten beiden Auftritten des fünften Aufzuges, weil sie nunmehr sprachlos geworden ist und der Zuschauer sie entweder „halbliegend auf der Rasenbank, unbeweglich vor sich hinstarrend“ wahrnimmt oder zum Altar irrend (vgl. SO 1593), vor dem sie schließlich zusammenbricht (vgl. Regieanweisung vor SO 1650). Die ihr bedingungslos ergebenen Diener und Mitbürger zweifeln zwar nicht wie Phaon ihre Legitimität an, sondern verurteilen in ihm den unrechtmäßigen Störer ihrer Ordnung, stellen aber doch die negative Veränderung fest, die sich seit ihrer Rückkehr von Olympia ergeben hat:

EUCHARIS Verwirrend scheint ein böser Geist zu walten / Seit Sapphos Rückkehr über ihrem Haus. / Es fliehen ängstlich scheu sich die Bewohner, / Verdacht und Kummer liegt auf jeder Stirn! / Melitten sucht' ich und fand leer ihr Lager, / Einsam irrt die Gebiet'rin durch die Nacht, / Hier Rhamnes' Stimme und er selber nicht. (SO 1473-1479)

Auch für sie ist eine Fürstin, die sich von dem entfernt, wodurch sich ihr Rang im öffentlichen Diskurs auszeichnet, nämlich das Erhabene ihrer Kunst und ihre überall bewunderte Güte, faktisch problematisch. Und so erklärt sich auch, dass die Bürger von Lesbos und Phaon letztlich dasselbe Ziel verfolgen: Damit Sappho wieder vollends zum Abbild der bewunderten Künstlerin und gnädigen Fürstin wird, soll sie ihrem selbst gefassten Anspruch, Glück im Rahmen von Liebe und Erotik zu erlangen, entsagen.<sup>94</sup>

Ein Blick in Sapphos Augen verrät wie so oft bei Grillparzer ihre wahren Gefühle, und darin sowie in ihrem schmerzvollen Ausruf: „Weh mir!“, sieht Phaon offenbar etwas, das sich mit seinem Bild der ehemals Angebeteten vereinbaren lässt, zumindest stellt er es so dar und ebnet der Entfremdeten damit den Weg, auf dem sie wieder an ihre alte Größe anschließen kann:

PHAON Du bist es noch; ja, das war Sapphos Stimme! / Was ich gesagt! Die Winde tragen's hin, / Es soll nicht Wurzel schlagen in dem Herzen! / O es wird helle, hell von meinem Blick / Und wie die Sonne nach Gewittersturm / Strahlt aus der Gegenwart entladnen Wolken / In altem Glanze die Vergangenheit. (SO 1709-1715)

In der Folge erläutert er ihr, dass die Neigung, die er ihr gegenüber gezeigt habe, nichts anderes als Verehrung gewesen sei, die er aber nicht von der Liebe habe unterscheiden können, bis ihm diese in Melitta vor Augen getreten sei, deren Reinheit für die Natürlichkeit ihrer Verbindung

<sup>93</sup> Bauer (2004) leitet daraus sogar die Schlussfolgerung ab, dass „damit [...] Grillparzer den Irrtum des sogenannten ‚Kunstzeitalters‘ aufdeckte, das im Zuge der Säkularisierung der Moral die Kunst an die Stelle der Religion gesetzt hatte“ (S. 258).

<sup>94</sup> Ähnlich auch bei Anders (2008), S. 67: „Erst wenn das Ziel der ‚Herrin‘ wieder in der Aufrechterhaltung der Ordnung besteht, können die anderen Figuren der ‚Herrin‘ gleichzeitig dienen *und* sich ordnungskonformverhalten.“

zeugen soll (vgl. SO 1748-1750). Auch wenn Sappho dieses Zugeständnis an dieser Stelle noch verweigert, spricht er am Ende des Auftritts aus, worin sie sich schließlich fügen wird:

PHAON *Melitten umschlingend und ebenfalls hinknieend*: Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht, / Gib uns was unser, und nimm hin was dein! / Bedenke was du tust, und wer du bist! (SO 1782-1784)

Auf diese Aussage hin verlässt Sappho die Bühne, und der Betrachter erfährt nur von Eucharis, die sie begleitet, was sich in ihrer Abwesenheit abgespielt hat. Sie begibt sich in die große Halle und steht „[s]prach- und [b]ewegungslos [...] dort oben, / Mit starren Augen und erblaßten Wangen / Im Kreis von Marmorbildern fast als ihres Gleichen“ (SO 1905-1907). Und in der Tat scheint sie von der Stimme der Götter, als welche Eucharis wie auch Sappho das vom Wind verursachte Leierspiel deuten (vgl. SO 1912-1926), erfasst zu sein, die ihre bereits „toten Züge“ wieder beleben und ihrer „sturbewegten Brust“ Linderung geben (vgl. SO 1919-1931). Durch ihre Einkleidung wird sie endgültig zur „Lichtgestalt“, die „Verklärungsschimmer“ umgibt und wie eine „Überird’sche“ erscheint (vgl. SO 1940-1942). Zwar ist sie damit so gekleidet „wie im ersten Aufzuge“ (vgl. Regieanweisung zu Beginn von V/6), aber sie ist nicht einfach nur in ihren Status als göttergleiche Künstlerin zurückgekehrt, sondern sie ist jetzt wahrhaftig eine Göttergleiche, zumindest empfindet sie sich selbst jetzt als solche. Sie verkörpert nun das, was Phaon immer in ihr gesehen hat, hat sich also seinem Bild von ihr gefügt und gibt alles Irdische auf. Ihre Liebe zu Phaon erscheint ihr rückblickend nur eine Episode auf dem ihr vorherbestimmten Weg zu den Göttern, zu dem sie sich nun vollends bekennt:

SAPPHO *[zu Phaon]* Du sprichst von Dingen die vergangen sind! / Ich suchte dich und habe mich gefunden! / Du faßtest nicht mein Herz, so fahre hin! / Auf festern Grund muß meine Hoffnung fußen!

PHAON So hassest du mich also?

SAPPHO Lieben! Hassen! / Gibt es kein Drittes mehr? Du warst mir wert / Und bist es noch und wirst mir’s immer sein / Gleich einem lieben Reis’genossen, den / Auf kurzer Überfahrt des Zufalls Laune / In unsern Nachen führte, bis das Ziel erreicht / Und scheidend jeder wandelt seinen Pfad, / Nur manchmal aus der fremden weiten Ferne / Des freundlichen Gefährten sich – erinnernd / *Die Stimme versagt ihr.* (SO 1959-1971)

Ihre Aussage, wonach sie sich selbst gefunden habe, ist dahingehend zu interpretieren, dass sie erst in dem Moment, in dem sie sich von Phaon befreit, d.h. ihrem Verlangen nach ihm entsagt und damit wieder eine Trennung ihrer beiden Lebenspfade definitiv herbeigeführt hat, zur eigentlichen Erkenntnis ihres wahren Selbst vorgedrungen ist. Mit dieser Selbsterkenntnis ist eben jene Einsicht in die Unmöglichkeit einer gelebten Liebesbeziehung, die sie mit Phaon einzugehen beabsichtigt, gemeint. Denn diese ergibt sich aus der unüberbrückbaren Differenz zwischen ihnen beiden, die auf mehreren Ebenen angesiedelt ist, so dass sich das von ihr Angestrebte als vollkommene Mesalliance erweist. Darüber hinaus ist sie auch noch mit dem destruktiven Potential in ihr selbst bekannt geworden, denn aus der unerfüllt gebliebenen Hoffnung hat sich nur Gewalt entwickelt und sie selbst ist zur selbstvergessenen Rächlerin geworden. Allerdings hat sie von Anfang an um diese Gefahr aus ihrem eigenen Innern gewusst bzw. sie zumindest geahnt, weshalb sie Phaon ja auch explizit aufgefordert hat, sich zu prüfen:

SAPPHO Ich war zufrieden, und bin hoch beglückt, / Gibst du auch halb nur wieder das Empfangene, / Wenn du dich nicht für übervorteilt hältst. / [...] Nur Eins verlieren könnt’ ich wahrlich nicht, / Dich Phaon, deine Freundschaft, deine Liebe! / Drum mein Geliebter, prüfe dich! / Du kennst noch nicht die Unermeßlichkeit / Die auf und nieder wogt in dieser Brust. (SO 110-127)

Das „Glück“ war zwar verheißungsvoll und weitaus verlockender als die einfache „Zufriedenheit“, die für sie kennzeichnend gewesen ist, aber eben auch sehr viel gefährlicher, weil es mit einer Ungewissheit im Ausgang des Angestrebten verbunden gewesen ist. Zwar wollte sie diese Ungewissheit an dieser Stelle vermindern, indem sie von Phaon Klarheit verlangt hat, jedoch wird aus dem Kontext seiner glücksbedingten Selbstentfremdung deutlich, dass er diese zu die-

sem Zeitpunkt nicht erbringen kann, so dass die eigentliche Schuld, sofern man davon sprechen kann, an dem sich nun einstellenden Chaos allein bei Sappho liegt. Daher kommt ihr Selbstmord, mit dem sie in die Sphäre des Göttlichen einzugehen hofft, einer Sühnetat gleich:<sup>95</sup>

SAPPHO Ihr die ihr Sapphon schwach gesehn, verzeiht! / Ich will mit Sapphos Schwäche euch versöhnen, / Gebeugt erst zeigt der Bogen seine Kraft! (SO 1973-1975)

Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht! / Genießet was euch blüht, und denket mein! / So zahle ich die letzte Schuld des Lebens! / Ihr Götter, segnet sie und nehmt mich auch! (SO 2025-2028)

Eine Rückkehr zu ihrer ursprünglichen „Zufriedenheit“ als hochverehrte Künstlerin mit fürstinnengleichem Status auf Lesbos ist ihr also offenbar verwehrt:

SAPPHO Die euch [d.h. den Göttern, Anm. d. Verf.] gehören, kennen nicht die Schwäche, / Der Krankheit Natter kriecht sie nicht hinan, / In voller Kraft, in ihres Daseins Blüte / Nahmt ihr sie rasch hinauf in eure Wohnung – / Gönn mir ein Gleiches, Kronenwertes Los! – // O gebt nicht zu daß eure Priesterin / Ein Ziel des Hohnes werde eurer Feinde, / Ein Spott des Toren, der sich weise dünkt. / Ihr bracht die Blüten, brechet auch den Stamm! / Laßt mich vollenden, so wie ich begonnen, / Erspart mir dieses Ringens blut'ge Qual. / Zu schwach fühl' ich mich länger noch zu kämpfen, / Gebt mir den Sieg, erlasset mir den Kampf! (SO 2003-2015)

„Laßt mich vollenden, so wie ich begonnen“, dieser Wunsch nimmt eindeutig Bezug auf „der Dicht'rin Ruhm, Saat für die Ewigkeit“ (SO 1991), die sie mit ihrer Kunst ausgesät hat und die noch im Werden ist. Ihr selbst jedoch haben die Götter die „Blüten“ gebrochen, so dass Sappho nur noch ein mit Krankheit und Schwäche assoziierter und damit wenig erstrebenswerter Zustand erwarte, während andere „Göttergleiche“ den Aufstieg in den Olymp bereits „in ihres Daseins Blüte“ vollzogen hätten. Sappho stellt es also hier so dar, als ob sie den Zenit ihres Daseins bereits überschritten hätte und alles, was nun komme, lediglich Verfall verheiße. Konsequenterweise bezieht sich dann ihre Bitte, dass ihr der „Kampf“ erspart bleibe, auch auf die Bewahrung ihres dichterischen Ruhms, der ebenfalls nicht mehr sicher erscheine. Sie bezweifelt dementsprechend, dass sie erneut in der Lage sein wird, an ihre alte Größe anzuschließen, und bittet deswegen darum, dass auch der „Stamm“, d.h. ihr Körper, sterben solle. Wenn also auch die grundsätzliche Loslösung von Liebe und ruhmgekrönter Kunst, wie sie Begemann (2002) für die Vorgeschichte von Sappho postuliert, bestritten werden muss, so ist seiner Schlussfolgerung am Ende uneingeschränkt zuzustimmen: „Ist die Liebesqual nicht künstlerisch fruchtbar zu machen, so soll der Körper als Sitz jener unsublimierbaren Gewalt vernichtet werden.“<sup>96</sup>

Dass sich Sappho schließlich selbst umbringt, kann für Rhamnes nicht wirklich überraschend sein, weil er ja bereits in der Anklageszene zwischen sich und Phaon während Sapphos Abwesenheit ihm die Schuld an ihrem Tod gegeben hat, die in alle Ewigkeit wie ihr unsterblicher Ruhm kolportiert würde:

RHAMNES Hoch an den Sternen hat sie ihren Namen / Mit diamantnen Lettern angeschrieben / Und mit den Sternen nur wird er verlöschen! / [...] In fremdem Land bei kommenden Geschlechtern / Wenn schon Jahrhunderte, noch ungeboren, / Hinabgestiegen in das Grab der Zeit / Wird es erschallen noch aus jedem Munde: / Sappho hieß die, die dieses Lied gesungen, / Und Phaon heißt er, der sie getötet. (SO 1835-1850)

Diese vorzeitige Heraufbeschwörung ihres Todes verwirrt zunächst, erscheint aber nur logisch, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass die Bewohner von Lesbos und Phaon letztlich das gleiche Ziel haben, nämlich die Restitution der göttergleichen Künstlerin, wobei dem treuen Diener die Aufgabe zukommt, „die Unsterblichkeit von Sapphos Kunst und ihres dichterischen Ruhms

<sup>95</sup> So auch bei Anders (2008), S. 67.

<sup>96</sup> Begemann (2002), S. 104.

zu prophezeien“.<sup>97</sup> Dass auf diese Weise der Störenfried der Ordnung eingeschüchtert und mit einer negativen Prophezeiung belegt werden kann, kommt ihm natürlich nur gelegen, und Phaons und Melittas Bestürzung über Sapphos tatsächlichen Tod (SO 2029-2038) zeugen davon, dass er seine Wirkung nicht verfehlt hat.

<p>Merkmalsbündel Phaon/Melitta:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• bescheidene Verhältnisse: „niedrer Herd“</li> <li>• häusliches Glück in mehrfach betonter „Stille“</li> <li>• beide am Beginn der Transitionsphase nach dem Ende der Kindheit</li> </ul> <p>⇒ in der Erinnerung paradiesischer Zustand, besonders aus Melittas Perspektive; diese Erinnerung stellt sich immer dann ein, wenn die Wirklichkeit als defizitär empfunden wird</p> <p>⇒ Phaon erwacht erst durch Melitta aus seiner Beklemmung und strebt nun die Wiederknüpfung an seine ursprüngliche Existenz an</p>	<p>Sappho:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• hochgelobte und -verehrte Künstlerin</li> <li>• als fürstliches Haupt verehrt</li> <li>• Isoliertheit, keine Intimbindung (entsexualisierte Sphäre)</li> <li>• bereits fortgeschrittenen Alters (hat die Qual der Liebe bereits erfahren)</li> </ul> <p>⇒ Zustand erscheint ihr defizitär: auch sie möchte sich (wieder) dem Leben zuwenden, und zwar mit dem Jüngling Phaon</p> <p>⇒ Erschaffung einer göttergleichen Idylle in gegenseitiger Gleichheit (indem sie ihn erhöht und sich erniedrigt)</p> <p>⇒ Vorhaben, die bestehenden Kategorien (Alter, Stand, Erfahrung) zu überwinden, scheitert</p>	<p>Sappho vollends hat den Status einer Göttergleichen angenommen</p>
--	---	---

Grenze zwischen beiden Sphären ist eindeutig überdeterminiert:

- demgegenüber zeichnet sich die Verbindung zwischen Phaon und Melitta durch Symmetrie aus (zumindest weitgehend unter Berücksichtigung der Rollenvorstellungen) und ist durch den Text eindeutig nachvollziehbar gehalten
  - vor diesem Hintergrund erscheint Sapphos Auslegung der Motivationen Phaons und Melittas als „Undank“ und ihre anschließende Sanktion mit Hilfe ihrer Landsleute als Eifersuchtstat einer verletzten Frau, die sich immer mehr selbst verliert (innere Selbstentfremdung)
  - drohender Selbstverlust kann nur verhindert werden durch die Annahme des Rollenbildes als göttergleiche Künstlerin, das allerdings über den ursprünglichen Status hinausgeht, indem Sapphos Status als Frau bzw. die Verbindung von Leben und Kunst marginalisiert wird
  - dementsprechend Tod als logische Konsequenz, weil eine Göttergleiche, erst recht, wenn sie menschlich-weibliche Schwäche gezeigt hat, nicht länger unter den Lebenden weilen kann
- ⇒ zumindest ihr Ruhm wird durch die Inszenierung des Eingangs in die Sphäre der Göttlichen gerettet und so wird die berühmte Künstlerin tatsächlich zu einem Mythos

<sup>97</sup> Prutti (2002), S. 294.

#### 4. Das goldene Vließ<sup>98</sup> oder das Opfer für die Kultur

Die Trilogie *Das goldene Vließ* präsentiert dem Zuschauer zwei auf den ersten Blick ganz klar voneinander unterschiedene räumliche Welten, die auch im übertragenen Sinne zwei gegenteilige Gesellschaftssysteme repräsentieren. Dem „wilden“ bzw. „barbarischen“ Kolchis, auf dem in den ersten beiden Teilen *Der Gastfreund* und *Die Argonauten* der Fokus liegt, steht das kultivierte Griechenland, speziell Korinth, in *Medea* gegenüber. Dieser kulturelle Unterschied wird mehrfach im Drama betont (GF 409f.; AG 313-337; AG 687-690; AG 1234-1244; AG 1612-1614; AG 1650-1652; ME 449-452) und lässt sich teilweise – jedoch nicht immer<sup>99</sup> – bis in die Verssprache verfolgen, so z.B. wenn Jason und Medea zum ersten Mal im Turm aufeinandertreffen und seine regelmäßigen Blankverse mit ihren freien Rhythmen kontrastieren. Bereits die Eröffnung der Szenerie in Kolchis betont den archaischen Charakter dieses Schauplatzes: „wilde Gegend“, „ein Altar, von unbehauenen Steinen zusammengefügt“, „rohe[] Säulen“. An einem ebensolchen „wilde[n]“ Schauplatz endet auch der dritte Teil *Medea* und damit auch die gesamte Trilogie, allerdings befindet sich die darüber hinaus auch noch „einsame Gegend von Wald und Felsen“ nicht mehr auf Kolchis, denn der auftretende Landmann bezeichnet Kreon als seinen König, so dass sie eindeutig Korinth bzw. Griechenland zuzuordnen ist. Tatsächlich scheint diese topographische Ähnlichkeit wie ein überdeutlicher Hinweis auf das, was im Folgenden zu zeigen sein wird, nämlich die grundsätzliche Ähnlichkeit der beiden zunächst einmal vollkommen voneinander getrennt erscheinenden kulturellen Systeme, weil das von den Griechen so verachtete „Barbarische“ auch bei ihnen selbst vorhanden ist.<sup>100</sup>

Aber zunächst zurück zum Beginn der Trilogie: Hier lernt der Betrachter unmittelbar mit der Eröffnung die alle drei Teile verbindende Protagonistin kennen, die gerade zuvor ein Reh getötet hat, das von ihrer Amme Gora zu einem Kultopfer gemacht wird:<sup>101</sup>

GORA Segne das Feld und den beutereichen Wald / Gib, daß wir recht tun und siegen in der Schlacht / Gib, daß wir lieben den Wohlwollenden / Und hassen den, der uns haßt. / Mach' uns stark und reich, Darimba, / Mächtige Göttin! (GF 17-20)

Es ist sehr bezeichnend, dass die Göttin dahingehend angerufen wird, dass die Beziehungen der Kolcher richtig gewählt seien, denn eben das wird sich im Laufe des Dramas als grundlegendes Problem erweisen. Medea selbst empfindet das Opfer aber eher als Störung der Jagd und des Wettkampfes unter ihren Genossinnen, die sich allein ihr verschreiben sollen – die Neigung zu einem Mann führt dazu, dass man aus ihrem Kreis der amazonenhaften Jungfrauen ausge-

<sup>98</sup> *Der Gastfreund, Trauerspiel in einem Aufzuge*, [GF] entstand 1818, *Die Argonauten, Trauerspiel in vier Aufzügen*, [AG] in den Jahren 1818 und 1819, *Medea, Trauerspiel in fünf Aufzügen*, [ME] zwischen 1819 und 1820. Zitiert wird nach Franz Grillparzer: *Das goldene Vließ. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen*. In: Grillparzer (1986), S. 205-390.

<sup>99</sup> Vgl. auch Bender (1994), S. 102 u. 104. Nach ihrer Übersiedlung nach Griechenland sind Medeas Anpassungsversuche auch in ihrer Übernahme des Blankverses zu finden, bis sie ihn endgültig wieder durchbricht.

<sup>100</sup> Vgl. entsprechende Überlegungen zur topographischen Ähnlichkeit der das Drama eröffnenden und beschließenden Schauplätze in Winkler (2009), S. 237.

<sup>101</sup> Vgl. auch Neumann (1997), der auf den kulturstiftenden Akt der Eröffnungsszene verweist: „Worauf hier durch die Grillparzers Trilogie einleitende Szene aufmerksam gemacht wird, ist die Verwandlung des Jagdopfers in das kultische Weiheopfer und die Überleitung aus diesem in den Wettkampf als Kulturmuster, den sozialen Luxus des Spiels, der das Zusammenleben einer elitären Schicht bestimmt“ (S. 264). Jedoch wird diese autonome Frauenwelt durch das Eindringen des männlichen Prinzips gestört: Zunächst durch die Erzählung der Entfremdung Perittas, dann durch die Ankunft der fremden Kolonisatoren, die schließlich durch die Forderung des Aietes nach Unterstützung begleitet wird: „Mit anderen Worten: Der weiblichen Welt von Jagd und Spiel als zivilisatorischem Muster wird, doppelt verstärkt, die männliche Welt von Kampf, Kolonialkrieg, Beute und List entgegengestellt [...]“ (S. 265).

geschlossen wird, wie es Peritta ergangen ist, wobei es Medea vollkommen unverständlich bleibt, dass diese gegen ihren Willen zu dem Hirten ins Tal hinabgestiegen sein soll:

PERITTA Es riß mich hin, ich war besinnungslos, / Und nicht mit meinem Willen, nein –

MEDEA Ei hört! / Sie wollte nicht und tat's! Geh du sprichst Unsinn. / Wie konnt' es denn geschehn / Wenn du nicht wolltest. Was ich tu' das will ich / Und was ich will – je nu das tu' ich manchmal nicht. (GF 62-67)

Eine den eigenen Willen korrumpierende Größe, welche die eigene Autonomie unterwandert, so etwas ist für sie zu diesem Zeitpunkt nicht vorstellbar,<sup>102</sup> und so ist Peritta, die ihr Versprechen der Jungfräulichkeit nicht gehalten hat, ganz eindeutig eine „Falsche, Undankbare“ (GF 52). Hofft Medea nun, sich wieder der Jagd zuwenden zu können, wird sie erneut gestört durch den Bericht über Fremde, die vor der Küste gelandet seien, aber für die sie sich nicht weiter interessiert. Ihrem Vater jedoch, der bald darauf erscheint, ist es nicht mit einer Zurückweisung der Fremden zu tun, vielmehr hofft er auf „reiche Beute“ (GF 100) und eben daher, indem er seiner Tochter ein gleiches Interesse suggeriert, auf die Unterstützung ihrer magischen Künste, worin er sich allerdings zunächst getäuscht sehen muss (vgl. GF 145-153). Auffällig ist das uneingeschränkt kriegerische und zudem hinterlistige Gebaren, das Aietes den Fremden unterstellt, offenbar allein aufgrund der Tatsache, dass es sich um „Fremde“ handle: „'S sind Fremde, sind Feinde, / Kommen zu verwüsten unser Land“ (GF 102f.). Tatsächlich scheint die kriegerische Musik dem König dann auch recht in seiner zunächst überraschenden Interpretation zu geben, allerdings widerspricht dem der Bote:

BOTE Er bittet um Gehör.

AIETES Bittet?

BOTE Freundlich sich mit dir zu besprechen / Zu stiften friedlichen Vergleich.

AIETES Bittet? und hat die Macht in Händen, / Findet uns unbewehrt, er in Waffen, / Und bittet, der Tor! (GF 164-169)

Beinahe ist es komisch zu betrachten, wie Aietes den Gott Peronto um seine Unterstützung bittet und ihm reiche Opfergaben verspricht, unter die sich daraufhin auch das Opfer des Phryxus einreihen soll, um dann entsetzt festzustellen, dass auch der böse Fremde diesem Gott seine Wünsche anvertraut. Aietes geht sogar davon aus, dass Peronto diesen erhören könnte, weshalb er den Gott auf kindlich-naiv anmutende Weise an all die ihm dargebrachten Opfer erinnert. Dass der Kolcherkönig ein grundsätzlich fragwürdiges Verhältnis zu den Göttern unterhält, wird später noch deutlicher werden, denn so sehr er deren Unterstützung erhofft bzw. in der absoluten Verfolgung seiner Wünsche sogar voraussetzt, so sehr fürchtet er gleichzeitig einen Entzug eben dieser Gunst, erst recht natürlich, wenn es dazu einen Anlass geben sollte.

Zumindest scheint Aietes jedoch in dem Stolz, den er den Fremden unterstellt, recht zu haben, denn dieser spricht unverhohlen aus Phryxus' Mund:

PHRYXUS Es lebet niemand, der sich höherer Abkunft, / Sich edleren Stammes rühmen kann als ich, / Denn Hellas' Götter nenn' ich meine Väter / Und meines Hauses Ahn regiert die Welt. (GF 265-268)

<sup>102</sup> Rückblickend charakterisiert sie diesen Zustand als einen, in dem sie „noch nichts [...] geduldet, noch nichts gedacht [...]“ hat (vgl. ME 1801f.). Und so wie sie auch nichts „gedacht“ hat, ist die Sprache in diesem Zustand von nachrangiger Bedeutung. Auf die Frage ihres Vaters nach einem Urteil über den Fremden antwortet sie auch sogleich: „Er spricht und spricht; / Mir widert's!“ (GF 366f.) Die Notwendigkeit zur (sprachlichen) Selbstvergewisserung ergibt sich also erst mit dem Verlust dieses Zustandes der inneren Einheit, wie dies bereits in *Blanka von Kastilien* anklungen ist (vgl. BK 684-690). Vgl. in diesem Zusammenhang vor allem auch Medeas wiederholte Fragen nach der Absicht oder dem Grund der an sie herangetragenen Wünsche ihres Vaters: GF 95, 101f., 112, 131, 139, 141, 195, 238, 353. Dadurch entsteht der Eindruck einer gegenüber den Plänen des Vaters unbedarften Naivität, wie sie für diesen Kindheitszustand typisch ist.

Aber dieser Stamm wurde durch „ein niedrig Weib“ verunreinigt, die den Zorn des Vaters auf seine Erstgeborenen weckte, woraufhin dieser seine Heimat verlassen musste und auf der Flucht vor den Schergen im Apolltempel zu Delphi einen Traum hatte:

PHRYXUS „Nimm Sieg und Rache hin!“ sprach er, und löste / Das reiche Vließ von seinen Schultern ab / Und reicht mir’s; da, schütternd, wacht’ ich auf. / Und siehe! von dem Morgenstrahl beleuchtet / Stand eine Blende schimmernd vor mir da / Und drin aus Marmor künstlich ausgehaun / Derselbe Mann, der eben mir erschienen / Mit Haar und Bart und Fell, wie ich’s gesehn. (GF 299-306)

Tatsächlich hat das Zeichen, das Phryxus sodann von dem Götterstandbild gelöst hat, ihm die Flucht nach Kolchis ermöglicht: Seine Verfolger zogen sich scheu zurück, und die Priester sowie das ganze Volk haben sich ehrfürchtig gezeigt, selbst die Überfahrt nach Kolchis, dem Ort, den ihn das Götterstandbild als Ziel offenbart hat, hat sich als glücklich erwiesen trotz des katastrophalen Wetters. Es liegt also in der Tat nahe anzunehmen, dass Phryxus den Traum richtig gedeutet hat und er unter dem Schutz desjenigen Gottes steht,<sup>103</sup> in dessen Namen er nun auch um Integration in Kolchis bittet, die er sich andernfalls erzwingen möchte:

PHRYXUS Und jetzo geht mein bittend Flehn / Nimm auf mich und die Meinen in dein Land, / Wo nicht so fass’ ich selber Sitz und Stätte / Vertrauend auf der Götter Beistand, die / Mir Sieg und Rache durch dies Pfand verliehn! (GF 349-333)

Zudem hat er sogar die Hoffnung ausgesprochen, sich künftig möglicherweise durch eine Heirat mit Medea, die ihm „halb Charis [...] und halb Mänade“ (GF 249) doch sehr reizvoll vorkommt, noch weit mehr mit den Kolchern zu verbinden (vgl. GF 258f.). Auch sein Schwert, das sie ihm auf Befehl ihres Vaters abnehmen soll, überlässt er ihr in der Überzeugung, dass sie „Frieden“ repräsentiere und er ihr so wie den Himmlischen vertrauen könne. Allerdings kennt er die Kolcher schlecht und so ist sein blindes Vertrauen nicht angebracht, denn Aietes möchte ihn töten. Nach dessen Auffassung nämlich handle es sich bei Phryxus um einen Tempelräuber und Peronto habe ihn gezielt nach Kolchis geführt, damit er dort seine gerechte Strafe erhalte. Dass der Status dieser Argumente jedoch keine letztgültige Wahrheit für sich beanspruchen kann, zeigt sich, als Phryxus sie allesamt als Beschönigung der königlichen „Freveltat“ abtut (vgl. GF 458). Zudem interpretiert auch Medea den Willen Perontos ganz anders, nämlich dahingehend, dass er den von ihrem Vater beabsichtigten Mord rächte, auch wenn sie den Fremden nicht besonders schätzt aufgrund seiner vielen Worte und seines unverhohlenen Stolzes, der ja tatsächlich nicht so recht zu der demütigen Bitte um Integration passen will.<sup>104</sup> Da Phryxus Medea allerdings im Bunde mit den Wünschen ihres Vaters glaubt, bezeichnet er sie aus seiner Perspektive nachvollziehbar als „Schlange“, sobald ihn eine schlimme Vorahnung überkommt. Allerdings ist da ja noch der Tempelspruch, der ihn eigentlich beschützen sollte, so dass er eine Umdeutung vornehmen muss:

PHRYXUS Hab’ ich den Sieg durch eigne Schuld verwirkt, / Das Haupt darbietend dem Verräternetz / Und blind dem Schicksal trauend statt mir selber / So laß doch Rache wenigstens ergehn / Und halte deines Wortes zweite Hälfte (GF 446-450)

<sup>103</sup> Da allerdings im Folgenden immer deutlicher wird, dass der Träger des Vlieses nicht Gegenstand einer göttlichen Vorsehung ist, sondern an seinem Beispiel eher der Zusammenhang von männlichem Machtstreben und anschließender Vergeltung durch die Konsequenzen eines vermeintlich heldenhaften Auftretens aufgezeigt werden (zumindest bestehen beide Interpretationsmöglichkeiten nebeneinander), muss im Sinne der zweiten Hypothese die glückliche Flucht des Phryxus damit erklärt werden, dass die Menschen allein aufgrund der Unsicherheit, wie das Zeichen in den Händen des Phryxus zu deuten sei, zurückschrecken. Sobald Zeichen da sind, werden sie gedeutet, und die Interpretation dieses unbekanntem Zeichens fällt an dieser Stelle eindeutig zugunsten von Phryxus aus; in Kolchis jedoch wird er mit einer gegenteiligen Auslegung konfrontiert werden.

<sup>104</sup> Vgl. Winkler (2009), S. 186.



Und diese Rache erfolgt auf sehr merkwürdige Weise. Sobald er dem König das von ihm begehrte Fließ übergeben hat, spricht er einen Fluch aus, der dann eintreten soll, wenn er es ihm nicht als Unversehrtem zurückgebe. Natürlich verweigert er daraufhin konsequent die Rücknahme, wobei es merkwürdig ist, dass der König ihm das Vlies als Reaktion auf die Aussage Phryxus nahezu aufdrängen möchte, schließlich glaubt er ja daran, dass er nichts Unrechtes tue. Aber ein Fluch ist ihm dann doch nicht geheuer – erst recht, wenn Phryxus explizit von ihm als „Wirt“ spricht (GF 466), dem er sein Gut überlasse, wodurch er direkt Bezug auf die Aussage des Königs nimmt, wonach er ihm kein Gastrecht gewährt habe (vgl. GF 455). Dabei ist es vollkommen egal, ob so ein Recht tatsächlich verbindlich ist bzw. welche Regeln diesbezüglich gelten, die durch wen oder auf welche Art und Weise auch immer geahndet werden, denn all dies wird nicht expliziert. Anstatt dessen gibt es nur unterschiedliche Interpretationen, mit denen der Betrachter, aber eben auch die Figuren konfrontiert sind und die in ihrer Ambiguität zumindest verstörend wirken, so verstörend, dass der Aussprache eines Fluches bedrohliches Potential innewohnt. Und so lässt sich Aietes immer weiter reizen, bis er Phryxus schließlich tötet und damit den vermeintlichen Fluch in der Argumentation des Fremden überhaupt erst auslöst:

PHRYXUS *zur Bildsäule empor*: Siehst du's, siehst du's! / Den Gastfreund tötet er und hat sein Gut! / Der du des Gastfreunds heilig Haupt beschütze! / O räche mich! Fluch dem treulosen Mann! / Ihm muß kein Freund sein und kein Kind, kein Bruder / Kein frohes Mal – kein Labetrunk – / Was er am liebsten liebt – verderb' ihn! – / Und dieses Vließ, das jetzt in seiner Hand / Soll niederschaun auf seiner Kinder Tod! (GF 484-492)

Genau das wird ja tatsächlich auch passieren; es stellt sich allerdings die Frage, ob es wirklich der Auswirkung des Fluchs in Form des Einwirkens einer höheren Gerechtigkeit geschuldet ist oder ob es vielleicht andere Gründe hat. Medea jedenfalls sieht die drei Rachegöttinnen emporsteigen und entflieht in einer Art Anfall. Sie zieht sich zurück in einen Turm, weil sie sich vor den Konsequenzen der Untat ihres Vaters fürchtet:

MEDEA Ein törichter Schütze ist der Mord, / Schießt seinen Pfeil ab ins dunkle Dickicht / Gewinnsüchtig, beutegierig, / Und was er für ein Wild gehalten, / Für frohen Jagdgewinn, / Es war sein eigen Kind, sein eigen Blut, / Was in den Blättern rauschte, Beeren suchend. (AG 106-112)

Die Jägerin wähnt sich selbst das Wild, das Opfer der unbedachten Tat ihres Vaters, der aus Gewinnsucht nicht die Konsequenzen für sein Haus bedacht hat, denn „kein Mensch, kein Gott löset die Bande / Mit denen Untat sich selber umstrickt“ (AG 131f.). Als ihr Vater sie allerdings fragt, woher sie dieses Wissen nimmt, ob es von den „Zeichen“, nämlich den Sternen komme, die sie offenbar zu deuten verstehe, dann verneint sie dies, weil allein der Blick in den Himmel ihr bereits die böse Vorahnung bestätigt habe. „Des Gottes Stimme in dem eignen Busen“ (AG 155) solle ihr Vater anstelle der Sternenkunst bemühen, so dass klar wird, dass die bösen Vorahnungen, die sie hat, aus ihrer eigenen Angst hervorgehen, die sie im Bild der Rachegöttinnen abbildet.<sup>105</sup> Auch der Vater, der ja bereits ganz zu Beginn der Handlung um die Gunst Perontos fürchtete, ist einer derartigen bösen Vorahnung nicht unempfindlich gegenüber, schließlich hat es auch nur der Ankündigung eines Fluchs durch Phryxus bedurft, um seine Begierde nach dem Vlies in ihr Gegenteil zu verkehren. Dazu passt auch, dass er seinem Sohn mehrfach Schweigen gebietet, sobald dieser auf das Vergangene oder die Ankunft neuer Griechen zu sprechen kommt, so als ob die fehlende Verbalisierung auch die Tat selbst verdecken könne.

<sup>105</sup> Vgl. auch Neumann (1997), S. 277: Er weist zu Recht darauf hin, dass dem in der Trilogie immer wieder anzutreffenden Versuch der Zeichendeutung als Entscheidungshilfe in dieser Rede Medeas direkt eine Absage erteilt wird, denn „solche Zeichen, den Gegenständen appliziert, tragen und befördern keine definitive Bedeutung mehr, sie vermögen kein Erkennen der Wahrheit mehr zu stiften.“

Dass die Ankunft der Argonauten ihn allerdings mit großer Sorge erfüllt, lässt sich daran ablesen, dass er Hilfe bei seiner Tochter begehrt, d.h. ähnlich wie zu Beginn von *Der Gastfreund* nicht allein auf seine militärische Stärke vertraut. Dabei hat er damals schon nicht wirklich auf Medea gehört, die vor der Tötung von Phryxus gewarnt hat, und auch jetzt schlägt er ihren Rat nach Versöhnung aus. Aber um einen persönlichen Rat geht es ihm ja auch gar nicht, sondern er hofft auf göttliche Unterstützung, die ihm durch den Mund seiner Tochter offenbart werden solle. Diese selbst allerdings gibt an, keinen Rat zu wissen, und in Bezug auf die Götter gesteht sie lediglich ihre Absicht zu, deren Befragung zu „versuchen“ (AG 212), die damit mehr als fragwürdig bleibt. Und tatsächlich bleibt ihre Anrufung auch erfolglos, wofür allerdings die Anwesenheit Jasons als Erlärungsangebot bereitgestellt wird, der die heilige Stätte entweiht habe. Ansonsten ließe sich die ausbleibende Offenbarung jedoch auch durch eine mögliche Verstimmtheit der Götter erklären (vgl. AG 412), und allein diese in jedem Fall anzuwendende Erklärung spricht überdeutlich dafür, dass die Himmlischen wohl immer schweigen.

Der Führer der Argonauten verkörpert ein weiteres Beispiel für die Hoffnungslosigkeit der menschlichen Strebens, die Medea auch ohne Anrufung der Götter unmittelbar vor seinem ersten Auftritt als Regel formuliert hat:

MEDEA Da gehen sie hin, hin die Verblendeten! – / Ein töricht Wesen dünkt mich der Mensch; / Treibt dahin auf den Wogen der Zeit / Endlos geschleudert auf und nieder, / Und wie er ein Fleckchen Grün erspäht / Gebildet von Schlamm und stockendem Moor / Und der Verwesung grünlichem Moder / Ruft er: Land! und rudert drauf hin / Und besteigt's – und sinkt – und sinkt – und sinkt – / Und wird nicht mehr gesehn! (AG 229-238)

Dieser Absage an jegliche autonome Zielsetzung des Menschen in der Zeit entspricht ihr vorzeitiger Alterungsprozess und der Wunsch, in der Wildnis das Ende ihrer Tage zu erwarten. Ganz im Gegensatz dazu erscheinen ihr Vater und ihr Bruder infolge von Medeas Zugeständnis, ihnen ihre fragwürdige Hilfe zukommen zu lassen, plötzlich ähnlich euphorisch wie Jason, der die Abenteuerfahrt gegen sein „ruhmentblößtes Leben“ bzw. das „ekelhafte Treiben“ seines missgünstigen Onkels, dem natürlich auch in erster Linie an dem Vlies gelegen ist, eingetauscht hat (AG 302f.). Während die Gefährten vor Furcht vergehen und orientierungslos dieses Land als „gottverlassen“ beklagen (vgl. AG 313), so dass ihnen das fehlt, was Medea als einzige Möglichkeit der Rettung für ihren Vater noch anführt, nämlich den festen Willen (AG 247f.), kann jener seine Qualitäten als furchtloser „Führer“ (AG 286) erst unter Beweis stellen.<sup>106</sup> Aber er ist eben auch noch „jung, gewaltig jung“ (AG 363) und damit ähnlich hoffnungsvoll wie Absyrtus, der ebenfalls auf seinen Willen und sein Schwert vertraut, um die Griechen in ihr „dunkles Land“ zurückzuschicken:

ABSYRTUS Laß sie nur kommen, wir wollen sie jagen / Eilends heim in ihr dunkles Land, / Wo keine Wälder sind und keine Berge, / Wo kein Mond strahlt, keine Sonne leuchtet / Die täglich, hat sie sich müde gewandelt, Zur Ruhe geht in unserem Meer. (AG 24-29)

Jason, der Medea gegenüber sein Land natürlich als Ort der kultivierten Helle demjenigen der dunklen Barbaren gegenüberstellen und damit in genau entgegengesetztem Lichte darstellen wird, verschafft sich durch das Wasser Zutritt in diesen von dem eigentlichen Kolchis bereits

<sup>106</sup> Rogowski (2006) sieht die Motivierung für den Argonautenzug vollkommen losgelöst von dem machtpolitischen Konflikt um die Thronfolge in Jolkos, was aber nicht der Fall ist, denn entgegen seiner Interpretation, wonach Grillparzer aus „Jasons politisch und ökonomisch motivierter Erkundungsreise [...] einen moralisch zu rechtfertigenden Rachezug macht“ (S. 41f.), wird dieses Motiv ausdrücklich um den persönlichen Übermut des Griechen ergänzt, der auf Bewährung aus ist. Dementsprechend ist auch Rogowskis Einschätzung, die griechische Zivilisation werde „fraglos als überlegen“ dargestellt trotz der im Nachhinein folgenden Einschränkung zu widersprechen.

räumlich entrückten Turm der abgeschiedenen Weiblichkeit,<sup>107</sup> wo er Medea bei der Vorbereitung des Rituals beobachten kann, das ihm lediglich als „dunkles Rätsel“ erscheint und damit verfluchenswert. Aber sobald er sie sieht, widerspricht sein Anblick der ersten Interpretation der Kolcherin:

JASON [...] Weißt du wohl, / Ich hätt' dich töten können, holdes Bild, / Beim Anfall in der dunkeln Nacht? / Und Schade wär's, fürwahr, um so viel Reiz! / Wer bist du, doppeldeutiges Geschöpf? / [...] / Vielleicht bist du so arg nicht, als du scheinst, / Nur angesteckt von dieses Landes Wildheit, / Und Reue wohnt in dir und fromme Scheu. (AG 434-456)

Jason steht einem Faszinosum gegenüber, das vorschnell Verurteilte erscheint ihm zu schön, um wirklich schlecht zu sein, und so verspricht er ihr wiederzukommen. Medea ihrerseits weiß auch nicht, mit wem sie es zu tun hatte, und findet nur die Erklärung, dass es sich um einen Gott gehandelt haben könnte bzw. genauer um „Heimdar“, den Todesgott, weil ihr Mut in seiner Gegenwart „gesunken“ sei (vgl. AG 564). Die realistische Erklärung Goras, dass es sich einfach um einen „Übermütigen“ gehandelt habe (vgl. AG 582), weist sie brüskiert von sich, weil sie sich eine derartige Wirkung auf sie nicht zugestehen möchte: „Fühlst du denn nicht, so ist's so muß es sein“ (AG 603). In ihrem wiederholten Gebot zu schweigen erweist sie sich übrigens als Kind ihres Vaters, der darin ja auch ein Mittel gesehen hat, die eigentliche Realität auszublenden bzw. umzudeuten. Allein die körperlichen Zeichen reichen zur Interpretation bereits aus, eine Konfrontation mit dem Erlebten in Form einer sprachlichen Benennung durch andere ist bereits zu viel:

MEDEA Frage mich nicht was wahr, was nicht! / Laß dir's sagen die Röte meiner Wangen / Laß dir's sagen – Was soll ich? Gebeut! / Willst du vernichten die Schar der Frevler? / Sage nur wie, ich bin bereit! (AG 654-658)

Jetzt geht es ähnlich wie im Falle Ernys aus *Ein treuer Diener seines Herrn* darum, entgegengesetzte Zeichen auszusenden, weil der Übermütige oder auch andere ein stilles Einverständnis ihrerseits mit dem Frechen annehmen könnten, ja vielleicht sogar sie selbst sich dieses eingestehen müsste, was natürlich undenkbar ist, wenn man sich an ihr Auftreten gegenüber der von ihr verstoßenen Jungfrau Peritta zurückerinnert:

AIETES Zeig' daß dir fremd war des Frechen Erkühen / Laß sie nicht glauben, du habest gewußt / Selber gewußt um die frevelnde Tat!

MEDEA Gewußt? Wer glaubt das, Vater und von wem?

AIETES Wer? der's sah, der's hörte Kind! (AG 661-665)

Auch Jason ist bei der Rückkehr zu seinen Gefährten mit der Tatsache konfrontiert, dass die Zeichen, die sich ihm bieten, einen Umstand verheißen, der ihm die Schamesröte ins Gesicht

<sup>107</sup> Vgl. auch Prutti (2009b), S. 485. Auf alle Fälle muss festgehalten werden, dass der Turm sich dem direkten Zugriff durch das System Kolchis entzieht, auch wenn er topographisch noch auf der Insel angesiedelt ist, und metaphorisch den Übergang zur Vereinnahmung durch Jason repräsentiert, der Medea dann aus diesem Turm hervorholen und in sein System überführen wird. Zu diesem Übergangstatus passt auch die Merkmalskombination von „vertikal“ und „horizontal“, auf die Kraß (1996) verweist (vgl. S. 221). Haider-Pregler (1991, S. 307) stellt vollkommen zutreffend fest, dass der „Turm“ von Jason später explizit aufgegriffen wird, wenn er sich, während Medea sich um seine Aufmerksamkeit für den Vortrag des (vergeblich) einstudierten Liedes bemüht, gemeinsam mit Kreusa wieder ihrer Jugend(liebe) erinnert: „Und dann der Turm / Weißt du den Turm dort an der Meeresküste / Wo du mit deinem Vater standst und weintest, / Als ich das Schiff bestieg zum weiten Zug. / [...] / Ein Windstoß löste deinen Schleier los / Und warf ihn in die See, ich sprang darnach / Und trug ihn mit mir fort, dir zum Gedächtnis“ (ME 863-871). Hier wie da verkörpert der Turm offenbar so etwas wie eine zu erobernde Weiblichkeit, wobei die Übergabe des Schleiers als eine Art Versprechen der einzigen Liebe gelten kann, auch wenn ihn der Wind der Jahre davongetragen hat (vgl. ME 874f.) und er anstatt dessen Medea ihren Schleier abgerissen hat (vgl. nach AG 910).

treibt, weil es die führerlos gewordenen Gefährten während seiner Abwesenheit mit der Angst zu tun bekommen und sie sich also mehrheitlich für eine Unterredung mit Aietes entschieden haben:

JASON Ich bitte dich, sprich nicht / Ich kann mir denken was du fühlst. Sprich nicht! / Mach' nicht, daß ich mich schäme vor mir selbst! / Denn, o nicht ohne Tränen könnt' ich schauen / In ein von Scham gerötet Männerantlitz. / Ich will's vergessen wenn ich kann. (AG 799-804)

Erst recht bedeutsam würde dies, wenn auch Aietes die Zeichen in diesem Sinne deutete, worin natürlich eine deutliche Schwächung ihrer Verhandlungsposition bestünde. Überhaupt scheint die Interpretation von Zeichen ausschlaggebend für den gesamten Argonautenfeldzug zu sein und weniger die Tatsache, dass sie Rache für Phryxus' Tod nehmen wollen, so zumindest erläutert es Jason dem König gegenüber:

JASON Das Köstlichste von Phryxus' Güter aber / Es war ein köstliches, geheimnisvolles Vließ, / Des er entkleidete in Delphis hoher Stadt / Das Bildnis eines unbekanntes Gottes / Das dort seit grauen Jahren aufgestellt, / Man sagt, von den Urvätern unsers Landes / [...] / Von ihnen sagt man stamme jenes Zeichen, / Ein teures Pfand für Hellas' Heil und Glück. / Vor allem nun dies Vließ fordr' ich von dir, / Daß es ein Kleinod bleibe der Hellenen / Und nicht in trotziger Barbaren Hand / Zum Siegeszeichen diene wider sie. (AG 828-843)

Es scheint so, als ob das Selbstverständnis Griechenlands von diesem Vlies abhängt. Haben sie es, so glauben sie, von den Göttern begünstigt zu sein. Haben sie es jedoch nicht, so scheinen sie besiegt und benachteiligt. Das griechische Selbstbewusstsein ist also abhängig von der Interpretation der Zeichen, die sich die Menschen selbst als bedeutsam setzen. Dabei hatte Phryxus selbst ja noch angegeben, dass ihm der Gott vollkommen unbekannt gewesen sei – ein Gott übrigens, dessen Standbild in Delphi ja bereits mit dem Namen „Kolchis“ aufbewahrt hat, so dass dem vermeintlichen Barbarenland ja bereits ein Platz im Zentrum der griechischen Kultur schlechthin beschieden ist. Das Vlies also zu einer Art nationalem Kulturgut der Griechen zu erklären, erscheint objektiv gesehen nicht nachvollziehbar,<sup>108</sup> zumal die vermeintliche Wirkung, die man ihm zuschreibt, von Aietes ganz anders ausgelegt wird:

AITES Ist wirklich der Götter Huld geknüpft an jenes Zeichen / Und ist dem Sieg und Rache, der's besitzt, / Wie kannst du hoffen zu bestehen gegen mich, / In dessen Hand – (AG 854-857)

Aber da ja der Götter Willen verborgen ist, reicht es aus, wenn Jason argumentativ so verfährt, dass er dem König eine falsche Zeichendeutung suggeriert. Weil der Grieche seine Position durch eine entsprechende Auslegung der tatsächlichen Ereignisse dann auch noch untermauern kann, sieht sich der König sogleich wieder gezwungen, ihm Schweigen zu gebieten, so dass seine sich notwendigerweise einstellende Unsicherheit nicht allzu offensichtlich wird:

JASON Du glaubst zu siegen, weil in deiner Hand – / Nicht gut nicht schlimm ist, was die Götter geben / Und der Empfänger erst macht das Geschenk. / So wie das Brot, das uns die Erde spendet, / Den Starken stärkt, des Kranken Siechtum mehrt, / So sind der Götter hohe Gaben alle, / Dem Guten gut, dem Argem zum Verderben. / In meiner Hand führt jenes Vließ zum Siege, / In deiner sichert's dir den Untergang. / Sprich selbst, wirst du es wagen zu berühren / Bespritzt wie's ist mit deines Gastfreunds Blut – (AG 861-871)

Bereits der Vergleich mit dem Brot wirkt merkwürdig, er bleibt aber in dem gegebenen Kontext auch ohne Belang, zeigt er doch nur, dass angebliche Ursache-Wirkungs-Relationen als Beispiel herangezogen werden, um die eigene Auslegung zu stützen. Das Argument mit Phryxus' Tod allerdings verfehlt seine Wirkung nicht. Jedoch scheint es zunächst so zu sein, dass

<sup>108</sup> So urteilt auch Winkler (2009), der zudem auch darauf verweist, dass Jason nicht nur durch diese fragwürdigen Argumente, sondern auch durch die Art und Weise, wie er seinen vermeintlichen Anspruch geltend zu machen versucht, „den eigenen Anspruch auf kulturelle Überlegenheit [untergräbt]“ (S. 200).

Aietes' Plan aufgeht, die Argonauten mit Medeas Hilfe auf ähnliche Weise in den Hinterhalt zu treiben, wie es ihm im Falle von Phryxus bereits gelungen ist. Allein die Anwesenheit von Medea, die Jason bereits einmal zu Hilfe gegen die Verfolger geeilt ist, reicht aus, um dessen berechtigtes Misstrauen vergessen zu lassen, woraufhin diese selbst eine Warnung ausspricht, die Jason natürlich als Gottes Wink interpretiert: „Es scheint die Götter haben uns ersehnt / Uns Freund zu sein, nicht Feinde, o Medea!“ (AG 916f.). Und so in seinem Wunsch bekräftigt versucht er auch von außen in das Zelt einzudringen, in das sich die Königstochter zurückgezogen hat, und verlangt nach – wen könnte es wundern – einem „Zeichen“ (AG 929), das ihm bestätigt, das sie auch sein „Herz erkannt“ habe (AG 931).

Der Vater freilich deutet die Zeichen ebenfalls aus seiner Perspektive und erblickt in Medea dementsprechend eine „Verräterin“, die sich auf die Seite der Fremden geschlagen habe (AG 951). Erneut rät sie zu dem, was ihr bereits im zweiten Akt die beste Lösung für ihre Beschämung erschienen ist, nämlich gezielte Gegenzeichen zu setzen bzw. denjenigen zu entfernen, der für die Verwirrung verantwortlich ist. Und tatsächlich hat sie damit auch Erfolg, zumindest ist der Vater schon einmal verwirrt, der nicht weiß, was er von seiner Tochter und den von ihr ausgehenden, in seiner Wahrnehmung divergierenden Zeichen halten soll: „Du machst mich irre an dir, Medea“ (AG 974). Aber auch Medea kann sich selbst nicht mehr recht trauen, so dass sie sich lieber zurückziehen möchte:

MEDEA Was fragst du mich wenn du's weißt. / Oder willst du's hören aus meinem Mund / Was ich bis jetzt mir selber verbarg, / Ich mir verbarg? die Götter mir bargaen. / [...] Ich kann nicht im Trüben ahnen und zagen / Klar muß es sein um Medea, klar! / Man sagt – und ich fühle es ist so! – / Es gibt ein Etwas in des Menschen Wesen, / Das, unabhängig von des Eigners Willen, / Anzieht und abstößt mit blinder Gewalt; / Wie vom Blitz zum Metall, vom Magnet zum Eisen, / Besteht ein Zug, ein geheimnisvoller Zug / Vom Menschen zum Menschen, von Brust zu Brust. / [...] / Gefallen muß dir was dir gefällt / So weit ist's Zwang, rohe Naturkraft. / Doch steht's nicht bei dir die Neigung zu rufen / Der Neigung zu folgen steht bei dir, / Da beginnt des Wollens sonniges Reich / Und ich will nicht (AG 1002-1027)

Es muss also eine Größe innerhalb des Menschen angenommen werden, eben die Neigung, die sich der gezielten Kontrolle entzieht, zumindest insofern, als sie das Objekt der Zuneigung bestimmt. Damit folgt Medea der Erklärung Perittas vom Anfang, der gegenüber sie sich zwischenzeitlich ja auch ganz verändert gezeigt hat, allerdings hebt sie immer noch ihren Willen hervor, der ihr zumindest rät, sich zurückzuziehen und so das nicht berechenbare Verhalten aus Neigung zu kontrollieren. Voraussetzung dafür ist natürlich in ihren eigenen Worten, dass sie sich diesen Umstand eingestanden hat, um dementsprechend darauf reagieren zu können. Denn der Anblick Jasons verwandelt sie derart, dass sie nicht mehr sie selbst sei (AG 1043), und daher muss er entfernt werden, damit sie sich selbst treu bleibe. Und bis dahin möchte sie zumindest seinen Anblick meiden, aber die unglückliche Verquickung der Umstände (oder, wenn man die Vorstellung einer göttlichen Leitung verfolgt, die Vorbereitung der Rache für Aietes) macht ihr einen Strich durch die Rechnung, denn auf dem Weg zu ihrem Versteck, wo auch das Vlies lagert, müssen die beiden Geschwister zwangsläufig Jason begegnen.

Der Argonautenführer hat Milo mittlerweile im Zwiegespräch offenbart, dass es mit der „Liebe“ vielleicht doch nicht so weit her sei, denn „der Augenblick entriß“ ihm den Begriff (vgl. AG 1095), so dass dieser vielleicht ohnehin nur bedingt dafür geeignet sei, das zu beschreiben, was sie beide verbinde; auch Medea bezeichnet ihre unbegreifliche Neigung ja erst dann als „Liebe“, wenn sie von Jason den entsprechenden Begriff gehört hat.<sup>109</sup> Dabei erscheint die ge-

<sup>109</sup> Wird sich später immer deutlicher zeigen, dass die kultivierten Griechen durchaus barbarisches (und damit wohl allgemein ‚menschliches‘) Potential in sich tragen, so liegt ein deutliches kulturelles Abgrenzungskriterium in der Sprachbeherrschung, die sie gezielter einzusetzen verstehen; hierzu muss man nur an die geschickte Fluchinszenierung des Phryxus zurückdenken, die ja zunächst rein auf der Ebene sprachlicher Zeichen verbleibt. Da-

samte „Liebes“-Handlung um Jason und Medea aus seiner Sicht ohnehin nur zweitrangig. Hauptsächlich sei ihm nämlich an dem Vlies gelegen, alles andere sei den Göttern anbefohlen (vgl. AG 1107f.).

Aber die Begegnung mit den Feinden führt ihn auch wieder Medea zu, die sich ihm vergeblich zu widersetzen droht und ihn nicht zu töten vermag, obwohl sie ja eigentlich im Umgang mit Waffen geschult ist. „Zittert“ Medea als deutliches Zeichen ihres inneren Zwiespalts, so stellt auch Jason eine Selbstentfremdung an sich fest:

JASON Wenn ich so vor dir steh' und dich betrachte, / Beschleicht mich ein fast wunderbar Gefühl. / Als hätt' des Lebens Grenz ich überschritten / Und stünd' auf einem unbekanntem Stern, / Wo anders die Gesetze alles Seins und Handelns, / Wo ohne Ursach' was geschieht und ohne Folge, / Da seiend weil es ist. (AG 1178-1184)

Diese Sichtweise sollte ihm mehr als zu denken geben, denn in dieser Welt geschieht ja nichts ohne Ursache und ohne Folge, weshalb er seine Beobachtung auffälligerweise auch im Konjunktiv formuliert und von „einem unbekanntem Stern“ spricht, auf dem er sich befinde. Derjenige, der sich außerhalb der Gesetze von Ursache und Wirkung stellt, läuft überdeutlich Gefahr, eine Dummheit zu begehen, wie es dann ja auch eintreten wird.

JASON Wie eine Heimat fast dünkt mir dies fremde Land, / Und, abenteuerlich ich selbst, schau' ich / Verwundungslos, als könnt' es nur so sein, / Die Abenteuer dieses Wunderbodens. / Und wieder, ist das Fremde mir bekannt, / So wird dafür mir, was bekannt, ein Fremdes. / Ich selber bin mir Gegenstand geworden, / Ein anderer denkt in mir, ein anderer handelt. / Oft sinn' ich meinen eignen Worten nach, / Wie eines Dritten, was damit gemeint, / Und kommt's zur Tat, denk' ich wohl bei mir selber, / Mich soll's doch wundern, was er tun wird und was nicht. (AG 1190-1201).

Auch er gibt an, nicht mehr einig in sich zu sein und nicht mehr selbst über sich verfügen zu können, paradoxerweise eben dadurch, dass er sich nicht mehr nur fremd in dem fremden Land fühle.<sup>110</sup> Wie im Falle Medeas auch hat sich die spontane Einheit von Absicht und vollführter Tat aufgelöst, so dass er eigentlich auch einer Therapie bedürfte, wie es Medea durch die Veräußerlichung des Störenden in dem sprachlichen Zeichen anstrebt. Hier allerdings kämpft Jason mit der begrifflichen Fassung dessen, wodurch er sich selbst als entfremdet begreifen muss. Allein Medea scheint ihm „licht“ zu sein, d.h. nicht Gegenstand näheren Forschens oder Grübelns, und um ihr die Möglichkeit einer grenzüberschreitenden Liebe vorzuführen, zieht er den „schöne[n] Glaub“ der verwandten Seelen heran (vgl. AG 1208-1221). Da Medea jedoch weiterhin darauf bedacht ist, ihn von sich zu weisen, erklärt er ihre Weigerung mit der bösen Wirkung des Landes und widerspricht dadurch deutlich der gerade gemachten Aussage, dass ihm Kolchis fast wie eine „Heimat“ vorkomme:

JASON Wie hass' ich dieses Land; sein rauher Hauch / Vertrocknete die schönste Himmelsblume, / Die je im Garten blühte der Natur. / Wärest du in Griechenland, da wo das Leben spielt, / Wo jedes Auge lächelt wie der Himmel, / Wo jedes Wort ein Freundesgruß, der Blick / Ein wahrer Bote wahren Fühlens ist, / Kein Haß als gegen Trug und Arglist, kein – (AG 1234-1242)

Natürlich ist das Bild Griechenlands deutlich geschönt, warum sonst wären Phryxus und Jason von dort aufgebrochen, um ihr Glück im barbarischen Kolchis zu finden? Jedoch hat diese Rede den Zweck, Medea ein eindeutiges Liebesgeständnis abzurufen (vgl. AG 1266), denn die

---

durch, dass er Medea den Begriff anbietet, kann sie ihre Regungen nun auch in diesem Begriff deuten und anhand dieses Zeichens dann auch die eigentliche Ursache ‚therapieren‘ – so zumindest ihr Plan.

<sup>110</sup> Auch Milo wird eine Veränderung an Jason feststellen, nämlich die Unzugänglichkeit gegenüber seinen halb freundschaftlichen, halb väterlichen Ratschlägen, die er – genauso wie die Mutlosigkeit der anderen – auf den „gift'gen Anhauch dieses Zauberbodens“ zurückführt (vgl. AG 1609-1614).

Zeichen, die er von ihr empfangen hat, zeugten eindeutig für ihre Liebe zu ihm.<sup>111</sup> Er verhält sich wie Otto aus *Ein treuer Diener seines Herrn*, der von Erny bestätigt bekommen möchte, was er in ihr erkannt zu haben glaubt, auch wenn sie eine dementsprechende Aufklärung konsequent verweigert, sofern sie dazu überhaupt in der Lage ist. Im Falle Medeas sind es schließlich erst die Ankündigung Jasons, ihn nie wieder zu sehen, sowie der Kampf zwischen ihm und ihrem Vater, die der Kolcherin die Bestätigung entlocken, um die Jason gerungen hat: „Vater, töt’ ihn nicht! Ich lieb’ ihn!“ (AG 1336):<sup>112</sup>

MEDEA Höre mich Vater! / Es ist geschehen was ich fürchtete. Es ist. / Aber laß uns klar sein, Vater, klar! / In schwarzen Wirbeln dreht sich’s um mich / Aber ich will hindurch, empor aus Dunkel und Nacht. / Noch läßt sich’s wenden, ab sich wenden. Höre mich! (AG 1342-1347)

Ob Medea oder überhaupt jemand wirklich mit den Göttern kommunizieren kann, ist mehr als fraglich, aber man mag ihr durchaus ein Gespür für eine böse Zukunft zugestehn. Und auch hier ist es so, dass sie die Folgen dieser Liebeserklärung als unheilswanger erkennt und daher versucht, den Kreislauf der Gewalt zu durchbrechen, indem sie ähnlich wie Phryxus ihren Vater darum bittet, Jason, der sich selbst ja bereits als halben Kolcher dargestellt hat, in sein Königreich aufzunehmen, d.h. zu integrieren. Aber natürlich bleibt dieser Vorschlag ungehört, die Wut über den Verrat der Tochter mündet beinahe in deren Totschlag, der als zu hohe Normverletzung dann aber doch ausbleibt und durch einen Fluch sublimiert wird:<sup>113</sup>

AIETES Leb’ im fremden Land, eine Fremde, / Verspottet, verachtet, verhöhnt, verlacht; / Er selbst, für den du hingibst Vater und Vaterland / Wird dich verachten, wird dich verspotten, / Wenn erloschen die Lust, wenn gestillt die Begier; / Dann wirst du stehn und die Hände ringen, / Sie hinüberbreiten nach dem Vaterland, / Getrennt durch weite, brandende Meere, / Deren Wellen dir murmelnd bringen des Vaters Fluch! (AG 1370-1378)

Erneut wird ein Fluch die Wahrheit richtig verkünden, und Medea befällt auch sofort eine böse Vorahnung diesbezüglich, erst recht, als Jason von ihr den Weg zu dem Vlies verlangt, das zeichenhaft in eine überdeutliche Beziehung zu der verbotenen Frucht im Garten Eden gerückt wird (vgl. 1448-1450). Aber auch seiner neuen Gattin zuliebe kann er der Versuchung nicht widerstehen und begründet dies mit seinem Ehrbegriff: „Mein Höchstes für mein Wort und wär’s dein Leben!“ (AG 1504f.). Die Rückkehr nach Griechenland scheint an diesen Gegensatz gebunden zu sein und ein anderer Ort, dem sie sich zuwenden könnten, gibt es in der dargestellten Welt nicht: „Ich muß es holen, folge was da wolle“ (AG 1429). Diese Äußerung sollte ihm zu denken geben, denn wie bereits erwähnt, befindet er sich ja nicht auf dem fremden Stern, „wo ohne Ursach’ was geschieht und ohne Folge“, und so wird er mit dieser Tat auch die

<sup>111</sup> Scheffel (2003) behauptet, dass Medea sich vor allem deshalb von Jason angezogen fühle, weil sie in der Rede des Fremden zum ersten Mal ihre anthropologisch begründete „sanfte“ Weiblichkeit entdeckte, die unabhängig von der jeweiligen Sozialisation allen Frauen gemeinsam, ihr aber bisher in Kolchis (sozialisationsbedingt) verborgen geblieben sei (vgl. S. 302f.). Diese Lesart ist nicht ganz von der Hand zu weisen, erst recht nicht, wenn man sich vor Augen führt, dass gerade dieser Teil ihres Wesens später in Korinth von den Griechen in Abrede gestellt wird, was zur Folge hat, dass sie sich diesem Bild in ihrer unerhörten Tat angleicht. Rogowski (2006) sieht durch seine „koloniale Lesart“ hierin die Vorstellungen und Rechtfertigungsstrategien westlicher Kolonialmächte gegenüber den Frauen in den kolonisierten Gebieten bestätigt (natürliche Anziehung durch die Kolonisatoren und deren Schutzfunktion vor den männlichen Barbaren), vgl. S. 44f. In diesem Sinne argumentiert auch Lanz (2009), S. 102: „Die getäuschte Medea wird letztlich wie ein fremdes Land Objekt seines Eroberungswillens.“

<sup>112</sup> Die Tatsache, dass Medea dieses Geständnis erst in dem Moment äußert, in dem ihr Vater im Begriff ist, mit dem Schwert auf Jason einzudringen, deutet Prutti (2009b) als „weitere Reminiszenz an die zentrale Vater-Tochter-Konstellation des bürgerlichen Trauerspiels“, auf dessen empfindsamem Verführungspotential Grillparzer rekurrierte (vgl. S. 487).

<sup>113</sup> Auch hier lässt sich eine Reminiszenz an das bürgerliche Trauerspiel ausmachen: Gerade dieser Fluch des Vaters erscheint Luise in Schillers *Kabale und Liebe* (III, 4) derart frevelhaft, dass sie unter bildlicher Vorwegnahme von Medeas Schicksal den Fluchtplänen Ferdinands eine Absage erteilt: „[...] – ein Fluch, Unbesonnener, den auch Mörder nie ohne Erhörung aussprechen, den die Rache des Himmels auch dem Dieb auf dem Rade hält, der uns Flüchtlinge, unbarmherzig wie ein Gespenst, von Meer zu Meer jagen würde?“ (KL, S. 808f.).

Konsequenzen tragen müssen. Medea zufolge können die Konsequenzen nur tödlich sein, schließlich stammt das Vlies ihrer Meinung nach von einem „erzürnte[n] Gott“ (AG 1416), und da dieser bereits am Beispiel von Phryxus seine Macht bewiesen habe, ist es auch nicht weiter verwunderlich, wenn Medea Jason später mit seinem Landesgenossen gleichsetzt (vgl. AG 1473). Der Zuschauer ahnt an dieser Stelle natürlich bereits, dass Medeas Ahnung sie nicht trügt, denn der nun zwangsläufig erfolgende Versuch einer Integration Medeas in Griechenland muss tragisch enden, wenn man sich die Reaktion des weiterhin „rein“ gebliebenen Griechen Milo, der nicht dem Zauber von Kolchis verfallen ist, vor Augen führt. Für ihn nämlich haben die Kolcherinnen in Griechenland nur den Stellenwert von Schauegegenständen bzw. Attraktionen (vgl. AG 1650-1652).

In einer deutlich sexualisierten Handlung wird Jason schließlich das Vlies der Schlange als dem Sinnbild des Trägerischen (vgl. AG 1541-1545) entreißen.<sup>114</sup> Ganz verstört tritt er daraufhin aus der Höhle wieder an das Tageslicht und verhüllt das Zeichen sofort, weil er offenbar nicht an die zurückliegende Tat erinnert werden möchte, was jedoch schwer werden wird, wenn er Medea mit sich führt: „Komm her mein Weib, mir angetraut / Bei Schlangenzeichen unterm Todestor“ (AG 1672). Gleichzeitig zeigt er auch einen merkwürdigen Aktivitätsdrang, so als ob er Ablenkung suche (vgl. AG 1681f.), die sich dann aber in einer besonderen Reizbarkeit niederschlägt:<sup>115</sup> „Mir zu begegnen ist gefährlich, / Denn ich bin grimmig wie der grimme Leu“ (AG 1720f.). // Ich töt’ ihn nicht! / Allein gehorchen muß er, muß – gehorchen!“ (AG 1722f.). Töten wird er Absyrtus dann tatsächlich nicht, aber seinen Selbstmord provozieren, den er allerdings dem Vater als dem eigentlichen Ursacher des Übels anlastet: „Du Phryxus’ Mörder, Mörder deines Sohns!“ (AG 1762). Aber er geht sogar noch weiter, indem er sich selbst zum „Werkzeug einer höheren Gewalt“ (vgl. AG 1765) deklariert, der den Kolchern in Gestalt des Königs das Zeichen hinterlassen habe, „daß sich der Frevel rächt auf dieser Erde“ (AG 1769). Diese Haltung passt natürlich zu der bereits untersuchten Rechtfertigung des Argonautenfeldzuges gegenüber Aietes, der zufolge das Vlies als griechisches Nationalheiligtum nach Hause geholt werden sollte, weil sie erneut die allen männlichen Figuren gemeinsame Technik der Rückführung des eigenen Handelns auf außersubjektive Größen vorführt, die, betrachtet man die tatsächliche Rolle der Götter in diesem Stück, als rhetorisch mehr oder weniger geschickt gestaltete (Selbst-)Täuschung entlarvt wird.

Ihm selbst wird ein anderes Zeichen zu schaffen machen, nämlich die Erinnerung an den Raub des Vlieses aus der Höhle durch den Anblick Medeas, wie er Kreon gegenüber gesteht (vgl. 473-475). Auch wenn der „Stachel [...] des ersten Schauders“, wie er selbst sagt, in der vier Jahre dauernden Überfahrt „brach“ (AG 487) und die Verbindung mit Medea durch die Geburt von Nachkommen fruchtbar wurde, kehrt der „Schauder“ umso stärker zurück, je länger sie sich in Griechenland aufhalten und ihm die Reintegration ihretwegen verweigert wird. Bereits bei ihrer Ankunft versteht es sein Onkel, die Stimmung gegen Medea schlau zu seinen Gunsten zu nähren, um Jason sein Erbe vorzuenthalten (ME 496-508), und auf den Tod des Königs wütet der „Pöbelhaufen“ (ME 540), so dass den Angetrauten nur noch die Hoffnung auf die Aufnahme in Korinth bleibt. Und auch hier befürchtet Jason, Medeas wegen vor verschlossenen Pforten zu stehen, weshalb er von ihr verlangt, dass sie sich assimilieren solle: „Wie ich ein

<sup>114</sup> Winkler (2009) liefert eine sehr nachvollziehbare Deutung zu dieser Szene: „Medea überträgt nun beim Anblick der Wächter-Schlange das Bild der Schlange auf Jason: Denn er ist es, der sie verführt und insofern „getötet“ hat, als er sie ihrem kolchischen Selbst ‚entrissen‘ hat; auch das war, so gesehen, ein räuberischer Akt“ (S. 209). Da aber eben dieser Akt, mit dem er sich ja nun auch des Vlieses bemächtigt, als Zeichen des Barbarischen gilt, hat er sich hier tatsächlich seiner reinen und kultivierten griechischen Selbstaffirmation beraubt, deren „Reinigung“ nur wieder über den Ausschluss funktionieren kann, in diesem Fall eben Medeas, die ihm als vermeintliches Zeichen des Barbarischen auch in Griechenland anhaftet.

<sup>115</sup> Sein Gefährte Milo formuliert das „Sonderbare“ dieses Verhaltens, kann aber keine befriedigende Erklärung dafür liefern, auch die anzunehmenden innerpersonalen Vorgänge bleiben Spekulation.



Kolcher war auf Kolchis' Grund, / Sei eine Griechin du in Griechenland. / Wozu Erinnerung suchen des Vergangnen? / Von selbst erinnert es sich schon genug!“ (ME 189-192). Dabei bleibt unklar, inwiefern er sich als Kolcher auf Kolchis verhalten habe, denn seine Taten entsprangen ja seinem Drang nach Abenteuer und Heldentum und sind mitnichten typisch kolchische Eigenschaften, weil sie auch schon Phryxus unter Beweis gestellt hat. Vielmehr ist hierin wohl eine Attribuierungsstrategie des nachträglich Geläuterten zu sehen, der sich wünscht, er habe „nie der Väter Land verlassen“ (ME 821), und seine „barbarisch“ zu nennenden Handlungen nun der Wirkung des Ortes zuschreibt:

JASON Der Maßstab aller Dinge war verloren, / Nur an sich selbst maß jeder was er sah. / [...] / Ist sie hier dunkel, dort erschien sie licht / Im Abstich ihrer nächtlichen Umgebung. / [...] / Der Obern Einer wandt' ihr Herz mir zu; / Sie stand mir bei in mancher Fährlichkeit / [...] Da faßt' auch mich der Wahnsinn wirbelnd an, / Daß sie's verschwieg, das eben reizte mich, / Auf Kampf gestellt rang ich mit ihr und wie / Ein Abenteuer trieb ich meine Liebe. / Sie fiel mir zu. Ihr Vater fluchte ihr. / Nun war sie mein – hätt' ich's auch nicht gewollt. (ME 446-469)

In der Erzählung erscheint die komplexe Handlungsverstrickung überaus vereinfacht im Hinblick auf seine Perspektive. Wenn der „Obern Einer“ ihr Herz ihm zuneigte, dann hat er selbst keinen Anteil daran, ja selbst die Hilfe, die sie ihm bot, geht auf das Wirken eines günstigen Gottes zurück, sein aggressives Werben ist mit dem „Wahnsinn“ erklärbar, der wiederum durch ihr Widerstreben ausgelöst worden sei, und wenn er sagt, dass sie ihm schließlich zufiel, auch wenn er es nicht gewollt hätte, dann ist damit der erste Schritt in der Argumentation dahin getan, in einer erneuten Erzählung auch den eigenen Willen an dieser Tat ganz abzustreiten. Erneut wird also gezeigt, wie mit Hilfe von Sprache eine Realität konstruiert werden kann, die den eigenen Wünschen am nächsten kommt, insbesondere wenn die Ereignisse in ihrer Abfolge nacherzählt werden, weil sich die Erzählung dann sukzessive den momentanen Wünschen annähert und zudem vor den Zuhörern nachvollziehbar gehalten wird.

Aber es bedarf gar nicht der Ermahnung Jasons an Medea, sich typisch „griechisch“ zu verhalten, sie selbst eröffnet nämlich den nach ihr benannten Dramenteil mit der Vergrabung sowohl ihrer Zauberutensilien als auch des Vlieses, „Denkmal von Medeens Schmach und Schuld“ (ME 19). Somit soll nicht nur ihre kulturelle Identität, die ihr ja bereits in Kolchis eine Sonderrolle zugewiesen hatte, der Vergessenheit anheimfallen, sondern eben auch und vor allem das Angedenken an den „Untergang“ der Ihrigen (ME 17). Ihre Amme Gora, die sie begleitet hat und bereits in Kolchis immer darum bemüht war, dass sich Medea selbst bezwingt (vgl. ME 520-523), um ihrer Pflicht nachzukommen, verhöhnt dieses Vorhaben natürlich, weil es einer Selbsttäuschung gleichkomme (vgl. ME 47-56):

GORA Bewein' dein Unglück und ich will dich trösten, / Allein verkennen sollst du's frevelnd nicht / Und leugnen die Gerechtigkeit da droben, / Da du die Strafe leugnest, deinen Schmerz. / Auch muß ein Übel klar sein, will man's heilen! (ME 93-97)

Man fühlt sich an die Medea im Zelt erinnert, welche sich die Liebe eingesteht, um sie sogleich wieder zu verwerfen. Damals hat sie sich noch ganz als ideale Schülerin der Erziehung ihrer Amme gezeigt, nun jedoch hofft Medea das drohende Übel einer Distanzierung Jasons nicht als Kolcherin zu besiegen, sondern indem sie „Sitt' und Rede“ ändert (vgl. ME 125). Damit ist impliziert, dass sie alles hinter sich lässt, was sie „geknüpft an [ihrer] Väter Heimat“, zu dem eben bezeichnenderweise auch das Erbe ihrer Mutter gehört (vgl. ME 128-132). Anstelle von Benennung und möglicher anschließender Therapie greift hier also wie bei Jason auch das Verfahren der Verdrängung und der gezielten Vereinfachung der Realität, um nicht an ihr zu zweifeln:

MEDEA Geschehen ist, was nie geschehen sollte, / Und ich beweine's und bitterer als du denkst, / Doch soll ich drum, ich selbst, mich selbst vernichten? / Klar sei der Mensch und einig mit der Welt! (ME 117-120)

„Klarheit“ ist hier aber nicht im Sinne einer Vergegenwärtigung der ganzen Komplexität gemeint, sondern eben im Sinne der Vereinfachung, so dass sich hier bereits abzeichnet, dass die Lösung, die Medea findet, sich nicht dauerhaft bewähren wird. Denn sie wird weiterhin argwöhnisch beäugt und als Störpotential betrachtet, nicht zuletzt deswegen, weil ihr Wesen in der Tat so gar nicht zum Rollenverständnis der Frau in Griechenland passen möchte, das durch die überaus tugendhafte Kreusa vertreten wird.

Die Aufgabe der griechischen Frau ist es, dem Mann durch das Leierspiel die Sorgen vergessen zu lassen und die Kinder zu erziehen (vgl. ME 918f.). In beiden Fällen handel es sich um Tätigkeiten, die der Kolcherin trotz ihrer guten Absicht nicht gelingen wollen, so dass Medea auch selbst erkennen muss, mit einem Rollenbild konfrontiert zu werden, dem sie nicht zu entsprechen vermag: „Die Stärke, die mein Stolz von Jugend war, / Sie hat im Kampfe sich als schwach bewiesen: / O lehre mich, was stark die Schwäche macht“ (ME 685-687). So überaus behütet, wie Kreusa aufgewachsen ist, indem ihr gezielt die Dysfunktionen im eigenen System verschwiegen werden (vgl. ME 313f.: „Kreusa naht, sprich nicht davon von ihr, / Gern spar' ich ihr den Schmerz ob solchem Greuel.“), ist sie noch nicht mit der oft zwiespältigen Realität konfrontiert worden, sondern verharrt einig in sich selbst noch in dem Zustand der Kindheit, wie sie dem ihr doch sehr verändert vorkommenden Jason gegenüber verwundert offenbart:

KREUSA Wie können wen'ge Jahre doch verwandeln! / Wie warst du mild und wie bist nun so rauh. / Ich selber bin dieselbe die ich war / Was damals ich gewollt, will ich noch jetzt, / Was da mir gut erschien, erscheint mir's noch, / Was tadelnswert muß ich noch jezto tadeln.“ (ME 750-756)

Den Äußerungen der beiden Gatten, die in dem jeweils anderen zunächst nur teilweise und dann immer mehr nur noch das Andenken der Taten der Vergangenheit sehen können, verhält sie sich verständnislos gegenüber, weil sie nicht mit ihrer Vorstellung von „Liebe“ übereinstimmen (vgl. ME 713-721). Allein die Verwendung des Wortes jedoch reicht wiederum aus, dass sie an die Existenz von Liebe zwischen den Ehepartnern glaubt, auch wenn sie sich durch „Nachsinnen“ keinen Reim darauf machen kann.<sup>116</sup> Das Lied, das Jason in der Kindheit immer gesungen hat, hat für sie nur ästhetischen Reiz. Dass die darin besungene Vorstellung von Heldenhaftigkeit auch Opfer fordern kann, ist Kreusa nie in den Sinn gekommen. Dabei versteht sich Medea eben als ein solches Opfer, worüber ihre heftige Reaktion deutlich Aufschluss gibt. Kreusa möchte Medea nun helfen, Jason zu erfreuen, und als ihre Lehrerin erscheint sie der verachteten Kolcherin als wahre Inkarnation der Tugend, wenn diese auch vom Standpunkt des Betrachters aus mit einem Übermaß an Naivität gekoppelt ist. Sie macht ihrer Schülerin Mut, dass eben das, was sie sich erhofft, nämlich das Vergessen dessen, was vorgefallen ist, tatsächlich eintreten wird (vgl. ME 701). Auch Jasons Klagen gegenüber gibt sie zu bedenken, dass für ihn ausreichend gesorgt sei und „ein einfach Herz und ein[] stille[r] Sinn“ (ME 829) die erreichbare Voraussetzung für eine freudige Zukunft seien. Ebenso erhofft sich auch Medea „ein einfach Herz“ (ME 86) von den Göttern. Allerdings will keiner der beiden so recht daran glauben. Medea selbst bemerkt den Unterschied, der sich zwischen ihr und der kindlichen Kreusa offenbart:

<sup>116</sup> Ihr Blick auf die Welt ist also ein gänzlich anderer: Sie deutet die Realität anhand der Bedeutung, die sie den sprachlichen Zeichen auferlegt. Medea hat die Komplexität der Realität, die sie erfahren hat, mithilfe des sprachlichen Zeichens erst benennen und erfassen können. Das Ergebnis ist, dass beide in ihrer Definition von „Liebe“, sofern sie nicht grundsätzlich andere Dinge damit verbinden, zumindest andere Bereiche des Bedeutungsumfangs in den Vordergrund gerückt sehen: Gegenseitige, unbedingte Zuneigung auf der Seite von Kreusa steht der Gefährdung des eigenen Selbst gegenüber, die Medea an sich erfahren musste.

MEDEA Ein Königskind, wie du, bin ich geboren, / Wie du ging einst ich auf der ebenen Bahn / Das Rechte blind erfassend mit dem Griff. / Ein Königskind wie du, bin ich geboren, / Wie du vor mir stehst, schön und hell und glänzend, / So stand auch ich einst neben meinem Vater, / Sein Abgott und der Abgott meines Volks. [...] Du blickst fromm und mild und gut / Und bist's auch wohl; doch hüte dich, hüte dich! Der Weg ist glatt, E i n Tritt genügt zum Fall! / Weil du in leichtem Kahn den Strom hinabgeglitten, / Dich haltend an des Ufers Blütenzweigen, / Von Silberwellen hin und her geschaukelt, / So hältst du dich für eine Schifferin? / Dort weiter draußen braust das Meer / Und wagst du dich vom sichern Ufer ab, / Reißt dich der Strom in seine grauen Weiten. (ME 377-395)

Medea hat recht, wenn sie auf die Ähnlichkeit zwischen Kreusa und sich selbst zu Beginn von *Der Gastfreund* hinweist, denn so sehr die Rollenvorstellungen sich auch unterscheiden, haben doch beide die Unabhängigkeit von äußeren, sie bedrängenden Einflüssen gemein, wenn man sich Medeas Auftritt als ganz der Jagd sich widmende amazonenhafte Gestalt zu Beginn in Erinnerung ruft.<sup>117</sup> Denn auch Medea war selbstsicher, allerdings nur in der Nähe des Ufers, das ihr Orientierung geboten hat, von dem sie sich aber durch einen fatalen Schritt entfernt hat und seitdem in den „grauen Weiten“ des Meeres umhergetrieben wird. Die Übertragung auf den Verlust der kulturellen Identität, aber eben auch auf den verstörenden Prozess des Erwachsenwerdens fällt nicht schwer. Auch Jason beklagt mehrfach, dass er durch die Verbindung mit Medea nicht mehr er selbst sei, auch wenn er sich räumlich bereits wieder auf heimischen Boden befindet:

JASON Da liegen sie, die Türme von Korinth, / Am Meeresufer üppig hingelagert, / Die Wiege meiner goldenen Jugendzeit! / Dieselben, von derselben Sonn' erleuchtet, / Nur ich ein anderer, in mir verwandelt. (ME 204-208)

Hier bin ich, und gebeugt tret' ich vor dich; / Kein Fremder zwar, doch nur zu sehr entfremdet. / Ein Hilfesuchender, ein Flehender. / Von Haus und Herd vertrieben, ausgestoßen / Fleh' ich zum Gastfreund um ein schützend Dach. (ME 276-280)

Seine Jugend hat er hinter sich gelassen, die ihm im Nachhinein als hoch bewerteter Zustand des unbedarften Strebens ohne Berücksichtigung möglicher Konsequenzen erscheint. In großer Ähnlichkeit zu Medeas Betrachtungen im Turm, die sie im Anschluss an den Mord an Phryxus formuliert hatte, fasst nun auch Jason seine Erkenntnis vom Zusammenhang von unbedachter Tat und darauf folgendem Unglück in Worte und macht an dieser Einsicht den vollzogenen Altersklassenwechsel fest. Gleichzeitig liefert er die Erklärung, womit er sein Schicksal von den „gerechte[n] Götter[n]“ (ME 739) verdient habe bzw. warum es den Anschein (!) habe, dass der Fluch des Aietes tatsächlich lebe (vgl. ME 749):

JASON Ich habe nichts getan was schlimm an sich, / Doch viel gewollt, gemöcht, gewünscht, getrachtet; / Still zugesehen, wenn es andre taten; / Hier Übles nicht gewollt, doch zugegriffen / Und nicht bedacht daß Übel sich erzeuge. / Und jetzt steh' ich vom Unheilsmeer umbrandet / Und kann nicht sagen: ich hab's nicht getan! / O Jugend, warum währst du ewig nicht! [...] Wie plätschert' ich im Strom der Abenteuer, / Die Wogen teilend mit der starken Brust. / Doch kommt das Mannesalter erst geschritten, / Da flieht der Schein: die nackte Wirklichkeit / Schleicht still heran und brütet über Sorgen. / Die Gegenwart ist dann kein Fruchtbaum mehr, / In dessen Schatten man genießend ruht, / Sie ist ein unangreifbar Samenkorn, / Das man vergräbt, daß eine Zukunft sprosse. (ME 765-783)

Und wäre diese Erkenntnis nicht schon schlimm genug, bleibt ihm durch Medea sogar das „Schmerzasyll an seinem eignen Herd“ (ME 741) verwehrt, das der einst „übermütig[e], trotzend[e], spöttisch[e]“ (ME 602) Knabe normalerweise erlangt, indem er „nach genützter Jugendzeit [...] auf ein Mädchen wirft den Blick und sie zur Göttin macht von seinen Wün-

<sup>117</sup> Brauckmann/Everwien (1987) sehen Absyrtus als eigentliches kolchisches Pendant zu Kreusa, da beide „Fürstentkinder [im Unterschied zu Medea] noch im Zusammenhang des politischen, durch Interessenwidersprüche gekennzeichneten Geschehens naiv auf die universale Gültigkeit sozialverpflichtender Normen vertrauen“ (S. 83).

schen“ (ME 722-724).<sup>118</sup> Die Rückkehr in sein Herkunftssystem fällt also normalerweise mit einem Altersklassenwechsel (hin zum „Mann-Sein“) zusammen, dem Verzicht auf die Freizügigkeiten des Jünglings und somit dem Willen zur Integration in das System, wobei dieses bereit ist, sämtliche bisher begangene Verfehlungen zu entschuldigen bzw. zu vergessen:

KÖNIG Die Welt, mein Sohn, ist billiger, als du. / Des reifen Mannes Fehltritt ist Verbrechen, / Des Jünglings Fehltritt ein verfehler Tritt, / Den man zurückzieht und ihn besser macht. / Was du in Kolchis tatst, ein rascher Knabe, / Vergessen ist's, zeigst du dich nun als Mann. (ME 1343-1348)

Noch ist es aber nicht soweit. Zunächst schwärmt er nur in der idyllischen Erinnerung an die eigene Jugendzeit und die Hoffnungen, die er damit verbunden hat, bevor er nach Kolchis aufgebrochen ist, dann aber ist er nur umso verbitterter, wenn ihn die Realität wieder einholt.<sup>119</sup> Die Unfähigkeit Medeas, die Leier zu führen, führt er auf die Strafe der Götter zurück, und er bittet Kreusa, durch das Leierspiel an Medeas statt ihn das Bild der Kolcherin samt dem Vlies in der Höhle vergessen zu lassen. Hier zeichnet sich natürlich bereits die Verlockung ab, der er schließlich auch nachgeben wird, nämlich durch die Wiederanknüpfung an die Kinderliebe mit Kreusa alles vergessen zu machen, was in der Zwischenzeit passiert ist. Diese Möglichkeit ergibt sich dann auch tatsächlich, als der Herold des Gerichtes der Amphiktyonen auftaucht, um Jason und vor allem Medea des Mordes an dessen Onkel Pelias anzuklagen, der unter zweifelhaften Umständen gestorben ist. Die Schlussfolgerung ist offensichtlich: Alles Abweichende wird der Abweichenden zugeschrieben, und selbst wenn sie es nicht gewesen sein sollte, hat sie genug Übel begangen, um verbannt zu werden, wie es der König von Anfang an im Sinn hatte (vgl. ME 1039f.). In Anbetracht dieser Aussicht artikuliert Jason erstmals in voller Deutlichkeit seinen Hass und leugnet, ihr gegenüber jemals Liebe empfunden zu haben, so dass die bereits angesprochene Umdeutung der Realität durch wiederholte Narration zu einem Höhepunkt gelangt:

JASON [...] / Laß ab von mir, du meiner Tage Fluch! / Die mir geraubt mein Leben und mein Glück, / Die ich verabscheut, wie ich dich gesehn, / Nur töricht Liebe nannte meines Wesens Ringen! / Heb dich hinweg, zur Wildnis, deiner Wiege, / Zum blut'gen Volk, dem du gehörst und gleichst. / Doch vorher gib mir wieder was du nahmst / Gib Jason mir zurücke, Frevlerin! (ME 1046-1054)

Als Antwort hält sie ihm nicht nur seine Werbung auf Kolchis vor, sondern konfrontiert ihn eben mit jenen Todeswünschen gegenüber seinem Onkel, auf die er sich nun beruft, um sich von ihr zu befreien.<sup>120</sup> Ihr ist also durchaus bewusst, dass sie zu einem Sündenbock abgestempelt werden soll, der all das auf sich nehmen muss, was dem eigentlich griechischen Wesen

<sup>118</sup> Dieses Modell erinnert sehr an das von Sottong (1992) aufgestellte Modell der Entwicklung des Helden im historischen Initiationsroman der Nach-Goethezeit (=GZ), das hier eindeutig problematisiert wird: „Die anfängliche ‚Absichtslosigkeit‘ des Helden bezüglich seiner Lebens- und Identitätsplanung beim Verlassen der Herkunftsordnung im GZ-Roman wird im historischen Initiationsroman durch eine partielle ‚Zielgerichtetheit‘ beim Eintritt in die ‚Feldzugsphase‘ substituiert. Indikatoren für eine solche ‚Zielgerichtetheit‘ sind vor allem die *Ausrichtung auf die ‚Einzig‘* und ihren Erwerb, die bestehende *Bindung an die Herkunftsordnung*, die damit implizit oder explizit bereits zu Anfang auch als projektierte Zielordnung erscheint, sowie die Erwartungen, die sich an die Teilnahme am ‚Feldzug‘ knüpfen“ (S. 83). Auch Neumann (1997) erkennt hier die „erzromantische Vorstellung der das künftige Erwachsenenleben steuernden Kindheitsliebe“, die letztlich unvereinbar mit der „verhängnisvollen Liebe auf den ersten Blick“ ist, die eigentlich eine „wiedergängerische Liebe“ (Phryxus dient hier als Vorbild für Jason) darstellt (S. 273). Vgl. hierzu auch Medeas Parallelssetzung von Phryxus und Jason vor ihrer Abstieg in die Höhle, wo das Vlies aufbewahrt wird, am Ende von *Die Argonauten*: AG 1473.

<sup>119</sup> Darin liegt die Gefahr einer verklärten Idylle der Vergangenheit, worauf bereits Jaqueline in *Blanka von Kastilien* verwiesen hat.

<sup>120</sup> Die Darstellung von Jasons eindringlichem Blick in die Augen, der nach einer Verbündeten seiner eigenen Wünsche sucht, erinnert genau an die suggestive Einflussnahme, die Aietes anfänglich auf Medea ausüben wollte, wodurch eine zusätzliche Parallele zwischen Griechen und Barbaren hergestellt wird, die sich in ihrem männlichen Verfügungswillen über Medeas vermeintliche Macht überhaupt nicht unterscheiden.

„fremd“ ist,<sup>121</sup> denn plötzlich erscheint Kolchis ja nicht mehr nur einfach als „dunkel“ wie bisher, sondern sein Volk sogar als „blutig“.

Aber nicht nur Jason und Kreon bedienen sich des Verfahrens der Interpretation der Realität zu ihren Gunsten, auch Medea klagt Kreusa der Heuchelei an, was im Kontext der Dramenhandlung nicht gerechtfertigt erscheint, und kündigt Rache an, die der gutmütigen Königstochter berechtigterweise zu denken gibt: „Ich sinne nur, ob recht ist, was wir tun; / Denn tun wir recht, wer könnte dann uns schaden?“ (ME 1152f.). Damit artikuliert sie nochmals ihr Vertrauen in die Existenz einer übergeordneten Instanz, die nach moralischen Entscheidungen Urteile fällt und Geschicke lenkt. Es wird sich aber zeigen, dass, sofern eine solche Instanz überhaupt existiert bzw. wirkt, Kreusa selbst für die Verfehlungen ihres Vaters und Jasons leiden muss, denn es wird Kreons Verlangen nach dem Vlies als „der künft’gen Größe Unterpfand“ (ME 1366) sein, das Medea in die Lage versetzen wird, ihre Rache auszuüben und damit die Logik des Vlieses, worauf auf den Sieg die Rache folge, zu bestätigen. Denn den Gedanken an einen Mord an Kreusa hat sie bereits, aber noch schreckt sie davor zurück und wünscht ihn „hinab in Schweigen, hinunter in Nacht“ (ME 1241).

Gora hat ihr bereits offenbart, dass sie mit ihrer Rache letztlich nur das Schicksal bestätigen würde, das alle Mitglieder des Argonautenfeldzugs ereilt habe. Sogar ein Kindermord ist bereits vorgekommen, den Medea ja später auch verüben wird, so dass sie sich in der Ausführung dieser zutiefst barbarischen Tat bezeichnenderweise eines griechischen Beispiels bedient.<sup>122</sup> Der König jedoch sieht sich von jeder Schuld in seinem Handeln ausgenommen, weswegen Medea ihm auch Selbstgerechtigkeit vorwirft:

MEDEA Die Götter fürchte, allzustrenger Mann!  
 KÖNIG Die Götter auch sind streng der Freveltat.  
 MEDEA Doch sehn sie auch was uns zur Tat gebracht.  
 KÖNIG Des Herzens böses Trachten treibt zum Bösen.  
 MEDEA Was sonst zum Übeln treibt, zählst du für nichts?  
 KÖNIG Ich richte selbst mich streng, drum kann ich’s Andre. (ME 1610-1615)

Gnädiges Auftreten würde ihm gut zu Gesicht stehen und letztlich auch das Unglück am Ende verhindern, denn seine Unbarmherzigkeit wird erst die Grausamkeit Medeas hervorrufen, die er ihr bereits unterstellt.

„Glattzüngiger Heuchler“ (ME 1213), wenn Gora Medea auf diese Weise vor Jason gewarnt hätte, dann hätte sie ihr vielleicht Folge geleistet, aber da sie ihn „verhaßt und abscheulich“ genannt hat, konnte Medea darauf nicht eingehen, denn „er war schön und freundlich und [sie] haßt ihn nicht“ (ME 1215f.). Der Hass hat sich erst im Laufe der Zeit entwickelt, den sie nun aber nicht nur gegenüber ihm empfindet, sondern sogar gegenüber sich selbst (vgl. ME 1220). Ein Beispiel für Jasons Heuchelei aus ihrer Sicht liefert die anschließende Unterredung mit ihm: Hat ihn die Aussicht auf die Wiedererlangung seiner alten Größe einen Sinneswandel von seiner passiv-resignativen Haltung (vgl. ME 1342: „Ich bin nur Jasons Schatten, nicht er selbst.“) zu alter Tatkraft vollziehen lassen (vgl. ME 1372-1374: „Auch meiner Väter Erbe fordr’ ich dann, / Vom Sohn des Oheims, der mir’s vorenthielt. / Ich bin nicht arm, wird alles mir zurück.“), beharrt er gegenüber Medea darauf, dass „die Kraft [ihm] gebrochen“ (ME 1523)

<sup>121</sup> Deutlicher wird es der König im dritten Aufzug gegenüber Jason äußern: „Hin vor’s Gericht der Amphiktyonen / Tret’ ich für dich, verfechte deine Sache / Und zeige, daß nur sie es war, Medea, / Die das verübt, was man an dir verfolgt, / Daß sie die Dunkle, sie die Frevlerin“ (ME 1351-1355).

<sup>122</sup> Diese Beobachtung findet sich in Winkler (2009), S. 223: „Derart stellt die Mythologie der Griechen, der ‚Fremden‘ [...], wie sie Gora hier wiederum nennt, die Exempla bereit, mit denen die Rache als Weg zur Wiederherstellung des Eigenen begründet werden soll. Für das ‚Eigene‘ haben die Kolcher keine eigene Sprache.“

sei und dass sein Mannesalter ihn dazu gebracht habe, „nicht mehr kindisch mit den Blüten spielend [...] [nunmehr] nach Frucht, nach Wirklichkeit, Bestand“ zu greifen (ME 1529f.), ohne ihr seine konkreten Pläne zu gestehen. Insofern dient ihm sein Altersklassenwechsel und die Rückkehr zu dem ursprünglichen Platz in seinem Ausgangssystem als Rechtfertigung für ihre Verstoßung, weil sie das „Geschick“ gebiete und die Götter ihrem Bund von Anfang an nicht hold gewesen seien (vgl. ME 1506-1515 und Jasons grundsätzliche Instrumentalisierung der Götter zur Bestätigung für Medeas Schuld: ME 910f. u. ME 1411-1413), zumal er Medea gegenüber vorgibt, ein ebenso schweres Schicksal davonzutragen, wenn nicht noch ein schwereres (vgl. ME 1325-1328). Diese Art der Rechtfertigung hat auch noch über einen möglichen Freispruch von Medeas Schuld am Tode von Pelias hinaus Bestand, der ursprünglich von Jason zum Anlass genommen wurde, sich von ihr loszusagen.

Natürlich müssen alle diese Rechtfertigungsversuche als rhetorische Taktik mit dem Ziel gelesen werden, den Entschluss der Ausstoßung Medeas als gerechtfertigt erscheinen zu lassen, und schließlich scheint sie diesen auch nichts mehr entgegensetzen zu haben. Immerhin ist Jason bereit, ihr zumindest ein Kind zu lassen, aber die Begegnung mit den doppelten Zeichen ihrer Verbindung – Äson ähnelt dem Vater, Absyrtus ihrem Bruder – mündet in eine umfassende Demütigung, weil sich keines der Kinder von Kreusa wegbewegt, worin Jason wieder – wie sollte es anders sein – „der Götter Spruch“ abgebildet sieht (ME 1701).<sup>123</sup> In dieser Demütigungsszene ist der Ausgangspunkt für ihre Rache zu sehen, die sie anstelle der Götter auszuführen gedenkt, die offenbar nur für sie unmäßige Vergeltung bereit hielten (vgl. ME 1741-1752). Ihren Kindern wirft sie ähnlich wie Sappho gegenüber der unschuldigen Melitta „Undank“ vor (ME 1685 u. 1773), wobei ihr eigenes Verhalten gegenüber dem Ältesten, dem sie mit Grobheit begegnet, sobald sie in ihm das Zeichen Jasons erblickt (vgl. ME 2048-2050), eine nachvollziehbare Ursache dafür liefert, weshalb ihre Nachkommen der „guten Frau“ (ME 2050) Kreusa mehr vertrauen. Diesem kindlichen Zutrauen kann somit auch die Erziehung Goras, die darauf ausgerichtet ist, in den beiden Brüdern den Hass gegenüber dem eigenen Vater zu erwecken, keinen Abbruch tun. Vielmehr zeigt sich an diesem Beispiel erneut die Perspektivabhängigkeit der Zuschreibung und gleichzeitigen Interpretation von Zeichen, denn trotz Jasons Vaterschaft, die sich zumindest in einem Fall auch in der äußeren Erscheinung widerspiegelt, stellen beide Kinder für Medeas Amme (neben ihr selbst) die einzig „reinen Kolcher“ in der Fremde dar (vgl. ME 1756-1773). Ebenso auf die Perspektive Medeas beschränkt ist die von ihr heraufbeschworene Vorstellung, sowohl von Jason als auch Kreusa verhöhnt worden zu sein (vgl. ME 1739), wobei diese Vereinfachung der Realität in deutlicher Parallele zu dem Verhalten Sapphos der Anstachelung und zumindest vordergründigen Legitimation der Rache dient:

MEDEA Wär' etwas in der weiten Welt geblieben, / Das er mir nicht vergiftet, nicht zerstört: / Vielleicht, daß ich jetzt ginge, meine Rache / Den Göttern lassend; aber so nicht, nun nicht! / Man hat mich böß genannt, ich war es nicht: / Allein ich fühle, daß man's werden kann. / Entsetzliches gestaltet sich in mir, / Ich schaudre – doch ich freu' mich auch darob. – / Wenn's nun vollendet ist, getan – *ängstlich* Gora! (ME 1845-1853)

Damit bestätigt Medea die aus den vorangegangenen Dramen abzuleitende Regel, wonach der drohende Verlust der neu eingegangenen und dominant gesetzten Bindung die Wahrscheinlichkeit für extrem normverletzendes Potential steigert. Denn der Weg zurück nach Kolchis bleibt ihr durch den Fluch sowie den Tod ihres Vaters versperrt, so dass sie sich durch den Entzug ihrer Kinder tatsächlich sämtlicher Bindungen beraubt sehen muss mit Ausnahme von Gora, die aber trotz ihrer Stellvertreterfunktion für das System Kolchis keinen Ersatz für diesen um-

<sup>123</sup> Neumann (1997) weist darauf hin, dass die Kinder aufgrund der inszenierten Doppelbindung gar nicht entschieden können (S. 274).

fassenden Verlust darstellt.<sup>124</sup> Ähnlich wie bei Jaromir weicht also die unsichere Haltung der Grenzgängerin der absoluten Gewissheit angesichts des einmal gefassten Ziels, so abweichend es auch sein mag: „Medea bin ich wieder, Dank euch Götter! (ME 1953)“ / „Leicht ist mir, seit mir deutlich, was ich will (ME 2030).“ Aber auch nachdem sie den Willen zur Rache bekundet hat, zögert sie noch und weigert sich, zusammen mit ihren alten Zauberutensilien auch das Vlies hervorzuholen, weil es sie „von Sinnen“ brächte (ME 1896), und zwar weil ihr damit erneut „des Vaters Züge“ vor das Angesicht träten. Dabei ist ihre Argumentation auch an dieser Stelle nicht ganz konsistent, denn in der Rückerinnerung an die Abfahrt aus Kolchis gibt sie an, bereits damals schon Rache an dem Vater- und Brudermörder geschworen zu haben, der nun auch noch für ihren Tod verantwortlich sei. Ihr eigener Tod erscheint ihr mittlerweile als der einzige noch verbleibende Ausweg, aber das Verlangen Kreons nach dem Vlies wird ihr nicht nur dieses, sondern eben auch ihre alten Zauberutensilien wiedergeben, woraufhin sie in einer Art Neugeburt zu ihrer alten Selbstsicherheit zurückgelangt, mit der sie die Rache vollziehen möchte.

Zunächst einmal erstreckt sich ihre Rache nur auf Kreusa. Die Kinder kommen zu ihr und nochmals führen sie ihr die eigene Selbstentfremdung vor Augen, als sie sich von ihr abwenden und sich anstatt dessen der verhassten Kreusa zugeneigt fühlen:

MEDEA Wenn ich bedenk', daß es mein eigen Blut, / Das Kind, das ich im eignen Schoß getragen, / Das ich genährt an dieser meiner Brust, / Daß es mein Selbst, das sich gen mich empört, / So zieht der Grimm mir schneidend durch das Innre, / Und Blutgedanken bäumen sich empor. – (ME 2034-2039)

Offenbar ist sie sich noch nicht sicher, wie sie weiter handeln wird, denn sie möchte sich erst mit sich selbst „beraten“ (ME 2057). Sie muss sich also erneut ihrer Lage „klar“ werden. Es ist bereits angemerkt worden, dass diese Notwendigkeit zur Selbstvergewisserung erst mit dem Ausgang der Kindheit entstanden ist und die nun vorherrschende Relevanz der Sprache erklärt. Denn um sich mit sich selbst zu beraten, erzählt sie sich das „Märchen“ ihres Lebens, wobei diese Bezeichnung bereits darauf hinweist, dass es sich um (Nach-)Dichtung handelt und somit explizit nicht um eine getreue Wiedergabe der Wirklichkeit, um die sich aber in diesem Drama ohnehin noch keine Figur bemüht hat. Und so beginnt ihre Erinnerung auch mit einer idealisierten Erinnerung an ihre Kindheit, für die ein überaus positives Vaterbild kennzeichnend ist, das so gar nicht zum Auftreten des Aietes in den ersten beiden Teilen der Trilogie passen möchte. Wenn der Vater derart idealisiert erscheint, verwundert es nicht, wenn ihre eigene Tat in einem umso schlimmeren Licht erstrahlt, sobald das „Märchen“ ihrer Kindheit jäh in die Wiedergabe des väterlichen Fluchs mündet.<sup>125</sup> Vor dem Bild des sich an der Rache erfreuenden Vaters flüchtet sie zu ihren Kindern, so dass nicht ganz klar wird, ob sie bei ihnen Schutz sucht oder diese vielmehr vor der väterlichen Rache beschützen möchte. Wenn allerdings nicht durch sie, so würden die Kinder als ihre Nachkommen und damit als verfügbare Abbilder der bösen Fremden, welche nun auch noch den Tod der schönen Königstochter zu verantworten hat, getötet werden. So verhält es sich zumindest in der Vorstellung, die Ausgangspunkt dafür ist, die Logik des Vlieses, wie sie sich bisher zu erkennen gegeben hat, zu durchbrechen. Anstatt nämlich darauf zu warten, dass sie die Rache für den Erwerb des Vlieses durch jemand anderes

<sup>124</sup> Sie selbst verweist auf das fehlende Ziel einer Flucht, als das sich nämlich auch Kolchis nur bedingt eigne (vgl. ME 1191-1202).

<sup>125</sup> Im Vergleich zu der vorangegangenen Auseinandersetzung mit Gora, in der sie explizit auf die Macht ihrer „Neigung“ verweist, die ihr den Fremden in einem angenehmen Licht habe erscheinen lassen, so dass sie den Vorwurf der bewusst begangenen Verfehlung entkräften kann (vgl. ME 1213-1216), bekundet sie hier tatsächlich ihre alleinige Schuld, indem sie von Lüge und Verrat spricht: „'S ist Lüge! Sie wird dich verraten Greis! / Hat dich verraten, dich und sich“ (ME 2099f.). Unter diesem Gesichtspunkt erscheint also ihre Neigung bzw. die Anlage zu ihrer Verführung durch Jason, der sie sich letztlich hingibt, als Schuld am Vater, worin eine Reminiszenz an die Vater-Tochter-Konstellation des bürgerlichen Trauerspiels gesehen werden kann.

ereilen wird, vollstreckt sie selbst die Rache an sich, indem sie ihre Kinder tötet, so dass nichts und niemand mehr übrigbleibt, das bzw. der Gegenstand der Rache für sie werden könnte. Gleichzeitig vernichtet sie mit ihren Kindern auch die letzten Zeichen der Verbindung zwischen sich und Jason, so dass ihre Geschichte definitiv ein Ende gefunden hat, die durch ihre Kinder vielleicht eine Fortsetzung gefunden hätte:

MEDEA Welches ist ihr Los? / Stiefgeschwister kommen, / Höhnen sie, spotten ihrer / Und ihrer Mutter, / Der Wilden aus Kolchis. / Sie aber, entweder dienen als Sklaven, / Oder der Ingrim, am Herzen nagend, / Macht sie arg, sich selbst ein Greuel, / Denn wenn das Unglück dem Verbrechen folgt, / Folgt öfter das Verbrechen noch dem Unglück. (ME 1788-1797)

Dadurch, dass sie auch in ihren Kindern das letzte Zeichen trennt, das eine innere Selbstentfremdung zur Folge hatte, kann sie ihre ursprüngliche Identität wieder herstellen. Selbst Gora, der vor dem Kindermord graut, obwohl sie ihn ja in Form der Erzählung des Schicksals der anderen Argonautenkrieger selbst überhaupt erst ins Spiel gebracht hat, erblickt in Medea schließlich wieder die stolze Kolcherin (vgl. ME 2257). Paradoxiertweise erweist sie sich durch diesen Schritt als eben die „Barbarin“, welche die Griechen immer in ihr gesehen haben. Natürlich bemerken die Letztgenannten nicht, dass sie selbst nicht minder barbarisch vorgehen, so dass eine Identifikation der Kolcher mit dem Barbarischen bzw. des Griechischen mit einer Absenz des Barbarischen nicht gerechtfertigt ist, zumal ja bereits ein weiterer Kindermord im Zusammenhang mit dem Schicksal der Argonautenkrieger im kulturellen Gedächtnis Griechenlands präsent ist.<sup>126</sup>

Wenn Gora dem König vorwirft, Medea wie ein „Wild“ in die Enge getrieben zu haben (vgl. ME 2245-2250), dann liegt darin eine deutliche Parallele zum Auftakt der Trilogie vor, wo Medea selbst das Wild erlegt hat, das anschließend zu einem Kultopfer mit der Bitte um Unversertheit und Prosperität bzw. grundsätzlich um den Erhalt des Gemeinwesens wurde. Aber auch der Plan des Aietes drängt sich dem Zuschauer auf, der Phryxus ebenfalls in die Enge getrieben hat, um ihn dann Peronto zu opfern. In ähnlicher Weise wird sich das Verfahren der Reinigung vom unerwünschten „Barbarischen“, das man sich ansonsten selbst zuschreiben müsste, am Beispiel Jasons wiederholt. Der König kann sich das Unglück nur so erklären, dass er selbst ein „Unrecht“ begangen habe, seiner Sichtweise entsprechend natürlich ohne es zu wollen. Aber anstatt den Ursachen dafür näher auf den Grund zu gehen, wodurch er vielleicht zu der Erkenntnis des von ihm selbst verlangten metaphorischen Menschenopfers vorgedrungen wäre, begeht er ein weiteres und zeigt sich damit als vollkommen uneinsichtig, obwohl Gora ihm ja gerade vor Augen geführt hat, worin sein „Unrecht“ bestand. Nun ist es nämlich Jason, der als „Befleckter“ des Landes verwiesen wird, und als alleiniger Repräsentant des Unheils wird er auch von dem Landmann angesehen, der ihn aus eben dieser Angst vor Verunreinigung von der Schwelle verweisen wird:

LANDMANN Bist du der Jason? so heb dich von hinnen. / Beflecke nicht mein Haus, da du's betrittst. / Hast meines Königs Tochter du getötet / Nicht fordre Schutz vor seines Volkes Tür. (ME 2296-2299)

Derart in die Enge getrieben und mit einem Umstand konfrontiert, den er sich nicht selbst anzulasten bereit ist, wird auch er erneut getreu den gerade zitierten Vorbildern, die Verantwortung für die Tat der Person zuzuschreiben, die ja ohnehin abweichend ist und damit ursächlich für das gesamte Übel. Sobald Medea auftritt, versucht Jason sich also an ihr zu rächen, scheitert aber in seinem Vorhaben vollends aufgrund seiner inneren Gebrochenheit (vgl. ME 2303-2307).

<sup>126</sup> Geht man umgekehrt davon aus, dass das vermeintlich kultivierte Griechenland eine höhere Stufe menschlicher Entwicklung darstelle, dem sich das Barbarische durch die entsprechende Diskursübernahme annähern könne, wie das in Goethes *Iphigenie* vorgeführt wird, so straft Grillparzers Trilogie dieses Konzept Lügen, wie Neumann (1997), Becker (2008) und insbesondere Winkler (2009) ausführen.



Während des Gespräches zwischen Gora und dem König ist Medea nicht mehr zugegen, nachdem sie den vierten Aufzug mit einem Auftritt voller Erhabenheit beschlossen hat, der in auffälligem Kontrast zu der Verzweiflung ihrer Amme und der Verwüstung des Schauplatzes steht.<sup>127</sup> Sie hat Korinth bereits verlassen und befindet sich auf dem Weg nach Delphi, wo sie „dem dunkeln Gott das Seine“ wiedergeben möchte (ME 2356) und sich den Priestern gleichzeitig selbst als „Opfer“ anbietet.<sup>128</sup> Ihnen soll es nun obliegen, darüber zu entscheiden, wie es mit ihr weitergeht. Hat sich die Kontaktaufnahme Medeas mit den Göttern als grundsätzlich problematisch herausgestellt und hat die wechselseitige Inanspruchnahme der Götter für die unterschiedlichsten und konträrsten Wünsche die Annahme einer übergeordneten und lenkenden Instanz grundsätzlich fragwürdig gemacht, so bleibt es auch unsicher, ob die Priester überhaupt als Sprachrohr der Götter angenommen werden können. Für Medea allerdings, die wie alle anderen Figuren die grundsätzliche Existenz der Götter überhaupt nicht bezweifelt, stellt sich diese Frage gar nicht, für sie haben die Priester in erster Linie Bedeutung als Repräsentanten einer höheren Wahrheit, deren Erkenntnis ihr zufolge das menschliche Streben gewidmet sein sollte, während sich die Verfolgung irdischer Ziele lediglich als verderblich erwiesen habe:

MEDEA Hättst du das Leben höher nicht geachtet / Als es zu achten ist, uns wär' nun anders. / Drum tragen wir! Den Kindern ist's erspart! / [...] / Erkennst das Zeichen du, um das du rangst? / Das dir ein Ruhm war und ein Glück dir schien? / Was ist der Erde Glück? – Ein Schatten! / Was ist der Erde Ruhm? – Ein Traum! / Du Armer! der von Schatten du geträumt! / Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht. / [...] / Trage! [...] / Dulde! [...] Büße! (ME 2314-2316 u. 2364-2369 u. 2373-2374)

Von dieser Sichtweise aus hätte dem Vlies gar keine Bedeutung zukommen dürfen, das sich ja vielfältiger Interpretationen und Auslegungen, und zwar jeweils im Interesse des eigenen Vorteils, erfreut hat. Wenn Medea am Ende aber nun die Ursache für das tragisch verlaufende Geschehen allein dem unfruchtbaren menschlichen Streben nach „der Erde Glück“ zuschreibt, dann vereinfacht sie die durch das Drama aufgeworfenen Problemkomplexe, indem sie diese allein auf den Übermut einer einzelnen Figur zurückführt: Hätte sich Jason nicht als Held beweisen wollen, wäre alles nicht passiert. Dass ein solches Streben aber überhaupt in einen Gewaltexzess umschlagen kann, ist ja das eigentliche Thema des Dramas, das ja auch nicht erst mit Jasons Ankunft in Kolchis beginnt, sondern bereits mit Phryxus' Auftritt und dessen notgedrungenen Flucht aus Griechenland. Einem Einzelnen lässt sich die Schuld nicht anlasten, sondern in der Tat tragen die Umstände bzw. die Einrichtung der Welt dazu bei, dass die Figuren schuldig werden, ohne es wirklich zu wollen. Klare Vorgaben, wonach etwas verboten ist, gibt

<sup>127</sup> Vogel (2002) setzt diesen Auftritt berechtigterweise mit den zeremoniellen Schlüssen in den anderen „Griechendramen“ Grillparzers gleich und sieht darin eine Durchbrechung des „in der *Zauberflöte* begründete[n] theatralesche[n] Dualismus“, nämlich demjenigen zwischen dem weiblich konnotierten „Furor“ (Rache, Affekt und Exzess) und der männlichen „Rechtsdramaturgie“. Während nämlich die „männlichen Autoritäten der Orden, des Gerichtes oder des Staates [...] alle Glaubwürdigkeit eingebüßt [haben]“, ist Medea „zur letzten Herrin der Rede in einer Gesellschaft geworden, deren Legitimation verspielt wurde“ (S. 188). Dieser Umstand zeigt sich überdeutlich in dem sich anschließenden Gespräch mit Jason (s.o.).

<sup>128</sup> Rogowski (2006) sieht darin einen Akt, der „die Überlegenheit der griechischen Gesellschaft“ bestätigt, weil sich Medea mit der Wahl Delphis der griechischen Gerichtsbarkeit unterwerfe. Er nimmt dies als Beleg dafür, dass die „kolchische Welt, und mit ihr der düstere Gott Peronto, abgedankt [habe]“ (S. 48-50). Allerdings muss eingewandt werden, dass das Standbild des „dunkeln“ Gottes ebenfalls in Delphi steht, so dass zum Abschluss eher noch einmal auf das Verbindende beider Völker von einem erhabenen Standpunkt aus hingewiesen wird, demgegenüber sich die Gegensätze lediglich als kulturelle Konstrukte erweisen. Winkler (2009) problematisiert insbesondere den Umstand, dass sich Medea in ihrer Selbstopferung am Schluss mit Delphi dem Ort zuwendet, „von dem auch die Zerstörung der bisherigen Ordnung ausging“, weil dadurch angezeigt wird, dass sich „Ethnozentrismus und dessen mythisierende Rechtfertigungen also nur um den Preis einer vagen Remythisierung des Vlieses und der Gewalt des Opfers überwinden [lassen]“ (S. 242). Schließlich habe sich im Laufe der Dramenhandlung als „Unrecht“, d.h. unangemessen, [...] die verengende, in nationale Mythen mündende Deutung des mit dem Vlies verknüpften Orakelspruchs“ erwiesen (ebd.).

es nicht, lediglich Warnungen und Anzeichen, welche den Figuren zu denken geben sollten, die sie aber geflissentlich ignorieren, worin dann tatsächlich auch ihr Anteil an Schuld begründet liegt. Wenn Medea sich am Ende den Priestern als „Opfer“ anbietet, dann erbringt sie selbst ein erneutes Opfer für die Kultur, zu dem sie bereits durch Aietes und Kreon durch die an ihr vollzogene symbolische Reinigung von allem Fremden gemacht worden ist: Sie nimmt stellvertretend die Schuld auf sich, an deren Zustandekommen sie zwar Jason den Großteil aufbürdet, aber damit die Systeme einer grundsätzlichen Infragestellung der von ihnen praktizierten kulturellen Praktiken unterbindet. Hat sie ihren Vater etwa in der Wiedergabe des „Märchens ihres Lebens“ am Schluss vollkommen idealisiert, so hat sie auch seine Perspektive übernommen, wonach sie ihm einen Verrat zugefügt hätte, für den sie nun die Buße tragen müsse gemäß seiner Prophezeiung im Fluch. Allerdings hat das Drama ja gezeigt, dass die Setzung eines vorsätzlichen Verrates durch den Vater falsch ist, sondern die Realität in unzulässiger Weise vereinfacht. Wenn sie durch die anschließende Ausgrenzung durch ihren Vater zu einer Griechin gemacht werden soll, dann erweist sich das als nicht möglich, weil das Griechische sie nicht nur als Kolcherin ablehnt, was ja noch angeht, sondern eben als „Barbarin“ und ihr so gleichzeitig alles aufbürdet, was in Griechenland an „Barbarischem“ vorfällt. Auch das ist natürlich eine unzulässige Operation, welche zwar von Gora in ihrer Funktionsweise erkannt wird, dann aber gleichzeitig wieder als Folge göttlicher Gerechtigkeit ausgelegt wird (vgl. ME 2261f.). Dabei sind es nicht die Götter, die ein solches Handeln vorschreiben, sondern die Menschen, die so agieren und sich so ihren eigenen Untergang herbeiführen, indem sie irrtümlicherweise auch noch davon ausgehen, im Einklang mit den Höheren zu handeln.

Was hat es nun abschließend mit dem als Titel für die gesamte Trilogie dienenden „goldenen Vließ“ auf sich? Zunächst einmal stellt es ein Objekt der Begierde für alle männlichen Figuren dar: Phryxus, Aietes, Jason, Pelias, Kreon. In Phryxus' Traumvision ist die Übergabe des Vlieses durch eine Erscheinung des kolchischen Gottes Peronto zu Delphi mit den Worten begleitet: „Nimm Sieg und Rache hin!“ (GF 299). Laut Jason ist dieses Standbild zu Delphi ein Zeichen von den Urvätern der Griechen, und „ein teures Pfand für Hellas' Heil und Glück“ (AG 838f.), worin gleichzeitig ein deutlicher Hinweis auf einen gemeinsamen Ursprung von Griechenland und dem von seinen Vertretern so verachteten barbarischen Kolchis zu sehen ist. Auf den ersten Blick fällt der Aspekt der „Rache“ für die Besitzenden des Vlieses besonders ins Auge: Phryxus ereilt die Rache für die Absicht selbstbewusster Landnahme in Kolchis, Aietes ereilt die Rache der Tötung von Phryxus, Pelias geht an seiner an seinem Bruder begangenen Untat zugrunde, Jason und Kreon sind Opfer der Rache Medeas für ihre Funktionalisierung als „Sündenbock“, die sich wiederum als Opfer der Rache ihres Vaters sieht. Insofern ist folgender Deutung dieses Orakelspruches eindeutig zuzustimmen:

Er [= Phryxus] glaubt, daß ihn der Besitz des Vlieses zum Subjekt von Sieg und Rache machen wird, während doch, wie das weitere Geschehen vor Augen führt, er nur um den Preis Subjekt des Sieges sein kann, daß er Objekt der Rache wird. Das ‚Hinnehmen‘, zu dem aufgefordert wird, bedeutet demnach ein aktives Eingreifen, das zugleich ein duldendes Annehmen ist.<sup>129</sup>

Nun ließe sich die gesamte Handlung im Sinne einer derartigen Offenbarung dahingehend interpretieren, dass sich die Götter einen Spaß daraus gemacht hätten, den Kreislauf von Sieg und Rache durch die herbeigeführten Umstände so lange so inszenieren, bis das Vlies wieder nach Delphi zurückgebracht würde. Auf alle Fälle muss man sich dann aber von der Vorstellung einer Existenz gerechter Götter verabschieden, denn womit hätte Kreusa als einzig wirklich tugendhafte Figur ihren Untergang verdient, wenn nicht als Gegenstand der Rache für ihren Vater. Moralische Kriterien werden durch diesen Orakelspruch ja ohnehin nicht berührt, auch wenn sich zumindest die Griechen darauf beziehen: Gut und schlecht entscheiden nicht darüber,

<sup>129</sup> Winkler (2009), S. 191.

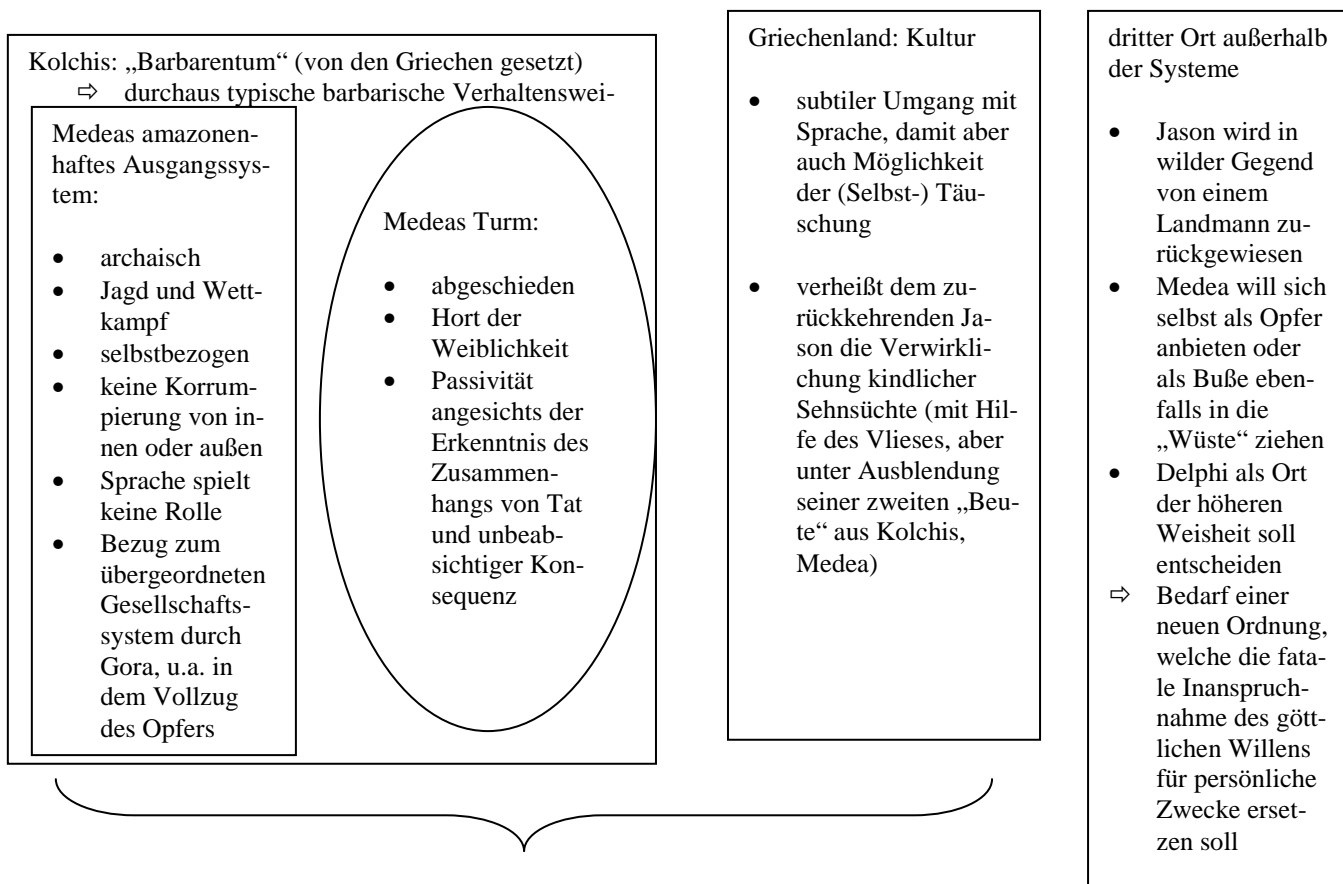
ob man untergeht, sondern allein der Besitz des Vlieses (eben der Sieg) löst die nachfolgende Rache aus, weil die anderen es eben auch besitzen wollen und sich seiner zu bemächtigen verstehen. Eben dieser Kreislauf von unbedingter Realisierung des eigenen Willens unter Ausblendung hindernder Faktoren und anschließender Erkenntnis der Konsequenzen wird vorgeführt,<sup>130</sup> dem nur Einhalt geboten werden kann, wenn man eben kein Interesse mehr daran hat und es durch die Rückgabe nach Delphi aus dem allgemeinen „Handlungsverkehr“ herauszieht, und zwar unabhängig davon, ob Götter nun existieren oder nicht; die Lösung kann allein durch die Menschen erfolgen. Damit ist das Vlies aber nichts anderes als ein Symbol,<sup>131</sup> anhand dessen vorgeführt wird, wie Menschen handelnd tätig werden, indem sie nämlich bei der Verfolgung ihrer Ziele die Umstände gezielt nach ihren Wünschen auslegen und so einen Prozess von Gewalt und Gegengewalt auslösen, wobei sich das Prinzip der Ausgrenzung des Fremden zur vermeintlichen Reinigung des Eigenen als besonders beliebt herausstellt. Es bedarf also eines neuen Ordnungssystems, welches das Verlangen der Menschen von vornherein derart zu beschränken versteht und vor allen Dingen nicht mehr die fatale Inanspruchnahme einer höheren Gerechtigkeit bzw. das scheinbar unvermeidliche „Opfer für die Kultur“ zulässt. Aber eben diese Perspektive relativiert Medea am Schluss wieder, indem sie in ihrem Selbstopfer und der moralischen Anklage Jasons individuelles Fehlverhalten als ursächlich für die Katastrophe an gibt.

---

<sup>130</sup> Vgl. auch Kaiser (2008), S. 107: „Grillparzers Thema ist das Handeln als Amalgam von Sieg und Rache, von Aktion und Reaktion. Er begreift es als Vollzugseinheit von Wille, Tat und nachträglicher Erkenntnis. [...] Der zum Subjekt emanzipierte Einzelne bezahlt diesen vermeintlichen ‚Sieg‘ seiner Emanzipation mit der ‚Rache‘, der Reaktion der Umstände, Gegner und nicht zuletzt seiner selbst in der Klage über Identitätsverlust und Selbstentfremdung. Das Subjekt erschafft sich als sein eigenes Objekt. Sein Wille holt es in den Konsequenzen seiner Taten als Schicksal ein.“

<sup>131</sup> Neumann (1997) deutet das Vlies als „kulturellen Fetisch“: „Wie eine Rekapitulierung der Bedeutungszuschreibungen von seiten der verschiedenen Figuren des Dramas verdeutlicht, ist es das die dramatischen Ereignisse durchquerende Vlies, das zum dominierenden Zeichen der Fremdheit, der Entfremdung und der Bedeutungszersetzung zwischen den Kulturen wird, Fremdheit stiftend zwischen Griechen und Barbaren“ (S. 278).

Medea: zunehmende Entfremdung durch Verlust ihres in sich ruhenden Selbst bis zur vollkommenen Isolierung durch ihre Sündenbockrolle in Korinth, dann Reinigung von allem Hybriden durch Ausschluss aus den bekannten Systemen und Hinwendung zu einem dritten Ort



Zeichen können durchaus Gegenstand gegenseitiger Vereinnahmung bzw. Bewertung unterliegen, je nach Interesse und (Erfahrungs-)Standpunkt: vgl. unterschiedliche Bewertung des Fremden Jason durch Medea und Gora; sprachliche Zeichen regeln die Wahrnehmung von Welt bzw. dienen dazu, Realitätsbereiche (angemessen) abbilden und dann dementsprechend „therapieren“ zu können; aber beliebter ist die Vereinfachung der Realität durch sprachliche Zeichen, insbesondere durch wiederholte Narration und eine währenddessen erfolgende behutsame Angleichung des tatsächlich Geschehenen an die eigene Stimmungslage

Zustand der ursprünglichen Autonomie für Medea sowohl in temporaler als auch in räumlicher Hinsicht unwiederbringlich verloren; Jason glaubt noch, dass er mit der räumlichen Rückkehr auch in der Zukunft eine Wiederanknüpfung an Vergangenes vollziehen könnte, aber scheitert an den Konsequenzen seiner „ungestüm“ ausgeübten Heldentaten in Kolchis

von den Griechen angestrebte Ausgrenzung Medeas erweist sich als fatal: die Konsequenz ist eine vollkommene Loslösung jeglicher Bindungen (selbst zu Gora, die am Ende Medeas Schritt beklagt), die sich als gefährlich für das System erweist

Hybrides/Ambivalentes wird aus der Welt getilgt: Kinder fallen Medeas (Selbst-)Reinigung zum Opfer, sie selbst und Jason haben keinen Platz mehr in den dargestellten Systemen, sondern nur noch an dritten, außergesellschaftlichen Orten; auch die letztlich in sich selbst hybriden Systeme haben sich ihrer Zukunft beraubt: Die Kindergeneration ist tot

Existenz der Götter wird von den Menschen postuliert, kann aber nicht bestätigt werden; Konzept einer göttlichen Gerechtigkeit nicht aufrechtzuerhalten; neue Ordnung durch neue Wertehierarchie: schlechtes Irdisches vs. gutes Himmlisches zeichnet sich am Ende in den Worten Medeas ab, allerdings dominiert die Perspektive individuellen Verschuldens durch die grenzüberschreitenden Figuren

## 5. König Ottokars Glück und Ende<sup>132</sup> oder der von der Geschichte überholte Übermut

Das Drama setzt ein mit der Klage des jungen Seyfried von Merenberg über die vermeintliche Wandlung des von ihm wie einen Vater verehrten Königs Ottokar von Böhmen. Nicht nur, dass dieser ihn in letzter Zeit „schwer gekränkt“ (KO 26) hat, als der König seinen Zögling möglicherweise aufgrund von dessen Neigung für Berta von Rosenberg nicht an der Ungarschlacht hat teilnehmen lassen, nun beabsichtigt Ottokar auch noch, seine Ehe mit Margarethe von Österreich auflösen zu lassen. Diese Entscheidung sei nach Aussagen der Königin selbst nicht unerheblich durch das Werben der Familie Rosenberg vorangetrieben worden, „die dieser Ehe Trennung mit unermüdlicher Geschäftigkeit, und ohne Auftrag fast des Königs trieben“ (KO 215-217). Allerdings ist dieser intrigante Plan, eine Vertreterin ihres eigenen Hauses, nämlich die nun verzweifelte Berta, an die Stelle von Margarethe zu setzen, um so den Einfluss der Rosenbergs am Hof zu vergrößern, nicht aufgegangen. Denn Ottokars Wahl einer neuen Gemahlin fiel auf eine andere Adlige, so dass die Rosenbergs allesamt erzürnt sind und Berta voller „Scham“ (KO 75). Derart verzweifelt wendet sich die Letztgenannte auf ihren Ausruf hin: „O Gott! wo find ich Menschen?“, zu Seyfried, der sich ihrer in der Tat beschützend annimmt (vgl. KO 88f.), während das Verhalten ihrer Verwandten als „unmenschlich“ in dem Sinne gelten muss, dass sie Berta für ihre Zwecke funktionalisiert haben. Dies stellt die Königin unmissverständlich fest, indem sie in der Verführten ein „Opfer“ erkennt (vgl. KO 229),<sup>133</sup> wobei ihr Großmut sogar so weit geht, sich der Nebenbuhlerin „schwachen Geistes“ (KO 189f.) anzunehmen.

Damit legt sie ein ähnliches Verhalten an den Tag, wie es später Rudolf ihr gegenüber zeigen wird, der ebenfalls als Beschützer der „Gekränkten“ auftritt, während Seyfrieds Anteilnahme und Schutz für Berta in erster Linie persönliche Motive haben. Aber viel mehr noch verweisen sowohl die um Versöhnung bemühte Reaktion der Königin als auch diejenige Seyfrieds, die sich letztlich nicht von subjektiven Interessen trennen lässt, auf ihre jeweilige Haltung gegenüber Ottokar. Dieser nämlich gleicht Berta und den Rosenbergs allgemein in seinem „Übermut“ und wird ebenso wie diese schließlich einen „Fall“ erleiden. Denn was der Bürgermeister von Prag später im Hinblick auf Ottokar als allgemeine Regel zitieren wird, nämlich dass „Hochmut [...] zu Fall [kommt]“ (KO 2050), wird hier im ersten Aufzug an der Figur Berta bereits vorgeführt und in folgender Aussage Zawischs in einen diesen Einzelfall überspannenden Zusammenhang eingebettet:

ZAWISCH Die Tochter rast, der Vater rauft sein Haar, / Und wir beweisen unsern alten Adel! / Und wär er älter als der Engel Fall, / Der König winkt, und knall! liegt er am Boden. (KO 157-160)

Ein derartiger „Fall“ ist typisch für das Geschlecht und reicht sogar noch bis in die Zeit vor dem Höllensturz zurück, der natürlich strukturelle Ähnlichkeit mit der Dramenhandlung aufweist, wonach eine Missachtung der (göttlichen) Ordnung eine entsprechende Strafe durch den herausragenden Repräsentanten eben dieser Ordnung (König/Gott) nach sich zieht.<sup>134</sup> Die In-

<sup>132</sup> Die Niederschrift erfolgte im Jahr 1823. Zitiert wird das *Trauerspiel in fünf Aufzügen* nach Grillparzer (1986), S. 391-509. (Abgekürzt im Folgenden als „KO“ samt Versangabe).

<sup>133</sup> „Opfer“ eigener oder fremder Wünsche werden in diesem Stück nahezu alle Figuren, lediglich Rudolf und Zawisch bilden in gewissem Sinne eine Ausnahme von dieser Regel, weil sie außerhalb des Sozialsystems stehen: Rudolf bewegt sich zunächst souverän in den systemrelevanten Strukturen und befreit sich ab dem Moment, als er zu deren obersten Repräsentanten wird, von allem „Sterblichen“; Zawisch wiederum macht sich als „Spötter“ diese Strukturen gar nicht erst zu eigen.

<sup>134</sup> Ein Fall setzt natürlich erst die infolge des Hochmuts erklommene Höhe voraus, so dass sich – wenn man mehrere solcher „Fälle“ in einem Geschlecht durch die Zeiten annimmt – hier bereits eine Vorstellung abzeichnet, die Zawisch später formulieren wird, der zufolge das „Glück [...] eben rund [ist]“ (KO 2119).

terpretation des gefallenen Engels als Teufel und damit als herausragenden Verführer verweist wiederum unmittelbar auf die Rosenbergs und insbesondere auf den über alles spottenden Zawisch, der es sich scheinbar zur Aufgabe gemacht hat, den König zu Fall zu bringen.<sup>135</sup> Zu Beginn des Dramas jedoch nimmt Seyfried noch eine umfassende Entschuldigung Ottokars vor, indem er den Rosenbergs ausschließlich die Verantwortung für Ottokars nun getroffene Entscheidung der Eheauflösung zuspricht: „Doch glaubt! sie haben ihn dazu verleitet, / Die Rosenberg! Der Vater – pfui des Kupplers (KO 32f.)!“ Allerdings verträgt sich eine derartige Annahme nur schwer mit einem Heldenkonzept, das nicht unwesentlich auf den Wert der Autonomie Bezug nimmt, und auch die Königin lehnt diese Form der Entschuldigung ihres Mannes explizit ab (vgl. KO 235). Demgegenüber ist sie eher geneigt, Bertas Verhalten zu entschuldigen, weil sie eben „schwachen Geistes“ ist und daher den Verführungskünsten ihrer „teuflischen“ Verwandten nicht genug Widerstand entgegensetzen kann. Der König allerdings sollte dazu in der Lage sein, und so ist Seyfrieds Reaktion auf die „Wandlung“ des Königs eher in dem Sinne zu verstehen, dass er auf diese Weise versucht, sein eigenes Bild von dem vorbildhaften Ottokar zu wahren.

Die Königin jedenfalls entkräftet im Gespräch mit Rudolf all die Argumente, mit denen Ottokar die Eheauflösung von offizieller Seite aus begründet, lediglich als Vorwände: Die vermeintlich zu enge Verwandtschaft zwischen beiden als Argument kommentiert sie damit, dass der König „spotte“ (KO 274), wenn er sich plötzlich dessen erinnere, was anfangs nicht der Erwähnung wert gewesen sei, und die Tatsache, dass sie durch die Ehe ein Gelübde gegenüber ihrem ersten Gatten gebrochen habe, mag für sie zwar Relevanz in der Bemessung ihrer persönlichen Schuld haben, allerdings sei daraus kein rechtlich feststellbares Vergehen ableitbar, denn es sei kein „feierlich Gelübd“ gewesen, „kein solches, das andre Bande kirchlich brechen könnte“ (KO 347f.). Dass sie dieses persönliche Gelübde ihrem verstorbenen ersten Gatten gegenüber, das in einer umfassenden Entsagungsleistung und einem Rückzug in die Abgeschiedenheit bestand, durch die Vermählung mit Ottokar überhaupt gebrochen habe, rechtfertigt sie mit der sozialen Verantwortung, die sie zu diesem Schritt getrieben habe. Denn die kriegerischen Zustände, die sich nach der Ermordung ihres Mannes „von nahverwandten Händen“ sowie der „beiden hoffnungsvollen Kleinen“ (KO 248-251) nicht nur im Reich,<sup>136</sup> sondern auch in ihrer Heimat Österreich eingestellt hatten, wo nach dem Tod ihres Bruders ebenfalls ein Machtvakuum eingetreten war, konnten nur beendet werden, indem das „Stärksten Recht“ durch das Recht der Legitimität, welches Margarethe verkörpert hat, zusätzlich aufgewertet wurde.<sup>137</sup> In dieser politisch absolut instabilen Situation schien also die ungewöhnliche Altersmesalliance zwischen dem „Jüngling“ und der „Alternden“ (KO 331) nicht nur legitim, sondern auch geboten zu sein, gleichzeitig muss aber durch die Bedingungen bereits klar gewesen sein, dass diese Lösung für den Ordnungskonflikt (verwaistes Österreich bzw. herrscherlose Reichsteile im Allgemeinen) nur eine Lösung auf Zeit sein konnte, weil kein Thronfolger daraus hervorgehen soll und somit ein erneuter „innerer Zwist“ nach dem Tod Ottokars befürchtet werden muss (vgl. KO 511f.), zumal eine Herrschaftsfolge über die Schwester des letzten männlichen Lehnbesitzers rechtlich gar nicht möglich ist.<sup>138</sup> Aber zumindest in der Gegen-

<sup>135</sup> In diesem Sinne bekommt die Bemerkung Ottokars, wonach Rudolf von Habsburg im Kampf „wie der böse Teufel“ angreife, eine zusätzliche Bedeutung, weil dieser damit in die Nähe Zawischs gerückt wird, und in der Tat laufen ja die Bemühungen beider Figuren de facto auf eine Entmachtung Ottokars hinaus, auch wenn der Habsburger im Laufe der Dramenhandlung selbst in die Position Gottes gerückt wird. Zu den strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Zawisch und dem Teufel vgl. Reeve (2008).

<sup>136</sup> Vgl. hierzu KO 1170-1172: Was nur des Kaisers war, es haben / im langen Zwischenreich sich die und der / Mit räuberischen Händen drein geteilt.

<sup>137</sup> Zum realgeschichtlichen Hintergrund der Dramenhandlung vgl. z.B. Heftrich (1981), S. 166f.

<sup>138</sup> Prutti (2013) fasst diesen Umstand pointiert wie folgt zusammen: „Durch die mit allen legalen Feinheiten vollzogene Trennung von seiner ersten Frau hat sich Grillparzers Ottokar ins moralische Unrecht gesetzt, als politisches

wart ist ein (zugegebenermaßen labiler) Zustand des allgemeinen Friedens erreicht, weil sich die streitenden Parteien mit der Lösung zufrieden gegeben haben. Königin Margarethe ist dabei die Vermittlerfigur, die ihre persönlichen Ansprüche ganz hinter dem Allgemeinwohl zurückstellt und – wie später deutlich wird – mäßigend auf den ungestümen Ottokar Einfluss nimmt (vgl. KO 1935-1941), ihn sozusagen „vor der Zeit“ von der Transitionsphase in das Mannesalter hinübergezogen hat.

Nun steht aber genau dieser Konsensfrieden auf dem Spiel, weil Ottokar sich in seiner Position weiterhin so gebärdet, als ob er sich noch in der Transitionsphase befinde, indem er die Bindung an Margarethe durch eine neue einfach „ersetzen“ möchte. Dass er sich durch die allzu offensichtliche Funktionalisierung des Rechts zur Legitimierung seiner Wünsche, eine Haltung, die Margarethe durch das Verb „spotten“ treffend charakterisiert, Feinde macht, kommt ihm gar nicht in den Sinn, weil er sich über solche Strukturen erhaben glaubt:

MARGARETHE [...] *Näher zu ihm tretend*: Länder all, das Erbe meines Hauses, / Sie warden Euch durch Margarethens Hand. / Weiß Gott, ich scheide gern! Doch wie ich scheide, / Schwingt wieder Aufruhr zischend seine Fackel, / Und gegen Euch –

OTTOKAR *laut*: Seid Ihr 'ne Bäckersfrau, / Die ihren Altknecht freit auf ihr Gewer, / Und fürchtet Ihr, sie kommen, von der Stadt, / Und nehmen mirs, sobald die Herrin fort? / *Halb gegen die Stände gewendet*: Ich halte sie, seht Ihr? mit dieser Hand; / Sie sollen sich nur regen, wenn sies wagen!

MARGARETHE Umringt seid Ihr mit Argen und Verrätern!

OTTOKAR Lehrt Ihr den Ottokar die Seinen kennen? / Ich gehe meinen Gang, was hindert, fällt. (KO 624-636)

Dass es hier nicht nur um eine persönliche Beziehung bzw. die Rechtmäßigkeit des Ehegelübdes geht, sondern darüber hinaus auch noch um herrschaftliche Besitztümer, die nicht einfach so übertragbar sind, wie Ottokar dies gerne in dem von Margarethe bewilligten Schenkungsakt hätte, darauf weist Rudolf in dem anfänglichen Gespräch mit der Königin explizit hin. Und auch hier taucht bereits der Aspekt des sich in Form von Rache fortzeugenden Rechtsbruches auf (vgl. KO 378-381), der letztlich zum Untergang Ottokars führen wird, während sie die Eheauflösung selbst dem „Gewissen“ des Königs anheimstellt (vgl. KO 367f.).

Wie bereits erwähnt, ist Ottokar allerdings blind gegenüber solchen Bedenken, die ihm ganz abwegig vorkommen, steht er doch ganz unter dem Eindruck seiner vermeintlichen Allmacht, welche als eine Form des Übermuts zu lesen ist, die seinen kometenhaften Aufstieg zum Höhepunkt seiner Machtentfaltung begleitet. So führt der erste Akt vor, wie der König „ermüdet“ (KO 407) von der Ungarschlacht zurückkehrt, in der er den Sieg davongetragen und nun Gesandtschaften zu empfangen hat, die ihm alle huldigen möchten. Im Zuge dieser Szene erhält der Zuschauer einen ersten Eindruck von seinem impulsiven Temperament und seiner Art der Herrschaftsausübung, z.B. anhand der Art und Weise, wie Ottokar auf die zögerlichen Einwände des Bürgermeisters von Prag im Hinblick auf die königlichen Umsiedlungspläne reagiert. Während sich dieser nicht sicher ist, ob denn wirklich alle „treue[n]“ (KO 461) Böhmen aus der Vorstadt „vertrieben“ werden sollten, damit dort Deutsche angesiedelt werden könnten, begegnet ihm der König mit unverhohlener Schärfe wie folgt:

OTTOKAR Die Länder, die euch herrisch sonst gehöhnt, / Ich habe sie bezwungen mit dem Schwert: / Der Ungar flieht, der Baierfürst hält Ruh, / Und Österreich, die wackre Steiermark / Und Portenau und Krain und Deutschlands Eger, / Ich habe sie vereinigt meinem Reich. / In alle Fernen tönt zurück sein Ruhm. / Wie meine Väter konnt ich ruhig schlafen, / Euch lassen schlafen, so wie eure Väter; / Für wen hab ichs getan? Für euch! / Doch sollt ihr nach, des geb ich euch mein Wort! / Hin auf des Berges Mitte stellt ich euch, / Und nun klimmt weiter, oder brecht den Hals! (KO 491-504)

---

Mittel zum Zweck seiner aggressiven böhmischen Territorialpolitik hat diese Ehe allerdings noch nie etwas getaugt“ (S. 337).



Sehr deutlich wird hier, dass er selbst derjenige ist, der das Beste für sein eigenes Land möchte, weswegen man ihm deswegen unbedingten Gehorsam zu zollen habe. Dabei greift er auf das Argument des Selbstopfers für das Wohl der ihm Anvertrauten zurück, allerdings stellt er auch sogleich klar, wer über dieses Wohl bestimmt, nämlich ebenfalls er selbst. Was bereits Margarethe in der Feststellung des königlichen „Spotts“ angesichts des Ehegelübdes festgestellt hat, kann hier also erneut bestätigt werden, denn offenbar grenzt sich Ottokar von dem Verhalten seiner „Väter“ ab, und zwar im Interesse des Allgemeinwohls.<sup>139</sup> Damit begründet er schließlich auch den Wunsch nach einem Thronfolger, der der eigentliche Grund für die Eheauflösung bzw. vielmehr der angestrebten Neuvermählung ist:

OTTOKAR Was einem jeden Mann das Teuerste, / Die Ruh im eignen Haus, hab ich gestört, / Um eure Ruh, um eurer Kinder Ruhe. / Damit nach meinem Tod mein Reich nicht erblos, / Mein Werk das Spiel nicht werde innern Zwists, / Hab ich von Margarethen mich getrennt, / Die keines Erbens Hoffnung mehr gewährt / Und neuer Bande Wechsel mich gefügt. (KO 508-515)

[zu Margarethe] Es ist ja nicht der Jugend wilder Kitzel, / Der gärend feurge Drang nach Neuerung / Was mich Euch meiden heißt; es ist mein Land, / Das in mir Ehen schließt und Ehen scheidet. (KO 592-595)

Diese Argumentation Ottokars ähnelt bereits sehr der späteren Definition des Gottesgnadentums durch Rudolf, und selbst Margarethe kann den Wunsch des Königs nach einem Thronfolger nachvollziehen (vgl. 210-213), erst recht, wenn man sich die chaotischen Zustände infolge eines Machtvakuum im Reich und in Österreich in Erinnerung ruft. Allerdings wird auch sofort klar, dass dieses Argument der Herrschaftssicherung für Ottokar untrennbar mit dem persönlichen Gefühl der Machtbefriedigung verknüpft ist:

OTTOKAR Es hat die Welt seit Karol Magnus Zeiten / Kein Reich noch wie das meinige gesehn. / Ja Karol Magnus Krone selbst / Sie dünkt mich nicht zu hoch für dieses Haupt. / Nur Eines fehlte noch; nur Eins und – Alles: / Der Erbe, der empfängt aus meiner Hand. / Den Giebel setz ich auf an meinen Bau; / Margrethe, weiß ich, wird mirs nicht mißgönnen. (KO 608-615)

Das tut sie tatsächlich nicht, „doch was soll Erbrecht, das aus Unrecht stammt?“ (KO 214). In diesen wenigen Worten hat sie den Kern der Herrschaftsproblematik Ottokars auf den Punkt gebracht. Derjenige, der sich über das Recht hinwegsetzt, kann schlecht später für sich selbst das Recht in Anspruch nehmen bzw. dessen Erbrecht wird immer mit dem Makel des ursprünglichen Unrechts behaftet sein: „Ein Bettlerkind saß besser auf dem Thron, / Als Königssöhne, die das Unrecht zeugte!“ (KO 266f.).

Den mangelnden Respekt Ottokars gegenüber dem geltenden Recht bzw. der Tradition hat der Zuschauer bereits kennengelernt, aber gerade während des öffentlichen Vollzugs der Ehescheidung wird diesem noch einmal die Bedeutung der Legitimität neben dem unbestrittenen Recht des Stärkeren vor Augen geführt. Denn Heinrich von Lichtenstein als Wortführer der österreichischen Stände möchte dem Sieger der Ungarschlacht seine Huldigung wiederholen, „die jetzt erst in voller Kraft“, allerdings wendet er sich alsbald explizit zu Margarethe, „dem edlen Sproß des alten Heldenstamms, / Der ruhmvoll lang ob Österreich gebot – “ (KO 568-570). Weiter kommt er nicht, weil er von Ottokar unterbrochen wird, der eben keinen Sinn für die unverbrüchliche Treue der Österreicher und Steirer gegenüber dem „alten Heldenstamm“ hat, den Margarethe als Frau lediglich noch symbolisch vertritt. Ihm zufolge kann die Huldigung nur dem tatsächlichen Helden in der Schlacht gelten, der darüber hinaus als Mann auch erst der Frau ihren Wert verleiht: „Der König ist, der Königinnen macht (KO 643)!“

<sup>139</sup> Sehr deutlich zeigt sich sein mangelnder Respekt vor Traditionen, die ihm nicht sinnvoll erscheinen, an der Art und Weise, wie er sowohl Haartracht als auch Säbel der Tartaren kritisiert: vgl. KO 386-400.

Sein größter Wunsch, nämlich die Krone des Oberhauptes des Heiligen Römischen Reiches, wird ihm tatsächlich, zumindest vorerst, wie man sagen muss, erfüllt. Eine Gesandtschaft des Reichstages ist erschienen und bietet sie ihm an, vorher ertönt aber bereits der Ruf: „Heil Ottokar, dem deutschen Kaiser“ (KO 681). Seine Reaktion enthüllt den enormen Eindruck, den dieser Ruf bei Ottokar hinterlässt: „Nun Erde, steh mir fest! / Du hast noch keinen Größeren getragen!“ (KO 682f.). Damit hat er sich sogar über Karl den Großen erhoben und es hat den Anschein, als würde ihm diese Ankündigung bereits „den Boden unter den Füßen wegziehen“. Er stürmt in den Hintergrund zu König Bela, während im Vordergrund Merenberg den Brief an seinen Sohn übergibt, in dem er sich mit Bitten an das Reich um Königin Margarethe wendet, die – auch wenn ihre tatsächliche Rolle bei der Entscheidung des Wahlgremiums im weiteren Verlauf marginalisiert wird – stellvertretend für die gesammelte Meinung der Gesandtschaft stehen, die ihm schließlich die Erfüllung seines Traumes verwehren wird. Merkwürdigerweise ergreift Ottokar darüber hinaus die sich ihm bietende Gelegenheit der Kaiserkrone nicht sofort, sondern er lässt den Abgesandten zunächst warten und entlässt ihn daraufhin ohne eine konkrete Antwort, um dann im zweiten Aufzug diesem gegenüber die Bedingung aufzustellen, dass er erst nach erfolgter Wahl über die Annahme der Krone entscheiden wolle:

OTTOKAR Mein Herr Gesandter, / Die Antwort ist denn auch nicht gar so leicht! / Ich bin ein König über viele Länder, / Zu viel beinah für eines Menschen Kraft. / Nun soll ich mit der Sorge mich belasten / Für noch ein Land, und für ein Land, das selber / Mit sorgen will und sitzen mit im Rat. Ich bin gewohnt, wenn ich einmal sage: Ja; / So gilts den Kopf, wenn Jemand spräche: Nein! (KO 1159-1167)

Diese Aussage verrät einiges über seine Herrschafts- und Persönlichkeitsstruktur, die ausschließlich auf die Durchsetzung des eigenen Willens bezogen sind. Widersprüche oder gar Verweigerung kommen darin nicht vor, und so ist es nur verständlich, warum er die Zusage zur Übernahme des Amtes vor erfolgter Wahl scheut: Sie könnte negativ ausfallen, auch wenn er in seiner Selbstüberschätzung gar nicht ernsthaft davon ausgeht, vor allen Dingen aber entzieht sie sich seinem eigenen Einfluss, d.h., er würde den Erfolg der Realisierung seines eigenen Willens von anderen abhängig machen, worin eine Haltung zu sehen ist, die seinem eigenen Wesen vollkommen zuwiderläuft.<sup>140</sup>

Dabei ist dem Zuschauer bereits im ersten Aufzug klar geworden, dass die Wahl trotz aller Wahrscheinlichkeit nicht auf den Böhmenkönig fallen wird, denn der Abgesandte greift zu Habsburgs Schild, als er symbolisch die Schutzfunktion des Königs erläutert, woraufhin Rudolf auch sogleich seine Leistung als Beschützer in Szene setzen kann. Einmal unmittelbar gegenüber Margarethe, die von Ottokar angesichts seiner neuen Frau und dem dreisten Verhalten Zawischs, die beide die volle Aufmerksamkeit des Böhmenkönigs in Anspruch nehmen, nicht mehr weiter beachtet wird, und dann in der Rede des zweiten Abgesandten, der sich als Sekretär des Erzbischofs von Mainz zu erkennen gibt und die Verdienste Rudolfs für das „Allerheiligste“ in Zeiten des Krieges hervorhebt.<sup>141</sup> Darüber hinaus ist er ein „freier Krieger“ und setzt

<sup>140</sup> Vgl. hierzu die zutreffende Feststellung Steinhagens (1970): „Ottokars Verhängnis besteht also darin, daß er fortwährend alle vom eigenen Willen unabhängigen Bedingungen seines Handelns ausschaltet, sobald sie seinen Zielen widersprechen: Er ignoriert die Wirklichkeit oder versucht, sie mit Gewalt unter seinen Willen zu zwingen, wenn sie sich nicht ignorieren läßt“ (S. 466).

<sup>141</sup> Vgl. hierzu die von Schiller übernommene Anekdote aus der Ballade „Der Graf von Habsburg“. Wohlgermerkt handelt es sich hierbei auch um ein künstlerisch vermitteltes Herrscherlob, das der unmittelbar zuvor Gekrönte explizit nicht einfordert, sondern dem geniehaften Künstler überlässt: „Nicht gebieten werd ich dem Sängler, spricht / Der Herrscher mit lächelndem Munde, / Er steht in des größeren Herren Pflicht, / Er gehorcht der gebietenden Stunde: / Wie in den Lüften der Sturmwind saust, / Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust, / Wie der Quell aus verborgenen Tiefen, / So des Sänglers Lied aus dem Innern schallt, / Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt, / Die im Herzen wunderbar schliefen“ (Schiller [2008], V. 41-50).

somit die Reihe der Unabhängigen von Götz von Berlichingen bis hin zu Wilhelm Tell fort, vor allem kann ihm aber später kein Vertrauens- bzw. Treubruch von Ottokar angelastet werden.

Demgegenüber begibt sich der König, der ja ebenfalls so sehr auf seine Autonomie bedacht ist, in eine besondere Form der persönlichen Abhängigkeit, und zwar durch die Vermählung mit der ungarischen Kunigunde; schließlich kommentiert er seine Hinwendung zu ihr mit den Worten: „Nun bin ich Euer, ganz mit Seel' und Leib (KO 781).“ Fast hört es sich so an, als ob sich Ottokar dem Teufel verschrieben hätte, und in der Tat wird ihm diese Verbindung zum Verhängnis. Allerdings weniger dadurch, dass sich Kunigunde selbst wie der Teufel verhalten würde, diese Rolle kommt ja vielmehr dem noch größeren Spötter als Ottokar selbst, nämlich Zawisch, zu, sondern vielmehr dadurch, dass sie durch ihr ungarisch-feuriges Wesen die Autorität des Königs im Privaten in gleichen Maße untergräbt wie sie ihm im öffentlichen Bereich abhanden kommt. Denn Kunigunde ist eine ganz andere Frau als Margarethe, erscheint bei ihrem ersten Auftritt als Mann bzw. als Krieger verkleidet (vgl. 717-726), widerspricht ihrem Gatten (vgl. KO 1122-1129) und entzieht sich den Befehlen des Königs (vgl. KO 1144, 1151), der nach eigener Aussage nicht gewohnt ist, dass man sich ihm widersetzt (vgl. KO 1166f.). Es hat den Anschein, als ginge der König mit Kunigunde erneut eine Altersmesalliance ein, diesmal aber unter veränderten Vorzeichen, denn nun ist er der „Greis“ mit seinen grauen Haaren und dem rechthaberischen, mürrischen Gebaren, wie Kunigunde, die „feurige Genossin“, enttäuscht feststellt (vgl. KO 973-982), weil sie sich in ihren Hoffnungen betrogen sieht: „[...] Alte Männer /sollten alte Weiber freien, Jugend / gehört für Jugend! [...] (KO 1054-1056).“ Allerdings findet sie am Hofe Ottokars in Zawisch einen jugendlichen Verehrer, der ihr selbstbewusst nachstellt. Über dessen Verhalten gegenüber der neuen Königin ist Ottokar zwar durchaus irritiert (vgl. Regieanweisung in KO 720 und nach KO 1033), aber er wirkt merkwürdig unbeholfen und machtlos angesichts dieser Vorgänge bzw. er scheint sich selbst etwas vorzumachen, um nicht vollends Gegenstand einer öffentlichen Demütigung zu werden:

OTTOKAR [zu Zawisch] Wer bist du denn, daß du es wagen solltest? / Ich hauche – und wo war dann ein Rosenberg? (KO 1135f.)

[über Kunigundes Weigerung] Sie will nicht? will nicht, wenn ich es gebiete? / Sag ihr! – Doch laß! Sie wird sich selbst besinnen: / Mit Weiberlaunen hat man billig Nachsicht! (KO 1152-1154)

Ottokar vertut sich, wenn er meint, über Zawisch gebieten zu können, dessen Übermut selbst der „feurigen“ Kunigunde „verrückt“ vorkommt (vgl. KO 916, 873f.), wenn er denn sprachlich überhaupt erfasst werden könne, d.h. sich eigentlich jenseits des Bewertbaren bewegt (vgl. KO 872). Gemeinsam ist allen Handlungen Zawischs, dass sie in erster Linie dazu beitragen, den Fall Ottokars zu beschleunigen, so dass er als eine Katalysatorfigur angesehen werden kann.<sup>142</sup> Daher lässt er auch den jungen Seyfried mit dem Brief an den Erzbischof von Mainz laufen in vollem Bewusstsein, welchen Effekt er bei der Wahl haben würde, allerdings wird später klar, dass es dieses Briefes gar nicht bedurft hätte, um Ottokar nicht länger als Favoriten der Wahl gelten zu lassen, kamen doch selbst Zeugen zum Reichstag, die Beschwerde geführt haben über Ottokars Verhalten Margarethe gegenüber. Dennoch ist es das Wissen um diesen Brief, das zur Festsetzung der vermeintlichen Verschwörer führt und in erster Linie auch zum Tod des alten

<sup>142</sup> Vgl. Steinhagen (1970), S. 464: „Die Handlung wird also von Intrigen begleitet, die ihren letzten Zweck – Ottokars Unterordnung unter das Reich und seinen Untergang – nicht erreichen, obwohl der intendierte Zweck dennoch, aber eben auf anderem Wege, erreicht wird.“ In diesem Sinne argumentiert auch Enzinger (2002), S. 175. Kraß (1996) stellt für das seiner Untersuchung zugrundeliegende Dramenkorpus fest, dass im Zuge einer zunehmenden Individualisierung der Figuren durch die Relevanz des Merkmals „Zerrissenheit“ die Figurentypen in ihrer Bedeutung zurückgedrängt würden, u.a. eben auch die Gruppe der Intriganten (vgl. S. 275). Ganz anders verhält es sich etwa noch in Schillers *Kabale und Liebe*, aber eben auch in Grillparzers Jugenddrama *Blanka von Kastilien*.

Merenberg beitragen wird. Durch diese Unvorsichtigkeit aufgrund seiner Zuneigung zu Berta ist Seyfried also an seinem Vater schuldig geworden, weshalb er sich selbst der Blindheit anklagt angesichts des Risikos, das er damit eingegangen ist (vgl. KO 815). Eine eben solche Blindheit wird auch Ottokar selbst zum Opfer fallen, wenn er von Kunigunde angestachelt erneut in den Krieg gegen Rudolf zieht, so dass Seyfried hier das spätere Verhalten seines metaphorischen Vaters vorwegnimmt.

Durch ein halblaut geführtes Gespräch Zawischs mit dem Kanzler erfährt Ottokar schließlich, dass die Königs- bzw. im Rahmen dieses Dramas so betitelte Kaiserwahl nicht auf ihn gefallen ist, sondern auf Rudolf von Habsburg:

*OTTOKAR den Gesandten den Brief gewiesen, mit dem Finger einzelne Stellen bezeichnend: Die müssen fort – seht, der! – Bei der ersten Rede des Kanzlers horcht er, in derselben Stellung bleibend, nach hinten hin in höchster Spannung. Als jener den Namen Habsburg nennt, fährt Ottokar zusammen; die Hand, mit der er auf den Brief zeigt, beginnt zu zittern; er stottert noch einige Worte: und der – muß fort! Die Hand mit dem Briefe sinkt hinab; mit gebrochenen Knieen steht er noch eine Sekunde, starr vor sich hinsehend, dann rafft er sich empor und geht starken Schrittes in sein Zimmer. (KO 1220)*

Die tragische Ironie des ersten Aktes setzt sich also hier fort: Während er dem Gesandten noch vorführt, wie er als zukünftiger Kaiser mit denjenigen verfahren möchte, die sich ihm gegenüber distanziert gezeigt haben, erfährt er, dass sein Vorhaben nicht mehr als ein Gedankengebäude ist, ein schöner Traum, der von der Wirklichkeit eingeholt wurde. Jedoch hält er an der Illusion fest, versucht sozusagen wieder festen Boden unter die Füße zu bekommen, indem er in sein Kabinett geht, denn als er wieder daraus hervorkommt, muss er sich erst vergewissern, dass das gerade gehörte Gespräch tatsächlich stattgefunden hat (vgl. KO 1230-1235). Und auch nachdem ihm der Ausgang der Wahl bestätigt worden ist und man ihm die Bedingungen, unter denen er die Lehen empfangen soll, mitgeteilt hat, verhält er sich so, als ob dies gar nicht stattgefunden hätte: Er ignoriert diesen Umstand einfach, denn „im Lande soll man handeln und verkehren / Als wär der tiefste Fried“ (KO 1333-1335).

Diese Art der Realitätsverleugnung setzt sich auch noch im dritten Aufzug fort, wenn er selbst von einem Sieg über den Kaiser überzeugt ist, während ihm sein Kanzler die Aussichtslosigkeit der kriegerischen Auseinandersetzung vor Augen führt und ihn von der Annahme des Unterredungsangebots auf der Insel Kaumburg überzeugen möchte. Denn während Ottokar von Siegeshunger (vgl. KO 1433) und zerstörerischer Rache (vgl. KO 1440-1444) besessen ist, erklärt ihm Braun von Olmütz, dass Rudolf „der Mann nicht [ist], den [sie] sonst ihn glaubten“ (KO 1474). Der „sonst gar stille[] Mann“, dem Ottokar immerhin bereits bescheinigt hatte, „wie der böse Teufel“ anzugreifen (KO 438f.), hat sich nämlich inzwischen als ein weitaus besserer König erwiesen, als viele Kurfürsten ursprünglich dachten. Denn er ist spontan, begreift sich ausschließlich als von Gott eingesetzter Diener für das Wohlergehen des gesamten Reiches und versteht es vor allen Dingen, sich die Leute gewogen zu machen. Ein besonders euphorisches Beispiel dafür liefert der gebetsartige Monolog Merenbergs zu Beginn des dritten Aufzuges:

*DER ALTE MERENBERG steht am offenen Fenster, die Mütze zwischen den gefalteten Händen: Die Sonne steigt empor. Hab Dank, o Gott, / Des Greisen Dank, für diesen neuen Tag! / Und für den Tag, den du geschenkt dem Lande, / Da du hervorriefst aus des Dunkels Schoß / Mildglänzend Habsburgs leuchtendes Gestirn, / Das wieder grün macht die zerstampften Auen / Und wieder lau die frostdurchschnittne Luft. / O gib, daß wir, der Deutschen Äußerste, / Teil nehmend an dem Heil, das dort entstand; / Daß alle, die wir Österreicher sind, / Entnommen aus des Fremden harter Zucht, / Wie Brüder kehren in der Eltern Haus, / Von Eines Vaters Auge fromm bewacht. / Amen, so solls geschehn! (KO 1348-1361)*

Sinnbild für den Neuanfang ist also die Morgensonne, die gleichzeitig auf einer zweiten Bedeutungsebene mit der Kaiserwahl Rudolfs verknüpft ist: Auch er ist ein „leuchtendes Gestirn“,

das dem von Ottokar malträtierten Österreich einen neuen Morgen bzw. einen neuen Frühling bringt. Der neue Kaiser ist aber nicht nur die wärmende Sonne, sondern auch der Vater, der mit seinem Auge „fromm“ seine brüderlich vereinten Kinder, d.h., die einzelnen Reichsteile, „bewacht“, wobei die Herrschaft Ottokars als unnatürliche Episode in der Geschichte betrachtet wird, weil der „Fremde“ das Land auch „entfremdet“ habe, d.h. seinen natürlichen Eltern vorenthalten, in deren Obhut es nun zurück-„kehren“ könne.<sup>143</sup> Rudolf trägt hier also selbst die Züge Gottes bzw. Christi, indem er von Gott „aus des Dunkels Schoß“ hervorgezogen worden sei.

Neben dieser Idealisierung des Kaisers in den Worten Merenbergs vermag der Zuschauer die einnehmende Wirkung Rudolfs auf die Menschen aber auch selbst zu beobachten, als das Volk in das kaiserliche Lager auf der Insel Kaumberg gelassen wird: Die Menschen suchen sich gute Plätze, so dass man den Eindruck hat, als ob sie eine Theateraufführung erwarteten, und tatsächlich öffnet sich auch ein Vorhang, allerdings nicht einer Bühne, sondern des kaiserlichen Zeltes selbst, und zu sehen ist der Kaiser bei der Verrichtung der Arbeit eines einfachen Soldaten: Er klopft die Beulen aus seinem Helm und betrachtet seine Arbeit daraufhin „zufrieden“. Die Wirkung bleibt nicht aus, der erste Bürger jubelt bereits. Aber Rudolf geht noch weiter, er verspricht sowohl Seyfried als auch Katharina Frölich Hilfe für die Väter, hält seine Schweizer Soldaten durch eine bildhafte Erklärung davon ab, zu desertieren oder zu plündern, belohnt Ottokar von Hornek mit einer Kette und hofft, im Guten in seiner Reimchronik aufzutauchen, natürlich nicht ohne sich ironisch vor Eigenlob zu verwahren, wodurch der Betrachter wieder an Schillers Ballade erinnert wird.

Und angesichts dieser „Publikumswirkung“, die so gänzlich anders geartet ist, als das grobschlächtige Auftreten Ottokars am Ende des vorherigen Aufzuges, ist es nicht verwunderlich, dass „die Ruh [...] hergestellt im weiten Deutschland, die Räuber bestraft [sind], die Fehden ruhn“ (KO 1485f.). „[...] Im Land nur Eine Stimme, / Ihn preisend, benedeiend, als den Retter (KO 1489f.)“: Verständlich wird diese Aussage nur, wenn man die historische Tatsache des Interregnums als herrscherloser und chaotischer Zeit hinzuzieht: Streit und gegenseitiges Bekriegen sind einer neuen Einheit gewichen, die sich auf die Person Rudolfs als „Retter“ richtet, wobei dieses Lexem die Beendigung des negativ Bewerteten und die Rückführung in den eigentlichen, guten Zustand beinhaltet. Ottokars Kanzler selbst ist ganz begeistert von Rudolf, auch wenn er für seinen eigenen Herrn „wohl wärmer“ spricht, jedenfalls versucht er Ottokar entgegen Zawischs Reden von der böhmischen Überlegenheit im Kampf davon zu überzeugen, dass seine Position nicht mehr aufrechtzuerhalten ist:

ZAWISCH Der Sieg ist unser, glaubt mir das, Herr Kanzler!

KANZLER Und wenn auch! was ist noch damit gewonnen? / Ihr schlagt den Kaiser heut, und übers Jahr / Kommt er herab mit einem neuen Heer. / Die Lande sind nun einmal mißvergnügt, / Bereit zu Aufstand und zu Meuterei, / Sie rufen euch die Deutschen, eh ihrs denkt. / Und stirbt auch Rudolf, fällt er in der Schlacht; / Ein andrer Kaiser fodert [sic!] euch dasselbe, / Und ewig währt der Unfried mit dem Reich. (KO 1546-1555)

Diese Stelle ist ganz entscheidend, führt sie doch vor, dass die politische Macht letztlich von der Unterstützung der Untergebenen abhängt. War im ersten Aufzug noch Ottokar der unbestrittene Garant für Frieden, so dass ihm die Gesandten der Reihe nach huldigten, wofür der König selbst gar keinen Sinn hatte (vgl. KO 666: „Noch mehr der Kronen?“), so kehren sie sich nun von Ottokar ab und wenden sich dem Reich zu, allen voran natürlich die Österreicher, denen Ottokar mit blutiger Vergeltung droht (vgl. KO 1440-1444). Und dieser „Missmut“ lässt sich eben nicht so einfach aus der Welt schaffen, sondern er entzieht sich der Kontrolle. Somit

<sup>143</sup> Die an diese Verwandtschaftsbeziehung gekoppelte Altersklassenmetaphorik findet sich auch in dem Loblied Ottokars von Hornek auf Österreich wieder, das dort als Jüngling „inmitten dem Kind Italien und dem Manne Deutschland“ bezeichnet wird (vgl. KO 1699-1703).

ist infolge von Ottokars Weigerung, die Lehen anzunehmen und dasjenige rückzuerstatten, was des Reiches ist, ein aus Landesinteressen erneut unbefriedigender Zustand entstanden, den es schnellstmöglich aufzulösen gilt. In diesem Sinne werden also auch die Vermittlerfiguren tätig, und das heißt konkret Margarethe und der böhmische Kanzler, der vor der verheerenden Wirkung des Krieges für das gesamte Land warnt (vgl. KO 1556-1568): „Doch, daß zwei Herrn, so hoch, so würdevoll, / Sich gegenüber stehn, da's nur ein Wort, / Ein Wort nur brauchte, um sie auszusöhnen [...] (KO 1502-1504).“ Zwei Herren kann es aber im Reich nicht geben, so dass die Aussöhnung notwendig mit der Unterordnung des Einen unter den Anderen geschehen muss, worin ein Widerspruch zu der Heldenkonzeption Ottokars liegt, der um jeden Preis seine Autonomie wahren möchte. Am besten geschieht dies natürlich durch eine Niederlage auf dem Schlachtfeld, weshalb Ottokar auch so lange an dem Glauben an seine militärische Überlegenheit festhält. Allerdings ist er auch auf diesem Feld eindeutig benachteiligt, was er selbst erkennt, als Zawisch allzu offensichtlich das Gegenteil behauptet:

ZAWISCH Die Feinde sind im Nachteil, das ist klar!

OTTOKAR Das ist nicht klar. Die Wage steht für sie. / Der einzige Vorteil – doch der soll entscheiden! – / Ist, daß Euch Ottokar, und Jene Habsburg führt. (KO 1543-1545)

Wenn also ein Ausgleich schon unvermeidlich ist, so die Argumentation Ottokars, dann darf er niemals zuungunsten seiner Autonomie geschehen, sondern muss als Gnadenakt seinerseits und damit ausschließlich als Ausdruck seines eigenen Willens erscheinen:

OTTOKAR Was er [= Rudolf] entgegnet, wenn im selben Ton, / Mit dem ich ihm bei Kroissenbrunn befahl: / „Herr Graf, greift an“ ich Östreich nun und Steier / Und all die Lehen von dem Reich begehre? / Das hieße siegen, ohne Heer, allein! (KO 1580-1584)

Der Zuschauer wird in der bereits beschriebenen Szene im Heerlager jedoch erleben, dass die Einschätzung Ottokars von Rudolfs Person vollkommen an der Realität vorbeigeht, so dass ihm hier abermals eine fatale Selbsttäuschung bescheinigt werden muss, indem er nämlich sein eigenes Auftreten, mit dem er andere einzuschüchtern glaubt, hoffnungslos überschätzt und dadurch erst recht angesichts der effektiven Kommunikationsstrategie Rudolfs scheitern muss.<sup>144</sup> Denn Rudolf lässt sich nicht beschämen, da er glaubt, der Vertreter Gottes zu sein und damit erhaben über jegliche Form der Anfeindung, während sich Ottokar sehr wohl vor einer Infragestellung seiner Macht fürchtet und vollkommen hilflos mitansehen muss, wie Rudolf auf seinen geplanten Affront mit einem Wechsel der Kommunikationsebene reagiert (vgl. KO 1726-1732) und ihm daraufhin in deutlichen Worten vorführt, dass sich in ihm ein Wandel vollzogen habe:

RUDOLF Ich bin nicht der, den Ihr voreinst gekannt! / Nicht Habsburg bin ich, selber Rudolf nicht; / In diesen Adern rollet Deutschlands Blut. / Und Deutschlands Pulsschlag klopft in diesem Herzen. / Was sterblich war, ich hab es ausgezogen, / Und bin der Kaiser nur, der niemals stirbt. (KO 1785-1790)

Man erinnere sich an die Begründung Ottokars nach einem Thronfolger aus dem ersten Aufzug, die ähnlich gelagert war. Aber Rudolf legitimiert hier nicht persönliche mit Landesinteressen, sondern stellt seine persönlichen Interessen ganz hinter diejenigen des Landes bzw. des Rechts

<sup>144</sup> Kommunikative Fähigkeiten erscheinen als das entscheidende Kriterium über Erfolg oder Misserfolg im Bereich der Politik und damit setzt *König Ottokars Glück und Ende* eine Tradition des Geschichtsdramas der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fort, das „Politische[s] [...] vor allem im Kontext des Kommunikativen betrachtet“, wobei beide Bereiche von einer zunehmenden Komplexität geprägt sind, welche die Texte auch selbstreflexiv zur Anschauung bringen. So lautet die Quintessenz von Sander (2013, S. 288), die aufzeigt, wie sich jeweils in den Dramen ihres Korpus, beginnend mit Gottscheds *Sterbender Cato* und endend mit Schillers *Wallenstein*-Trilogie, „[d]er Sieg oder das Scheitern der Protagonisten [...] hinsichtlich ihrer kommunikativen Fähigkeiten“ (ebd.) bemisst.

und allgemeinen Friedens zurück. Mehr noch, er begreift sich selbst als Werkzeug Gottes, der durch ihn gemäß den Vorstellungen eines Gottesgnadentums seinen Willen geschehen lasse:

RUDOLF Als mir das Salböl von der Stirne troff, / Da ward ich tief des Wunders mir bewußt, / Und ich hab gelernt auf Wunder zu vertraun! / Kein Fürst des Reichs, der mächtger nicht als ich; / Und jetzt gehorchen mir des Reiches Fürsten! / Die Friedensstörer wichen meiner Stimme; / Ich konnt es nicht, doch Gott erschreckte sie! (KO 1795-1801)

Unmissverständlich macht Rudolf „mit geänderterem Tone“ klar, dass er die Macht habe, über Ottokar zu verfügen: „Wohl brauchts der Bitten, mein Herr Fürst von Böhmen, / Denn sprech ich nur ein Wort, seid Ihr verloren (KO 1826f.)!“ Hierbei bezieht er sich auf die Vermittlerrolle Margarethes, die zwangsläufig der Helden- und Autonomiekonzeption eines Ottokar widersprechen muss, für die Unmittelbarkeit ein zentraler Wert ist (vgl. KO 1825). Darüber hinaus verweist die Art der Formulierung Rudolfs auf die Bitte des biblischen Hauptmanns von Kafarnaum (Mt 8,5-13), der sich selbst als unwürdig begreift, Jesus in sein Haus treten zu lassen, um seinen Diener zu heilen und daher nur „ein Wort“ von ihm erbittet. Rudolf stellt sich also hiermit direkt in die Nachfolge Christi und bedeutet Ottokar, dass er nicht nur auf Fürsprache, sondern auch auf Heilung angewiesen sei, schließlich unterliege er einer fatalen Selbsttäuschung. Denn in seinem „Innern“ (KO 1879) müsse er wissen, dass sein unrechtmäßiger Anspruch verloren sei, umso mehr, als während der Unterredung klar wird, dass sich die militärischen Niederlagen Ottokars fortsetzen. Zwar erkennt Rudolf durchaus, dass „zweifelhaft [...] aller Schlachten Glück [ist]“ (KO 1890), allerdings erscheine die Unterlegenheit Ottokars unumgänglich, da ihm „Gottes Hand“ den „heilge[n] Willen“ zeige (KO 1891f.). Neben dieser metaphysischen Interpretation liefert Kunigunde später in ihrer Hohnrede auf Ottokar einen konkreteren Grund, warum dieser notwendigerweise unterlegen sein musste:

KUNIGUNDE Mit großen Worten zog aus ins Feld, / Die halbe Welt in seinem Heer versammelt. / Von Polen, Valben, Tartarn, Deutschen, Böhmen / Vermischten sich die Stimmen in dem Lager / Und Östreich war zu klein für ihre Zahl. / Doch als des Streitens ernste Stunde kam, / Da fehlte Herz für so viel rüstge Arme; [...] (KO 2162-2168)

Es handelt sich größtenteils um ein reines Söldnerheer, vor dessen Soldaten sich die Böhmen auch sofort fürchten, sobald die kriegerische Auseinandersetzung beendet ist (vgl. KO 2053), weil diese mit Ausnahme des Geldes keinerlei Identifikation mit den Zielen haben, für die sie streiten.<sup>145</sup> Dem ungeachtet ist die Bezugnahme Rudolfs auf den göttlichen Willen natürlich funktional im Hinblick auf das Bild ausgerichtet, das er von sich in der Öffentlichkeit produziert.

Der neue Kaiser fährt weiter fort, dass er selbst Ottokar gar nicht so unähnlich gewesen sei. Denn „der eitle Drang nach Ehre“ (KO 1893) habe ehemals auch Rudolfs Handeln bestimmt, das lediglich durch die „Schranken, die Reich und Kirche allzuängstlich setzen,“ seine Begrenzung erfahren und somit seinen Unmut hervorgerufen habe (vgl. KO 1901-1903). Ob es sich dabei allerdings nur um eine rhetorische Strategie handelt, bleibt unklar, schließlich wird Rudolf ja bereits im ersten Akt als überaus gottesfürchtiger Mensch vorgeführt trotz Ottokars Teufelsmetaphorik in Bezug auf seinen Kampfesmut. Wie dem auch sei, Rudolf verurteilt in seiner Rede gegenüber Ottokar rückblickend die mangelnde soziale Eingebundenheit dieses Einsatzes, der ungeachtet der Konsequenzen „an Fremden und Verwandten, Freund und Feind“ erfolgte, „als wär die Welt ein Schauplatz nur für Rudolf und sein Schwert (KO 1895-1898).“ Denn dieser Perspektive steht diametral die mit der Kaiserwürde verbundene Erkenntnis gegenüber: „Die Welt ist da, damit wir Alle leben, / Und groß ist nur der alleinige

<sup>145</sup> Vgl. auch die entsetzten Rufe von Frau Elisabeth am Ende, welche bei Rudolf vor der Plünderung Schutz erbittet, unmittelbar nachdem der Kaiser den Böhmen aufgetragen hat, „ruhig heimwärts [zu ziehen]“ (vgl. KO 2941-2944).

„Die Welt ist da, damit wir Alle leben, / Und groß ist nur der alleinige Gott (KO 1912f.)!“ Das heißt, bei allem, was der Mensch tut, muss er auf das soziale Ganze Rücksicht nehmen und darf sich nicht die göttliche Position anmaßen, als einziger seinen Willen in vollkommener Autonomie zu verwirklichen. Die Erde ist in eine neue Phase eingetreten: „Nicht Völker stürzen sich wie Berglawinen / Auf Völker mehr, die Gärung scheidet sich, / Und nach den Zeichen sollt es fast mich dünken / Wir stehn am Eingang einer neuen Zeit (KO 1917-1920).“ Das alte Heldenkonzept, für das die männlichen Vorfahren Margarethes, Ottokar und der „alte Rudolf“ stellvertretend stehen, gehört eindeutig der Vergangenheit an (KO 1914f.: „Der Jugendtraum der Erde ist geträumt, / Und mit den Riesen, mit den Drachen ist / der Helden, der Gewaltigen Zeit dahin.“) und dementsprechend gelten im Erwachsenenalter der Erde neue Werte: Anstelle des großen Einzelnen sind die Bündnisse und damit auch das Rechtsprinzip die Zeichen der neuen Zeit (Innungen, Städtebund, Eidgenossenschaft, Hanse), in denen der einzelne seinen Stolz aus seiner Arbeit bezieht: „Der Bauer folgt in Frieden seinem Pflug, / Es rührt sich in der Stadt der fleißige Bürger“ (KO 1921f.).<sup>146</sup> Unabdingbare Voraussetzung dafür ist jedoch die „Ruhe“, die zu bewahren sich Rudolf verpflichtet fühlt, während Ottokar eben diese durch seine Weigerung, sich in das Recht zu fügen, bzw. durch seine Berufung auf überkommene Rechtsformen wie die Fehde (vgl. KO 1760) fortwährend störe.

Ob Ottokar durch diese lange Rede oder durch den abermaligen Verweis auf eine mögliche Begegnung mit Margarethe, die ebenfalls eine Beschämung für ihn darstellten muss, umgestimmt wird, bleibt offen.<sup>147</sup> Jedenfalls formuliert Ottokar auf die abermalige Frage, ob er Margarethe sehen wolle, nachdem er ihm direkt auf den Kopf zugesagt hat, dass Ottokar in seinem „Haus nicht glücklich“ sei (KO 1940), die Bereitschaft zur Annahme der Lehen. Diese übergibt der Kaiser wohl weislich im Zelt, weil er um die Gefahr der Beschämung Ottokars weiß, die dann aber augenblicklich eintritt, sobald Zawisch erneut das Zelt öffnet und der Öffentlichkeit den knienden König offenbart. Ottokar sieht in dem Kniefall nämlich nicht einfach nur einen der Zeremonie angemessenen „Rechts-“Akt, sondern eine persönliche Schmach, wie übrigens auch die anderen Böhmen. Deswegen wirft er auch die Königsinsignien, mit denen er eigentlich Rudolf beschämen wollte, von sich und eilt davon. Dieser Schritt ist gleichbedeutend mit einer umfassenden Orientierungslosigkeit, die sich nun seiner bemächtigt. Im dunklen Mantel „irrt“ er in Mähren herum und hält sich verborgen an einem „Ort zum Sterben mehr, als um zu leben“, auf, wo er nach Pilgersitte eine Art Prophezeiung aus dem Gang eines Reisigkreuzes im Wasser sucht (KO 1980-1993). In Prag angekommen, weigert er sich das Schloss zu betreten, weil er seiner nicht mehr würdig sei:

OTTOKAR Ich sollte dich betreten, Schloß der Väter? / Die Schwelle dir entweihn mit meinem Fuß? / [...] Für Helden ward gewölbt dein hoher Bau, / Und kein Entehrter hat ihn noch betreten! (KO 2029-2037)

<sup>146</sup> Kost (2002) nimmt dieses Zitat des Zeitenwandels zum Anlass das in *König Ottokars Glück und Ende* zu Tage tretende Verständnis von Geschichte als Prozess zunehmender Kultivierung zu definieren. Wenn gleichzeitig gelte, dass Ottokars (durchaus neuzeitlicher) Individualismus durch das mittelalterliche Feudalwesen von Rudolfs Gottesgnadentum als der zeitgemäßen und effektiveren Form der Herrschaftsausübung abgelöst worden sei, dann bedeute dieses Verhältnis für die Entstehungszeit des Dramas selbst, dass Napoleon, dessen Bezug zu Ottokar Kost als bewiesen ansieht, als noch größerer Anachronismus erscheinen müsse (vgl. S. 138 u. 152). Die Positivzeichnung von Rudolfs Feudalstaat stelle Grillparzer in eine Reihe mit den Romantikern, denen das Mittelalter als Projektionsfläche für ihre rückwärtsgewandten Utopie des organischen Staates galt, womit sich Grillparzer darüber hinaus auch „in vollkommener Übereinstimmung mit der Habsburger Ideologie“ befinde (S. 145f.). Was ursprünglich als Affirmation des die Habsburger-Herrschaft legitimierenden Mythos gedacht war, sei aber möglicherweise bereits wieder als Kritik an dem bestehenden System Metternich rezipiert worden, weil es sich wieder von einzelnen Punkten jener konservativen Ideologie entfernt gehabt habe.

<sup>147</sup> Die tatsächlichen Beweggründe werden eben nicht einer expliziten Erklärung zugeführt, sondern bleiben im Ungewissen, auch wenn sich über eine implizite psychologische Motivation spekulieren lässt.



Somit ist er heimatlos geworden. Zwar scheint in der Rede des ebenfalls heimgekehrten Milota die Möglichkeit auf, dass Ottokar nun „nach Vaterweise herrschen“ wolle, „die Deutschen heißen gehen aus seinem Reich, und unterm Beistand böhmischer Wladiken bedenken seines Volkes wahres Glück“ (KO 2003-2006).<sup>148</sup> Denn dann könne er vielleicht die an seiner Familie begangene Schmach vergessen (vgl. KO 2003-2008), wie es Benesch der nun geisteskranken Berta ebenfalls als Handlungsanweisung gibt (vgl. KO 2071f.). Dies hält ihn aber nicht davon ab, Ottokar, sobald er ihn erblickt, zu verhöhnen, wobei dies erst den Beginn einer umfassenden Demütigung darstellt, die dem Böhmenkönig nun durch seine neue Frau zuteil wird. Nachdem Kunigunde nämlich Ottokars Übermut herausgestellt hat, um ihm seine Niederlage nur desto schmerzlicher vor Augen führen zu können, macht sie ihm unmissverständlich klar, dass sie nicht „Knechtes-Frau“ heißen und erst recht nicht „eines schnöden Dienstmanns Bette teilen“ wolle (KO 2183f.).<sup>149</sup> Auch sie betrachtet also den Rechtsakt der Lehensannahme als Ausdruck der persönlichen Erniedrigung,<sup>150</sup> während Zawisch den Symbolgehalt zumindest ansatzweise in seiner Formulierung des „Scherzes“ erfasst (vgl. KO 2179), diesen allerdings ohnehin wie alles andere auch nicht ernst nimmt, dabei aber sehr wohl um die kränkende Wirkung auf Ottokar und Kunigunde weiß.<sup>151</sup>

Die Herrschaftskonzeption Ottokars und Kunigundes stehen nämlich derjenigen Rudolfs diametral gegenüber, weil sich dieser selbst lediglich als Repräsentant einer Vorstellung bzw. als aktuelle Verkörperung einer göttlich legitimierten Macht sieht, die dementsprechend nicht von ihm stammt, sondern ihm in dem derartig übertrieben beschriebenen Moment der Erhöhung mit Hilfe des Salböls erst verliehen wurde. Wenn er in einem parallelen Akt mit den Lehen weiterhin Macht übergibt, wird er von den Empfängern lediglich als Mittelsmann gesehen, in der die Macht bzw. der entsprechende Wert mittelbar auf Gott zurückführbar sind. Eben dieses Vorrecht der absoluten Zeichengewalt sowohl in ihrer Generierung als auch ihrer Deutung möchten weder Ottokar noch Kunigunde, aber natürlich auch nicht der mit Eigenschaften eines Künstlers versehene Zawisch<sup>152</sup> aus der Hand geben. Prutti (2013) erläutert diesen Zusammenhang sehr anschaulich anhand des folgenden Zitats, mit dem sich Kunigunde erfolgreich der Maßregelung Ottokars aus Anlass des von Zawisch inszenierten Liebesspiels entzieht:<sup>153</sup>

KUNIGUNDE Denn was ich schenke, Schleife, Diamant, / Indem ichs schenke, änderts die Natur, / Und ist nur noch der Königin Geschenk. / Auch mög er sehen, daß ich Herrin bin / Zu schenken was ich will; und wenn es mehr / Als Schleife wäre, mehr als Diamant! (KO 1122-1129)

<sup>148</sup> Auch er fordert also eine Begrenzung auf das (kulturell) Eigene anstelle einer radikalen Ausdehnung nach außen und Veränderung nach innen.

<sup>149</sup> Für Gerlach (2002a) stellt dieses Ultimatum Kunigundes die „schärfste und offenste sexuelle Erpressung in der gesamten deutschen Literatur“ dar (S. 46). Allgemein zur Rolle der Frau in diesem Drama vgl. Ders. (2002b).

<sup>150</sup> KO 2084-2086: „Gekniet hat er vor seinem ärgsten Feind, / Vor einem Mann, den er sonst wohl verachtet, / Im Angesicht des Heers hat er gekniet.“

<sup>151</sup> Hoffmann (1999) weist zutreffend darauf hin, dass sich in dem Knien auch die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern widerspiegeln: „Schon in der ersten Szene des ersten Aktes kommt dies zum Ausdruck, als Berta vor Seyfried kniet (V. 71), den sie gekränkt hat und von dem sie die Wahrheit über die Ehe des Königs erfahren will. Das Knien ist auch Teil des Liebesspiels zwischen Zawisch und Kunigunde im zweiten Akt (V. 1040) und wird hier im Knien Zawischs vor dem König (V. 1130) mit aller Deutlichkeit als Zeichen ironisch benutzt“ (S. 123).

<sup>152</sup> Vgl. hierzu die Lobrede des Kammerfräuleins auf Zawisch, der sich neben seiner Schönheit und seinem Heldenmut eben auch die Dichtkunst als Vorzug zurechnen kann (KO 924-932).

<sup>153</sup> Prutti (2013), S. 339-341. Für sie tritt an dieser Stelle die „allegorische Dimension“ (S. 340) der Figur Kunigundes besonders deutlich zu Tage, schließlich sieht sie in ihr eine Verkörperung der „heidnisch-antike[n] Fortuna“, die wiederum als „allegorische Personifikation von Kontingenz“ gilt (S. 326). Diese Deutung ist umso überzeugender, wenn man sich Kunigundes Übertritt in das siegreiche Lager Rudolfs, wie er im fünften Aufzug beschrieben wird, vor Augen führt.

Sie selbst verleiht den Dingen erst ihre eigentliche bzw. vielmehr eine Zusatzbedeutung, wobei Ottokar für sich in Anspruch nimmt, dass ihm allein dieses Vorrecht zukomme, als erster Zeichengeber in Erscheinung zu treten. Schließlich würden Königinnen erst durch den König erschaffen, so dass es seiner Frau auch unmöglich sein müsse, Zeichen zu stiften, die nicht in seinem Sinne seien. Da dem aber offensichtlich nicht so ist, bleibt ihm nichts anderes übrig, als diese von seiner Frau und Zawisch im gemeinsamen Liebesspiel gestifteten Zeichen zu ignorieren und ihnen damit die Relevanz abzusprechen, auch wenn er sie damit nicht aus der Welt schaffen kann und sich seine spätere Niederlage hier im Bereich des Privaten bereits ankündigt. Rudolf hingegen ist auf diesem Feld unangreifbar, weil er als Privatmensch überhaupt nicht in Erscheinung tritt bzw. durch den Moment der Erhöhung nur noch öffentliche Person bzw. Fleisch gewordenen Symbol göttlich verbürgter Autorität geworden ist. Eine derartige Autorität entzieht sich natürlich jeglicher Infragestellung, solange sie geglaubt wird, aber zumindest ist sie derartig privilegiert, dass sie nicht in Konkurrenz zu einer alternativen Zeichenproduktion treten muss. Damit diese Rückführung des Kaisers bzw. seines Amtes auf Gott glaubhaft wird, hat Rudolf sehr wohl selbst Zeichen gesetzt, aber eben nicht solche, die unmittelbar auf ihn im Sinne einer gewährten Gunst verweisen, sondern es handelt sich ganz im Gegenteil um Zeichen, die einerseits seine eigene Gottesfürchtigkeit anzeigen (Vorgeschichte um den Bischof von Mainz, Unterstützung der Schwachen, die Übergabe der Lehen mit dem Kruzifix) und andererseits seine Bescheidenheit und Gutmütigkeit unter Beweis stellen (eigenständiges Ausklopfen des Helmes, Hilfe bei und Schutz vor Plünderungen). Sichert er sich durch die letztgenannten Zeichen die Unterstützung von unten und damit seinen politischen Erfolg, gibt er diesen gleichzeitig durch die geschickte Verknüpfung mit den erstgenannten Zeichen als göttlichen Willen aus, wodurch er die oben beschriebene Unangreifbarkeit seines Amtes rhetorisch konstruiert, die offenbar vorher nicht so bestanden hat. Nicht umsonst ist ihm insbesondere die Kunst wohlgesonnen, die sich in diesem Stück (zunächst mit Ausnahme Zawischs) dem Wohlergehen Österreichs widmet, das mehr und mehr mit Rudolf identifiziert wird: Denn durch die besondere metrische Komposition weist sich der oben bereits zitierte gebetsartige Monolog Merenbergs implizit als Kunst aus und in der thematisch damit verwandten Rede Ottokars von Hornek ist der Beitrag eines Dichters ohnehin explizit gemacht. Nicht zuletzt handelt es sich bei dem Drama selbst natürlich um ein Kunstwerk, das diesen „Mythos“ des guten Herrschers von Gottes Gnaden durch gezielt gesetzte Zeichen von Anfang an etabliert und zusätzlich noch direkt auf die thematisch entsprechende Ballade Schillers verweist, in der es ebenfalls um genau die Beziehung von explizit gemachter Kunst und dargestelltem Herrscherlob geht.<sup>154</sup> Dass es sich hierbei um eine gezielte Inszenierung handelt, darauf verweist nicht zuletzt die abweichende Künstlerfigur, die trotz allem mit Rudolf im Bunde zu sein scheint, weil sie an Ottokars Fall mitwirkt, nämlich Zawisch: „Ho, ho! und so verborgen? / Das müssen alle sehn, die treuen Herzens sind“ (KO 1959f.). Mit diesen Worten kommentiert er die Öffnung des Zeltvorhangs und damit den Blick der Öffentlichkeit auf die Wirksamkeit der symbolischen Macht, vor der sogar das exzeptionelle Individuum niederknien muss.

Als Folge der Verhöhnung durch Kunigunde begreift sich Ottokar als gespaltenes Wesen, schließlich will seine jetzige Situation so gar nicht zu dem Bild des freien und unabhängigen Herrschers passen, das ihm Kunigunde, wenn auch in verächtlicher Absicht, gerade erneut vor Augen geführt hat: „Ist das mein Schatten? – Nun, zwei Könige (KO 2201)!“ Er bleibt seiner eigenen Heldenvorstellung verpflichtet, gegen die er nun aber verstoßen hat bzw. verstoßen musste, weil dafür kein Platz mehr im Reiche Rudolfs vorgesehen ist.<sup>155</sup> Aber damit nicht ge-

<sup>154</sup> Vgl. hierzu die *Anmerkung* im Anhang an die Ballade in Schiller (2008), S. 343.

<sup>155</sup> Ähnlich wie in *Blanka von Kastilien* wird auch hier die innere Zerrissenheit bzw. Spaltung der Person mit der Metapher eines „innern Mahners“ zum Ausdruck gebracht, der allerdings nicht einem allgemeingültigen Tugendkonzept verpflichtet ist, sondern der hier in erster Linie für Ottokar relevanten Vorstellung des autonomen Helden das Wort redet, gegen das er verstoßen habe: vgl. KO 2352-2355.

nug, ein Herold des Kaisers tritt auf,<sup>156</sup> fordert die gefangen genommenen Geiseln und wird von dem Volk begleitet, so dass Ottokar sich vollends zurückgestoßen fühlen muss in Böhmen:

OTTOKAR Sie folgen alle? Lassen mich allein? / *Zum Kanzler:* Bist du mein ganzer Hof? – Ha Ottokar! / Verachtet von dem letzten meiner Diener, / Verhöhnt von meinem Weib, mit Recht verhöhnt, / Wie Wild gehetzt, von Haus und Bett vertrieben! / Ich kanns nicht tragen, kann nicht leben so! / Hinaus gestrichen aus der Fürsten Zahl, / Ein Dienstmann dessen, der mir sonst ein Spott; / Und ungestraft, mein lachend ziehn die Frechen, / Die mich verraten, fort aus meiner Haft. (KO 2260-2269)

Die Metapher des gehetzten Wildes ist bereits aus *Medea* bekannt und lässt beim Betrachter bereits böse Vorahnungen bezüglich des Folgenden entstehen. Denn Ottokar kann sich unmöglich in das fügen, was er vorher verspottet hat, d.h., in Ordnungen, über die er sich hinweggesetzt hatte. Dass er sich freiwillig darein gefügt hat, scheint ihm nicht mehr bewusst zu sein:

OTTOKAR Mit einem Heer zog ich an Donaustrand / Und schlug ein Lager, soweit reicht die Denkkraft; / Von da an Nacht! Was weiter dann geschehn, / Wie sie mich lockten in des Kaisers Zelt, / Wie dort – Ha, Tod und Teufel! Töten will ich / Den letzten, ders mit angesehen! / Mich selber, wenn ich nicht verlöschen kann / Das Angedenken jener blutgen Schmach! (KO 2279-2286)

Ähnlich wie *Medea* auch nimmt er also eine subjektive Umdeutung des für ihn beschämenden Erlebnisses aus der Vergangenheit vor, indem er sie anders erzählt, als sie sich in Wirklichkeit zugetragen haben: Nun sei er nämlich Opfer eines Verrats geworden, der hier also als subjektive Bewältigungsstrategie für ungewollte Tatsachen erscheint, die derart belastend für Ottokar sind, dass er ihr Angedenken schlimmstenfalls durch Selbstmord auslöschen muss. Aber so weit kommt es nicht, denn er lässt den Herold zurückrufen und erklärt ihm, dass er Merenberg nicht aus der Haft entlassen könne, da sein Brief den Anfang des Verrats gemacht hätte, aus dem all sein Unglück hervorgegangen sei. Dabei stimmt diese Einschätzung ebenso wenig wie das seinem Sohn unterstellte Lachen bei der Lehensübergabe, das er sich vielleicht einbildet, weil es zu dem Gefühl der eigenen Scham passt:

OTTOKAR Weißt du, wo deinen Sohn ich sah zuletzt? / Es war bei Tulln, im kaiserlichen Lager, / Wo König Ottokar – Tod und Verdammis! – / Vor seinem Feind – in Knechtesart – im Staub – / Löscht aus, Erinnerung, in meinem Haupt, / Senk, Wahnsinn, dich herab auf meine Stirn / Und hüll in deine Wogen was geschehn! / Wo König Ottokar – warum nicht sagen, / Was alle Welt gesehn? – Vor seinem Fein gekniet! / Und dieses Mannes Sohn, er stand dabei / Und lachte! – Darum mußst du sterben, Mann! (KO 2325-2335)

Anstatt des Wahnsinns, der Berta angesichts der Schmach befallen hat, reagiert Ottokar mit Wut, indem er die Schuld auf einen Sündenbock projiziert und Merenberg büßen lassen möchte. Rudolf habe nur mit „Ränken“ gesiegt (vgl. KO 2378), schließlich sei das böhmische Heer „unbesiegt“, und so bricht er erneut mit dem Kaiser, indem er die Urkunde des Herolds zerreißt; freilich nicht, ohne zuvor seine Frau zu sich zu bestellen und ihr ein Ultimatum zu stellen. So wird er wieder „frei“, aber die alte Stärke hat er sich nicht erhalten, denn in dem Moment, in dem ihn Kunigunde willkommen heißt, stößt er sie zurück:

OTTOKAR Ich sehe Blut an deinen weißen Fingern, / Zukünftiges Blut! [...] / Geh fort! Ich fühle, daß sich mir die Sehkraft schwächt, / Das ist ein Zeichen, daß es Zeit zu gehen. (KO 2412-2420)

<sup>156</sup> Unmissverständlich macht der Herold klar, dass sich Böhmen in der unterlegenen Position gegenüber dem Reich befindet und zuerst die noch ausstehenden Bedingungen zu erfüllen hat, bevor der Kaiser dies tut (KO 2227-2229): „HEROLD Beglückt wer hat, das ist ein alt Gesetz. / KANZLER So nennt Ihr das Gesetz? das ist Gewalt. / HEROLD Nennst wie Ihr wollt, nur handelt, wie Ihr müßt.“ Auch wenn hier keine direkte Kritik an der göttlichen Selbstinszenierung Rudolfs geübt wird, so muss doch festgehalten werden, dass gerade die Konsequenzen dieses geschichtlichen Wandels für den Unterlegenen im Fokus des Dramas stehen, und das heißt im Klartext ein gebrochenes Selbstbild und ein definitiver Untergang.

Ihm ist vollkommen bewusst, dass „aufs neue der Teufel Krieg [rast], aufs neue das Land in Rauch und Blut [dampft]“ (KO 2397f.), so dass die plötzliche Sehschwäche als gezieltes Ausblenden der katastrophalen Folgen gelesen werden kann. Das rote Blut an ihren weißen Fingern weist auf eine bereits vorher angesprochene Farbmotaphorik zurück, denn auch Zawisch lobt in seinem Liebesbrief die Schönheit und den Reiz Kunigundes unter Rückgriff auf diese Farben (vgl. KO 949-952), in denen darüber hinaus sowohl die Schleife als Liebespfand gehalten ist (vgl. KO 1096f.) als auch das Gesicht von Berta (vgl. KO 126). Der erotische Reiz ist nun also zu einem Verhängnis geworden, ganz so, wie es Ottokar am Ende des ersten Aufzuges bereits angekündigt hatte, als er sich Kunigunde mit „Seel und Leib“ verschrieben hatte.

Darin zumindest täuscht sich Ottokar nicht, wenn er auch sonst die Realität wieder sehr nach seinen Wünschen umgestaltet hat, um nicht an ihr zu verzweifeln. So wehrt er auch den Einwand des Hochverrätters Merenberg ab, wonach ihm aus den Reihen der Rosenbergs die eigentlichen Verräter erwachsen, indem er sagt, dass „kein Böhme [...] noch seinen Herrn verraten [habe]“ (KO 2439). Natürlich entspricht dies nicht der Wahrheit und auch er selbst scheint nicht so ganz überzeugt davon zu sein, schließlich nimmt er von dem zunächst begeistert angelegten Treueschwur Abstand und stellt seinen Gefolgsleuten anstatt dessen reichlich materiellen Gewinn in Aussicht.<sup>157</sup> Bei Zawisch selbst artikuliert er sogar sein Misstrauen, zieht aber keine Konsequenz daraus, sondern verliert sich in wilden Befehlen zu Truppenbewegungen (vgl. KO 2495-2502). Wie im zweiten Aufzug auch bittet er die Frau zu sich, doch sie verweigert sich abermals,<sup>158</sup> so dass er sich anstatt dessen den Schoß seines Kanzlers als Ruhestatt ausbittet, woraus sich ein besonderes Vertrauens-, ja sogar ein fürsorgliches Verhältnis ablesen lässt, das so gar nicht zu dem unbeherrschten Auftreten des Königs bis hierher passen will.<sup>159</sup> Daher ist der Kanzler auch mit besonderer Sorge erfüllt, weil ihm die „Milde“ nicht ganz geheuer erscheint (vgl. KO 2493f.). Denn der Schlaf des Königs ist weniger ein Heilschlaf, der dazu beitrage, den „alten Ottokar“ wieder zum Vorschein zu bringen, als vielmehr der Vorbote des Todes. Schließlich wird sich am Ende des Dramas der Kanzler in strikter Analogie ebenso über den nunmehr toten Ottokar beugen und dessen Kopf in seinem Schoß bergen (vgl. KO 2956-2961).<sup>160</sup>

Und so steht auch Ottokars gesamtes Verhalten während des fünften Aktes unter dem Eindruck des nahenden Todes. Bereits sein Lagerplatz, der „Kirchhof von Götzendorf“, weist überdeut-

<sup>157</sup> Zur Bedeutung des Phänomens „Schwur“ im Kontext der „Verschwörungsgeschichten“ vgl. Hahn (2008), der anhand des 1791 erschienenen Trauerspiels *Die Verschwörung der Pazzi zu Florenz* verallgemeinernd feststellt: „Gerade in dem Jahrhundert, das die soziale Ausdifferenzierung und somit auch stetig zunehmende Komplexitätsgrade beobachtet, muß der Schwur als Medium für Kommunikation auffällig und interessant sein[, denn] [w]er schwört, hat sich verpflichtet, etwas zu tun; er setzt seine Ehre aufs Spiel und ist an die Verpflichtung gebunden, auch wenn diese sich in der Folge als äußerst zumutungsreich erweisen wird“ (S. 113). Ist also gerade der Schwur geeignet, „Situationen mit doppelter Kontingenz auszusteuern“ (S. 112), verkomplizieren sich die Verhältnisse dadurch erneut, dass „jedes Schwören auch im Wortsinn ein *verschwören*, falsch schwören also, sein kann“ (S. 118). Infolgedessen „verliert der Schwur seine quasi magische Kraft“ sogleich wieder, sobald er „als bloße Kommunikation, als Gebrauch von Zeichen, der auch ein Mißbrauch sein kann, beobachtet wird [...]“ (S. 119).

<sup>158</sup> Diese Reaktion erscheint durchaus merkwürdig, schließlich hat der König sich ja ihren Vorstellungen gefügt. Allerdings passt ihre erneute Verweigerung des königlichen Willens zu ihrem sonstigen Auftreten dem König gegenüber und bestärkt ihre Funktion als Katalysatorfigur, welche die Vereinsamung und innere Spaltung Ottokars vorantreibt. Dies wird besonders deutlich in seiner Beichte am Grab Margarethes: „Das Weib, um das ich hingab deinen Wert, / Sie hat das Herz im Busen mir zerspalten, / Die Ehre mein verkauft an meinen Knecht [...]“ (KO 2670-2672).

<sup>159</sup> Vgl. z.B. KO 2272: „Ruf mir den Herold, oder zittre Knecht!“

<sup>160</sup> Vgl. zu dieser Stelle die gewagte Interpretation von Hoffmann (2002), die darin eine „Assoziation[] zum Topos der Pietà in der christlichen Ikonographie“ sieht (S. 211), so dass Ottokar selbst in die Nähe Christi gerückt wird, „der stellvertretend für alle starb“. Festzuhalten ist jedoch auf alle Fälle die Parallele des fürsorglichen Kanzlers zur schmerzreichen Margarethe als weiterer Vermittlerfigur, die sich beide trotz mangelnder Einsicht auf Seiten Ottokars bedingungslos um den Verblendeten bemühen.

lich darauf hin, nachdem er den von seinem Namen her ebenfalls bedeutenden Ort „Stillfried“ bereits an den Kaiser verloren hat. „Der König hat sein Wesen ausgezogen“ (KO 2536), urteilt Füllenstein und belegt damit unmissverständlich, dass der „alte Ottokar“ nicht mehr zurückgekehrt ist, allein schon dadurch, weil sich der Kriegsbegeisterte eingestehen muss, dass sie zu „Memmen“ verkommen seien (KO 2552). Denn der König ist zögerlich geworden, rechnet seine alten Siege dem „Zufall“ zu (KO 2564) und sagt selbst, dass er nicht länger der „verwegene Tor“ sei, als der Füllenstein noch gelten könne, sondern mit der Zeit „gereift“ (KO 2565f.). Diese Form der Reife hat alles Euphorische hinter sich gelassen und unterhält keinen „natürlichen“ Bezug mehr zu ihrer Umgebung, weil die Jahreszeiten als anormal wahrgenommen werden:

OTTOKAR [...] Dringt er nun vor: die Mitte weicht zurück, / Die Flügel schließen sich – dann gute Nacht, Herr Kaiser! / Ich hab ihn, wie die Maus im Loch! Ha!, ha! / *Er bricht in ein heiseres Lachen aus, das sich in ein Husten verliert.* / *Er reibt die Hände.* 's ist kalt! Hat Niemand einen Mantel? / Vor Sonnenaufgang weht die Luft am schärfsten. / *Man gibt ihm einen Mantel.* Ist das 'ne Sommernacht? Noch stehn die Stoppeln / Und schon so kalt! Sonst war der Sommer warm, / Der Winter Frost; jetzt tauschen sie das Amt. / Die Zeiten ändern sich und wir mit ihnen! (KO 2581-2589)

Sein ersterbendes Lachen gibt überdeutlich Auskunft darüber, dass sich Ottokars Leben dem Ende zuneigt. Zwar lässt er sich immer noch nicht von den Fakten zur schlechten militärischen Lage beeindrucken, aber er vertritt seine Selbsttäuschung nun nicht mehr mit der gleichen Vehemenz bzw. geht grundsätzlich auch von einer möglichen Niederlage aus (vgl. KO 2713). Dabei ist Ottokars Erkenntnis vom Walten des Zufalls recht einsichtig, wenn man unter Zufall die Zeitumstände versteht, d.h., all die an einem Ereignis beteiligten Faktoren, die sich der persönlichen Kontrolle eines einzelnen Individuums entziehen.<sup>161</sup> Denn ganz so zufällig war die Ablehnung von Ottokar als Kaiser und die Wahl Rudolfs nicht, ebenso wenig wie dessen erfolgreiche Durchsetzung des Rechtsanspruchs; unerwartet zwar, aber im Nachhinein aus den gegebenen Umständen erklärbar. Insofern kann festgehalten werden, dass es unterschiedliche Voraussetzungen im geschichtlichen Prozess gibt, der insgesamt natürlich nicht vorhersagbar ist, erst recht nicht, wenn die Anzahl der daran beteiligten Individuen und Individuengruppen ein gewisses Maß übersteigt. Allerdings hat Rudolf die besseren Karten im Hinblick auf erfolgreiches Handeln, weil er es versteht, unpersönliche Strukturen wie Recht und Religion für sich in Anspruch zu nehmen und auf diese Weise ein deutlich größeres Identifikationspotential für seine Untertanen bietet als der von seiner historischen Größe eingenommene Ottokar.<sup>162</sup> Diese Einsicht wird Ottokar später auf dem Schlachtfeld in klarere Worte fassen und damit an die oben bereits dargestellten Äußerungen von Kunigunde über die Gründe für seine militärische Niederlage anschließen:

OTTOKAR Die Böhmen fechten matt, wie man wohl ficht / Für einen Ungeliebten, notgedrungen. / Die Östreichsmänner und die Steirer aber, / Die sonst nur trüg mir ihren Dienst erwiesen, / In Todesengel scheinen sie verwandelt, / Und jeder ist ein Held nun wider mich. / Der Zahltag ist erschienen und sie zahlen! (KO 2818-2824)

Nun ist er es, der den anderen ihren Heldenstatus bescheinigen muss. Dabei handelt es sich allerdings um eine Heldenkonzeption, die mit einer übergeordneten Autorität, in deren Dienste man für eine gerechte Sache streitet, vereinbar ist. Ottokar muss erkennen, dass er den ge-

<sup>161</sup> Vgl. auch die treffende Beobachtung von Hoffmann (1999), wonach sich Ottokar in V. 2570 („Allwissend ist nur Gott! – Was ist die Uhr?“) vollkommen im Gegensatz zu seinem vorangehenden Verhalten auf zwei Größen bezieht, die sich der Kontrolle durch das Individuum entziehen (S. 125).

<sup>162</sup> Dazu kommt noch, dass sich die Unterstützung Rudolfs mit der Liebe zu ihrer landestypischen Identität, die ihnen der neue Kaiser stellvertretend verheißt, vereinbaren lässt. Somit kämpfen sie also nicht nur für den Kaiser, sondern, wie der alte Merenberg es bereits formuliert hat, in erster Linie gegen den „Fremden“ und seine „harte[] Zucht“ und damit für das „Vaterland“, von dem Ottokar von Hornek spricht.

schichtlichen Prozess nicht allein gestalten kann, sondern bei der Durchführung seiner Ziele auf Untertanen angewiesen ist. Und in diesem Prozess ist Rudolf der klare Gewinner. Denn auch er hat etwas ausgezogen, aber nicht sein eigentliches Wesen, so dass nur noch eine Art Mängelwesen, ein zwischen der rein biologischen Existenz und dem alten Selbstbild sich bewegendes, sich selbst fragwürdig gewordenes Individuum zurückbleibt, sondern all das, „was sterblich war“ (KO 1789), wodurch er paradoxerweise etwas hinzugewonnen hat, nämlich die Unangreifbarkeit und Immunität seiner Person, die bei Ottokar Opfer von Schmähungen ist: „Schon früher ging nicht alles wie es sollte, / Die Flucht der Königin gab ihm den Rest (KO 2537f.).“ Hat Kunigunde ihren Gatten in seiner Männlichkeit in Frage gestellt, indem sie sich dem untergeordneten Zawisch zugewandt hat, so ist der erneute Aufstand Ottokars gegen Rudolf durchaus auch im Sinne einer Restituierung seiner Männlichkeit zu sehen, schließlich ist der Auslöser dafür ja Kunigundes „sexuelle Erpressung“ gewesen. Wie sehr der Böhmenkönig unter dem Eindruck des Verhaltens seiner neuen Frau steht, kann der Zuschauer erleben, wenn er in das Pastorat stürmt, weil er darin Kunigunde und Zawisch vermutet:

OTTOKAR Der Vorhang dort, er deckt wohl das Geheimnis? / Lieb Täubchen komm! Auf Decke! Vorhang auf! / *Er reißt den Vorhang auf und prallt zurück.* (KO 2623f.)

Natürlich fühlt man sich an die Szene der Lehensübergabe erinnert; nun ist es Ottokar, der Zawisch beschämen möchte, allerdings stellt sich die Frage, ob er es tatsächlich könnte, wenn man sich dessen ironisch-distanzierte Haltung und das selbstsichere Auftreten von Kunigunde in Erinnerung ruft. Milota fürchtet zumindest um das Leben seines Verwandten, denn „der König ist sein selbst nicht Herr im Zorn!“ (KO 2620), auch wenn weiterhin nicht klar ist, worin denn nun eigentlich „sein selbst“ besteht. Aber anstatt Zawisch zu beschämen, wird er selbst mit seiner eigenen Handlung in Form von Margarethes Sarg konfrontiert:

OTTOKAR *im Vorgrunde, dumpf:* Das ist die Königin von Böhmen nicht!

ELISABETH Sie wars!

OTTOKAR Margarethe ists von Österreich, / Mein Weib einst; doch verwandt im vierten Grad, / Und drum geschieden nach der Kirche Recht. / – Gott geb ihr ewge Ruh! (KO 2625-2629)

Die Art und Weise, wie er prompt den Hauptgrund für die von ihm angestrebte Annullierung der Ehe „abspult“, lässt zumindest die Vermutung zu, dass er selbst den Gedanken an eine unrechtmäßige Tat in diesem Zusammenhang nicht zulassen möchte. Dies erklärt auch, weshalb er die Vermutung Elisabeths über den Tod ihrer Herrin, die wohl „am gebrochenen Herzen“ (KO 2638) gestorben sei, prompt unterbricht. Doch es kommt zu einer Wandlung angesichts von Ottokars Bewusstsein des bevorstehenden Endes:

OTTOKAR Bist hingegangen, treue, fromme Seele / Mit dem Gefühl des Unrechts in der Brust, / Und stehst wohl jetzt vor Gottes Richterstuhl / Und klagst mich an, rufst Rache wider mich! / O tus nicht, Margaretha, tu es nicht! / Du bist gerächt. Um was ich dich und Alles gab, / Gefallen ists von mir, wie Laub im Herbst. / Was ich gesammelt ist im Wind zerstoßen, / Der Segen fort, der fruchtend kommt von oben, / Und einsam steh ich da, von Leid gebeugt, / Und Niemand tröstet mich und hört mich! (KO 2655-2665)

Der „fruchtende Segen von oben“ schließt an Ottokars Rede vom Wirken des Zufalls in dem Sinne an, dass die Voraussetzungen, die man im geschichtlichen Prozess selbst schafft, nicht zwangsläufig von Erfolg gekrönt sein müssen, sondern es immer noch eine Unbestimmtheitsstelle gibt.<sup>163</sup> Darin scheint die eigentliche Bedeutung des Segens in dieser Rede zu liegen, we-

<sup>163</sup> Vgl. die entsprechende Erkenntnis des Marquis Posa in Schillers *Don Karlos* [DK]: „Wer ist der Mensch, der sich vermessen will, / Des Zufalls schweres Steuer zu regieren / Und doch nicht der Allwissende zu sein?“ (DK 4222-4224). Hahn (2008), der im Zusammenhang mit diesem Zitat auch den Bezug zu der Warnung Leonores an Fiesco in dem „republikanischen Trauerspiel“ *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* herstellt, bemerkt in Über-

niger in der Vorstellung eines parteiischen göttlichen Willens. Somit kann er sein Schicksal als Rache für das an Margarethe begangene Unrecht auffassen, wenn er auch die Einzelhandlungen, die ihn nun alleine dastehen lassen, unter Rückgriff auf das Konzept „Undank“ weiterhin verurteilt (vgl. KO 2666-2669). Erneut kommt es zu einem Kniefall des innerlich Gebrochenen, nun aber nicht mehr gezwungen, sondern freiwillig, ebenso wie die beschämte Berta ihre Reue in Form eines Kniefalls vor Seyfried zum Ausdruck gebracht hat. Und wenig später wiederholt sich die Szene des knienden Böhmenkönigs, wobei nun nicht mehr nur von einer Beobachtenden die Vermutung ausgesprochen wird, dass Ottokar „betet“ (KO 2683), sondern dieser nun tatsächlich Gott anruft:

OTTOKAR Ich hab nicht gut in deiner Welt gehaust, / Du großer Gott! Wie Sturm und Ungewitter / Bin ich gezogen über deine Fluren. / Du aber bist allein der stürmen kann, / Denn du allein kannst heilen, großer Gott. / Und hab ich auch das Schlimme nicht gewollt, / Wer war ich, Wurm? daß ich mich unterwand, / Den Herrn der Welten frevelnd nachzuspielen, / Durchs Böse suchend einen Weg zum Guten! (KO 2825-2833)<sup>164</sup>

Er beschuldigt sich hier selbst, als exzeptionelles Individuum aufgetreten zu sein, das sich über die geltenden Normen hinweggesetzt hat und nun einsehen muss, dass dieses gottähnliche Verhalten, die Grenzen neu ziehen zu wollen, frevelhaft war, weil er dadurch die Verantwortung für die Folgen der kriegerischen Auseinandersetzung trägt:

OTTOKAR Ich aber hab sie [= die Menschen] Schockweis hingeschleudert, / Und starrem Eisen einen Weg gebahnt / In ihren warmen Leib. – Hast du beschlossen / Zu gehen ins Gericht mit Ottokar, / So trifft mich, aber schone meines Volks! (KO 2858-2862)

Gerade in dem Moment, in dem Ottokar Gott um ein gnädiges Gericht bittet, wird er von Seyfried gerufen (vgl. KO 2874f.), der Figur, die ihn schließlich entgegen der Weisung des Kaisers töten wird. Die Antwort auf dessen Frage nach dem Verbleib seines Vaters spricht Ottokar „dumpf vor sich hin“, d.h., sie ist nicht direkt an Seyfried gerichtet. Er zitiert die Bibel, den Ausspruch des Urmörders Kain, dass Gott ihm seinen Bruder nicht zu hüten gegeben habe, wodurch er seine Schuld – gerade angesichts der vor Gott geäußerten Einsicht in den Wert jedes Menschen – anerkennt, auch wenn er sie noch mit dem vermeintlichen Verrat Merenbergs zu rechtfertigen versucht. Aber Seyfried gibt sich damit nicht zufrieden, sondern versucht, Ottokar zu provozieren:

SEYFRIED Du warst mir Lehrer, warst mir Muster, Beispiel, / Ich habe dich geehrt, wie Niemand sonst; / Der Erde Ruhm ging mir in dir zu Grabe. / Der Erde Glück in meines Vaters Haupt. / Gib das Vertrauen mir auf Menschen wieder; / Den Vater wieder, den ich selbst geliefert, / Ich selbst in deine Hand. Vorschneller Würger, / Sieh mir ins Antlitz; es ist Merenbergs. / Komm, töt ihn noch einmal in seinen Zügen! (KO 2896-2904)

„Ruhm“ und „Glück“ hat Seyfried verloren, genauso wie Ottokar. In seiner Anklage erinnert er an Don Cäsar aus *Ein Bruderzwist in Habsburg*, der sich auch nicht mehr zurechtfindet in der Welt.<sup>165</sup> Indem er Ottokar zum Kampf herausfordert, will er denjenigen töten, der für diese

einstimmung zu den oben gemachten Aussagen: „Der Zufall ist letztlich nicht zu bannen, wobei der Begriff eben nicht auf Unbegründbares zielt, sondern das Ergebnis von möglichen Handlungen [...] ist“ (S. 215).

<sup>164</sup> Vgl. die ähnliche Argumentation Jasons, wenn er über seine Vergangenheit in Kolchis nachdenkt (ME 748-771): Bezeichnend in beiden Fällen ist natürlich der Umstand, dass dies erst im Nachhinein erkannt wird, wenn es bereits zu spät ist. Auch Kunigundes Anklage von Ottokars übermäßigem Verhalten, das „selbst mit der Natur im Streite lag“ (KO 2111), verweist unmittelbar auf Medeas Klage über Jasons Auftreten in Kolchis (vgl. ME 629-636).

<sup>165</sup> Die Formulierung von „der Erde Ruhm“ bzw. „der Erde Glück“ steht natürlich in direktem Zusammenhang mit Medeas Schlussrede, in der sie diese beiden Größen jedoch endgültig für nichtig erklärt und sich infolgedessen einer übergeordneten Macht anvertraut, der sich Seyfried hier jedoch gezielt entzieht, denn der Kaiser hat ja eine Tötung Ottokars untersagt, die für Seyfried den Stellenwert einer Rache annimmt.

Verlusterfahrungen verantwortlich ist, und zwar stellvertretend aus der Rolle seines leiblichen Vaters heraus: „Ficht, König, mit den Toten!“ (KO 2906). In seiner Person lässt Seyfried also den eigenen Vater, der aufgrund seiner eigenen Unvorsichtigkeit verhaftet wurde und schließlich ums Leben gekommen ist, wieder auferstehen und in den Kampf mit der zweiten (nun jedoch symbolischen) Vaterfigur treten, die ihm schließlich unter seinen eigenen Worten: „Hier Merenberg und Gott!“ (KO 2931), erliegt. Die Berufung auf Gott ist natürlich eine Anmaßung, schließlich ist er nicht der Vollstrecker göttlicher Gerechtigkeit auf Erden, sondern es sind in erster Linie persönliche Motive (Schuld, Enttäuschung, Hass o.Ä.), die ihn zu diesem Racheakt verleitet haben. Und so ereilt ihn auch die Verbannung durch Rudolf, der ebenfalls auf die biblische Erzählung von Kain und Abel zurückgreift (vgl. KO 2937f.), wodurch die Gottähnlichkeit des Kaisers erneut hervorgekehrt wird. Und dieser trägt durch die von ihm im Vorfeld ausdrücklich untersagte Tat Seyfrieds noch nicht einmal in irgendeiner Form Schuld an dem Tod Ottokars, der letztlich eben doch als unvermeidlich erscheint, da eine vollkommene Integration des Böhmenkönigs durch den damit einhergehenden, aber von diesem eben nicht vollends zu leistenden Persönlichkeitswandel ausgeschlossen erscheint. Ganz so wie Rudolfs Herrschaftssystem die Zukunft gehört, löst sich dasjenige von Ottokar also samt der dafür konstitutiven Verknüpfung von privaten und öffentlichen Handlungsmotiven einfach von selbst auf, indem dieser nicht nur von seinem Nachfolger im Geiste getötet, sondern bereits im Vorfeld von den Böhmen und allen voran von Milota verlassen wird, auf den er bisher immer seine letzten militärischen Hoffnungen gesetzt hat:

MILOTA Mein Bruder, Bensch Diedicz, läßt Euch grüßen, / Er ist gestorben als ein Sinnberaubter, / Und Muhme Berta rast an seinem Sarg. / Gebt Raum, ihr Herrn! Glück auf! ich stör euch nicht. / *Geht in seinen Mantel gehüllt vorüber und ab.*

OTTOGAR Verläßt du mich, und kann ich nicht schelten? / Und doch war ich dein Herr, drum Schurke du auf ewig! (KO 2917-2922)

Bis zum Schluss stellt also für Ottokar die unbedingte, personengebundene Treue einen unumstößlichen Wert dar, deren Nichtbeachtung er selbst dann verurteilt, wenn er diesen Schritt nachvollziehen kann. Auch dabei spielen private Motive wieder eine entscheidende Rolle, wie der Verweis auf Berta und Benesch zeigen. Zudem kann der Kreis der Figuren, die mit Ottokar ihre Bedeutung verlieren neben Seyfried auch noch auf die Rosenbergs ausgedehnt werden, ganz so, wie es Zawisch in seiner Nachricht an Milota bereits vorhergesagt hatte: „Der Winter kehrt zurück, die Rosen welken“ (KO 2697). erinnert man sich an die Rolle dieser Familie als potentielle Verführer nach dem Vorbild des gefallenen Engels, so wird klar, dass ihnen in der neuen Herrschaft Rudolfs kein Platz mehr zukommen kann, weil der neue Kaiser (zumindest auf den ersten Blick) tatsächlich vor jeglicher Form der Verführung und eben auch der Beschämung gefeit ist. Und dementsprechend ist auch die abweichende Kunigunde am Ende „kaltgestellt“, weil sie sich in den Schutz des Kaisers begibt und schließlich sogar vor dem Leichnam Ottokars kniet, worin durchaus eine Bekehrungsgeste zu sehen ist.<sup>166</sup>

<sup>166</sup> Vgl. hierzu die sehr nachvollziehbare Deutung von Prutti (2013): „[...] Grillparzers Königinnen repräsentieren nicht nur das [durch die ‚kompensatorische Dramaturgie der Ordnung‘ im Anschluss an die Krisenerfahrung der Französischen Revolution] Vergangene und das Verdrängte, sondern auch das werdende und das zukünftige. Seine Kunigunde ist nicht nur die allegorische Wiedergängerin der heidnischen Fortuna und der barocken Furie, sondern parallel dazu auch die Verkörperung einer kommenden Mobilität und von politischen und persönlichen Emanzipationsansprüchen, denen der göttlich sanktionierte habsburgische Feudalismus hier einen Riegel vorschleiben soll“ (S. 348). Überzeugend stellt sie diese Zukunftsvision, die sich ja bereits in der Tendenz zur unkontrollierten Zeichenproliferation durch Kunigunde abgezeichnet hat, in einen Bezug zur skeptischen Verheißung des Kaisers aus Rudolfs zweitem Habsburgerdrama, der die neue Zeit eben nicht mehr derartig aufzuhalten versteht wie der Begründer seiner Dynastie in diesem Stück, wobei der Clou ja gerade darin besteht, dass die Errichtung der zeitlosen Ordnung als etwas Neues erscheint.



Eine ganz andere Wahrnehmung dieses letzten Tages vor Dramenende hat Rudolf, der an diesem Tag seinen Sohn mit der habsburgischen Hausmacht Österreich belehnen möchte:

RUDOLF Die Sonne steigt aus Nebeln herrlich auf; / Es wird ein schöner Tag! Mein Sohn, du trittst / Zum erstenmal auf österreichischen Boden, / Sieh um dich her, du stehst in deinem Land! / Das Feld, das rings sich breitet, heißt Marchfeld, / Ein Schlachtfeld, wie sich leicht kein zweites findet, / Doch auch ein Erntefeld, Gott sei gedankt! / Und dafür soll es immerdar dir gelten! (KO 2716-2723)

Zwar steht noch eine Schlacht bevor, doch wenn ihnen „Gott den Sieg“ gibt (KO 2727), dann soll das Land seinem Sohn in Zukunft in erster Linie als „Erntefeld“ dienen, d.h. er solle Frieden walten lassen. Dieses Bild passt allerdings nicht so recht zu seinen Assoziationen zur österreichischen Flagge:

RUDOLF [...] Wohlan ihr Herrn, / Nehmt das Panier und tragt es allen vor; / Den edlen weißen Strich von Österreich; / Und wie er glänzend geht durchs rote Feld, / So will ich sehen Östreichs weiße Zeichen / Die Gasse ziehn durch blutgefärbte Leichen. (KO 2743-2748)

Rot und Weiß sind die Farben, die sich von Anfang an durch das Stück ziehen, einerseits bereits bei der Verwechslung der Schilde durch den Gesandten des Reiches, hier wählt er den roten Löwen Habsburgs anstelle des weißen böhmischen Löwen, andererseits in Zawischs Reden über die erotischen Reize sowohl von Berta als auch von Kunigunde. Hier ist es vor allem die Kombination von beiden Farben, von denen der Reiz ausgeht. Dass dieser Reiz auch blutige Konsequenzen haben kann, hat Ottokar im dritten Akt klargemacht, als er an Kunigundes „weißen Fingern zukünftiges Blut“ gesehen hat (vgl. KO 2412f.). Die Farben Österreichs sind also von Beginn an ein Indiz dafür, dass Ottokar an seinem unrechtmäßigen Anspruch auf das Herzogtum Österreich scheitern wird. Unabhängig davon stellt ihre Kombination offenbar einen besonderen Reiz dar, und diese blutige Formulierung Rudolfs legt durchaus die Frage nahe, ob nicht auch er der Versuchung Österreichs unterliegt, schließlich stellt er seinen Söhnen ja das Herzogtum in Aussicht, auch wenn er an der offiziellen Legitimation der Schlacht keinen Zweifel lässt:<sup>167</sup>

RUDOLF Nun vor, mit Gott! Und: Christus, sei der Schlachtruf. / So wie er starb für uns am blutgen Holz, / So wollen wir auch sterben für das Recht, / Ob auch das Unrecht Güter böt und Leben. / Ehrwürdiger Herr von Basel geht voran, / Stimmt uns das Schlachtlied an: Maria, reine Maid! (KO 2749-2754)

Unter diesem Gesichtspunkt könnte man die blutige Ankündigung der Schlacht, die ja eigentlich nicht zu dem Selbstbild des demütigen Kaisers passt (vgl. KO 1912f.), nicht als Ausdruck einer persönlichen Kriegsbegeisterung und zum Zweck der dynastischen Bereicherung, sondern als notwendigen Schritt zur Wiederherstellung des allgemeinen Rechts als Basis dauerhaften Friedens lesen, der durch die Überzeichnung mit christlicher Motivik sogar in die Nähe eines Kreuzzuges rückt. Nun erscheinen die Farben „Weiß“ und „Rot“ auch in einem anderen Kontext: Rot ist das Blut Christi, das grundsätzlich für alle Menschen zur Vergebung der Sünden vergossen wurde, hier jedoch in Form des Blutes der Soldaten der Restitution des „Rechts“ und gleichzeitig auch der Rettung Österreichs dient, und Weiß ist die Farbe der Unschuld, welche durch die Gottesmutter repräsentiert wird und in dem Kontext auf die „Königin der Tränen“ (KO 244) Margarethe und ihre unschuldig gestorbenen Kinder verweist. Dementsprechend bietet sich an dieser Stelle auch eine Lesart an, wonach diese Farben eine Lossprechung

<sup>167</sup> Die prinzipielle Fragwürdigkeit, die in diesen Aussagen Rudolfs zum Ausdruck kommt im Zusammenhang mit der Farbmotaphorik, die das gesamte Stück durchzieht, hat zum ersten Mal sehr eindrucksvoll Hoffmann (1999, 127f.) formuliert. Für sie scheinen „Tyrannei und Barbarei [...] der Position der Macht zu folgen“ (130). „Die Figuren sind psychologisch differenziert und dynamisch konzipiert, aber auf eine Weise, die keinen einheitlichen Eindruck eines ‚Charakters‘ mit ‚bösen‘ oder ‚guten‘ Eigenschaften entstehen lässt“ (ebd.). Zu ähnlichen Schlussfolgerungen kommt auch Yamamoto (2006).

von ihren erotischen sowie verführerischen Konnotationen erfahren, und zwar zugunsten einer Bedeutungsübertragung, die in der Ineinssetzung von nationaler Identität und der rettenden Aufopferung der (Landes-)Kinder für die Bewahrung der ursprünglichen Unschuld besteht, eine Unschuld, die sowohl der alte Merenberg als auch Ottokar von Hornek in ihren jeweiligen Lobliedern auf Österreich hervorgehoben haben. Wie bereits an vorhergehenden Stellen in diesem Drama aus den Worten Kunigundes und Ottokars hervorgegangen ist, liegt in dieser Form der Legitimation des persönlichen Einsatzes im Kampf eine besonders erfolgversprechende Form der Motivation, erscheint doch das Ziel, für das man eintritt, einer Rückkehr zum Paradies gleichzukommen, das in der Bewahrung des Eigenen besteht im Gegensatz zu dem unrechtmäßigen Erwerb fremder „Güter“ (KO 2752), von dem sich Rudolf explizit freispricht. Aus der Perspektive des reuigen Ottokars jedoch, der auf dem Schlachtfeld nach seinem Sturz niederfällt und den Wert des einzelnen Menschen lobt, dürfte diese Interpretation keine ausreichende Legitimation darstellen (vgl. KO 2830-2833).<sup>168</sup>

Diese Doppeldeutigkeit wird sich bis zum Ende des Dramas fortsetzen. Nach dem Tod Ottokars zeigt Rudolf seinen Großmut, indem er seinen Kaisermantel über denjenigen breitet, dem noch nicht einmal mehr eine „arme Decke“ als Leichentuch geblieben ist (vgl. KO 2960f.). Ottokar ist im Tode nur noch ein einfacher Mensch, wodurch natürlich der Endpunkt einer Entwicklung gegeben ist, die sich spätestens ab dem zweiten Akt an vollzogen hat und welche überdeutlich an seiner Kleidung abzulesen ist: Dem neuen, aber nicht ernst genommenen Kaiser begegnet er mit allen Insignien seiner Macht, die er nach der Beschämung durch seinen öffentlich gemachten Kniefall zurücklässt, um daraufhin seine neue Bedeutungslosigkeit mit einem dunklen Mantel auszudrücken, den er wieder abwirft, um sich dem Herold gegenüber als König zu erkennen zu geben. Aber der „neue“ Ottokar bedarf selber eines einfachen Mantels, um sich gegen die Kälte zu schützen, den er wiederum von sich wirft, um in sein letztes Gefecht zu gehen. Durch die Geste des Mantelausbreitens wird schließlich die nachträgliche Integration des „Übermütigen“ in Rudolfs Herrschaftssystem anschaulich gemacht, wobei er ihn gleichzeitig zu einem mahnenden Exempel funktionalisiert.<sup>169</sup>

RUDOLF Nicht führ uns in Versuchung großer Gott! / Und nun mein Sohn, im Angesicht der Leiche, / Vor diesem Toten, der ein König war, / Belehne ich dich mit Östreichs weitem Erbe. *Auf seinen Wink hin knieen seine Beiden Söhne nieder. Er spricht immer Vorzugsweise zu dem Ältern.* Sei groß und stark, vermehre dein Geschlecht, / Daß es sich breite in der Erde Fernen / Und Habsburgs Name glänze bei den Sternen! / Du steh in allem deinem Bruder bei! / Doch solltet ihr je übermütig werden, / Mit Stolz erheben euren Herrscherblick, / So denkt an den Gewaltigen zurück / Der jetzt nur fiel in Gottes strenge Hände, / An Ottokar, sein Glück, und an sein Ende! (KO 2968-2982)

In ihrer Reinheit bedürfen weder Rudolf noch seine Söhne der Bitte um Vergebung, die Berta als Teil des Vaterunsers ausspricht, sondern ihre Perspektive ist ausschließlich auf die Zukunft

<sup>168</sup> Vgl. Hoffmann (1999), die sehr zutreffend auf die unterschiedliche Perspektive in der demutsvollen Haltung Rudolfs und Ottokars hinweist: Während Rudolf gemäß seinem neuen Amt von Politik und Zeitenwende spricht, hat Ottokars „Einsicht“ allgemeingültigen Charakter. Auch dies entspricht natürlich seiner neuen Rolle als einfachem „Menschen“, der die alte Königswürde mehr und mehr hinter sich gelassen hat. Als allgemeine Regel könnte daraus abgeleitet werden, dass die jeweilige Haltung nur auf der Basis der entsprechenden Erfahrung formuliert werden kann: Solange Rudolf nicht das „Salböl“ von der Stirn getropft ist, hat er auch noch keine Vorstellung von dem Wunder, das er Ottokar in ihrer Begegnung schildern wird, und solange dieser noch nicht vom Pferd gefallen ist und körperliche Schmerzen bzw. die Einsamkeit des Zurückgestoßenen erfahren hat, kann er auch nicht die entsprechenden Erkenntnisse über das Leid des Einzelnen formulieren (vgl. S. 129).

<sup>169</sup> Vgl. Schröder (1994b): „Das gesamte Schlußbild ist eine barocke Desengaño- und Memento-mori-Szene, eine Warnung vor dem Übermut und eine Erinnerung an die Vergänglichkeit der menschlichen Größe“ (S. 44). Zu den Barock-Anklängen vgl. auch Goetz (2008), S. 203-206. Er fasst die Bedeutung dieser Szene wie folgt treffend zusammen: „Der Tote wird zum komplexen Symbol: zum Zeichen einer überlebten politischen Ära, zum Bild der Überlegenheit des restaurierten Machtsystems, aber auch zum Mahnmal für die tendenzielle Instabilität desselben und nicht zuletzt zum Memento für die tragische Schuldhaftigkeit individueller Geschichtsmacht selbst“ (S. 206).

gerichtet. Passend zu dem Neuanfang, welcher durch die Belehnung mit dem Herzogtum Österreich für die Habsburger markiert wird, erinnern Rudolfs Worte über die Vermehrung des Geschlechts und dessen Ruhm an die Worte der Schöpfungsgeschichte, wonach sich die Menschen mehren und die Welt untertan machen sollen. Merkwürdig ist der Umstand, dass Rudolf dem neuen Landesherrn mit auf den Weg gibt, niemals wieder zu knien (KO 2983), weil es den Anschein erweckt, als ob mit dem dynastischen Interesse die Unpersönlichkeit des öffentlichen Kaiseramtes zurückgedrängt worden sei.<sup>170</sup> Passend dazu ist jedoch die Tatsache, dass die Söhne des Kaisers ganz plötzlich in Erscheinung treten, ohne dass vorher die Familie Rudolfs überhaupt nur Erwähnung gefunden hätte. Denn wie sollte eine gottgleiche Person auch Nachkommen zeugen können? Durch die Belehnung mit der österreichischen Hausmacht treten die beiden die legitime (da durch das Reich verbürgte) Nachfolge der männlichen Vorfahren Margarethes an und schließen somit die Lücke, welche überhaupt erst die Begehrlichkeiten nach Gebiets-, Machtzuwachs seitens Ottokar bzw. anderen Heldenfiguren des Interregnums erweckt hatte. Insofern ist es nicht ganz abwegig, Margarethe als symbolische Mutter im Geiste anzusehen, die ja auch sonst große Ähnlichkeiten zur Position Rudolfs aufgewiesen hat.<sup>171</sup> Mit diesem Schritt ist also die herrscherlose Zeit definitiv beendet und der Frieden in Zukunft sichergestellt.

---

<sup>170</sup> Pichl (2002) sieht in den Figuren Ottokars und Rudolfs „exemplarische Vertreter zweier historisch nachweisbar unterschiedlicher Absolutismuskonzepte“ (S. 34) realisiert, und zwar einerseits der französischen „patriarchalischen“ Variante, in der das absolut autonome Staatsoberhaupt sich im Interesse der „Staatsräson“ gegen Partikularinteressen durchsetzen muss, und andererseits der habsburgischen „paternalistischen“ Variante, in der die Ausübung der Macht im Sinne der katholischen Sitten- und Glaubenslehre erfolgen soll. Pichls Annahmen zufolge bezieht das Stück für keine dieser beiden Herrschaftsvarianten Position, weil sie beide mit Unzulänglichkeiten zu kämpfen haben und sich auch das vermeintlich favorisierte habsburgische Absolutismuskonzept „an den konkreten Wechselfällen des Geschichtsverlaufs bewähr[en]“ muss (S. 36), an denen Rudolf II. in *Ein Bruderzwist in Habsburg* scheitern wird. Steinhagen (1970) sieht in der Darstellung von Rudolfs Herrschaft den Versuch, „mit vorsichtigen Zügen ein Gegenbild zu den damaligen Verhältnissen in Österreich zu zeichnen, bei dem die Gefahr einer revolutionären Lösung aufgehoben ist, weil Rudolf seine Herrschaft in Übereinstimmung mit den Rechten und Interessen der Gesellschaft ausübt und so die Möglichkeit zu einer evolutionären Lösung des Freiheitsproblems im Sinne des Josephinismus offenhält“ (S. 483). Ähnlich argumentiert Greis (1987), für die sich die Herrschaft Franz I. in beiden Herrscherfiguren widerspiegelt: Während Ottokar dessen negative Momente verkörpere, sieht sie gerade in dem Gottesgnadentum Rudolfs die Repräsentation eines monarchischen Prinzips, „in dem das politische System der österreichischen Restauration exakt und affirmativ reproduziert ist“ (S. 118). „Der dramatische Text dokumentiert, daß die Vorstellungswelt des josephinisch orientierten Bürgertums – entgegen seinem Selbstverständnis – objektiv das Arrangement mit dem Metternichschen System darstellte. Denn Josephinismus bedeutete nichts anderes als den Wunsch nach einem liberalisierten Regierungsstil des Kaisers und implizierte keinerlei konstitutionelle Forderungen“ (S. 120). Hoffmann (1999) betont dagegen die Parallelen zwischen Ottokar und Napoleon, die beide als „Unzeitgemäße“ die Regularitäten des Systems offen legen. Aus dem Untergang Napoleons sei das „System Metternich“ hervorgegangen und die Frage bleibe – sowohl im Drama als auch in der historischen Wirklichkeit – offen, ob sich die Zeit durch die Eliminierung der Sündenböcke (Ottokar/Napoleon) wirklich gebessert habe (S. 135-137). Zum Verhältnis von Grillparzer und Napoleon auf der Grundlage seines 1821 verfassten Gedichtes über den Feldherrn vgl. Beßlich (2006).

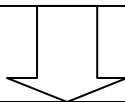
<sup>171</sup> Diese Deutung findet sich bei Prutti (2013), welche die symbolische Mutterschaft Margarethes recht einsichtig unter dem Blickwinkel der „Rückerstattung“ für ihre toten Kinder betrachtet. Gleichzeitig sieht sie in den jungen Habsburgern jedoch auch die Erben Ottokars versinnbildlicht, die ihm verwehrt wurden, was allenfalls unter dem Aspekt der „Herrschaftskontinuität“ (schließlich lässt sich Ottokars zeitweise auch rechtmäßige Herrschaft an der Seite von Margarethe nicht leugnen) nachvollziehbar erscheint (S. 320f.).

Interregnum: Phase der nichtkontinuierlichen Herrschaft; Schwäche der Zentralgewalt

- ⇒ Recht des Stärkeren dauerhaft gesichert durch Verbindung mit Legitimität: Ottokar und Margarethe: relative Stabilität

Ottokar ein selbstherrlicher Herrscher: alles auf die Realisierung seines Willens ausgerichtet (verfolgt autoritär die Weiterentwicklung seines Volkes); Störendes wird ignoriert bzw. gewaltsam seinem Willen untergeordnet; aber lediglich Illusion, dass er selbst alles kontrollieren könne:

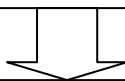
Margarethe weist aufgrund ihrer Erfahrung Ottokar auf die Brüchigkeit der Herrschaft hin, die dieser ignoriert und somit schmerzlich am eigenen Leib erfahren muss



neues Herrschaftssystem Rudolfs:

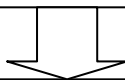
Funktionalisierung der Religion im Sinne einer Inszenierung des Gottesgnadentums: Kaiser als oberster Diener des Reiches im Auftrage Gottes

- ⇒ alles Persönliche weicht hinter dem Amt zurück: Person ganz im Dienste der öffentlichen Aufgabe der Wiedereinrichtung des Rechtes gewidmet
- ⇒ Identifikationspotential, allgemeine Zustimmung, militärische Überlegenheit und Herstellung allgemeinen Friedens:
- ⇒ unpersönliche Herrschaft mit symbolischer Legitimation (Belehrung mit dem Kruzifix) und öffentlich inszenierter Bescheidenheit ganz eindeutig im Vorteil gegenüber der personengebundenen Herrschaft Ottokars



Unfähigkeit Ottokars, sich in das Neue zu fügen: die ihm rechtlich vorgegebene Rolle ist gleichbedeutend mit einer persönlichen Schmach und dem Verlust seiner Persönlichkeit

- Persönlichkeitsverlust hat Auflehnung gegen die ihn begrenzenden Faktoren trotz aller Aussichtslosigkeit zur Folge (Selbstüberschätzung in der Wahrnehmung der Realität als durchgängiges Persönlichkeitsmerkmal ebenso wie Umdeutung der ungeliebten Realität, insofern sie sich nicht ignorieren lässt):
- Schwächung seiner Person, Schwanken zwischen altem Königsstolz und den Erfahrungen aus der kreatürlichen Position des leidenden Menschen heraus
- von seinem Sohn im Geiste getötet, der daraufhin des Landes verwiesen wird: seine Herrschaftsform gehört der Vergangenheit an; auch die Rosenbergs, die nach seiner Manier Anteil an der Herrschaft haben wollten, spielen keine Rolle mehr (Milota verlässt ihn, Benesch tot, Berta verückt, Zawisch zusammen mit Kunigunde Rudolf unterstellt)
- ⇒ aus seinem Untergang entsteht die Hausmacht Habsburg, die gleichbedeutend mit dem Anspruch ist, das eigene Geschlecht mit dem (eigentlich als unpersönlich dargestellten) Amt verbunden zu sehen: Erben als logische Nachfolger Margarithes (gleichzeitige Wandlung Rudolfs zu einem neuen Ottokar?)



fortschreitende Zeit: dem geschichtlichen Prozess kann man sich nicht in den Weg stellen, Einflussfaktoren für die geschichtliche Entwicklung sind zu vielfältig, als dass sie von einer Einzelperson vollkommen erfasst und in ihrem Sinne verändert werden könnten; allerdings steigert Rückgriff auf systemgegebene Organisationsstrukturen die Aussicht auf den persönlichen Erfolg; im Umkehrschluss gelingt es exzeptionellen Individuen, die sich über eben diese Strukturen erheben, nicht, sich wieder zu integrieren und sich von ihrer Exzeptionalität zu verabschieden (nur um den Preis eines umfassenden Persönlichkeitswandels zu erlangen)

- ⇒ Restauration erscheint jedoch nicht als Wiederkehr des Alten, sondern ist explizit (zugleich) als Neuerung ausgewiesen, die eine Kontinuität in der Zukunft verheißt

## 6. *Ein treuer Diener seines Herrn*<sup>172</sup> oder die Sakralisierung der homogenen Ordnung

Das Drama *Ein treuer Diener seines Herrn* wird bereits mit der für das gesamte Stück bestimmenden Opposition zwischen Provokation und bewusst zur Schau gestelltem Gleichmut eröffnet. Versinnbildlicht wird dieser Gegensatz in Form der beiden vollkommen gegensätzlichen Charaktere Otto und Bancbanus. Während jener jung, bindungs- und beschäftigungslos ist und seine ganze Aufmerksamkeit darauf richtet zu provozieren, ist dieser alt und zeigt sich genau in dem Maße, wie er von Pflicht gegenüber seinem König und der von ihm repräsentierten Gesellschaft bestimmt ist, unbeeindruckt von Ottos Auftreten ihm und seiner sittsamen Erny gegenüber. Damit stellt Bancbanus den idealen Vertreter des Systems Ungarn dar, in dem der innere Frieden und dementsprechend Gewaltverzicht die höchsten Normen darstellen:

BANCBANUS Bist du so kriegerisch? / Ich will dir einen Platz im Heere suchen! / Hier wohnt der Frieden; ich bin nur sein Mietsmann, / Sein Lehensmann, sein Gast. / Verhüte Gott, daß er mich lärmend finde, / Und Miet und Wohnung mir auf Umzeit künde! / Die Narrenteidung laß, und gib den Säbel. / *Er gürtet ihn um.* Der Ungar trägt im Frieden auch den Stahl, / Zückt er ihn gleich nicht ohne herbe Wahl; / Wie denn der Ehemann den Reifen, den er trägt, / Auch in der Fremde nicht vom Finger legt. / Der Säbel an der Hüfte soll nur künden, / Daß Ungar und Gefahr wie Mann und Frau verbunden. (ETD 18-30)

Es mag merkwürdig anmuten, dass gerade der typische friedliebende Ungar immer den Säbel zur Schau trägt und so seine prinzipielle Fähigkeit bzw. Bereitschaft zur Gewaltanwendung bekundet, jedoch ist dies nach Bancbanus' Worten lediglich Ausdruck des Bewusstseins um die Brüchigkeit dieses Friedens und deutet bereits an, was sich im Laufe der Dramenhandlung auch in voller Deutlichkeit zeigen wird, nämlich dass sich dieser Frieden sehr schnell in Gewalt umwandeln kann. Vergleicht er den Säbel mit dem Ehering, der auch in der Fremde nicht abgelegt wird, d.h. im Frieden, kennzeichnet er damit die eigentliche Heimat als einen Zustand des Nicht-Friedens. Da ein solcher Zustand jedoch als unbefriedigend empfunden wird, gelten in Ungarn die Gebote der Tugend bzw. vielmehr der Sitte, die sich vor allem im rechten Maßhalten kundtut, und der absoluten Treue gegenüber dem gütigen Landesvater. Im Sinne der Aufrechterhaltung des innerstaatlichen Friedens umfassen diese Gebote insbesondere auch den Verzicht auf gegenseitige Gewaltanwendung.<sup>173</sup> Zwar kommt es in Galizien, das „durch Erb und Unterwerfung [den Ungarn] zu Dienst“ (ETD 351) verpflichtet ist, zu einem Verstoß gegen die „beschworne[] Pflicht“ (ETD 353), jedoch geschieht dies lediglich in einem angegliederten Landesteil und diese Ordnungsstörung ist zudem nach Bancbanus' Aussage auf „Trug und schlauegelegte Ränke“ zurückzuführen (ETD 352). Dementsprechend ist die Notwendigkeit zur Eingreifung seitens der Ungarn nicht etwa durch die Systemstruktur verschuldet, sondern ist vielmehr der bösen Absicht einzelner Individuen zuzuschreiben. Nichtsdestotrotz wirft die angekündigte militärische Intervention, auch wenn sie explizit als „Gewalt [...] im Dienst des Rechtes“ (ETD 355) deklariert ist, erneut einen Schatten auf die friedliebende Fassade der Ungarn. Diese wird zwar durch eine Grundkonstante in der ungarischen Kultur legitimiert, allerdings beinhaltet auch hier die Art der Formulierung wiederum die Möglichkeit einer Abkehr von dem zentralen Prinzip der Sittsamkeit:

KÖNIG Von andern Völkern borgt das Schlimme nicht, / Wer weiß, ob euch erreichbar ist ihr Gutes? / Der Franke mag durch manche hohe Gaben / Den Leichtsinn adeln, dem er gern sich gibt; / Mein Land bewohnt ein einfach stilles Volk, / Zu jeder Art des Guten rasch und tüchtig, / Doch Sitte hält ihr unverrückbar Maß / Streng zwischen allzuwenig, und zuviel, / Und bannt den spröden, überscharfen Sinn. / So ist, so muß es sein, so soll es bleiben! (ETD 289-298)

<sup>172</sup> Dieses *Trauerspiel in fünf Aufzügen* entstand im Jahre 1826. Zitiert wird nach Grillparzer (1986), S. 511-598. Im Folgenden abgekürzt als „ETD“ unter Hinzufügung der Versangabe.

<sup>173</sup> So auch bei Anders (2008), S. 71.

Ebenso wie Bancbanus auch ist der König also ein „Feind von Neuerungen“ (ETD 64), weil die Folgerungen nicht vollends zu berechnen sind und somit besser an dem Bisherigen festgehalten wird, denn – um mit dem König zu sprechen – wer weiß, ob erreichbar ist das Gute, das man sich vermeintlich von ihrer Einführung verspricht. Die betonte Zurückhaltung der Ungarn soll die Gewaltanwendung im Innern und damit den Bürgerkrieg als größte Gefahr vermeiden helfen, weswegen die Wahl von Bancbanus zum Stellvertreter des Königs in Rechtsfragen nur logisch ist:

BANCBANUS Ich bin ein schwacher Mann!

KÖNIG So minder wohl verlockt dich die Gewalt!

[...]

Vor andern aber wend ich mich zu dir, / Dem ich mein Haus vertraue, Weib und Kind. / Als ich dich wählte, dacht ich Ruhe mir, / In Feld und Stadt, in Schloß und Hütten Ruhe. / Die fordr' ich nun von dir. Kehr ich zurück, / Und finde sie gestört, die fromme Ruhe; – / Nicht strafen werd ich dich, nur dich vermeiden, / Und stirbst du, setzen auf dein ruhmlos Grab: / Er war ein Greis, und konnte sich nicht zügeln [...]

(ETD 384f. u. 417-425)

Scheinbar reicht es auch vollkommen aus, dass der Herrscher bzw. der Repräsentant des Herrschers, zu dem er Bancbanus ja wählt, sich selbst zügelt, um die „fromme Ruhe“ nicht zu gefährden. Sämtliche Verstöße dagegen können also nur durch ein Fehlverhalten des Herrschers ausgelöst werden, und tatsächlich wird man dem König später vorwerfen können, dass er sich eines Vergehens schuldig gemacht hat, das als Voraussetzung für die sich einstellende Unruhe gesehen werden kann, nämlich die Vermählung mit Gertrude und die Duldung ihres Bruders Otto bzw. die Versäumnis einer weitergehenden Einschränkung ihres Machtbereichs, insbesondere während seiner Abwesenheit. Denn wenn „Sitte“ und „Selbstzügelung“ als unantastbare Garantien für den inneren Frieden Ungarns gelten, ist es schon verwunderlich, wie wenig Beachtung sowohl der König als auch Bancbanus dem extrem abweichenden Geschwisterpaar widmen. Schließlich wird es ihr privates Handeln sein, das den Anlass für die aufbrechende Gewalt im Inneren des Staates bereitstellt. Es scheint fast so, als fehle den Ungarn der rechte Maßstab, diese „Paradiesvögel“ richtig einzuschätzen.

Beide stammen aus einem anderen System, dem der König bereits „Leichtsinn“ bescheinigt hat und über das der Zuschauer auch sonst kaum Informationen erhält mit Ausnahme eines intriganten Hoflebens, das Otto Erny gegenüber als Entschuldigung für sein Verhalten vorhalten wird (vgl. ETD 1220-1232), und der Achtung gegenüber dem „Zwist der Minne“ (ETD 285), auf welche die Königin verweist. Die Jugendzeit im Frankenreich ist offenbar die Zeit der ungebundenen „Schwärmerei“ (vgl. ETD 74 u. 283), für die im typischen Lebenslaufmodell der Ungarn kein Platz ist, allein schon deswegen nicht, weil eine weitreichende Bindungslosigkeit, wie sie für diesen Zustand charakteristisch ist, abgelehnt wird. Im Umfeld allumfassender Sittsamkeit fallen Ottos und Gertrudes im weiteren Sinne erotische Verhältnisse auch besonders ins Auge, allen voran natürlich die gesteigerte Liebe, welche Gertrude ihrem Bruder entgegenbringt und die den Bereich der üblichen geschwisterlichen Zuneigung verlässt. Otto ist für sie der Junge, der sie immer sein wollte und in dem sie stellvertretend ausleben kann, was ihr die Norm versagt:

GERTRUDE Ich grollte stets, daß ich ein Mädchen war, / Ein Knabe wünscht ich mir zu sein – wie Otto. [...]

Ihr wisst, wie ich die Zucht als Weib gehalten, / Doch tat mirs wohl, in seinem kecken Tun / Traumweis zu überfliegen jene Schranken, / In die ein enger Kreis die Weiber bannt. / Er ist mein Ich, er ist der Mann Gertrude, / Ich bitt Euch, trennt mich nicht von meinem Selbst! (ETD 322-332)

So bietet das von Otto organisierte „Wiegenfest“, bei dem jedoch das Kind vollkommen hinter der Verwirklichung von Gertrudes und Ottos Wünschen zurücktritt (vgl. ETD 500f.), ihr die

Gelegenheit, im „Scherz“ ihre mögliche Zuneigung zu der schönen Erny auszudrücken und spielerisch zumindest momentan auszuleben:

GERTRUDE *Zu Erny*: Erwähle, Gräfin, Euch mir zum Gefährten, / Wenn nicht vielmehr zum Manne mich für Euch. / Gebt mir die Hand! die Rechte! / *Ernys Hand in ihre Beiden fassend*: Glaubt, ich lieb Euch! / Mein schönes Kind, ich lieb Euch, weiß es Gott! / Wir tanzen nicht, wir wandeln durch die Gäste, / Und wenn der Hausfrau rings besorgte Pflicht / Mich von Euch ruft, so soll mein teurer Bruder / Vertreten meine Statt. Dann tanzt Ihr wohl / Ein Schrittchen, oder zwei. Seid Ihr zufrieden? / Mein frommes Kind, ich lieb Euch wahrlich sehr! (ETD 510-519)

Diese Zuneigung scheint sie mit Otto zu teilen, wenn man die folgende Aussage ihres Bruders berücksichtigt:

OTTO Schön ist sie wohl! – Wenn dieses blaue Auge, / So ernst und schroff, und doch so feurig auch, / Wenns je – Ich sage dir, ich hab's gesehn, / Wie sie im vollen Kreis des ganzen Hofes / Die teilnahmslosen Augen, blau und groß, / Nach mir hin richtete, minutenlang, / In starrer, wohlgefälliger Betrachtung. / Von mir ertappt, von meinem Blick begegnet, / Zog sie den ihren nicht verstoßen ab; / Nein, noch verweilend, wie ein kühner Feind, / Der nicht den Rücken kehrt, und langsam weicht, / Ertrug sie die Begegnung, und erst spät, / Willkürlich, nicht gezwungen, kehrte sie / Von mir den frostgen Strahl. Es war nicht Liebe, / Ich geb es zu; doch Wohlgefallen wars. / Allein was kümmerts mich? Was frag ich viel / Nach ihr und ihrem Blick? Noch andre Weiber, / Und schönre Weiber gibts, und minder spröde, / Mich reizt es nicht, zu schmelzen diesen Schnee, / Zu Eis gedämmt in ihres Mannes Gletschern; / Den Mann zu ärgern gilt, der meiner Werbung / Durch seine Sicherheit zu spotten scheint. (ETD 164-185)

Seine Beschreibung ist durchaus widersprüchlich; so sind ihre Augen „feurig“, doch trifft ihn nur ein „frostger Strahl“, der zu dem spröden Einfluss ihres Mannes („Gletscher“) passt.<sup>174</sup> So wie er die Begegnung schildert, ist es in erster Linie ihre Selbstbeherrschung und ihr Selbstbewusstsein, die ihn verwirren, weil er dadurch nicht auf die erwartete Unterwürfigkeit ihrerseits schließen kann. Sie wagt es, ihm vor versammeltem Hof minutenlange Blicke des Wohlgefallens zu gönnen, die sie dann nicht etwa durch ein Gefühl der Scham oder des Unrechts wieder von ihm abzieht, sondern „willkürlich“, also nicht automatisch, sondern dem eigenen Willen gemäß und damit selbst bestimmt, was für ihn einer Provokation gleichkommt, auf die er wiederum mit einer ebensolchen, allerdings einer sehr viel drastischeren, reagiert.<sup>175</sup> Der sittsnaive Stolz der jungen Erny wird mit der Metapher des „Schnees“ belegt, den der jugendliche Otto wohl schmelzen könnte, während der alte Bancbanus ihn nur in Eis verwandelt und damit undurchdringlich macht.

<sup>174</sup> Auf die Widersprüchlichkeit in der Wahrnehmung Ernys weist Scheichl (2000) hin, für den sie „Widersprüche im Bild der Grillparzer-Zeit von der Frau“ darstellen.

<sup>175</sup> Vgl. hierzu die interessanten Ausführungen von Vinken (1993) über die den Frauen im Aufklärungsdiskurs unterstellte Fähigkeit zur Korruption der Männer durch die Dominanz der rhetorischen und uneigentlichen Rede vor allem in monarchischen Gesellschaften und ihrer sich daraus ergebenden Rolle in der Herausbildung einer männlich homosozialen und republikanischen Gesellschaft humanistischer Prägung nach Rousseau: „Weibliche Wesen müssen sich als ‚Frau‘ anziehen, und dann so tun, als ob sie diesen Prozeß nicht zu reflektieren im Stande wären, um ihn eben dadurch zu gewährleisten“ (S. 118). Genau diese stillschweigende Voraussetzung pervertierten nach Rousseau die Pariserinnen, indem sie gerade die Vermitteltheit der Inszenierung durch die Überbetonung der Künstlichen zur Schau stellten, wodurch sie sogar ihren eigentlichen Frau-Status verlören: „Statt unter dem männlichen Blick schamhaft, verwirrt, errötend die Augen niederzuschlagen, drücke sich ihre Schamlosigkeit in ihrem selbstsicheren, kühnen, unerschrockenen Blick aus, der die Männer direkt fixiere und ihrerseits dazu bringe, verwirrt die Augen zu senken“ (S. 119). Genau dieses nicht-weibliche und – laut Rousseau – für die adligen Damen besonders charakteristische Verhalten, das auf eine Konfusion grundlegender Kategorien wie eben Mann und Frau hinauslaufe, unterstellt Otto hier Erny, wobei der Text sie ansonsten durchaus so zeichnet, wie es Rousseau im Prinzip fordert, dass sie nämlich wirklich nicht dazu in der Lage sei, ihre Verkleidung zu reflektieren, sondern eben einfach nur furchtbar naiv. Damit ist sie grundsätzlich irritierend für Otto, wie ja allein schon durch ihre Altersmesalliance mit Bancbanus, weshalb Otto nun daran gelegen ist, Klarheit über dieses Wesen zu erlangen.

Paradoxerweise lässt sich bei Erny als Reaktion auf die Nachstellungen Ottos nichts mehr von der hier dargestellten Selbstsicherheit wiederfinden, ganz im Gegenteil: Durch die öffentliche Bloßstellung hat sich ein Gefühl der Scham in ihr eingestellt, das ihr bisher fremd war und dementsprechend auch ihren Gatten irritiert, der nur „[e]ine Schmach weiß [...] auf dieser Erde, / Und die heißt: Unrecht tun“ (ETD 83f.).<sup>176</sup> Festzuhalten bleibt, dass offenbar eine gewisse Art der Anziehung von ihr auf Otto ausgeht, dass dieser sich darüber hinaus aber auch um die Anstachelung von Bancbanus bemüht, wie aus dem obigen Zitat deutlich hervorgeht. Man braucht noch nicht einmal die homoerotische Neigung seiner Schwester auf ihn zu übertragen, um festzustellen, dass Otto hier eine „homosoziale Dreieckskonstellation“ aufmacht, „in der der Konflikt um die Wahrnehmung, Anerkennung und Liebe des anderen Mannes über den Körper der Frau ausgetragen wird.“<sup>177</sup> Aufgrund seines Alters und seiner Rolle, die ihm auch in seiner Ehe zu Erny eher den Stellenwert eines Vaters zuschreibt (vgl. z.B. ETD 834: „Mann! Gatte! Vater!“), ist es vonseiten Ottos eher ein Werben um die Gunst einer Vaterfigur, die ihm der König etwa verweigert (vgl. ETD 252). Dieses Streben nach Aufmerksamkeit scheint mit seiner betonten Bindungslosigkeit (vgl. ETD 155-158 u. 194) im System Ungarn zusammenhängen, die sich auch in einem Fehlen einer Beschäftigung manifestiert. Schließlich geben sowohl Gertrude als auch Bancbanus seinen „Müßiggang“ als Erklärung für sein abweichendes Verhalten an (ETD 74 u. 282). In der Verbindung von der rätselhaften Erny und dem alten Bancbanus scheint er nun einen passenden Ansatzpunkt gefunden zu haben, aus seiner Schattenposition als zweites Selbst der Königin hervorzutreten (vgl. ETD 194 u. 206-209).

Und Erny ist den Reizen Ottos ja wirklich nicht ganz unempfindlich gegenüber, zumindest gibt es eine Reihe von Indizien, die der Provokateur Otto in diesem Sinne auslegt und mit denen er sie im geschickt inszenierten Zwiegespräch konfrontiert und ihr davon ausgehend der allen Frauen gemeinen „Heuchelei“ anklagt, weil sie ihm die Bestätigung seiner Vermutung verweigert (vgl. ETD 699-706):

OTTO Die, als man ihr beim Tanz die Hand gedrückt, / Den Druck zurücke gab. Ich fühlt es, ja!  
[...]

*Mit starker Stimme:* So gebt zurück denn / Die Haare, die Ihr stahlt, von meinem Haaren! / Ich war nicht lang an diesen Hof gekommen, / Da sandt ich zum Geschenk sie meiner Schwester, / In Kleinod sie zu fassen und Geschmeid. / Ihr aber glaubtet euch allein und stahlt / Vom Putztisch Euch ein Pröbchen. (ETD 724-736)

Ernys Erkenntnis, in die Beziehungsfalle getappt zu sein, aus der sie sich kaum noch lösen kann – sie hat die Wahl zwischen öffentlicher Schmach und geheimen Briefen, die auf etwas zu Verbergendes hinweisen – entspricht ihr körperlicher Zustand: „Todesblässe deckt die Wangen, / Aufzuckend fiebert eisig jedes Glied“ (ETD 794f.). Sie selbst deutet das Zittern als Angst, einen Fehler zu begehen, denn „glühend brennt das Blatt, / Das frevle Blatt auf [ihrem] schuldigen Busen“ (vgl. ETD 797f.). So deutet denn auch Bancbanus den Zustand seiner Frau zunächst als Krankheit, daraufhin muss er jedoch erfahren, dass es sich um eine Form der Krankheit handelt, die nicht im üblichen Sinne kuriert werden kann. In der Unsicherheit, ob er seine Frau bereits an den Prinzen verloren habe, bemüht er verschiedene Konzepte, die alle indirekt für den Fortbestand des Intimsystems mit ihm selbst sprechen, zunächst die weibliche Ehre, daraufhin die innere Stimme und schließlich das freiwillig eingegangene Bündnis:

BANCBANUS Die Ehre einer Frau ist eine ehrne Mauer; / Wer sie durchgräbt, der spaltet Quadern auch.  
(ETD 820f.)

<sup>176</sup> An dieser Stelle ist die Scham allerdings noch nicht besonders ausgeprägt, weil sich Erny noch im Unklaren darüber ist, was das „toldreiste[, frevle] Treiben des Prinzen ausgelöst hat“ und es vorzieht, „noch ein Stündchen [zu] schlafen“, anstatt weiter nach der Ursache zu forschen oder sich Gedanken über ihr Verhalten zu machen (ETD 118-120).

<sup>177</sup> Prutti (2007), S. 381.



Wenn nicht in deiner Brust ein still Behagen, / Das Flüstern einer Stimme lebt, die spricht: / Der Mann ist gut, auf Rechttun steht sein Sinn, / Er liebt wie Keiner mich, und wie zu Keinem / Fühl ich zu ihm Vertraun – wenns so nicht spricht, / Dann Gott mit dir, und mit uns allen, Erny, / Dann schreib dem Prinzen nur! (ETD 828-834)

Wer schob die Heirat auf? Wer bat, beschwor dich, / Dein Alter zu bedenken, und das seine? / Allein du wolltest, und er fügte sich, / Weiß Gott, wie gern. Wenns nun dich reut – (ETD 843-846)

In dem Wissen, dass Worte falsch sein können, erst recht, wenn sie ostentativ in Form eines „Schwurs“ bekundet werden, der eher auf eine eigentliche, zu vertuschende Wahrheit verweist, vertraut Bancbanus nur dem Blick in ihre Augen und einer Erklärung, die Ausdruck ihrer Scham ist, weil das eigentlich Verurteilungswürdige nicht verbalisiert werden kann:

ERNY *aufgerichtet*: Bancban! Vor allem wisse! Kein Gedanke / Von Unrecht kam in meinen armen Sinn, / Nur daß – o Gott! Mein Gott!

BANCBANUS Schämst du dich, Kind? / Das ist dir nützlich! Schäm dich an meiner Brust! / [...] Du guter Gott! / Ich möchte singen, jubeln, jauchzen, schreien, / Daß sie mir blieb, daß ich sie nicht verlor. (ETD 863-871)

Die ursächliche Handlung, nämlich der Diebstahl der Locke, ist gar nicht zur Sprache gekommen. Wenn Erny sagt, dass sie diese ohne einen Gedanken von Unrecht, d.h. ohne Schuldbewusstsein, ausgeübt hat, dann ist dies so zu verstehen, dass für sie diese in aller Heimlichkeit begangene Tat keinen Vertrauensbruch gegenüber Bancbanus bedeutet hat. Zumindest in dem Moment des Diebstahls selbst nicht, der spontan erfolgt sein könnte, denn wenn man ihrer Bezeugung gegenüber dem Prinzen Glauben schenken kann, dass sie diese augenblicklich verbrannt hat (vgl. ETD 744), dann mag man darin doch ein Zeichen für ein vorhandenes Unrechtsbewusstsein sehen. Unabhängig davon überkommt sie erst ein Gefühl der Scham, nachdem sie um die Entdeckung des Geheimnisses weiß, weil sie ab diesem Moment in Erklärungsnot kommt, denn ihre Taten im Umgang mit dem Prinzen sind nun zumindest zweideutig geworden:

ERNY Was kann der Prinz wohl tun? Ich war wohl töricht! / Zurück zum Fest und ihm ins Aug geblickt! / Du aber Gott, du gib mir Mut und Kraft, / Der Unbill zu begegnen mit Verachtung! / Gib, daß kein Wort, kein Wink, kein Laut / Bestätige was er meint und was er hofft! (ETD 654-659)

Der Prinz könnte ihr Verhalten anders auslegen, als sie es beabsichtigt hat, und das allein ist bereits ein Grund, besorgt zu sein, weil auch die anderen sich dieser Deutung anschließen könnten bis hin zu ihrem Gemahl. Eine weitere Deutungsmöglichkeit bestünde natürlich darin, anzunehmen, dass ihr Körper selbst eindeutige Signale aussendet, ohne dass sie dies bewusst wollte, d.h. letztlich müsste man von der Existenz eines nicht bewussten Teils ihrer Person ausgehen, wie es durch die folgenden Worte nahe gelegt wird:<sup>178</sup>

ERNY So mögen diese Finger denn verdorren, / Und Feuer sie bestrafen, lohe Glut, / Wenn absichtslos sie und dem Willen fremd / Euch andres kündeten, als Haß und Abscheu! (ETD 727-729)

Dies stellte natürlich ein erhebliches Problempotential in dem System Ungarn dar, weil von Erny eine Form der Selbstbeschränkung über einen Teil ihrer Person gefordert wird, den man annehmen muss, um ihr Verhalten konsistent zu erklären, der aber noch nicht einmal verbalisierbar und damit in irgend einer Form bekannt ist. Aber schließlich kommt es ja auch gar nicht zu einer näheren Verbalisierung dieses Sachverhalts, weil Bancbanus die körperlich wahrnehmbaren Zeichen ihrer Scham als Beleg dafür ausreichen, dass sie nun ein wie auch immer

<sup>178</sup> Vgl. hierzu auch den interessanten Hinweis von Prutti (2013), wonach „Ernys prüfender Blick“, wenn sie ihre Haare und Kleider in Ordnung bringt, „die weibliche Koketterie [demonstriert], die die Figurenaussage zu demontieren sucht“ (S. 211).

geartetes „Unrecht“ erkannt habe und sich infolgedessen (selbst) vor einer erneuten Versuchung bewahren werde. Eine nähere Aufklärung über die zugrundeliegende Tat verlangt er gemäß dem Prinzip der stillschweigenden Integration explizit nicht. Zudem stellt er in seiner Antwort Otto als „höllischen Versucher[]“ dar (ETD 878), so dass ihr die Möglichkeit gegeben wird, sich als unschuldiges Opfer seiner Künste zu sehen, was natürlich nicht ganz richtig ist, denn der Diebstahl der Locke ging von ihr aus und war mitnichten Ergebnis einer Verführung durch den Prinzen.<sup>179</sup> Sehr genau erkennt er die Gefahr, die in dem von diesem erbetenen Schriftstück ruht: „Wer einen Fuß gesetzt, zieht nach den zweiten, / Und alles Bösen Mutter ist Geheimnis“ (ETD 879f.). Genau dies musste Erny ja bereits erfahren, die von Otto bereits dazu gedrängt werden sollte, den zweiten Schritt nach dem ersten heimlichen Akt des Lockendiebstahls zu vollziehen. Umso bestimmter kann sie ihrem Mann nur zustimmen und beabsichtigt nun, gegenteilige Zeichen durch die öffentliche Bekundung ihrer Ablehnung zu setzen, die überdeutlich für ihre Unschuld sprechen. Dies wird sie fortan auch tun trotz der weisen Warnung ihres Mannes, der die zukünftigen Ereignisse bereits vorhersagt:

BANCBANUS Kind, allzuviel geht gleich mit allzuwenig. / Laß ihn uns reizen nicht, er ist wie Flamme, / Und seine Schwester hängt, wie sehr an ihm. / Nicht ich, es soll mein Weib nicht Unfried stiften. / Ertrag, und übersieh ihn. Kurze Frist, / So send ich dich hinaus auf eins der Schlösser, / Dann bist du seiner quitt. Bis dahin: klug! (ETD 883-889)

„Klug“ zu sein, ist aber mit Sicherheit keine Eigenschaft seiner um Sittsamkeit bemühten, aber letztlich doch naiv bleibenden jungen Frau, und so schleudert sie Otto am Ende des zweiten Aufzuges auch ihre Verachtung vor allen Anwesenden ins Gesicht, die eben genau das verursacht, was der stets um Ausgleich im Interesse des allgemeinen Friedens bemühte Bancbanus vermeiden möchte, nämlich eine Provokation des „Fremden“, die nicht mehr zu kontrollierende Auswüchse durch dessen Machtposition in Ungarn nach sich ziehen könnte. Mit diesem Schritt hat sich Erny selbst natürlich abermals außerhalb des Bereichs des „Sittsamen“ gestellt, den der König ja als eben den Bereich zwischen „allzuwenig und zuviel“ bestimmt hat, so dass ihr im übertragenen Sinn als gewaltsam einzuordnender Versuch, ihre Zugehörigkeit zum Sittsamen öffentlich unter Beweis zu stellen, gleichzeitig anzeigt, dass sie diesem Bereich eigentlich fremd ist und bleibt.

Sehr bezeichnend ist die Reaktion von Bancbanus aber auch in anderer Hinsicht. Denn eine öffentliche Anklage des Prinzen schließt sich allein durch seinen Rang aus, wie er schon an früheren Stellen überdeutlich bekundet hat:

BANCBANUS Weit eher glaubt ich, daß ich wachend träume, / Als Übles von dem Schwager meines Herrn! (ETD 42f.)

Entschädigung, weil der Prinz auf letzter Jagd / Die Saat verwüstet. – Er? Der Prinz allein? / Die ganze Saat? / Wohl nur des Prinzen Jäger? / Weshalb denn schreibst du: Er? Wo bleibt die Achtung, / Verwünschtes Volk, für eurer Fürstin Bruder? / Man wird den Schaden schätzen und vergüten. (ETD 545-550)

In Anbetracht des ungestümen Verhaltens des Prinzen erscheint der Vorwurf in keiner Weise abwegig, aber da es sich um den Schwager des Königs handelt, wird die Realität zugunsten der Idealvorstellung (wie es sein sollte) umgeändert. Ähnlich verhält es sich auch mit der offensichtlichen Ignorierung der Bedrängnis, in der sich Bancbanus' Frau befindet und die sich ver-

<sup>179</sup> Passenderweise bewegt sich Bancbanus damit in einem Bildbereich, den bereits Erny bemüht hat, um die von Otto im Anschluss an die Gewissheit einer Verunsicherung durch den Lockendiebstahl inszenierte Bedrängnis zu versprachlichen. Denn das weiße Blatt, auf dem sie ihm eine Nachricht hinterlassen soll, trägt für sie „der Hölle Züge“ (ETD 802), während Bancbanus in seiner stoischen Art lediglich den Umstand gelten lässt, dass es für Außenstehende nicht in diesem Sinne zu lesen sei und erst zu einem kompromittierenden Zeichen werde, wenn sie es tatsächlich beschrifte.

zweifelt seinen Schutz erbittet. Entweder lässt sie sich verführen oder nicht; eine unbedachte Handlung, die Anlass für Deutungen sein könnte, die sich dem eigentlichen Willen der Handelnden entziehen bzw. über die sie keine Kontrolle mehr hat, kommt für ihn nicht in Betracht und bleibt ihm ja auch bis zum Schluss verborgen, zumindest äußert er sich hierzu nicht. Allerdings erkennt er recht einsichtig, dass die von Erny gewünschte Reaktion seinerseits, nämlich entweder zu „strafen“ oder zu „hüten“ (ETD 811), keine annehmbare Lösung für ihre offensichtliche Bedrängnis darstellt, weil sie unabhängig von der Tatsache, dass sie dem Bild des friedliebenden Ungarns zuwiderliefe, nur bestätigen würde, „was sie sagen“, nämlich, dass der „Alte[] [...] [s]ein junges Weib [...] täuscht [und] zwingt“ (ETD 835f.) und damit einen Sachverhalt bestätigen würde, der nicht der Realität entspricht, wie er daraufhin betont.

Zu Beginn des folgenden Aufzuges wird der Betrachter mit einem weiteren Problem der Zeichendeutung konfrontiert. Als Reaktion auf die öffentliche Zurückweisung durch Erny, die zusätzlich noch durch ein gebieterisches Wort der Königin begleitet wird, wonach Otto sich zu zügeln habe, verfällt er in einen fiebrigen Zustand (vgl. ETD 929), dessen Ursache den Ärzten verborgen bleibt. Der Prinz gebiert sich immer mehr als ein trotziges Kind, zieht sich in ein „inneres, alkovenartiges Gemach“ wie in den Schoß der eigenen Mutter zurück und bekundet der Schwester gegenüber, als sie ihn aus dieser infantilen Isolation wieder befreien möchte, den Wunsch, in ihren gemeinsamen Herkunftsraum zurückzukehren: „Was soll ich hier? wo Jedermann mich haßt, / Wo jedes Wort rückprallt vom stumpfen Hörer, / Wo meine Schwester selbst das Beispiel gibt / Mich zu erniedern“ (ETD 1057-1060). Es geht, wie die um Klarheit (vgl. ETD 988) bemühte Schwester richtig erkennt, bei seinem Verlangen nach Erny nicht etwa um Liebe, der in der dargestellten Welt des Textes offenbar eine Rechtfertigungsfunktion für abweichendes Verhalten zukommt (vgl. ETD 1030-1033), sondern lediglich darum, die Erfahrung, zurückgestoßen worden zu sein, die für ihn eine unsägliche „Schmach“ bedeutet (ETD 1075), rückgängig zu machen und die Ursache für diese Zurückweisung zu verstehen:<sup>180</sup>

OTTO Weil sie nicht will, und weil sies nicht verdient, / Will ich sie lieben, will mit jedem Reiz / Erfindereich sie schmücken, mir zur Qual; / Will wissen, ich, warum sie mich verschmäht; / Den Zauber kennen, den der ekle Tor / Ausübt, ihr Gatte, über sie; die Kräuter, / Die Sprüche, die ihm ihre Liebe bannen. / Dann komme was da mag! Wer fragt nach ihr? (ETD 1089-1096)

Als Rechtfertigung für seine Raserei gibt Otto also ein kognitives Problem an, dessen Nichtauflösbarkeit ihn an die Grenzen des Wahnsinns bringt. Dabei kränkt ihn wohl nicht nur der Umstand, dass er zurückgestoßen wird, sondern vor allem auch die Tatsache, dass er hinter dem Greis Bancbanus zurückstehen muss, worin natürlich ein Angriff auf sein eigenes Männlichkeitskonzept vorliegt, auf das er als „Franke“ ja besonderen Wert legt. Eine derart ungebändigte Form der Leidenschaft kann die Königin in ihrer Rolle als „Frau und Königin“ natürlich nicht dulden (vgl. ETD 1038). Dennoch ermöglicht sie ihm ein weiteres Gespräch mit Erny, weil sie ihn anscheinend nur so von seinem Vorhaben der Rückreise nach Deutschland abhalten kann.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass die „Liebe“ als Konzept trotz oder gerade wegen ihrer Funktion für die Erklärung abweichenden Verhaltens hoch problematisiert wird. Denn der spezifische Erkenntniswert, den die Königin ihr zuschreibt (vgl. ETD 257f.), äußert sich in Bezug auf ihre Person gerade darin, dass sie „blind“ in Bezug auf mögliche Gefahren wird,<sup>181</sup> was im Prinzip ja auch auf den König zutrifft, der seiner Liebe wegen den Forderungen seiner Frau nach der Rolle Ottos an ihrem Hof nachkommen soll.<sup>182</sup> Damit kann aber letztlich nur der

<sup>180</sup> Vgl. hierzu auch die treffende Beschreibung von Ottos Auftreten als dasjenige eines „selbstdestruktiven Hysteriker[s]“ durch Prutti (2007), S. 390.

<sup>181</sup> Vgl. den Kommentar des Königs als Reaktion auf das Lob auf ihren Bruder: „Du bist begeistert“ (ETD 275). Gerade der Begeisterung geht ja der nüchtern-vernünftige Blick auf die Realität der Verhältnisse ab.

nach der Rolle Ottos an ihrem Hof nachkommen soll.<sup>182</sup> Damit kann aber letztlich nur der Hörigkeit Gertrudes entsprochen werden, die nicht auf die Anwesenheit ihres Bruders verzichten möchte, um den sie sich später bei der Flucht ja auch mehr als um ihr eigenes Kind kümmern wird. Eben dieser Hörigkeit verdankt es Otto also ebenfalls, dass ihm die Gelegenheit eines erneuten Treffens mit Erny ermöglicht wird, währenddessen er ebenso wie Jaromir gegenüber Bertha und Jason bzw. Medea gegenüber Kreusa an die Möglichkeit und sogar die Verpflichtung Ernys appelliert, als Lehrmeisterin für Ottos Bildung zur Tugendhaftigkeit zu dienen:

OTTO Lernet mich erst kennen, achten wohl zuletzt! / Des Leuchtturms Flamme seid dem irren Schiffer. / Er sieht das Ufer nicht, von Nacht umfassen, / Doch steuert er getrost dem Schimmer zu, / Er weiß, dort wo das Licht, ist Land und Rettung. (ETD 1260-1264)

Erny erscheint als die Erlöserin für den hoffnungslos Verirrten oder Verzweifelten wie die mütterliche Hero für den melancholischen Leander in *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Allerdings stellt diese Bitte um Erlösung offenbar nur einen rhetorischen Trick dar, wie es Ernys Blick in das allein Aufrichtigkeit bezeugende Auge ihres Widersachers zu Tage führt.<sup>183</sup> Schließlich lässt er sein ganzes rhetorisches Kartengebäude zusammenfallen und dekonstruiert selbst das Bild von ihr, zu dem er gerade gefleht hat:

OTTO Fahr aus, du guter Geist, der mich beschlich, / Als ich sie bat, der fast mich übermannt, / Räum deinen Platz dem Finstersten der Hölle! / Schwachsinnig Weib mit der erlognen Tugend, / Die heilig möchte heißen, weil sie kalt. (ETD 1278-1282)

Die erlösende Frauengestalt wird zur naiven Heuchlerin und das „Finsterste der Hölle“ beschreibt genau jenes destruktive Potential, das sich bereits während des gesamten dritten Aufzuges in Otto manifestiert hat und sich nun nach außen richtet, und zwar in Form der absoluten Verfügungsgewalt über Erny, der sie sich nur durch Selbstmord entziehen kann. Natürlich drängt sich hier der Vergleich mit Lessings *Emilia Galotti* auf, der aber in erster Linie den Unterschied zwischen beiden Situationen hervorbringt: Lässt sich diese von ihrem Vater töten, weil sie Angst vor der eigenen Verführbarkeit hat, dient der Selbstmord Ernys in erster Linie dazu, sich der physischen Gewalt des Herzogs ohne jegliches Einverständnis ihrerseits zu entziehen. Denn um sich vor der eigenen Verführbarkeit zu verwahren, müsste man sich selbst diese Möglichkeit erst einmal eingestanden haben und davon ist Erny in ihrer Aburteilung des „höllischen Versuchers“ wieder abgerückt.<sup>184</sup>

Allerdings ruft der so provozierte Selbstmord Ernys bei ihm eine abermalige Persönlichkeitsveränderung hervor. Die zunächst angedeutete Flucht wandelt sich bald in Erstarrung, aus der heraus er sich nur durch die lenkende Hand der Königin in Bewegung setzt, die ihn ähnlich wie eine Mutter führt. Denn er verwandelt sich immer mehr zu einem Kind in gleichem Maße, wie sein Bezug zur Realität schwindet: Er fürchtet sich vor der „blassen Gräfin“, die ihm im Traum erscheint, und versucht gleichzeitig die eigene Verantwortung für ihren Tod durch die Versi-

<sup>182</sup> Vgl. hierzu auch die in diesem Zusammenhang thematisierte Spaltung des Königs in einen (liebenden) Privatmann und einen verantwortungsvollen König: „Schon eine Stunde gab dir der Gemahl, / Der König darf dir keine zweite geben (ETD 216f.).“

<sup>183</sup> Natürlich stellt sich auch die Frage, ob Erny unabhängig davon bereit wäre, als Lehrmeisterin aufzutreten, wie es z.B. Kreusa in *Das goldene Vließ* ist. Immerhin könnte sie dadurch eine Synthese erreichen und eine Eingliederung Ottos bewirken, wie dies Kreusa ja auch mit Medea versucht, während Ernys ablehnende Reaktion nun die Grenze zwischen Otto und dem System Ungarn definitiv bestätigt (sie grenzt ihn metaphorisch gesprochen aus, um ganz deutlich zu machen, dass ihr selbst ein Platz innerhalb dieses Systems gebührt), woraufhin sich seine Wut ins Unkontrollierbare steigert und die folgende Katastrophe vorbereitet wird.

<sup>184</sup> Berthold (1987) urteilt dazu wie folgt: „Nicht wird menschliche Willensfreiheit in der subjektkonstituierenden Umsetzung des Sittengesetzes postuliert. Vielmehr treibt zur Konvention depravierte ‚Sitte‘ einen entmündigten Menschen aus Angst vor ‚Schmach‘ (V. 591) in den Tod“ (S. 141).

cherung bei seiner Schwester in einfachen moralischen Kategorien zu relativieren (vgl. ETD 1551-1553: „Nicht wahr, die Gräfin war ein böses Weib? [...] Sie hats verdient? [...] Und ich habs nicht getan, sie tat es selbst?“), bekundet in kindlicher Naivität seine Abneigung vor dem Tod bzw. den Willen zum Leben und malt sich seine Flucht ungeachtet der tatsächlichen Verhältnisse aus (vgl. ETD 1464-1469). Dabei lehnt er eine tatkräftige Verteidigung nicht nur ab, sondern versteckt sich zusätzlich hinter dem Gebet des Kindes, das ihn in seiner Unschuld beschützen soll und – wie sich im Folgenden überdeutlich zeugen wird – die tatsächliche Erlösung bereithält, die ihm Erny verweigert hat (vgl. ETD 1556-1559). In diesem Sinne ist auch die Äußerung der Königin zu lesen: „Mann, wenn du es noch bist! Zum mindesten: Mensch denn!“ (ETD 1470). Sie ist es also, die sich seiner beschützend annimmt, die Tat zunächst auf sich nimmt und Schaden von ihm abwenden möchte. Passend zu ihrem „mannhaften“ Verhalten, entschließt sie sich auch, durch die Anlegung von Ottos Mantel nun wahrhaft als „Mann“ aufzutreten bzw. zu „kämpf[en]“ (vgl. ETD 1643), jedoch mündet dieser auch durch äußere Zeichen manifest gemachte Rollentausch augenblicklich in ihren Tod. Die androgyne Mutter erliegt also der Verfolgung durch die Ungarn, und Bancbanus, der mit dem Kind wieder aus dem höhlenartigen Gang herauskommt und es unter seinem Mantel vor den Gefechten versteckt, übernimmt die Funktion einer Art „Geburtshelfer“<sup>185</sup> und später sogar die symbolische Elternschaft, die auch Otto anerkennt, wenn er später von Bancbanus’ Kind spricht: „Bancban! sie rauben mir dein Kind!“ (ETD 2021). Denn dem vermeintlichen „blutgen Mörder“ (ETD 1691) seiner Frau hat er das gerettete Kind anvertraut, damit dieser es vor den Aufständischen in Sicherheit bringe, die den Thronfolger als Pfand zur Stärkung ihrer Position in ihre Gewalt bringen möchten. Mit dieser Tat schafft Bancbanus die Voraussetzung dafür, dass Otto schließlich doch noch die Systemanbindung erfährt, die er vorher vermisst hat, wie es in folgenden Worten deutlich wird:<sup>186</sup>

BANCBANUS Ich gab ihn, Herr, dem Mann, / Der ihn, nächst Gott, am treuesten beschützt; / Dem er das letzte Band an dieses Leben, / Schutz vor Verzweiflung ist und Selbstverwerfung. (ETD 1984-1986)

Die (letzte) Möglichkeit der Einbindung wird bedingungslos verfolgt, diese Lehre hat sich bisher in allen Dramen Grillparzers bestätigt, allerdings immer im negativen Sinne. Hier ist es so, dass sie das erste Mal positiv gewendet wird, weil der Außenseiter eine Funktion zur Wiederherstellung der gestörten Ordnung einnimmt. Durch die Möglichkeit der systemdienlichen Sühnetat kann der „blutge Mörder“ sogar fast zum „guten Mörder“ (ETD 2039) werden, weil der oberste Maßstab, nach dem Werturteile erfolgen, der Einsatz für die soziale Ordnung ist. Besonders deutlich wird diese Sichtweise natürlich in Bancbanus pflichtgemäßer Haltung gegenüber der Königin, und zwar unabhängig davon, was sie oder ihr Bruder ihm als Privatmann zugefügt haben: „Nicht Feind, nicht Freund. Ich bins“ (ETD 1587f.).

Während Otto also den kleinen Bela vor den Aufständischen in Sicherheit bringt, unternimmt Bancbanus die schier unlösbare Aufgabe der Eindämmung des Bürgerkriegs, dem allergrößten Unheil für das System Ungarn (vgl. ETD 1421-1424). Die Grafen Simon und Peter fordern nämlich in ihrer Eigenschaft als Verwandte sofortiges Bahrrecht und Blutrache, zwei Rechtsformen, die in der patriarchalischen Herrschaftsstruktur des Systems Ungarn, in dem der König das Gewaltmonopol hat, eigentlich nicht mehr vorgesehen sind. Vielmehr sind alle, die unrechtmäßig Gewalt ausüben, „Meuter, Friedensstörer – Räuber“ (ETD 1747), wenn auch zugestanden werden muss, dass ihre Zweifel an einer rechtmäßigen Bestrafung des Täters nicht jeder Grundlage entbehren, führt man sich die Stellung Ottos am Hofe (bzw. die durch Bancbanus zur Schau gestellte Generalabsolution für dessen Angehörige im offiziellen Diskurs) und

<sup>185</sup> Diese Interpretation ist angelehnt an Prutti (2013), S. 237, die zutreffend darauf verweist, dass Bancbanus durch seinen Einsatz für die Wiederherstellung des Friedens auch in seiner „Männlichkeit rehabilitiert“ wird.

<sup>186</sup> Vgl. auch Robertson (2010), S. 109.

seine Absicht zur Flucht vor Augen. Dem König gegenüber wird Bancbanus die Rachegeleüste seiner Verwandten mit dem Verschwinden des „guten Geistes“ (vgl. ETD 1999) begründen, infolgedessen „sie taten was nicht recht.“ Darunter fällt natürlich in erster Linie der Totschlag der Königin, für den Bancbanus den „Zufall [...], des höchsten Gottes Bote“ (ETD 2002) verantwortlich macht, weil sie Gertrudes Tod ganz in Analogie zur Argumentationsweise Jaromirs in *Die Ahnfrau* nicht gewollt hätten und dementsprechend für „die Tat, den launischen Erfolg“ (ETD 2008) auch nicht zur Rechenschaft zu ziehen seien. Auf diesen eigentlich problematischen Zusammenhang in einer gerechten Weltordnung, der aber von Bancbanus nicht weiter thematisiert wird, verweist auch Simon:

SIMON Hast du gewollt? – Und dann – weils doch geschehn, / Weil uns der Teufel gaukelnd hier genarrt, / Um desto heißer nach! dem Doppelmörder! / Ihm nach, der sie auch tötete, auch sie. / Laß jetzt die Klage, Bruder! Räche dich erst! / Hier ist sein Weg. Ich schlacht ihn allen Beiden. (ETD 1659-1664)

Eine Schlussfolgerung aus der Erkenntnis der Unbestimmtheit im Ausgang der Tat wäre – wie in anderen Dramen auch – der Rückzug in die Passivität, die wohl auch Peter als adäquate Reaktion erscheint (vgl. ETD 1770f.). Aber Simon argumentiert hier anders, weil er sich im Recht glaubt, so dass er den Ausgang der Tat dem absichtlich bösen Wirken des „Teufels“ zuschreiben kann und keinen Anlass zur Reue sieht: „Ich liebe, daß man vor der Tat erwäge, / Nachher ertrage was die Folge beut; / Wen reut was er getan, fehlt zweimal: / Weil ers getan, und dann weils gereut“ (ETD 1806-1809).<sup>187</sup> Damit nimmt er eine sehr autonome Position ein, weil der Maßstab einer Entscheidung ausschließlich von der eigenen Abschätzung der Konsequenzen und der Bereitschaft, diese in Kauf zu nehmen, abhängt. Aus System Sicht ist diese Argumentation aber wieder hoch problematisch, weil nicht von einer gemeinsamen Bezugsnorm zur Beurteilung von Handlungen ausgegangen wird, zumal er „Reue“ als Regulator bei allzu negativen Konsequenzen ja sogar explizit ausnimmt.

Dabei ist Simon durchaus bewusst, dass seine Rache an Otto und die Errichtung eines ihr verpflichteten Organisationssystems gegen Systemprinzipien verstößt. Denn einerseits spricht er explizit von „Schuld“, wenn er auf Peters Befürchtung, angesichts des nahenden Königs „verloren“ zu sein, antwortet: „Noch bleibt uns diese Stadt, im Lande Mancher, / Den gleiche Schuld auf gleichen Bahnen hält“ (ETD 1796f.), und andererseits fordert er vom König als Bedingung für seine Ergebung nicht nur Bestrafung des vermeintlichen Mordes an seiner Schwägerin, die ihm ja das eigentliche Anliegen sein müsste, sondern zusätzlich noch eine Art Generalamnestie (vgl. ETD 1819f.). Ansonsten droht er mit Krieg – wiederum ungeachtet der katastrophalen Folgen. Daher ist die Beurteilung von Bancbanus, wonach hier „blinde[] Wut“ (ETD 1709) am Werk sei, gar nicht so unzutreffend, wobei Simons Selbsteinschätzung ja von der vorherigen Abwägung und damit eben nicht „blinden“ Handlungsweise ausgegangen war, was seine Schuld dann aber nur vergrößert.

Um den Aufruhr denn auch trotz der berechtigten Sorge um eine angemessene Bestrafung Ottos als über das Maß des Gebotenen hinaus gehend zu kennzeichnen, ist es natürlich funktional,

<sup>187</sup> Nicht umsonst erinnert diese Darstellung sehr an Zangas Meinung der Beurteilung einer Tat in *Der Traum ein Leben* (TL): „Denkt bei Allem mir ans Ende; / Doch wollt ihr, ein Tüchtger, leben, / So erwägt und prüft den Anfang, / Denn das Ende kommt von selber (TL 690-694).“ Demnach zeichnet sich eine aktive Position dadurch aus, dass man eben nicht an die möglichen (negativen) Konsequenzen denkt und so zögerlich oder sogar handlungsunfähig wird, sondern sich von vornherein optimale, d.h. nicht durch übergeordnete Sittsamkeitsvorstellungen beeinflusste, Bedingungen für seine persönlichen Zwecke schafft, wozu natürlich auch die Bereitschaft gehört (zumindest in der nachträglichen Darstellung), sämtliche Konsequenzen zu tragen: „Fallt ihr / wars euch so bestimmt; / Siegt ihr, sprechen wir vom Lohne. / Mancher fand so eine Krone.“ (TL 754-756) Denn die günstigen Umstände sind unter dieser Perspektive als „Gabe des Geschickes“ (TL 828) anzusehen, die ohne langes Zögern (vgl. TL 832) angenommen werden müssen, wie es Rustan unter Zawischs Einfluss dann ja auch tut (vgl. TL 1510).

dass nicht die direkt verwandten Peter und Bancbanus sich an die Spitze des Protestes setzen, sondern der Schwager Simon, das „undomestizierte Alter Ego des treuen Dieners“.<sup>188</sup> Diese Bezeichnung ist sehr zutreffend, verhält er sich doch so, wie es Otto anfänglich von Bancbanus als Reaktion auf seine Provokationen erwartet hat. Aber so wie Bancbanus damals gleichmütig geblieben ist, entspringt auch sein Verhalten angesichts dieser neuen „Provokation“ seiner unbedingten Abscheu vor Aufruhr und Unfrieden, wodurch er sich als wahrer Ungar in der Darstellung des Königs erweist. Dem gegenüber scheint sein Bruder von der wilden Art des Fremden ebenso „angesteckt“ worden zu sein wie vor ihm bereits Erny, auch wenn sie dies im Unterschied zu Simon eben nicht bewusst bzw. vollständig bewusst macht, denn nicht nur der Lockendiebstahl scheint für sie keinem Vergehen gleichgekommen zu sein, auch die anschließende Provokation Ottos durch ihren kalten Blick sowie durch die öffentliche Bekundung ihrer Abneigung sind von ihr wohl nicht in diesem Sinne intendiert gewesen, auch wenn sie in zweitem Falle durch ihren Gatten dahingehend gewarnt worden war.

Interessant an dieser Stelle ist die Rolle des „Volkes“. Ließ es sich schon zu Beginn des Dramas von Otto zu dessen Sticheleien gegen Bancbanus gerne anstacheln, bedarf es offenbar nicht viel Überredungskunst seitens Simons, es für seine Sache zu begeistern. Dies ist auch nicht sehr verwunderlich, wenn man sich die Szene mit den Bittstellern in Erinnerung ruft, wo der über weite Strecken ausschließlich positiv gezeichnete Bancbanus häufig im Sinne seiner Herrschaft entscheidet, auch wenn es, wie im Fall der Entschädigungszahlung gegen den ja weitgehend negativ gezeichneten Prinzen durchaus wahrscheinlich ist, dass die Forderung nicht ganz abwegig ist. Gleichzeitig kippt die Stimmung im Volk aber schnell wieder, als die Ankunft des Königs kurz bevorsteht, der offenbar eine außerordentliche Respektsperson ist (vgl. ETD 1789-1791) und dessen Rückkehr Konnotationen mit der Vollstreckung des Jüngsten Gerichts erlaubt.<sup>189</sup> Simon jedenfalls glaubt hinter sich den Entschluss „der größern, bessern Menge“ (ETD 1847) und tut die gegenteilige Position als diejenige des „Pöbels“ ab, als den auch die Königin die undefinierbare Menge der vom „Grimm“ gegen Otto Eingenommenen betitelt (vgl. ETD 1473). Insgesamt erscheint das Volk bzw. die allgemeine Menge also als beeinflussbare, aber letztlich nicht vollkommen zu berechnende Größe, die insofern von Bedeutung ist, als sie letztlich den Machthaber stützen muss bzw. ein Frieden erst dann zustandekommen kann, wenn sich das Volk nicht länger in mindestens zwei große Lager spalten lässt, die sich in Form eines Bürgerkrieges bekämpfen.

Trotz Simons absoluter Gewaltbereitschaft, der er sogar seinen eigenen Bruder opfern möchte, erscheint auch er vor dem König in Ketten und ist bereit, auf Bancbanus' Aufforderung hin zu knien und dadurch seine Reue kundzutun. Die Ketten verweisen immerhin darauf, dass seine Ergebung nur unter Zwang erfolgt zu haben scheint, auch wenn er die Bitte an den König, Otto über die Rechtschaffenheit seiner Schwägerin zu befragen, mit den Worten einleitet: „Mein König und mein hoher Herr, verzeiht, / Wenn Euch ein Mann, der selbst dem Recht verfallen, / Und kaum begnadigt, angeht um sein Recht“ (ETD 2043-2044). Der sich nun anschließende Akt der Wiederherstellung der Unschuld Ernys ist ganz zentral für das versöhnliche Ende des Stückes. Zwar hat mit Ausnahme von Bancbanus, der zumindest von der Möglichkeit einer Verfehlung Ernys ausgegangen ist, niemand an der Schuldigkeit Ottos gezweifelt, jedoch kann durch dessen explizite Bestätigung, dass ihm Erny nie auch nur den geringsten Anlass zu „verbotner Werbung“ gegeben hätte, jeglicher Verdacht von einer möglichen Abweichung von der alles bestimmenden Sitte vollkommen aus dem System Ungarn ausgeklammert werden, dessen Brüchigkeit der „Menschenkenner“ Otto ja beweisen wollte. Nun kann der Schuldige endlich des Landes verwiesen werden, und zwar dazu noch ohne Fluch und in einem Akt zur Schau gestellter Großmütigkeit, womit sich das System Ungarn die eigene Überlegenheit auch im

<sup>188</sup> Prutti (2013), S. 225.

<sup>189</sup> Vgl. hierzu auch Berthold (1987), S. 134f.

Hinblick auf eine mögliche Außenwirkung beweist: „Kehr heim und merkt, wie man in diesem Land, / Das Ihr verachtet einst, Beleidigung rächt.“ (ETD 2065f.)

Aber damit ist die Zurschaustellung der homogenen Ordnung Ungarns noch nicht beendet. Der Thronfolger erscheint seinem Vater wie ein wiedergeborenes Kind, das Züge von Christus trägt. Zunächst einmal durch seine Ankündigung über „der Engel Chor“ (ETD 2017) und dann natürlich explizit in dem begeisterten Ausruf des Königs: „Mein wieder mir geborner, teurer Sohn!“ (ETD 2022), der darüber hinaus noch in der Lage ist, die Sünden der Bürgerkrieger zu tilgen: „Hier euer Fürst! Hier euer künftger König! / Verzeihung Jedem, was er auch gefehlt; / Des Frevels Häuptern selbst, doch fern vom Lande“ (ETD 2025-2027). Und tatsächlich ist im Vorfeld dieser Szene eine deutliche Parallele zwischen dem König und Gott hergestellt worden: Andreas fühlt sich wie ein Vater über seine Kinder, sein Volk, dem er „wie Gottes Stimme in dem Garten“ (ETD 1884) Gnade gewähren und verzeihen will, wenn sie sich ihm unterordnen, d.h. Reue zeigen und Buße zu tun bereit sind. Gerade in dieser Bereitschaft des gutmütigen Verzeihens, die unmittelbar an die Wiedererlangung seines Sohnes geknüpft ist, erlangt er seine Göttlichkeit:

BANCBANUS Ach jetzt, und eben jetzt! / Sei ganz wie Gott, o König! Straf den Willen, / Und nicht die Tat, den launischen Erfolg. / Nur kurze Frist, so hast du deinen Sohn; / Schon sind gesendet jene, die ihn suchen. / O raube nicht der Huld den schönsten Schmuck! / Jetzt, mit der Vaterangst in deinem Herzen, / Sei mild und gütig, daß auch Gott dirs sei. / Laß in Verbannung sie ihr Leben enden, / Befleck dich nicht mit Blut! (ETD 2006-2015)

Jedoch gesteht der Gottähnliche sich auch einen Fehler zu, auf den bereits zu Anfang aufmerksam gemacht worden ist:<sup>190</sup>

KÖNIG Wie gräbt Erinnerung mit blutgen Zügen, / Und zeigt, was ich versehn, wie ich gefehlt. / Unsittlichkeit! Du allgefäßiger Krebs, / Du Wurm an alles Wohlseins tiefsten Wurzeln, / Du Raupe in des Staates Lebensmark! / Warum ließ ich beim Scheiden dich zurück, / Warum zertrat ich nicht, verwies dich nicht? / Wie schlecht verwahrtes Feuer gingst du auf, / Und fraßest all mein Haus, mein Heil, mein Glück! (ETD 1917-1925)

Anstatt das Treiben seines Schwagers stärker zu sanktionieren, hat er sich dafür entschieden, seiner geliebten Frau den der Ordnung bedingungslos treu ergebenen Bancbanus – sozusagen als Personifikation des öffentlichen Teils seiner Herrscherpersönlichkeit, während seine Frau den privaten Teil repräsentiert – zur Seite zu stellen.<sup>191</sup> Eine Amtsanmaßung seitens Bancbanus, derzufolge er sich an die Spitze des Aufstandes gestellt hätte, wie es einige Gerüchte glauben machen wollen (vgl. 1903-1905), schließt der bei seiner Rückkehr zunächst noch nicht über alle Einzelheiten informierte König ohnehin grundsätzlich aus:

KÖNIG Ich aber sage: nein, und zweimal nein. / Bancbanus ein Verräter? Schlimm genug, / Wenn er nicht wehrte, wo die Andern taten. / Doch er Verräter? Nun, dann bin ichs auch, / Dann sind wirs alle! Nein Bancbanus nicht. (ETD 1906-1910)

Insofern ist die anfängliche Bedingung der Selbstbezwungung, die der König Bancbanus auferlegt hat, wohl eher rhetorischer Natur (vgl. ETD 425), weil ein Verstoß dagegen so gut wie ausgeschlossen ist. Weitaus wichtiger muss also in seinen Überlegungen der Benennung von

<sup>190</sup> Gleichzeitig ist in dem Schuldeingeständnis des Herrschers natürlich auch eine Entlastungsfunktion für die Systemstruktur zu sehen, wonach sie sich also gar nicht als defizitär erweise, weil die einsetzende Störung auf die Fehlleistung eines (bzw. des herausragenden!) Individuums zurückzuführen sei, und zwar gerade in seinen privaten Persönlichkeitsanteilen. Vgl. auch Berthold (1987), S. 130.

<sup>191</sup> Vgl. hierzu Bancbanus' treffenden Kommentar auf dem „Wiegenfest“ bezüglich der von seinem Herrscher eingerichteten Aufgabenteilung: „Der König ist noch da. Hier, siehst du, steht er. / Und drinnen – Auf das Zimmer der Königin zeigend, vor sich hin: Nu, weiß Gott, drin hüpf und tanzt er“ (ETD 539f.).



Bancbanus die von seinem Stellvertreter erwartete Beschränkung des Einflusses seiner Frau und seines Schwagers gewesen sein, wobei hier auch deutlich wird, dass die große Machtbefugnis, die er ihnen überhaupt zugestanden hat, eine Neuerung im Vergleich zur bestehenden Sitte dargestellt hat, so dass er selbst gegen die von Bancbanus' formulierte Abneigung gegen alle Neuerungen verstoßen hat (s.o. und vgl. ETD 64):

KÖNIG Die Königinnen saßen sonst am Kunkel, / So lang ihr Mann im Feld. Bancbanus, gib! / Ich will Euch Grenzen setzen, daß Ihrs wahrnehmt, / Und wärt Ihr blind vor Hochmut und vor Grimm! (ETD 404-407)

Wenn Andreas die nun folgende Klage erhebt, dann bedauert er, dass Bancbanus dem Treiben der Geschwister keinen Einhalt gebieten konnte:

KÖNIG Bancban, Bancban, wie hast du mich getäuscht, / Um mein Vertrauen, das ich auf dich gewendet! / Und haben sie das Ärgste dir getan, / Ich dachte dich den Mann zu stehn dem Ärgsten. (ETD 1874-1877)

Aus der Logik des Systems heraus bedeutet Einhalt gebieten allerdings betont gleichmütig sein,<sup>192</sup> und genau diese Regel hat Bancbanus auch in extenso verfolgt, weshalb der Vorwurf des Königs hier ungerecht ist bzw. eine grundlegende Infragestellung von Systemprämissen nach sich zöge: Wie kann es sein, dass das Ärgste überhaupt aus der Herrscherfamilie heraus entstehen kann bzw. ist die betonte Zurückhaltung wirklich dauerhaft aufrechtzuerhalten? Die letzte Frage bejaht die Handlung jedenfalls, denn es ist ihm trotz aller Unwahrscheinlichkeit gelungen, den Frieden wieder herzustellen:

KÖNIG *nach einer Pause zurücktretend:* Bancban, Bancban! du ungetreuer Knecht! / Wie hast du deines Herren Haus verwaltet?

BANCBANUS *der aufgestanden ist:* Herr, gut und schlimm, wies eben möglich war!

KÖNIG Ich gab mein Land dir ruhig und in Frieden.

BANCBANUS Nun Herr, beruhigt geb ichs Euch zurück. (ETD 1969-1973)

Wenn ihm der König in Anspielung auf das Gleichnis von den fünf Talenten (Mt 25, 14-30) Furcht und Trägheit bei der Bewahrung des ihm Anvertrauten vorwirft, so argumentiert Bancbanus mit der Realität der Verhältnisse, denen er sich nicht entziehen, sondern auf die er nur reagieren konnte. Die Analogie zu dem göttlichen Auftrag verbindet diese Aussage mit derjenigen in seiner Schlussrede, in der er darum bittet, von seinen Ämtern entlassen zu werden, damit er nicht „aufs neu [...] Gott versuche“ (ETD 2087). Denn der zunächst merkwürdig anmutende Verweis auf eine Versuchung Gottes macht nur Sinn im Zusammenhang mit der scheinbaren Aussichtslosigkeit des Streites der „Treue“ mit der „blinde[n] Wut“. Von diesem Standpunkt aus ist der Erfolg seines Handelns letztlich von Gottes Gnade abhängig gewesen, woraus die allgemeine Regel ableitbar ist, dass jeglicher Form der öffentlichen Betätigung bzw. Übernahme von Verantwortung zur Aufrechterhaltung der Ordnung die Ungewissheit eines möglichen Scheiterns innewohnt:

BANCBANUS Der Glanz, womit du deinen Diener schmücktest, / Er hat als unheilvoll sich mir bewährt; / Gebeut nicht, daß aufs neu ich Gott versuche. / [...] Dich bittend, daß du gnädig mir vergönnt, / Auf meiner Väter Schloß bei meinem Weib, / Bei meines Weibes Leiche still zu harren, / Bis zwei der Leichen liegen in der Gruft. (ETD 2085-2095)

Damit wird der Bogen in diesem letzten Teil des Dramas zurück zum Beginn geschlagen, wo Bancbanus bereits verkündet hatte, dass die Ungarn nur „Lehensmänner“ des Friedens seien und er ihnen nicht in eigentlichem Sinne zugehörig sei. Insofern erscheint es auch nur als konsequent, dass sich Bancbanus den Rückzug in das Privatleben erbittet, das somit als Ort der Ruhe konzipiert ist. Zumindest sollte es so sein, denn die Dramenhandlung hat ja gerade ge-

<sup>192</sup> Vgl. auch Anders (2008), S. 72f.

zeigt, dass aus dem Raum des Privaten Gefahren drohen. Zumindest was das Privatleben des Königshauses anbelangt, wie man einschränkend hinzufügen muss, weil dieses von der öffentlichen Kontrolle nahezu entbunden ist<sup>193</sup> und so das Vertrauen unterwandert wird (vgl. ETD 1520), das Grundlage des gesamten Staatswesens ist (vgl. ETD 1821f.).<sup>194</sup> Von dieser Position aus ist abschließend auch die Aufforderung an den jungen Thronfolger zu verstehen:

BANCBANUS Sei mild, du Fürstenkind, und sei gerecht: / Auf dem Gerechten ruht des Herren Segen. / Bezähm dich selbst: nur wer sich selbst bezähmt, / Mag des Gesetzes scharfe Zügel lenken. / Laß dir den Menschen Mensch sein, und den Diener / Acht als ein Spargut für die Zeit der Not. (ETD 2111-2116)

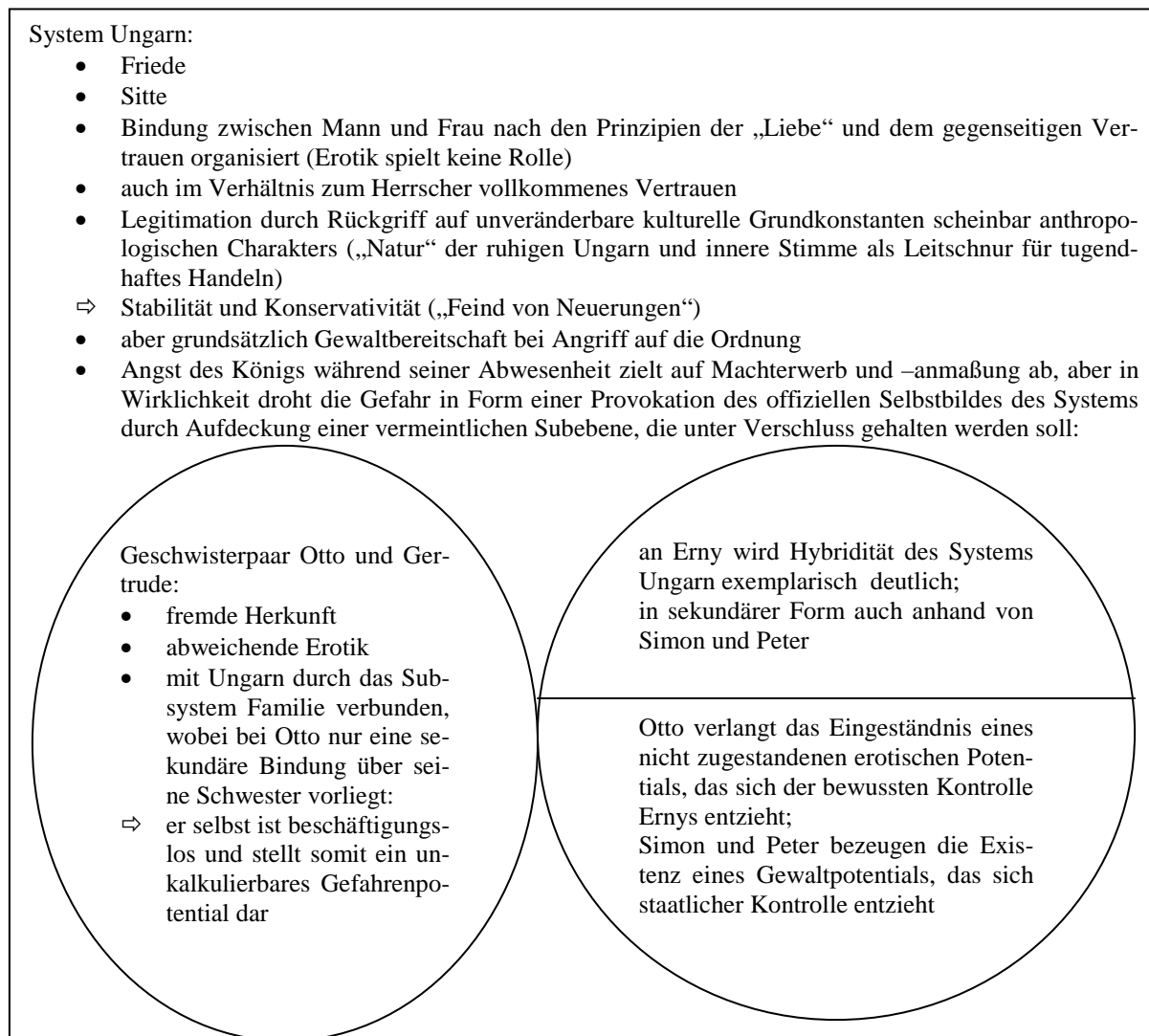
„Was du darfst, ist dem gleich was du muß“ (ETD 392), mit diesem Kommentar hat der König Bancbanus seine Vollmacht übergeben, der diese Regel verallgemeinert für sämtliche Bürger in folgende Worte gekleidet hatte: „Ein Jeder treibe, was ihm selber obliegt, / Die Andern mögen nur ein Gleiches tun“ (ETD 7f.). Der Platz in der Ordnung – und nicht etwa die Anlagen des autonomen Subjekts – definiert die Pflicht jedes Einzelnen. Mit Ausnahme eben desjenigen, der die Gesetze lenkt, denn der muss sich als Erster im Staate selbst beschränken, weil sonst auch die Regeln für die Untertanen in Frage stehen. Diese Selbstbeschränkung ist sozusagen der Teil der Erziehung, die dem Thronfolger von seinem zweiten Geburtshelfer, seinem ersten Diener im Land, mit auf den Weg gegeben wurde anstelle derjenigen, die er sonst durch seine abweichende Mutter erhalten hätte (vgl. hierzu auch die Deklaration des von Otto organisierten Hofballs als „Wiegenfest“). Überhaupt ist es auffällig, dass alles Weibliche aus der dargestellten Welt getilgt worden ist, die nunmehr auch in diesem Sinn deutlich homogener erscheint, weil mit den Frauen auch jegliche Zweideutigkeiten verschwunden sind, die den Männern zum Verhängnis geworden sind. An allererster Stelle wäre hier natürlich der Reiz der androgynen Königin für Andreas zu nennen, der ihr entgegen der Tradition so viel Macht zugestanden hat, dass in Form ihres zweiten Selbst das System Ungarn an die Grenzen seiner Glaubwürdigkeit geführt worden ist. Dies konnte wiederum nur passieren, weil Otto über das Rätsel der eisigfeurigen Erny und der selbst für die Ungarn ungewöhnlichen Altersmesalliance zum Hysteriker geworden ist. Damit Ernys Unschuld nicht infrage gestellt werden kann, wie es Bancbanus ja sogar als Möglichkeit zur Erklärung ihres Todes als Strafe in den Raum stellt, haben sich die Ungarn schließlich in großer Zahl gegen das Gebot des sittsamen Maßhaltens verstoßen.

Nachdem also das System Ungarn komplett rehabilitiert ist, bleibt aus Sicht des idealen Systemvertreters, dem natürlich an dessen Fortbestand gelegen ist, nur noch zu hoffen, dass der zukünftige König nicht nur die gottgleiche Gnade seines (eigentlichen) Vaters erbt, sondern auch die Dienstmentalität aus sozialer Verantwortung für den Fortbestand des Ganzen von seinem Retter bzw. zweitem Vater. Dass aber auch diese Konzeption des vermeintlichen idealen Königs, der nur noch öffentliche Person und kein Privatmensch mehr ist, problematisch im Hinblick auf die Aufrechterhaltung des inneren Friedens ist, wird Grillparzer in seiner *Jüdin von Toledo* vorführen.

<sup>193</sup> Vgl. ETD 155-157: „Ich lache dieser Tröpfe! / Ist meine Schwester Königin im Land, / Daß ich viel fragen soll nach Brauch und Sitte?“

<sup>194</sup> Dieses „Vertrauen“ ist gleichsam auch Grundlage für den Familienzusammenhalt, wie es Bancbanus in der Rede von der inneren Stimme gegenüber Erny formuliert: „Der Mann ist gut, auf Rechtun steht sein Sinn, / Er liebt wie Keiner mich, und wie zu Keinem / Fühl ich zu ihm Vertraun – wenss so nicht spricht, / Dann Gott mir dir, und mit uns allen, Erny [...]“ (ETD 830-833). Gerade die Generalisierung dieses privaten Vertrauensverlusts, die in der Anrufung Gottes zum Ausdruck kommt, verweist deutlich darauf, dass ihm zufolge damit mehr als nur seine Ehe gefährdet ist.

Um-  
welt:  
Existenz  
anderer  
Systeme



- am Ende: nachträgliche Reinigung von Erny und Entschuldbarkeit nach erfolgter Reue von Simon und Peter; Ausgrenzung von Otto nach erfolgter Systemanbindung durch Rettung des Thronfolgers; Familie als Subsystem in seiner Bedeutung eliminiert: allein systemdienliche Aufgabe soll Frieden in Zukunft sicherstellen;
- der Zufall wird zum Bestandteil der göttlichen Weltordnung deklariert, über deren prinzipiell gute Einrichtung keine absolute Gewissheit mehr zu bestehen scheint (auch wenn sich hier aus Sicht der Ungarn die große Katastrophe noch hat abwenden lassen: diese Wendung würde unter der modifizierten Sichtweise nur noch als „Glück“ erscheinen);
- Garant für die positive Zukunft scheint angesichts der Existenz einer nicht zugestandenen Subebene des „sittsamen“ Systems Ungarn die Eliminierung bzw. Ausgrenzung alles zumindest teilweise Abweichenden und damit prinzipiell Zweideutigen bzw. Hybriden zu sein;
- eine weitergehende Infragestellung der Angemessenheit der Systemstrukturen in Ungarn wird durch die Möglichkeit der Schuldprojektion auf die unerlaubte „Neuerung“ von König Andreas rückwirkend vermieden

## 7. *Des Meeres und der Liebe Wellen*<sup>195</sup> oder die verhängnisvolle Entscheidung zur inhumanen Ordnung

Am Beginn dieses Dramas steht die junge Hero kurz vor ihrer Weihe zur Priesterin im Tempel der Aphrodite zu Sestos. Deutlich tritt ihr Stolz über das bevorstehende Ereignis zutage, wenn sie sich im Selbstgespräch mit den Göttern auf nahezu einer Stufe mit ihnen imaginiert (vgl. MLW 4-29). Sie freut sich, dass sie mit diesem Schritt ihrer Existenz eine bestimmte Richtung gegeben hat, die ihr bisher offenbar fehlte:

HERO Mir wird vergönnt, die unbemerkten Tage, / Die fernhin rollen ohne Richt und Ziel, / Dem Dienst der hohen Himmlischen zu weihn (MLW 5-7).

Vielmehr ein glücklich Ungefähr hat mich / Nur halb bewußt an diesen Ort gebracht, / Wo – wie der Mensch, der müd am Sommerabend / Vom Ufer steigt ins weiche Wellenbad, / Und, von dem lauen Strome rings umfassen, / In gleiche Wärme seine Glieder breiten, / So daß er, prüfend, kaum vermag zu sagen: / Hier fühl' ich mich und hier fühl' ich ein Fremdes – / Mein Wesen sich hindangibt und besitzt. / Aus langer Kindheit träumerischen Staunen / Bin hier ich zum Bewußtsein erst erwacht, / Im Tempel, an der Göttin Fußgestelle / Ward mir ein Dasein erst, ein Ziel, ein Zweck. / Wer, wenn er mühsam nur das Land gewonnen, / Sehnt sich zurück, wo's wüst und schwindelnd? / Ja, diese Bilder, diese Säulengänge, / Sie sind ein Äußeres mir nicht, ein Totes, / Mein Wesen rankt sich auf an diesen Stützen, / Getrennt von ihnen, wär' ich tot wie sie. (MLW 155-164)

Das Glück, das ihr bereits vor einigen Jahren zuteil geworden ist, als sie ihre Familie verlassen hat, um sich der Vorbereitung auf ihren Dienst als Priesterin an der Seite ihres Onkels zu widmen, ist für sie gleichbedeutend mit dem Ende der unbestimmten Kindheit, in der sie sich lediglich betrachtend und „ausgeliefert“, wie es in der Metapher des Meeres zum Vorschein kommt, empfunden hat. War sie vorher verloren, sieht sie nun ganz deutlich ihre Bestimmung vor Augen, deren Verlust für sie den Tod bedeuten würde. Um diese Erfahrung auszudrücken, verwendet sie abermals das Bild des Meeres, das ihr geeignet erscheint, den Zustand vollkommener Harmonie zwischen sich und ihrer Umwelt zu versinnbildlichen. Selbstbesitz und Harmonie sind für Hero offenbar eng aneinander gekoppelt, jedoch kann sie beides gemäß der hier heraufbeschworenen Vorstellung lediglich in Ufernähe erfahren, während die Unermesslichkeit des Wassers grundsätzlich bedrohlich wirkt.<sup>196</sup> Die notwendige Sicherheit, auf die es ihr dementsprechend ankommt, findet sie in ihrer neuen Aufgabe, die ihr Orientierung und das Gefühl der Einheit in sich selbst bietet. Dadurch erklärt sich auch, dass sie – ganz im Gegensatz zu ihrem Onkel – ein persönliches und unmittelbares Verhältnis zum Kult unterhält, dessen Befolgung sie „vergnügt“ macht (vgl. MLW 195).<sup>197</sup> Wie bereits angedeutet, legt sie ihren ganzen

<sup>195</sup> Die Hauptbeschäftigung mit diesem Stoff fällt in die Zeit zwischen 1828 und 1829. Zitiert wird das *Trauerspiel in fünf Aufzügen* nach Grillparzer (1987), S. 9-94. (Im Folgenden abgekürzt als „MLW“ samt der zugehörigen Versangabe).

<sup>196</sup> Vgl. auch die analoge Verwendung des Wassermetaphorik durch ihren Onkel in MLW 987-995: „Der Strom, der Schiffe trägt und Wiesen wässert, / Er mag durch Felsen sich und Klippen drängen, / Vermischen sich mit seiner Ufer Grund, / Er fördert, nützt, ob klar, ob trüb verbreitet: / Allein der Quell, der Mond und Sterne spiegelt, / Zu dem der Pilger naht mit durst'gem Mund, / Die Priesterin, zu sprengen am Altar; / Der wahre rein die ewig lauern Wellen, / Und nur bewegt, ist ihm auch schon getrübt.“ Deutlicher noch kommt hier der Kontrast zwischen Bewegung (und damit auch Entwicklung in Raum und Zeit: Das Schiff wird getrieben) und absoluter Statik zum Vorschein, womit bereits impliziert ist, dass die Priesterin keine Entwicklung durchlaufen darf.

<sup>197</sup> Vgl. hierzu auch die Ansicht Schaums (2001): „Sie gehorcht ihrem natürlichen Empfinden, wenn sie ahnt, daß das lebensfördernde Prinzip Aphrodites nicht in ein abstraktes Jenseits hinaufstilisiert werden darf, um in der Form unanfechtbarer Gesetze auf das gesellschaftliche Leben des Volkes zurückzuwirken“ (S. 237). Auch wenn die der Protagonistin hier unterstellte unbewusste Ahnung in der Interpretation zu weit führt, ist doch das distanzierte Verhältnis des Priestersystems zur Gottheit zutreffend charakterisiert, zumal sich in dieser schematischen Trennung zwischen „ird'scher Aphrodite“ und der „Himmlische[n]“ auch die dominierende Dualität in der Frauenwahrnehmung in diesem Drama widerspiegelt: Triebgesteuerte Frau oder Gottheit, dazwischen gibt es scheinbar

Stolz in dessen peinlich genaue Einhaltung, weshalb sie als „grämlich“ und „einsam schmolend“ von der Tempeldienerin Janthe charakterisiert wird, die ihren Stolz spöttisch zu entlarven versucht. Sobald sie jedoch auf „die fremden Jünglinge am Gittertor“ zu sprechen kommt, wird sie von Hero unterbrochen, die ihr zu schweigen gebietet (vgl. MLW 79-82). Diese Reaktion verrät dann doch eine Gemeinsamkeit mit dem Verhalten ihres Onkels, für den sämtliche Realitätsbereiche, die nicht im System vorkommen dürfen, unter Androhung von Strafe streng verschwiegen werden müssen (vgl. MLW 86-90). Im Unterschied zu ihrem Onkel aber, der ja die entsprechende Macht zur Reinerhaltung des Systems im Bewusstsein der äußeren Bedrohungen ausübt, wirkt Heros Reaktion in dieser Szene aufgesetzt, weil sie lediglich der Form nach agiert, und fast scheint es so, als wollte sie sich hinter ihrer Rolle vor dem Unbekannten verstecken (vgl. auch MLW 33-42).

In ihrer Selbstisolierung bereitet sie sich bereits auf ihre zukünftige Aufgabe vor, denn „ein einsam Leben harret der Priesterin“, allerdings „zu Zweien [d.h. an der Seite einer Vertrauten] trägt und wirkt sich noch so leicht“, wie ihr Onkel zu bedenken gibt (MLW 119f.). Aber genau dieses verneint Hero, möchte jeglicher Gesellschaft entbehren und sich im „Glück des stillen Selbstbesitzes“ (MLW 392) üben, wozu ihr die Priesterinnenexistenz die Möglichkeit bietet im Unterschied zur Rolle der Frau außerhalb des Tempelbezirkes. Denn dort ist die Frau dem Manne untertan, der in seiner gewalttätigen und ungestümen Art gebietet und handelt (vgl. MLW 309-317), wofür ihr Bruder das beste Beispiel abgibt, der sie als Kind bereits malträtiiert hat und nun „auf kühne Wagnis in entferntes Land“ gezogen ist (MLW 303). Dem aus geistlicher Perspektive erbärmlichen Schicksal der Frau als „Magd des Knechtes, der sie freit“ (MLW 373), kann sie also nur durch den Schritt der Priesterweihe entkommen, die den Frauen ihrer Familie nach dem Vorbild ihrer Tante zugänglich ist. Und so ist sie auch sehr zufrieden damit, dass sie bereits seit sieben Jahren von ihrer Familie entfernt ist und sich im Tempel auf ihren Dienst als Priesterin vorbereitet, wobei dieser Schritt ja wohl zuerst von ihrem Onkel im Zusammenspiel mit ihrem Vater ausging: „Ich weiß ja was ich will und was wir wählten, / Wenn wählen heißen kann, wo keine Wahl (MLW 144f.).“ Daher ist die Gehorsamkeit, mit der Hero den vorgegebenen Normen gegenübertritt, durchaus von diesen beiden intendiert und entspricht genau der Entwicklung, die sie sich für sie gewünscht haben, schließlich war sie als Kind wohl eher ungestüm (vgl. MLW 274-277). Und jetzt, kurz vor der heiligen Zeremonie möchten sie ihre Standfestigkeit und Eignung noch einmal auf die Probe stellen, weshalb der Vater auch so besorgt ist, dass seine Frau alleine mit ihrer Tochter spricht. Denn für Heros Mutter ist „das Weib [...] glücklich nur an Gattenhand“ (MLW 320), so dass ihr das Beharren Heros auf Selbständigkeit von „selbstisch eitlen Lehren“ herzurühren scheint, die ihr das „fromme[] Kind entwendet“ hätten (vgl. MLW 327f.). Doch Hero möchte die im Tempel erlangte Selbständigkeit und Zufriedenheit im Dienste einer Göttin, d.h. einem weiblichen Wesen, auf keinen Fall mehr gegen die patriarchalische Ordnung ihrer Familie und die Disharmonie ihrer Kindheitserinnerungen eintauschen:

HERO *von ihr wegtretend*: Ich aber will mit heiterm Sinne wandeln / Hier an der Göttin Altar, meiner Frau. / Das Rechte tun, nicht weil man mirs befahl, / Nein, weil es recht, weil ich es so erkannt. / Und Niemand soll mirs rauben und entziehn. / Wahrhaftig! (MLW 332-337)

Indem sie sich dem Dienst an ihrer „Frau“ verschreibt, die sie zu Beginn als ihre Mutter benannt hat (vgl. MLW 39), gelingt es ihr, dauerhaft eine kindergleiche Existenz zu perpetuieren, diesmal aber eine Kindheit, die eben nicht „wüst und schwindelnd“ ist, sondern die ihr eben die

Ruhe verheißt, welche sie durch den männlichen Einfluss vorher nicht finden konnte.<sup>198</sup> Dabei lässt sie (möglicherweise gezielt) außer Acht, dass auch die Existenz als Priesterin in ein übergeordnetes System eingebunden ist, das eine sehr starre Ordnung aufweist, welche wiederum durch einen Mann in Gestalt ihres Onkels vertreten wird, der sich eben als ihr „zweite[r] Vater“ sieht (MLW 997). Was sie also hier so beredt gegen Janthe und ihre Mutter verteidigt, ist nur ihr Bild eines Systems, das ihr scheinbar Autonomie gewährt, während sie weder das Leben als solches noch die Strukturen eben jenes Systems kennt, das Autonomie eben nicht um jeden Preis zulässt.<sup>199</sup> Aber auch der Onkel warnt Hero davor, „selbstisch“ ihr Amt auszuüben, wenn auch in einem anderen Sinne, als es die Mutter tut.<sup>200</sup>

PRIESTER Nur hüte dich, daß so beschränktes Streben / Ein Billiger nicht möge selbstisch nennen! / Es hält der Mensch mit Recht von seinem Wesen / Jegliche Störung fern; allein sein Leben, / Ablehnend alles andre, nur auf sich, / Des eignen Sinns Bewahrung zu beschränken, / Scheint widrig, unerlaubt, ja ungeheuer, / Und doch auch wieder eng und schwach und klein. (MLW 165-172)

Denn nicht die Freude an einem harmonischen Zustand oder der mit der Aufgabe einhergehende Stolz sollten ausschlaggebend für die Priesterweihe sein, sondern der Dienst am Tempel der Gottheit, zu dem idealerweise auch noch das Sehertum gehört. Jedoch fühlt sich Hero zu dieser Aufgabe nicht berufen, weil sie nicht ihrem Wesen entspreche (vgl. MLW 184-187), worin sich erneut das unterschiedliche Verhältnis zum Priestersystem zwischen ihr und ihrem Onkel offenbart, dem zufolge man sich mit seinem ganzen Selbst dem Dienst zu verschreiben habe.<sup>201</sup> Aber der Priester hat die Hoffnung noch nicht aufgegeben, dass seine Nichte sich der Sammlung hingeben und infolgedessen zur Seherin werden könne. Schließlich liegt ja gerade in dieser Rückerlangung des „schönen Vorrechts“ (vgl. MLW 178) für seine Familie sein größter Wunsch, in dessen Verfolgung er sich mit Hero eins zu sein glaubt, wie aus folgender enttäuschter Äußerung über Heros Unruhe nach ihrer Weihe hervorgeht: „Ich dachte dich erfreuter mir am Abend / Des sel’gen Tags, der *unser* Wünschen krönt. / Was *wir* gestrebt, gehofft, du hast, du bist es; [...]“ (MLW 928-930; Herv. d. Verf.).

Im Interesse dieser „Sammlung“ (MLW 945) muss die Priesterin von jeder Störung, die das Leben bietet, abgeschirmt werden, wie es der Priester in folgenden Worten unmissverständlich zum Ausdruck bringt: „Doch wessen Streben auf das Innre führt, / Wo Ganzheit nur, des Wirkens Fülle fördert, / Der halte fern vom Streite seinen Sinn, / Denn ohne Wunde kehrt man

<sup>198</sup> Tatsächlich ist die Bindung an ihre eigene Mutter, die sie in der Zwischenzeit jedoch vergessen hat, besonders eng, wenn man sich ihr Verhalten beim Anblick ihrer Mutter vor Augen führt (vgl. MLW 227-242). Auch die Mutter ist besonders wegen einer Entfremdung zwischen sich und ihrer Tochter besorgt und äußert zumindest keine Einwände mehr, nachdem ihr Hero in Aussicht gestellt hat, dass nicht zwangsläufig sie zurück an der „Eltern Herd“ kommen müsse, sondern dass auch die Mutter im Tempel bei ihr verweilen könne (vgl. MLW 387-400).

<sup>199</sup> Vgl. hierzu sehr deutlich die Aussage ihres Onkels: „Unseliger, was strecktest du die Hand / Nach meinem Kind, nach meiner Götter Eigen?“ (MLW 1516f.).

<sup>200</sup> Auf diese zweiseitige Kritik an der Emanzipation Heros verweist Geißler (1986a), wobei die Mutter eine Position verkörpere, „die menschliche Existenz nicht autonom, sondern vermittelnd und bedingt und auf Vermittlung und Bedingungen angewiesen begreift und die damit die Herrschaftswelt der Männer ebenso wie die Selbstbewahrung und spätere ‚Turm-Existenz‘ Heros problematisiert“ (S. 37). Darin sieht er bereits Janthes Schlussworte vorweggenommen, die ebenfalls „nach jener Freiheit [verlange], die nicht in der Entfesselung des Subjekts, sondern in der konkret-praktischen Bindung an die Familie besteht“ (S. 44). Beide Figuren verkörperten so eine Alternativopposition zur subjektivistischen Weltanschauung Heros, die schließlich in ihren Tod münde und auf diese Weise problematisiert werde.

<sup>201</sup> So urteilt auch Kölling (1987): „Heros ‚Flucht‘ ist nur Isolation von einer Welt, die als bedrohlich und barbarisch empfunden wird (siehe V. 307-310). Die Tätigkeit der Protagonistin aber erscheint sinnlos, denn religiöse Berufung verspürt sie nicht (siehe V. 191)“ (S. 155). ‚Flucht‘ steht deswegen in Anführungszeichen, weil es sich ja um keine eigentliche selbstbestimmte Flucht Heros handelt, sondern um die Rechtfertigung eines von anderen herbeigeführten Zustandes, mit dem sie aber zu diesem Zeitpunkt durchaus zufrieden ist – vor allem angesichts der für sie drohenden Alternative.

nicht zurück, / Die noch als Narbe mahnt in trüben Tagen“ (MLW 982-986). Insbesondere bezieht sich der Schutz des Tempelbereichs auf jegliche Form der Sexualität, denn „[k]ein Vogel baut beim Tempel hier sein Nest, / Nicht girren ungestraft im Hain die Tauben, / Die Rebe kriecht um Ulmen nicht hinan, / All was sich paart bleibt ferne diesem Hause, / Und jene dort fügt heut sich gleichsam Los“ (MLW 354-358).<sup>202</sup> Letzteres bedeutet, dass Hero jeglichem Verlangen nach einem Mann entsagen muss, was ihr aber zunächst auch gar nicht schwer fällt, weil sie ein solches noch gar nicht gekannt hat und erst in Gestalt von Leander erfahren wird: „Was man nicht faßt, erregt auch kein Verlangen. / Laß mich so wie ich bin, ich bin es gern“ (MLW 137f.). Was sie hier unmissverständlich äußert, ist natürlich der Wunsch, fortwährend in ihrem Kindstatus zu verharren, den sie durch den Dienst für ihre Frau und symbolische Mutterfigur aufrechterhalten möchte, so dass sie sich, man erinnere sich an die Meeresmetapher am Anfang, auch nicht mehr von dem sicheren Ufer entfernen muss. Daher ist sich der Oberpriester zunächst auch gar nicht sicher, ob Hero bereits reif für die Ausübung dieses Amtes ist (vgl. MLW 408: „Wüßt ich sie schwach, noch jetzt entließ’ ich sie“), denn offenbar scheint die Freiwilligkeit dieses Entschlusses in vollem Bewusstsein seiner ganzen Tragweite zwar keine absolute Voraussetzung, so doch zumindest eine erwünschte Bedingung zu sein, um „Unrecht“ im Anschluss auszuschließen. Allerdings verwirft er diese Regel unter Hervorhebung des Pflichtbewusstseins in Anbetracht der einmal übernommenen Aufgabe. Es ist gerade dieses Pflichtbewusstsein, wodurch er sich als idealtypischer Systemvertreter auszeichnet:

PRIESTER   Zugleich bedenk’ ich wirklich, / Daß heilsam feste Nötigung der Abschluß / Von jedem irdisch wankem, wirren Tun. / Du wähltest ewig unter Möglichkeiten / Wär’ nicht die Wirklichkeit als Gränzstein hingesezt. / Die freie Wahl ist schwacher Torens Spielzeug. / Der Tücht’ge sieht in jedem Soll ein Muß / Und Zwang, als erste Pflicht, ist ihm die Wahrheit.“ (MLW 409-416)

In Analogie zu Heros das Stück eröffnenden Worten lässt sich auch aus der Aussage ihres Onkels eine negative Beurteilung des „freien Willens“ und der Wahlmöglichkeiten herauslesen, indem ihnen der Vorteil einer unbedingten Orientierung an der überirdischen Wahrheit als Gegenbild gegenübergestellt wird. Während hier jedes Handeln eindeutig und klar ist, erscheint jegliches irdisches Treiben als schöner Wahn, denn letztlich ist es doch nicht so frei, wie es zunächst den Anschein hat. Schließlich setzt die nicht gänzlich zu beeinflussende Wirklichkeit den scheinbar endlosen Wahlmöglichkeiten ein Ende etwa in Form von vollendeten Tatsachen, die eben nicht mehr beeinflussbar sind, sondern auf die man nur noch reagieren kann. Und weil dem so ist, beabsichtigt der Priester also durch den Vollzug der Weihehandlung ein für Hero nicht mehr umkehrbares Ereignis zu schaffen, so dass sich für seine Nichte tatsächlich keine alternative Wahlmöglichkeit mehr bietet. Aus seiner Perspektive ist dieser Schritt natürlich umso mehr geboten, als Hero damit endgültig den irdischen Wahlmöglichkeiten entsagt und sich den von ihm eindeutig favorisierten Dienst an der höheren „Wahrheit“ verschreibt. Allerdings kommt es beim Vollzug des Weiherituals zu kleineren Störungen (vgl. MLW 499-502), die offensichtlich durch die Anwesenheit jenes Jünglings ausgelöst werden, der so ganz anders als die meisten zu sein scheint. Er ist ein Melancholiker, der lange Zeit unter dem Einfluss seiner ebenfalls „tiefbekümmerten“ Mutter stand und ihr seit ihrem Tod fortwährend hinterher trauert, so sehr sich sein Freund Naukleros auch bemüht, ihm das Leben wieder schmackhaft zu machen:

NAUKLEROS   Nun, da sie tot, was hält dich länger ab / Den Gleichen als ein Gleicher zu gehören / Mitfühlend ihre Sorgen, ihre Lust? / Wein um die Gute, rauf dein braunes Haar, / Allein dann kehre zu den Freuden wieder, / Die sie dir gönnt, die du ihr länger gönntest. (MLW 521-526)

<sup>202</sup> Nimmt man diese Forderung des Priesters wörtlich, dann erscheint der gesamte Tempelbezirk wenn nicht gar als Ort des Todes, so doch zumindest der Starre und Unbeweglichkeit.

Leander ist also ebenso wie Hero jemand, der sich dem sozialen Geschehen auf Grund einer problematisierten Kindheit entzieht: Während Hero auf Sestos ihre Selbstbestimmung in der nahezu kindlich strengen Ausübung ihres Amtes im Dienste ihrer Göttin gefunden zu haben scheint und daher unbedingt in dieser „sturmbeschützte[n] Ruh“ (MLW 287) verweilen möchte,<sup>203</sup> kann sich Leander nicht aus der Bindung an seine tote Mutter befreien und verharret daher ebenso in einer Art Kindheitszustand.<sup>204</sup> So verwundert es auch nicht, dass Hero den Unbekannten mit dem Antlitz des Hymenäus als „sittig [...] und fromm“ (MLW 758) bzw. als „still und fromm“ (MLW 1054) bezeichnet, worin sich einerseits der Gegensatz zu ihrem stürmischen Bruder manifestiert und andererseits eine Wesensart bezeichnet wird, die Heros Mutter als Anzeichen für die Mutter-Kind-Bindung und den Verzicht auf Selbstbestimmtheit benannt hat (vgl. MLW 328-331). Ebenso „fromm“ erscheinen Hero auch die Wellen, die in der „ruhig[en]“ Nacht der Hellespont „Kindern gleich [...] spielen [lässt]“ (vgl. MLW 1026-1028), so dass Leander unter diesen Bedingungen nicht nur den Hellespont wird durchschwimmen, sondern sich ihr auch wird (an)nähern können. Während der späteren Ereignisse im Turm, während derer sich Leander und infolgedessen auch Hero schrittweise von der frommen Ruhe ihrer Kindheit entfernen, beobachtet der Tempelhüter auch eine analoge Veränderung des Meeres, das „rauschend höher an die Ufer [steigt]“ (MLW 1310), so dass die Nacht bereits „ein halb-enthüllt Geheimnis“ (MLW 1312) ist und es naheliegt, das Meer selbst, wie es der Titel bereits ankündigt, als Sinnbild für die Entwicklung insbesondere von Leander anzusehen. Überhaupt ist die Charakterisierung dieser Figur eng an das Element Wasser gebunden. Denn Leander begibt sich nächtens in eben die Position auf dem Wasser, die auch Hero metaphorisch als erstrebenswert für ihre Person benannt hat, nämlich das Geschaukelt-Werden in Ufernähe, wobei ihn der Blick in die Sterne an seine tote Mutter denken lässt (MLW 542-550).<sup>205</sup> Lediglich das Rudern scheint ihn zumindest für einzelne Momente aus seiner Melancholie zu befreien, wobei diese Form der Bewegung durch die eindeutig sexuelle Konnotation in der Beschreibung des Naukleros als Triebabfuhr charakterisiert wird, die wiederum zur absoluten Selbstbezüglichkeit seiner Existenz passt:

NAUKLEROS Ei rudern, ja! Wie glänzt ihm da das Auge! / Am Steuer sitzend, ausgestreckt die Hand, / Die prallen Arme vor und rückwärts führend, / Jetzt so, dann so, und fort auf feuchtem Pfad! / Da fühlst du dich ein Held, ein Gott, ein Mann; / Für Andres mag man einen Andern suchen (MLW 557-561)

Doch der Anblick Heros hat ihn offenbar verändert, Naukleros erkennt die Reaktion seines Freundes auf die schöne junge Priesterin als Verliebtheit und bezeichnet ihn als „Neugeborenen“ (vgl. MLW 667), der nun lernen müsse zu „scheiden von den Knabenjahren“ (MLW 690). Allerdings trifft beide Liebenden ihre „Neigung“ zu spät (vgl. 785-789), was die überdeterminierte Grenze zwischen ihnen deutlich hervorhebt: Die Meerenge trennt nicht nur zwei sich

<sup>203</sup> Vgl. hierzu ihre treffende Charakterisierung durch Naukleros: „[...] Fast anzuschauen wie ein fürstlich Kind, / Dem man die Krone aufgesetzt, noch in der Wiege“ (MLW 628f.).

<sup>204</sup> Wenn also Janthe ihm rät, „Gleich für Gleich“ (MLW 859) zu suchen, dann trifft dies eigentlich zu, zumindest im Hinblick auf ihr Verharren in einem Kindheitszustand.

<sup>205</sup> Ironischerweise ist die nächtliche Sternenbetrachtung ja genau der Zustand, den der Priester im Kontext der „Sammlung“ seine Nichte einnehmen lassen möchte, den sie allerdings unter Hinweis auf ihre Freude „am Strahl des Lichts“ (MLW 187) verweigert. Denn eine Melancholikerin ist Hero nicht, allerdings offenbart sich in der Ähnlichkeit der Beschreibungen einerseits der Aufgaben einer Priesterin und andererseits der Handlungsweise Leanders eine beiden gemeinsame Bewegungsrichtung, die ausschließlich nach „oben“ führt: „Und denk – an deine Mutter, die noch eben / Zur rechten Zeit dich, sterbend, frei gemacht; / An sie; an Geister, die dort Oben wohnen; / An – denk ans Denken; denk vielmehr an nichts!“ (MLW 547-550). Aus diesen Worten des Naukleros spricht die pathologische Selbstbezüglichkeit der Existenz Leanders, der eben eine Entwicklung seiner selbst allenfalls nach „oben“ zulässt, als deren Endpunkt der Tod bzw. das Aufgehen in einen nicht mehr körperlichen Bereich angenommen werden kann. Einen ebensolchen Zustand versucht Hero bereits im Diesseits durch ihr Wandeln zwischen Götterstatuen, die ihr als Abbild unmittelbar auf die entsprechenden Entitäten selbst verweisen, zu erlangen.



grundsätzlich nicht gerade freundlich gesinnte Völker (vgl. MLW 841), sondern eben auch die Welt des alltäglichen Lebens von derjenigen der quasi-heiligen Ordnung, wo es keine Liebe oder Sexualität geben darf.<sup>206</sup> Versinnbildlicht wird diese Existenzform im Gebäude des Turmes, in dem die Priesterin ihre Kammer hat:

PRIESTER Und wie der Turm, / In dessen Innern sich dein Wohnsitz wölbt, / Am Ufer steht des Meers, getrennt, allein, / Durch Gänge nur mit unserm Haus verbunden – / Auf festen Mauern senkt er sich hinab, / Bis wo die See an seinen Füßen brandet, / Indes sein Haupt die Wolken Nachbar nennt, / Weit schauend über Meer und Luft und Land – / So wirst du fürder stehn, getrennt, vereint, / Den Menschen wie den Himmlischen verbündet; / Dein selber Herr und somit auch der Andern, / Ein doppeld-lebend, auserkornes Wesen, / Und glücklich sein. (MLW 894-906)<sup>207</sup>

Der Turm wird so zu einem Abbild der Existenz Sapphos samt ihrer inneren Befindlichkeit, denn der Vergleich beinhaltet ja auch ihr vermeintliches Glück. Zur besonderen Ironie des Textes gehört, dass dieser Extremort gerade durch seine Abgeschiedenheit und Nähe des Meeres eben zu jenem Ort wird, an dem sich Leander Zutritt zu Hero nicht nur im räumlichen, sondern auch im übertragenen Sinne verschaffen kann. Denn die vertikale Achse, die allein nach oben führt, wird ja an diesem Ort durch die horizontale Achse geschnitten, die gerade die Anschlussfähigkeit der Kontemplation sicherstellen soll, welche hier aber auf andere Weise erfolgen wird, als sich der Priester das vorstellt.<sup>208</sup> Diese Möglichkeit kommt ihm natürlich überhaupt nicht in den Sinn, schließlich konnotiert er das Bauwerk primär mit der für die Priesterin konstitutiven „Sammlung“ (MLW 944). Allein die Tatsache, dass Hero sich dieses Lexems bedient, löst bei ihm eine augenblickliche Begeisterung aus (vgl. MLW 945-968), der sie sofort wieder Einhalt gebieten muss, um stattdessen zu bekennen, dass sie Opfer ist von „Stimmungen, die kommen, wandeln, gehen, / Sich selbst erzeugend und von nichts gefolgt“ (MLW 933f.). Und eben diese „Stimmungen“ vergällten ihr das lang ersehnte Glück durch den Akt der Priesterweihe und verheißten nichts Gutes im Hinblick auf die paradoxe Ankündigung des Priesters, dass sie in ihrer Turmexistenz fürderhin „glücklich“ sein müsse. Nach seinem Abgang gesteht sich Hero auch sogleich die eigentliche Ursache für ihre missmutige Stimmung ein, nämlich ihre „Neigung“ zu Leander, die sie nicht schlafen und schließlich bereuen lässt, dass sie das Leierspiel nicht erlernt habe, das ihr Ablenkung verschaffen könnte, entsprechend der Funktion der Kunst, wie sie auch in den bisherigen Dramen Grillparzers bestimmt wurde. Immerhin vermag sie es, zwei Verse aus ihrer Erinnerung zu singen, welche die Annäherung des Zeus in Gestalt eines Schwanes an Leda zum Thema haben, wobei sie bedauert, dass die alten Zeiten vorbei seien, in denen Einsamen Trost durch Götter, Schwäne oder Adler gespendet worden sei. Dabei missversteht sie selbstverständlich den Inhalt des Liedes bzw. lässt das eigentlich Erzählenswerte, sofern es ihr bekannt ist, vollkommen außer acht, denn es geht schließlich nicht um göttlichen Beistand, sondern ganz im Gegenteil um die Durchsetzung eines ungewollten und illegitimen erotischen Aktes mit Hilfe der Verstellung. Dem Betrachter entgeht selbstverständlich nicht die Parallele zu ihrer eigenen Situation, wenn auch unter verkehrten Vorzeichen, denn im Folgen-

<sup>206</sup> Ähnlich überdeterminiert war jeweils auch die zentrale Grenze in *Sappho* und *Das goldene Vließ*.

<sup>207</sup> Vgl. die Ähnlichkeit mit der Baum-Metaphorik Alphons in *Die Jüdin von Toledo*. Füßen tun sowohl der Turm als auch der Baum auf dem hybriden Irdischen, das als Basis für beide dienen muss, von der heraus sie sich in die Sphäre des Geistigen erheben – eine Basis freilich, die verborgen bleiben soll und nicht thematisiert wird. Dabei ist diese Basis nicht zu verleugnen, schließlich müssen die künftigen Systemrepräsentanten gezeugt werden und das kann ja per definitionem nicht im Raum des Kontemplativen geschehen. Einzig Rudolf von Habsburg gelingt im Zuge der Einführung des Gottesgnadentums eine Reinigung von allem Menschlichen, so dass er tatsächlich nicht länger als Mensch erscheint und eben die Mittlerposition ausüben kann, die von Hero und Alphons, aber eben auch von dem zukünftigen König Bela in *Ein treuer Diener seines Herrn* erwartet wird.

<sup>208</sup> Zum Schnittpunkt dieser Achsen in den Turmbauten vgl. erneut Krahs (1996), S. 221.

den wird sich zeigen, dass die Vergötterte durch die Nachstellung eines Menschen bedrängt wird.<sup>209</sup>

Anstelle von Zeus wird also Leander ihr Gemach betreten und ihr die verstörende Wirkung der „Liebe“ bewusst machen, die von Medea in ganz ähnlichen Worten beschrieben worden ist. Schließlich weist ihr Liebeserlebnis mit Jason durchaus Parallelen zu demjenigen Heros auf, die sich plötzlich um denjenigen sorgt, dem sie in einem Anfall von Scham gerade noch den Tod herbeigewünscht hatte:

HERO [...] Entsetzlicher! Verruchter! / Was kamst du her? nichts denkend als dich selbst, / Und störst den Frieden meiner stillen Tage, / Vergiftest mir den Einklang dieser Brust? (MLW 1169-1172)

Was ist es, das den Menschen so umnachtet, / Und ihn entfremdet sich, dem eignen Selbst / Und fremdem dienstbar macht? – Als sie nun kamen, / Drei Schritte fern, und nun mich fanden, sahn; / Ich zitterte, – doch nicht um mich! – Verkehrtheit! / Ich zitterte für ihn! (MLW 1181-1186)

Ähnlich wie im Falle Medeas ist nicht sie es, die ihren Zustand mit dem Begriff der „Liebe“ diagnostiziert, das für sie ein „bunte[s] Wort“ (MLW 1194) ist, sondern auch hier wird es ihr von dem Verehrer als Erklärung für die beschriebenen Symptome angeboten. Anhand dieser hatte auch Naukleros seinem Freund zunächst über die Ursache seines Leidens Aufschluss geben müssen, so dass offenbar gilt, dass eine Benennung des zunächst Verstörenden nur von Eingeweihten bzw. bereits Erfahrenen erfolgen kann bzw. dass solche Wörter ohne das entsprechende Erleben nur leere Hülle bleiben und in ihrem Bedeutungsumfang nicht erfasst werden können. Anders als im Fall der selbstbewussten Kolcherin setzt Hero dem stürmischen Leander nach dessen Besuch ihres inneren Gemaches jedoch keinen großen Widerstand mehr entgegen. Anstatt dessen gewährt sie ihm sogar einen Kuss als „Zeichen [ihrer] Huld“ bzw. als „Pfand“ (MLW 1238), nachdem sie ihn mit dem Versprechen verabschiedet hat, am darauffolgenden Tag die Lampe erneut brennen zu lassen, damit er so wieder den Weg zu ihr finden und sie alsbald möglich wieder zusammentreffen könnten.

Gerade an dem Symbol der Lampe lässt sich die Entwicklung der beiden Figuren sehr gut nachvollziehen. Denn während das Licht nun ihrem Geliebten Orientierung bieten soll und so zum Sinnbild für das Zustandekommen ihres Intimsystems wird, hat Hero in ihrer anfänglichen Weigerung, seinem Drängen nachzugeben, dasselbe Bild in genau entgegengesetzter Weise gebraucht:

HERO Laß das! Berühr mich nicht! – Das ist nicht gut, / Was so verkehrt die innerste Natur, / Auslöscht das Licht, das uns die Götter gaben, / Daß es uns leite, wie der Stern des Pols / den Schiffer führt. (MLW 1187-1191)

Zu diesem Zeitpunkt ist für sie das „Licht“ als Orientierungspunkt in dem voller Unwägbarkeiten steckenden Meer gleichbedeutend mit dem zu Anfang dargestellten Bewusstsein, die wahre

<sup>209</sup> Prutti (2005) macht darauf aufmerksam, dass dieses Bild des Schwanes später, und zwar in der „sehnsüchtigen Beschwörung des Geliebten unmittelbar vor der tödlichen Antiklimax des Stückes“ [vgl. MLW 1806-1814] nochmals auftauchen wird (S. 189f.), so dass dort in der Imagination Heros die Liebesvereinigung mit Leander bereits vorweggenommen wird. Letztlich wird die Vereinigung der beiden allerdings schon vorher zeichenhaft vollzogen, denn nachdem Leander mit Heros Gemach das Innerste ihres Turms betreten hat und somit zum absoluten Extrempunkt in diesem Stück vorgedrungen ist, worin Hero zunächst eine Ungeheuerlichkeit sieht (vgl. MLW 1150) und ihn dementsprechend explizit auffordert, „nicht vorwärts [zu] dring[en]“, sondern „nah der Tür [zu] bleiben“ (MLW 1155), hat er ihren Widerstand bereits nahezu ganz gebrochen. Dazu gehört auch, dass er sich bei dem Verlassen des Turms eines „Tuch[es], geraubt von heil'ger Stelle“ (MLW 1652) bemächtigen wird, das als Zeichen seines Anspruchs auf Hero gelesen werden kann. Denn während der Kuss der Priesterin ihm lediglich im Verborgenen gewährt wurde, ist dieses Tuch ein sichtbares und nicht mehr zu leugnendes Zeichen seines nächtlichen Besuchs im Turm.

Bestimmung in der Tätigkeit als Priesterin gefunden zu haben. Diese Einstellung verkehrt sich aber in das Gegenteil, sobald die Rückkehr Leanders zu ihrem „lichte[n] Punkt in all dem Dunkel“ (vgl. MLW 1700) oder zur „Sonne [ihrer] Nacht“ (MLW 1776) wird, wobei dieser Wandel für ihren Onkel freilich einer Bewusstseinsstörung gleichkommt, denn ihr „heller Sinn“ sei von „Fluten, die ihn jetzt umnachten“, getrübt.<sup>210</sup> Diese unterschiedliche Auffassung davon, was „Licht“ ist, geht auf ihre unterschiedliche Ausübung ihrer Rolle im Priestersystem zurück. Für Heros Onkel ist die kontemplative Existenz mit Erkenntnis der Wahrheit verbunden und in diesem, d.h. übertragenen, Sinne mit Helligkeit konnotiert (vgl. MLW 955-986 u. MLW 374). Paradoxe Weise bietet sich für das Studium des Weltenlaufs gerade die Nacht an, was für Hero wiederum nicht in Frage kommt, weil sie sich ja nach eigener Aussage nur „am Strahl des Lichts“ erfreuen kann (MLW 187). Aber es geht ihr ja auch schließlich nicht um diese verborgene Erkenntnis, sondern allein um die Selbstsicherheit, die ihr dieses Amt bietet, weil es sie einerseits vor dem patriarchalischen System ihrer Familie bewahrt, aber auch sonst Orientierung bietet und in diesem Sinne eben „Licht“ spendet. Nun ist es aber so geworden, dass sie das Dunkel sucht<sup>211</sup> bzw. ihr im Folgenden der Tag im übertragenen Sinne zur eigentlichen Nacht wird, während die Lampe in der hereinbrechenden Dunkelheit die Rückkehr Leanders verheißungsvoll repräsentiert und so zum einzigen Lichtstrahl wird, an dem sie sich erfreuen kann. Für Leander wiederum hat dieses „Licht“ neben der konkreten auch eine übertragene Orientierungsfunktion bekommen: Bei seinem nächtlichen Drang, ins Wasser zu gehen, den er seiner Geliebten nun als Suizidversuch darlegt (vgl. MLW 1104-1110),<sup>212</sup> ist ihm ihre Lampe zum Symbol der neuen Hoffnung geworden, eben zu jenem „Leitstern in der Nacht“, den sich Bertha in *Die Ahnfrau* von der „unerklärbar hohen Macht“ erbeten hat:<sup>213</sup>

LEANDER Da am Gesichtskreis flackert hell empor / Ein kleiner Stern, wie eine letzte Hoffnung / Zu goldenen Fäden tausendfach gesponnen, / Umzog der Schein, ein Netz, die trübe Welt: / Das war dein Licht, war dieses Turmes Lampe. [...] Ans Ufer eilt' ich, stürzte mich ins Meer, / Als Leitstern jenen Schimmer stets im Auge. (MLW 1111-1119)

Ruft man sich in Erinnerung, dass er vorher während seiner nächtlichen Bootsaufenthalte auf dem Wasser beim Anblick der Sterne an seine Mutter und die Trostlosigkeit des Lebens gedacht hat, liegt es nahe anzunehmen, dass Hero eine „Neugeburt“ seines Wesens bewirkt hat, indem sie die Stelle seiner Mutter eingenommen oder zumindest seine Trauer an diese abgelöst hat. Prutti (2005) sieht bereits im zweiten Akt Hero eine mütterliche Rolle Leander gegenüber ausüben, wenn sie sich ihm – im absoluten Gegensatz zur lebensabgewandten Norm des Tempelbezirkes – zunächst mit Mitleid zuwendet (vgl. MLW 774) und ihm anschließend Wasser zu trinken gibt.<sup>214</sup> Ebenso macht jene auf mütterliche Konnotationen der Lampe aufmerksam,<sup>215</sup>

<sup>210</sup> Man erinnere sich an die ähnlichen Trancezustände Phaons in *Sappho* und König Ottokars, die sich dort ebenfalls jeweils an besondere Glücksmomente anschließen.

<sup>211</sup> Vgl. MLW 1255: HERO *das Licht auf den Boden stellend*: Die Lampe solls nicht sehn.

<sup>212</sup> Bereits im zweiten Aufzug verwendet er den freiwilligen Tod im Meer als rhetorisches Mittel der ablehnenden Hero gegenüber: vgl. MLW 773. Hoffte er also in der Unermesslichkeit des Elements unterzugehen, ist es gerade dieses Merkmal des Meeres, das Leander zum Anlass nimmt, es als Metapher für die erotischen Verheißungen des Lebens einzusetzen, die eine nahezu unendliche Erfüllung versprechen. Er hat nämlich unmittelbar zuvor seinem Freund das „wallend Meer“ der schönen Frauen aufgezeigt (vgl. MLW 615f.), „mit Häuptern, weißen Schultern und runden Hüften an der Wellen Statt.“

<sup>213</sup> Im Gegensatz zu einem allgemein gültigen „Leitstern“, der sich in *Blanka von Kastilien* durch das Konzept der Tugend bestimmen ließ, legen Leander und Hero individuell die Maxime ihres Handelns fest, womit bereits impliziert ist, dass ihre Bemühungen nicht zwangsläufig von Erfolg gekrönt sind. Denn die Absenz einer allgemein verbindlichen Handlungsmaxime bedeutet gleichzeitig auch die ausbleibende Gewissheit im Hinblick auf die Adäquatheit des subjektiv gewählten Konzeptes. Somit ist es zwar (zunächst) nicht verwerflich, dem persönlichen „Leitstern“ zu folgen, aber es wird sich zeigen, dass es unter den gegebenen Umständen dauerhaft unmöglich ist.

<sup>214</sup> Vgl. S. 185: „Diese symbolisch überdeterminierte Geste, mit der dem männlichen Subjekt in dieser Szene das „Glück der warmen Strahlen“ (S. 42) von Seiten der jungen Priesterin zuteil wird, evoziert die infantile Nahrungsaufnahme an der mütterlichen Brust: „So trink! Und jeder Tropfen / Sei Trost, und all dies Naß bedeute Glück (S.

und zwar diesmal aus Heros Perspektive, die in der Erwartung der Rückkehr ihres Geliebten diese zum Sinnbild des Lebens schlechthin macht: „Wie an der Mutter Brust hängt alles Wesen / An deinem [= der Lampe] Umkreis, saugend deinen Strahl (MLW 1777f).“ Dabei schreibt sich Hero die Mutterrolle durchaus auch selbst zu, wenn sie Leander so vor Gefahren bewahren möchte, „wie der Jungen Schar die Glucke schützt“ (MLW 1800f). Zusammenfassend nimmt die junge Priesterin also sowohl die „Position eines schutz- und liebebedürftigen Kindes“ (vgl. v.a. MLW 1986) als auch eine „quasi-mütterliche[] Rolle“ ein.<sup>216</sup>

Ist diese Merkmalszuschreibung in ihrer Kombination als paradox einzuordnen, lässt sich an Hero im Gegenzug nicht die gleiche Dramatik der Erfahrung einer Selbstspaltung durch den Widerspruch zwischen eigenen Wünschen und Systemanforderungen zu beobachten, wie es der Betrachter von Medea (*Das goldene Vließ*) oder Erny (*Ein treuer Diener seines Herrn*) gewohnt ist. Zwar hat sich dieser Widerspruch, nachdem sie ihn einseitig zugunsten ihres Amtes aufgelöst zu haben schien, in einer inneren Unruhe bei Anbruch der Nacht in ihrem Turm bemerkbar gemacht, jedoch heben nach Leanders Besuch sowohl der Priester als auch Janthe trotz Heros auffälliger Erschöpfung ihre Selbstsicherheit hervor (vgl. MLW 1686/1754/1862).<sup>217</sup> Sie gelangt sogar zu einer eigenständigen Definition von Moral, wie es aus dem folgenden Dialog mit ihrem Onkel deutlich wird und der ihn zu dem Urteil kommen lässt, dass sie „gereift“ sei (vgl. MLW 1737):

HERO [...] Und meine Rechte kenn' ich so wie meine – / Ich kenne, Herr, mein Recht.

PRIESTER Wie meine Pflichten; / Du wolltest sagen so.

HERO Ich wollte, Herr; / Und sag' es jetzt: auch meine Pflichten kenn' ich, / Wenn Pflicht das alles, was ein ruhig Herz, / Im Einklang mit sich selbst und mit der Welt, / Dem Recht gegenüber stellt der andern Menschen.

PRIESTER Dem Recht der Götter nicht?

HERO Laß uns nicht klügeln! / Gib deinem Bruder und dir selbst sein Teil: / Die Götter sind zu hoch für unsre Rechte. (MLW 1727-1736)

Mit „Recht“ wird hier der Rahmen dessen abgesteckt, was der einzelne tun darf ohne Einflussnahme eines anderen. Eng damit verbunden ist die komplizierte Definition von „Pflicht“, die offenbar mit den Rechten der anderen Menschen in Beziehung steht. Eine mögliche Lesart besteht darin, unter „Pflicht“ eine Art Respekt vor den Rechten des anderen zu verstehen, die eine Art natürliche Grenze für den Raum der individuellen Rechtsdefinition darstellt, deren Ausges-

---

40).“ Paulsen (1993) sieht in der naheliegenden Auffassung von Hero als Mutter-Substitut den Inzest impliziert, was auf der semiotischen Ebene durchaus nachvollziehbar erscheint, obgleich Paulsens Spekulationen über eine diesbezügliche Seelenlage des Autors selbst überflüssig sind. Zugleich erscheint dem Mutter-Sohn-Inzest zeichnerhaft zumindest indirekt auch ein Geschwisterinzest überlagert zu sein, da Naukleros die Physiognomie seines Freundes mit Hymenäus vergleicht (vgl. MLW 586), den die junge Priesterin in ihrem Initiationsritus als Bruder des Amor bezeichnet (vgl. MLW 498), welcher als „Sohn“ der Göttin, in deren Dienst sie steht und die für sie eine mütterliche Rolle einnimmt, den Status eines Bruders einnimmt (vgl. MLW 40: „[...] sind wir verwandt; und redliche Geschwister [...]).“ Und tatsächlich kniet Leander während der Zeremonie „hart an der Bildsäule des Hymenäus“, so dass der Jüngling als lebendiges Pendant der toten Bildsäule erscheint und dementsprechend weit mehr die Aufmerksamkeit der Priesterin erregen muss.

<sup>215</sup> Prutti (2005), S. 189.

<sup>216</sup> Prutti (2005), S. 193.

<sup>217</sup> Adel (2004) erläutert, dass Heros Verstoß gegen die Systemprinzipien deutlich herabgemildert würde, indem a) ihr Gelübde wegen seiner Unterbrechung insgesamt als fragwürdig und damit als letztlich nicht gültig angesehen werden könne, b) sie den Tempeldiener, der im dritten Akt ihre Turmkammer aufsucht, um den Geräuschen auf den Grund zu gehen, explizit nicht anlöge, sondern es Janthe übertragen wird, ihn wieder fortzuführen, und schließlich c) ihr Anteil an der Schuld dem Tod Leanders gegenüber durch das Einwirken des Onkels, der ihre Erschöpfung gezielt herbeigeführt habe („Netz der Bedrohung“), trotz Selbstanklage gezielt klein gehalten würde. Dadurch gelinge es Grillparzer, Hero weiterhin als selbstsicheren Charakter auftreten zu lassen, der sich keines Fehlers bewusst sei (vgl. S. 70). In diesem Sinne argumentiert auch Schaum (2001), der Heros „Hineinwachsen in die Liebe“ als „Prozeß der Reife und des Wachstums“ darstellt, der „den notwendigen Gegensatz von Selbstsein und dienender Hingabe problemlos auf[hebe]“ (S. 259).

taltung zunächst einmal ausschließlich einem selbst obliegt („was ein ruhig Herz im Einklang mit sich selbst und mit der Welt“).<sup>218</sup> Auf Nachfrage des Priesters nimmt Hero die Ansprüche der Götter aus, was ungewöhnlich für die Rolle einer Priesterin ist, aber erklärt, warum sie in ihrer Neigung zu Leander keinen Widerspruch zu ihrem Amt sieht, weil die Systemregularitäten dem, was sie als ihr Recht betrachtet, untergeordnet sind, und der Wille der Götter gar nicht in diesen Dimensionen bestimmt werden könne. Vor allen Dingen ist hier aber wieder der Harmonie-Gedanke anzutreffen, der uns bereits ganz zu Anfang begegnet ist, als sie sich der Meeresmetapher zur Darstellung ihrer Selbstbestimmung als Priesterin bedient hat, und der ja für sie als Handlungsgrundlage entscheidend ist.<sup>219</sup> Ihre Fixierung auf den Tempeldienst als Leitstern hat sie nun übertragen auf das eine Wiederbegegnung mit Leander verheißende Licht der Lampe, die für sie zu einer „Freundin“ (MLW 1773) geworden ist ebenso wie Janthe. Und daher kann sie ihrem Onkel auch versichern, dass „Alle, die [ihr] teuer, froh und wohl“ sind:

PRIESTER Bist du so sicher des?

HERO Ich bin es, Herr! / Aufs Zeugnis einer seligen Empfindung, / Die mich durchströmt, mein Wesen still verklärt, / Daß Alle, die mir teuer, froh und wohl.

PRIESTER Wie oft täuscht ein Gefühl!

HERO Was täuschte nie? / Bleibt mir die Wahl, wähl' ich die süßre Täuschung. (MLW 1712-1717)<sup>220</sup>

Leander wiederum appelliert gleich an das Walten dreier Götter (vgl. MLW 1639-1648), die seine Intentionen beschirmen sollen. Er ist von einer inneren „Glut“ ergriffen (vgl. MLW 1096/1965),<sup>221</sup> die ihn die gesamte Meerenge trotz aller Unwägbarkeiten hat durchschwimmen lassen, so dass Naukleros feststellen muss, dass sie die „Plätze getauscht“ hätten (vgl. MLW 1592).<sup>222</sup> Auch dieser bedient sich der Metapher des Meeres, wenn er die Unmöglichkeit, Leanders Leidenschaft mit Argumenten einzudämmen, folgendermaßen beschreibt: „Wer sprach’

<sup>218</sup> Vgl. die entsprechende Argumentation Primislaus in *Libussa* [LI], mit der er unter Rückgriff auf die gleiche Argumentation indirekt von der göttergleichen Libussa das fordert, was Hero hier für sich bereits in Anspruch nimmt, nämlich von den in ihrem System geltenden Normen im Namen ihrer Neigung Abstand zu nehmen: „Allein bei allen Kämpfen dieses Lebens / Den Anspruch bändigen der eignen Brust, / Nicht mild, nicht gütig, selbst großmütig nicht, / Gerecht sein gegen sich und gegen Andre, / Das ist das Schwerste auf der weiten Erde, / Und wer es ist, sei König dieser Welt“ (LI 1442-1447). Im Falle von Hero fühlt sich der Betrachter erneut an die Vater-Tochter-Konstellatation des bürgerlichen Trauerspiels erinnert, schließlich übernimmt der Priester hier ja eindeutig die Position des Vaters in diesem Stück. Dementsprechend ermahnt er sie also nicht nur an die Pflicht gegenüber ihrer Aufgabe als Priesterin, sondern auch an die Pflicht ihrem Vater bzw. äquivalenten Größen gegenüber.

<sup>219</sup> Vgl. hierzu auch Seidler (1970), S. 57.

<sup>220</sup> Erneut drängt sich der Vergleich mit *Blanka von Kastilien* auf. Bestand der (mögliche) „Wahn“ für Blanka gerade in ihrer Rolle als Märtyrerin für die unbedingt zu verfolgende Tugend, so ist die „süßre Täuschung“ Heros gerade auf eine Rechtfertigung des eigentlich Verbotenen ausgerichtet. Während Blanka diesen Wahn eindeutig dem Zweifel an einer gut eingerichteten Weltordnung vorzieht, so dient Hero ähnlich wie Jaromir in *Die Ahnfrau* gerade die Vorstellung gerechter Götter dazu, ihr selbst gefasstes Ziel zu rechtfertigen, auch wenn es gegen die gegebene Systemordnung verstößt.

<sup>221</sup> Vgl. auch das Bild der „heiß[en]“ Liebe in MLW 686, wobei diese Bildlichkeit unmittelbar auf die „lebhaftere Flamme“ verweist (vgl. nach MLW 501), die Heros Ritual hervorruft, nachdem sie Leander erblickt hat. Die Flamme wird somit zu einem anschaulichen Symbol für die innerseelischen Vorgänge, die zunächst verborgen bleiben. Vgl. hierzu insbesondere auch MLW 1038: „Und wie ich lösche deinen sanften Strahl, / So möge löschen auch was hier noch flimmert, / Und nie mehr zünd' es neu ein neuer Abend an.“ Entgegen ihrer Ankündigung wird sie die Lampe jedoch nicht löschen, sondern sie lediglich vom Fenster entfernen, über das sich Leander unmittelbar darauf Zutritt verschaffen wird.

<sup>222</sup> Gemäß seiner Maxime: „Wer zweifelt, der verliert“ (MLW 474), rät er Leander, dem „Sohn des Glücks“ (MLW 697), die Gunst des Augenblicks zu nutzen und Hero anzusprechen, woraufhin sich bald die Erkenntnis einstellt: „Kannst du das Glück nicht fassen und erringen, / So lern entbehren es. Und besser ists“ (MLW 712f.). Denn er weiß sehr wohl, dass man nur für Augenblicke ein „Glückskind“ (MLW 1573) sein kann, besonders wenn man das Glück sucht und es einen nicht unverhofft überkommt. Diese Erkenntnis wird Hero wenige Verse später in Form eines scheinbar unmotivierten Vergleiches äußern und damit bereits auf das Ende des Stückes vorausweisen: „War dieser Mann doch, meiner Eltern Bote [den sie vergeblich zu erreichen versucht hat], / Wie Hoffnung, wie das Glück. Man suchts, es flieht, / Und läßt uns so zurück“ (MLW 1668-1670).

auch wohl zum brandend tauben Meer, / Zum lauten Sturm, dem wilden Tier der Wüste, / Das achtlos folgt der angeborenen Gier“ (MLW 1605-1608). Gemeinsam ist den Metaphern des Meeres und des wilden Tieres eine scheinbar unerschöpfliche innere Kraft, die von außen nicht einzudämmen ist, und damit die absolute Selbstrealisierung umfasst. Dennoch ist hier – im Sinne von Heros anfänglicher Verwendung dieses Bildes – von einer Beschränkung der Autonomie insofern auszugehen, als „Selbstbestimmung“ offenbar mehr umfasst, als die absolute Durchsetzung subjektinterner Antriebe, nämlich auch eine Form der Selbstkontrolle mit einschließt. Und unter diesem Gesichtspunkt bezeichnet das „brandend taube Meer“ einen Gemütszustand, in dem sich die Person ihrer Neigung oder „Glut“ bedingungslos ergibt, was dann natürlich zur Folge hat, dass sie sich äußeren Widrigkeiten bedingungslos widersetzt. Daher sagt er auch, dass Leander „von Sinnen“ sei (MLW 1660), nachdem er sich nun vom todgeweihten Kind in einen hoffnungsvollen mündigen Mann verwandelt habe, der sich dementsprechend auch seines „Vaters Helm und Schwert“ (MLW 1634) bemächtigt hat. Wenn man selbst ein brausendes Meer ist, dann macht einem das tobende Meer außerhalb seiner selbst nichts mehr aus. Dies ändert aber nichts an der Tatsache, dass das flüssige Element grundsätzlich mit Gefahr korreliert ist, denn letztlich war es doch nur Glück, dass Leander unter der Leitung von Heros Lampe genau die Stelle gefunden hat, an der er gefahrlos das Ufer von Sestos erklimmen konnte, während ihn sonst überall nur Tod erwartet (vgl. MLW 1571-1574). Der „Wimpel“, den dieser aus seinem „Stab“ und dem „von heil’ger Stelle“ geraubten Schleiertuch Heros gefertigt hat, ist ihm dabei nach eigener Aussage ebenso Wegweiser wie Heros Lampe und repräsentiert damit in augenscheinlicher sexueller Konnotation sein eigenes Verlangen als Antrieb der Verbindung mit Hero (im Geschlechtsakt): „Es [= das Tuch] weist den Weg mir durch die Wasserwüste, / Und läßt ein Gott erreichen mich die Küste, / Pflanz’ ich, ein Sieger, es auf den erstiegenen Strand (MLW 1654-1656).“ Fast ist man geneigt, in dieser sexuellen Eroberungsgeste Leanders das Verhalten des Bruders bestätigt zu sehen, der sich heldenhaft fernab der Heimat erprobt, wobei Hero gerade dieser Bevormundung entgehen wollte. Allerdings kommt es durch den Tod Leanders ja auch nicht zum Vollzug dieser Eroberung, so dass das darin möglicherweise steckende Konfliktpotential ausgespart bleibt. Offenbar ist die Unbändigkeit, mit der sich Leander zuvor der Trauer an seine Mutter hingegeben hat, nun durch die Begegnung mit Hero in eine bestimmte Richtung gelenkt worden, die aber mit der gleichen Exzessivität verfolgt wird (so wie sich bereits Jaromir eine Erlösung einzig und allein von seinem Engel Bertha versprochen hat). Entsprechende Überlegungen finden sich auch in Prutti (2005), die auch zu Recht darauf verweist, dass sich das Ertrinken Leanders in den Bildbereich des „Saugens“ einreicht, der das gesamte Stück ab der Darreichung des Wassers durch Hero bis hin zu den vergeblichen Versuchen der Priesterin, von dem toten Körper des Geliebten zu „saugen Rat und Trost“ (MLW 1986), durchzieht.<sup>223</sup> Es lässt sich also durchaus sagen, dass dem Ertrinken eine Maßlosigkeit innewohnt, die ihre Entsprechung in dem „Übermut“ des von seiner Melancholie geheilten Leanders hat. Konsequenterweise haben sich die „frommen“ Wellen, durch die sich der gerade erst in die Jünglingsphase eingetretene Leander Zugang zu Hero verschaffen konnte und die bereits während seines Aufenthaltes im Turm eine stärkere Bewegung gezeigt haben, bei seinem erneuten Versuch der Durchquerung der Meerenge in eine vom Sturm aufgepeitschte See verwandelt, die seiner inneren Erregung entspricht.<sup>224</sup>

<sup>223</sup> Prutti (2005), S. 188 bzw. S.190 und S. 194.

<sup>224</sup> Hero, dessen Existenz damit auch nicht mehr länger „sturmbeschützt“ ist, reagiert schließlich mit einer dementsprechenden Maßlosigkeit, nachdem sie Leanders Tod erkannt hat: „O ich will weinen, weinen, mir die Adern öffnen, / Bis Tränen mich und Blut, ein Meer, umgeben; / So tief wie seins, so grauenhaft wie seins, / So tödlich wie das Meer, das ihn verschlungen“ (MLW 1969-1972). Diese selbstaufgelegte Strafe für den Tod Leanders, die sie hier an sich zu vollziehen gedenkt, ist von dem Priester ursprünglich zur Sühne eines persönlichen Verrats an dem Gebot zur Kontemplation des geweihten Lebens aufgestellt worden: „Du fändest auch in mir den Mann, der willig, / Das eigne Blut aus diesen Adern gösse, / *Mit ausgestrecktem Arm*: Wüßt er nur einen Tropfen in der Mischung, / Der Unrecht birgt und Unerlaubtes hegt“ (MLW 999-1002). Hero jedoch möchte, dass Blut und Tränen in derart großen Mengen strömen, dass sie zu einem „Meer“ werden und sie so den gleichen Tod erleiden könne

Dass ihm diese Maßlosigkeit zum Verhängnis wird, daran hat schließlich auch der Priester in perfekter Ausübung seiner systemdienlichen Pflicht seinen Anteil, der „klug“ die erneute Begegnung zwischen Leander und Hero zu verhindern gedenkt (vgl. MLW 2107: „Und gälts ihr Leben! Gäß' ich doch auch meins, / Um Unrecht abzuhalten.“). Er selbst löscht die Lampe unter zweifacher Berufung auf die Götter aus, denen er scheinbar das letzte Urteil überlassen möchte (vgl. MLW 1816 u. 1833). Aber bereits dem Tempelhüter wird bange zumute, weil er weiß, dass diese Handlung mit Tod einhergehen kann, auch wenn er selbst Heros Absicht angezeigt hat (vgl. MLW 1817-1826). Für den Priester jedoch zählt allein die Reinerhaltung seines Tempelbezirks, die Homogenität seines Systems, für das Hero lediglich ein Bestandteil – und nicht ein autonomes Wesen, wie sie selbst es definiert – ist: „Unseliger, was strecktest du die Hand / Nach meinem Kind, nach meiner Götter Eigen?“ (MLW 1516f.). Und daher sieht er in dem Tod Leanders auch den göttlichen Willen verwirklicht (vgl. MLW 1904f. u. 1926f.), den Hero kurz zuvor, als sie noch davon ausgehen konnte, dass Leander sich gar nicht in das Wasser begeben habe, als das genaue Gegenteil bestimmt:

JANTHE Du scheinst so sicher

HERO Ich bin es, denn ich bin. Die Götter sind so gut! / Und was wir fehlten, ob wir uns versehn, / Sie löschen es mit feuchtem Finger aus, / Und wehren dem Verderben seine Freude. / Ich aber will so jetzt, als künft'ge Zeit / Auch ihnen kindlich dankbar sein dafür; / Und Manches was nicht recht vielleicht und gut / Und ihnen nicht genehm, es sei verbessert; / Zum mindesten entschieden, denn die Götter, / Sie sind dem Festen, dem Entschiednen hold. (MLW 1860-1872)

Vielmehr scheint es so, dass sich derjenige, der sich keines Fehlers bewusst ist, mit den Göttern im Einklang glaubt und sich deswegen auch nicht vorstellen kann, dass ihm ein gegenteiliges Schicksal ereilen könnte. Sobald sie aber mit dem Tod Leanders konfrontiert wird, verzichtet sie auf die Inanspruchnahme des Jenseitigen in ihrer Argumentation und hält ihrem Onkel vor, dass er der Verantwortliche für den Tod des Geliebten sei. Sich selbst nimmt sie auch nicht von der Schuld aus, weil sie ihrer selbst definierten Rolle in diesem Intimsystem, nämlich Leander wie eine „Glücke“ zu schützen (vgl. MLW 1801), nicht genug nachgekommen ist, indem sie den Ablenkungs- und Beschäftigungstricks des Onkels nicht energisch genug widersprochen und daher die Nacht verschlafen hat. Interessanterweise wird in ihrer Argumentation ihr Geliebter vollkommen aus der Verantwortung genommen, er erscheint ihr gemäß der Vorstellung einer von ihr übernommenen Mutterrolle lediglich als Opfer. Dass er sich selbst in möglicher Selbstüberschätzung (vgl. Leanders Berufung auf die Götter) einer zu großen Gefahr ausgesetzt habe, wird nicht thematisiert. Was die Götter anbelangt, so hätten sie Leander lediglich nicht beschützt oder „schlafen“ sogar, worin deren eigentliches Verhältnis zur Welt in diesem Drama am treffendsten ausgedrückt wird: Sie bleiben nämlich ohne direkten erkennbaren Einfluss auf die Geschehnisse und tauchen nur in Legitimationsversuchen der Menschen auf. Hero selbst wird den systemtypischen Umgang mit den Göttern bereits an früherer Stelle in Frage stellen, wenn sie den Nachfragen ihres Onkels nach dem nächtlichen Besuch im Turm mit der Sage von Leda und dem Schwan begegnet, die ja auf das Götterwirken in „altergrauer Zeit“ zurückgehe. Die Reaktion des Priesters selbst, der darin ein Zeichen des Spotts sieht (vgl. 1403-1409),<sup>225</sup> bestätigt das kritische Potential dieser bewusst entlarvenden Antwort, die dar-

---

wie Leander. Natürlich ist dies nicht möglich, aber der Umstand, dass die Selbstzerstörung ohne tatsächlich beobachtbare Gewalteinwirkung aus ihr selbst heraus kommt, weist bereits auf ihr Ende hin, für das im Drama selbst nur Heros Rede von der Ansteckung durch den Tod nebst einer zeichenhaften Vermählung mit dem Toten als Begründung geliefert werden.

<sup>225</sup> In der Tat ist es so, dass die Berufung auf die Götter die Rechtfertigungsmechanismen des Systems vorführt. Handlungen, die für die jeweilige Figur eine durchaus positive Erfahrung darstellen (der Besuch Jasons für Medea, der Besuch Leanders für Hero und die Ermordung des Drachen durch den Mann im braunen Mantel für Rustan in *Der Traum ein Leben* [TL]), deren Verursachung aber gegen die Regeln des Systems verstoßen (Eindringen eines Fremden in einen geschützten Bereich bzw. Zuvorkommen durch eine andere Figur, deren Tat man sich im Nach-

über hinaus auch den gesamten (scheinbar!) religiösen Kult des Tempels problematisiert. Kurz vor dem tragischen Ende wird Hero jedoch ihre kritische Distanz zu den Göttern in einem erfolglos bleibenden Versuch, sich den Vorstellungen des Onkels zu fügen, ohne daran selbst zugrunde zu gehen, noch einmal zurücknehmen und so das Priestersystem von einer Schuldzuschreibung entlasten, die sie im Gegenzug auf sich anwendet: „Nun denn, ich hab’ gelernt Gewaltigem mich fügen! / Die Götter wolltens nicht, da rächten sie’s“ (MLW 2046f.). Diese Form der gezielten Übertragung der Verantwortung auf den Scheiternden angesichts der Unverrückbarkeit der geltenden Ordnung, die im Laufe der Handlung durchaus einer Problematisierung unterzogen worden ist, ließ sich auch in den bisherigen Dramen Grillparzers finden und scheint somit eine aus dem Gesamtkorpus abzuleitende allgemeine Regel darzustellen.

Dieses „Gewaltige“, dem man sich fügen müsse, sind also weniger die Götter als vielmehr die „Bräuche“, die es dem Priester zufolge unbedingt einzuhalten gelte (vgl. MLW 1996) und dertwegen die durch Leander eingetretene Störung so schnell wie möglich beseitigt werden müsse (wobei es natürlich so auszusehen hat, als ob das Urteil durch die Götter selbst gefällt worden wäre). Zugleich trägt dieses unvorhergesehene Ereignis aber aus der Perspektive dieses idealen Systemvertreters auch zu dessen Stabilisierung bei, weil es für Hero als abschreckendes Beispiel für die Zukunft funktionalisiert werden kann (vgl. MLW 2000-2002). Nach außen jedoch muss die Homogenität um jeden Preis gewahrt werden, weshalb der Leichnam Leanders nicht auf der Insel beigesetzt werden kann und alle Beteiligten energisch und mehrmals zum Stillschweigen aufgefordert werden (vgl. MLW 1907/1916/1930/1993). Verständlich wird dies vor allem dadurch, wenn man sich vor Augen führt, dass ein Bekanntwerden des Vorfalls auch Konsequenzen für ihn und die gesamte Familie haben wird, wie aus den folgenden Worten Heros hervorgeht:

HERO Mein Volk, nicht also mordbegier’gen Sinns, / Es schonet zwar das Leben der Verirrten, / Allein stößt aus sie, und verachtet sie, / Zugleich ihr ganzes Haus und all die Ihren. / Das kann nicht sein mit Hero, fühlst du wohl. / Drum also geh, und trage was du muß. (MLW 1136-1141)

Allerdings entzieht Hero sich diesen Stillschweigen- und Integrationsversuchen und hebt anstatt dessen die Bedeutung des toten Geliebten für sich hervor, so dass der Betrachter geneigt ist, mit Lukrezia aus *Ein Bruderzwist in Habsburg* und Esther aus *Die Jüdin von Toledo* zu sagen, dass sie ihn „zu hoch anschlage“:

HERO [zu Naukleros] Sag: er war Alles! Was noch übrig blieb, / Es sind nur Schatten, es zerfällt, ein Nichts. / Sein Atem war die Luft, sein Aug die Sonne, / Sein Leib die Kraft der sprossenden Natur, / Sein Leben war das Leben, deines, meins, / Des Weltalls Leben. Als wirs ließen sterben, / Da starben wir mit ihm. [...] (MLW 1974-1980)

Leander ist für Hero zum Sinnbild des Lebens und damit auch ihres Lebens schlechthin geworden, das nun mit seinem Tod zwangsläufig auch auf sein Ende zuläuft. Der Anblick seines toten Körpers ruft ihr nicht wie bei Alphons die vernachlässigte Pflicht vor Augen, worauf ihr Onkel spekuliert,<sup>226</sup> sondern das Bild der Trostlosigkeit, den Geliebten niemals wiedersehen zu können (vgl. MLW 2058-2067). In voller Deutlichkeit empfindet sie den Zwiespalt, der sich aus den Geboten ihres Onkels ergibt: „Was aber soll ich tun? Er bleibt nicht hier, ich soll nicht mit“ (MLW 2070f.). Als „Pfand beim letzten Scheiden“ hat sie dem Leichnam bereits ihren Kranz und ihren Gürtel beigefügt (vgl. MLW 2051-2055), die damit zu Zeichen ihrer Verbundenheit werden und so eine Art Vermählung inszenieren, infolgedessen sie nicht länger Jung-

---

hinein rühmt), werden zunächst einmal dem Wirken „einer höhern Macht“ (TL 1032) zugeschrieben, weil dadurch die Figuren der Notwendigkeit entbunden werden, eine systemadäquate Antwort darauf zu finden, in Folge derer sie auch auf die positiven Konsequenzen verzichten müssten.

<sup>226</sup> Vgl. MLW 2031f.: „Mein starkes, wackres Mädchen. / So wieder du mein Kind!“



frau sein kann. Gerade dadurch, dass der Onkel unbarmherzig auch die Möglichkeit, den Geliebten vor Ort zu betrauern, verweigert, was zumindest in Janthes Augen eine Linderung ihres Leidens herbeiführen würde (vgl. MLW 2068), wird das Lebensfeindliche der „Bräuche“ des Systems vorgeführt, in dessen Verteidigung keine Ausnahme zugelassen wird. Natürlich möchte der Priester verhindern, dass die Erinnerung wachgehalten wird, für die ein Grab Leanders in oder am Rande des Tempelbezirks symbolisch stünde. Allerdings entzieht sich Hero ja selbst geschickt diesem Ansinnen, indem sie durch ihre eigene Todesinszenierung ein weiteres Zeichen schafft, das nicht so einfach verschwiegen werden kann. Denn der spektakuläre Tod der jungen Priesterin ist ein zu außergewöhnliches Ereignis, als dass es nicht in Erinnerung bliebe, über die ihr Onkel dementsprechend keine Kontrolle mehr hat. Dadurch ist das System zwar deutlich homogener als am Anfang, aber die Konsequenz ist, dass es auch in Zukunft auf eine Priesterin verzichten muss und sich damit natürlich seines wichtigsten Merkmals beraubt, auch wenn Hero dieses Amt ohnehin nur der Form nach ausfüllen konnte. Dabei stellt sich auch die grundsätzliche Frage, ob es wahrhaftige religiöse Berufung in einer Welt schweigender bzw. instrumentalisierbarer Götter überhaupt geben kann.

In gewissem Sinne war Hero also zu sehr Kind ihrer Mutter, die in der Bindung an einen Mann ihre Bestimmung gefunden zu haben glaubte, während sie diese vorher in der Existenz als Priesterin sah. Paulsen (1993) ist recht zu geben, wenn er sagt, „Hero hatte sich vor den Widerwärtigkeiten des Lebens in ihren Tempelturm zurückgezogen, nur um zu erfahren, daß es eine wirkliche Zufluchtsstätte vor dem Leben in geheiligte Bezirke für den Menschen nicht gibt.“<sup>227</sup> Zumindest nicht, so muss man hinzufügen, wenn man diese lediglich als „Zufluchtsort“ im subjektiven Sinne begreift und sich nicht wie der Priester ganz dem Dienst an diesem System verschreibt. Denn diese Existenz geht mit einer gewissen Inhumanität einher, einmal gegen sich selbst, aber vor allen Dingen auch gegen andere im Dienst der Aufrechterhaltung des Systems. Dies mussten Hero und Leander erfahren und sind so an die Grenzen ihrer Autonomie gestoßen, die sich bei näherem Betrachten als sehr beschränkt erweist, und zwar nicht nur durch die äußeren Bedingungen, die der Realisierung ihrer Liebe entgegentreten, sondern bereits schon vorher. Die Weihe Heros zur Priesterin entspricht dem Wunsch ihrer männlichen Familienangehörigen, und die Tatsache, dass sich Hero zu Beginn des Dramas ebenfalls damit zu identifizieren scheint, ja ihre vermeintliche Bestimmung sogar einem „glücklichen Ungefahr“ zuschreibt, ist einerseits ein Beweis für die gut funktionierende Sozialisation und andererseits die Erkenntnis, dass dieses Schicksal ihr mehr Möglichkeiten eröffnet als die doch recht bedauernswerte Existenz ihrer Mutter. Also kann von wirklicher Wahl hier nicht die Rede sein, wie Hero ja selbst, wenn auch nicht bedauernd, feststellt (vgl. MLW 144f.). Aber mit diesem Schritt ist es bereits zu spät, weil sie ab dem Zeitpunkt der Priesterweihe unwiderruflich in ein System eingebunden ist, dem sie sich fügen muss bzw. das dafür sorgt, dass sie nicht gegen ihre Rolle verstößt. Den freien Willen sowie die unbegrenzten Wahlmöglichkeiten gibt es eben nicht, weil gewisse Ereignisse unumkehrbar sind und daraufhin eine der jeweiligen Ordnung entsprechende Reaktion verlangen. Darin besteht denn auch die eigentliche Tragik Heros, nämlich dass sie die „Liebe“ und damit den Persönlichkeitsanteil in ihr selbst, der sich dafür empfänglich zeigt, erst nach der Priesterweihe – oder besser gesagt dabei – erfährt. Die weitere Entwicklung ist jetzt vorgezeichnet, denn die Verfolgung ihres neuen Leitsternes, und zwar die erneute Begegnung mit Leander, die sie ja bereits in voller Vorfreude in Analogie zu der Geschichte von Leda und Zeus in Schwanengestalt in einer erotisch konnotierten Naturerlebnissituation vorwegnimmt (vgl. MLW 1806-1814), ruft ihren Onkel auf den Plan, der im Interesse „seines“ Kindes vorbeugende Maßnahmen trifft, die zur Folge haben, dass sich Leanders Glück kein zweites Mal wiederholt und damit die von Hero herbeigesehnte Erfüllung ausbleibt. Bei Leander wiederum ist die innere Triebnatur, die ihn die Beziehung zu Hero in aller Ausschließ-

---

<sup>227</sup> Paulsen (1993), S. 246.

lichkeit verfolgen lässt, zumindest mittelbar mit einer problematischen Mutterbindung verknüpft, die als außergewöhnlich im Stück gilt: Für ihn bieten sich nur (scheinbarer oder auch tatsächlich eintretender) Tod oder Liebe zu Hero als neues Leben, das aber im Kontext der dargestellten Welt auch wieder in seinen Tod mündet. Auch hier also keine Spur von Autonomie. „Freiheit“ begehrt Janthe am Ende, indem sie ihre Aufgabe verlässt und „heim zu [ihrer] Eltern Herd“ geht (vgl. MLW 2114), was selbstverständlich in direktem Gegensatz zu dem Entwicklungskonzept der Goethezeit steht. Sie verlässt das inhumane System, in dem sie sich ja selbst recht frei und selbständig bewegt hat, nachdem sie bereits zuvor der Liebe entsagt hat. Schließlich führe diese lediglich ein auf einzelne Augenblicke begrenztes und damit vergängliches „Glück“ herbei, das die einstmaligen Beglückten dann in die Verzweiflung stürzen könne, aus der sie sich vielleicht nicht mehr erholen: „[...] Nun, ich will auch nimmer / Ein Lieb mir wünschen, weder jetzt, noch sonst: / Besitzen ist wohl schön, allein verlieren!“ (MLW 2016-2018).

Janthe ist es auch, welche die letzte Handlung dieses Stückes ausführt, indem sie den Kranz von Amors Bildsäule abnimmt, den Hero dieser unmittelbar vor ihrer Weihe umgehängt hat. Damit macht sie diejenige Handlung rückgängig, mit der Hero das Stück eröffnet hat und tilgt damit auch das letzte Zeichen von Heros Wirken in dem Tempelbezirk. Dieser Kranz ist einer von mindestens dreien gewesen, die für sie im Rahmen der Weihehandlung eine ganz bestimmte Bedeutung tragen:

HERO Mir wird vergönnt, die unbermerkten Tage, / Die fernhin rollen ohne Richt und Ziel, / Dem Dienst der hohen Himmlischen zu weihn; / Die einzelnen, die Wiesenblümchen gleich, / Der Fuß des Wanderers zertritt und knickt, / Zum Kranz gewunden um der Göttin Haupt, / Zu weihen und verklären. Sie und mich. (MLW 5-11)

Die Blumen, die ja als konkretes Objekt zunächst einmal keinen Zeichenstatus haben, d.h. bedeutungslos sind, werden in einer Ersetzungsoperation zu Signifikanten der „unbermerkten Tage“, die wiederum synekdochisch für die verbrachte Zeit außerhalb des Tempelbezirks bzw. die Lebenszeit Heros schlechthin stehen. Denn nur durch diese Operation gelingt es Hero, die abstrakte Größe fassbar zu machen, die nun eine besondere Aufwertung dadurch erfährt, dass sie zu einem Kunstwerk wird (der geflochtene Kranz) und dadurch gleichzeitig Gegenstand einer Erhöhung. Die Natürlichkeit bzw. Jugendlichkeit, welche durch die „Wiesenblümchen“ darüber hinaus zum Ausdruck gebracht wird, erstarrt dementsprechend in Form des Kranzes, der seine Form jedoch auch behält, nachdem die Blumen getrocknet sind, so dass der natürlichen Entwicklung in diesem Kunstwerk, aber eben auch in der angestrebten Existenz Heros keine Relevanz mehr zugesprochen wird. Die Kreisstruktur verweist eindeutig auf die Selbstbezüglichkeit nicht nur des Kunstwerkes, sondern auch der von Hero angestrebten Existenz, weil diese ohne sozialen Austausch stattfinden soll und ausschließlich nach oben orientiert ist. Die Komplexität, aber eben auch Unüberschaubarkeit des Lebens, wie sie sich noch in den Wiesenblumen ausdrückt und wie sie für das Leben jenseits solcher geheiligter Bezirke üblich ist, weicht also einer Konkretisierung und offensichtlichen Überschaubarkeit bzw. Berechenbarkeit (so zumindest Heros Hoffnung), die nicht nur in dem Kunstwerk selbst zum Ausdruck kommt, sondern eben auch in der Aufgabe, die sie erwartet. Allerdings ist nicht klar, ob im Rahmen des Kultes dem Kranz tatsächlich eine solche übertragene Funktion zukommt oder ob es nicht vielmehr so ist, dass dieser einfache Schmuckgegenstand von Hero eine Bedeutung zugewiesen wird, die lediglich subjektiver Natur ist. Denn auch andere Begebenheiten ihrer Umwelt erfahren eine derart subjektive Auslegung. So erscheint ihr das gute Wetter am Tag ihrer Weihe als Zeichen der Anerkennung des Gottes Phöbus (MLW 17: „Schaust du mich schon als Eine von den Euren?“), und auch die Ausstattung des Tempelbezirks spielt für sie eine besondere Rolle:

HERO Ja, diese Bilder, diese Säulengänge, / Sie sind ein Äußres mir nicht, ein Totes; / Mein Wesen rankt sich auf an ihren Stützen, / Getrennt von ihnen, wär' ich tot wie sie. (MLW 161-164)

Ebenso wie die Erhebung des Kranzes ihre eigene Erhebung versinnbildlichen soll, so verheißen ihr auch die Pfeiler Halt und Aufrichtung, wenn auch nur für sie selbst. Denn diese Art der subjektiven Wahrnehmung findet nicht zwangsläufig ihr Pendant in der Realität, was besonders deutlich zutage tritt, wenn eine Realität mit Hilfe solcher Ähnlichkeitsbeziehungen heraufbeschworen werden soll:<sup>228</sup>

HERO Und wie ich lösche dienen sanften Strahl, / So möge löschen auch was hier noch flimmert, / Und nie mehr zünd' es neu ein neuer Abend an. (MLW 1038-1040)

Im Unterschied zu der Analogie zwischen Erhebung des Kranzes und ihrer eigenen Existenz ist hier bereits eine Unsicherheit Heros durch die Verwendung des Modalverbs „mögen“ festzustellen, die eher darum bittet, dass der von ihr angestellte Vergleich sich auch tatsächlich in der Realität widerspiegeln wird. In einer eben solchen Absicht hat sie vorher ihren Mantel abgelegt, wobei dieser Akt dem Vergessen gleichkommen sollte, das sie sich vergeglichen erhofft: „Ein Leben hüllst du ein in deine Falten. / Bewahre was du weißt, ich leg' es ab mit dir“ (MLW 1019f.). Dasjenige, das in den Falten des Mantels verborgen bleiben soll, ist die Erkenntnis der Neigung, die für sie erst in dem Moment zu einem „Wirkliche[n]“ (MLW 1011) geworden ist, als sie diese tatsächlich erfahren hat. Aber derart leicht lässt sich eine erfahrene Realität in dem eigenen Innern nicht in einem externen Zeichen bannen und auslagern.<sup>229</sup> Natürlich ordnet sich auch das Ritual der Weihehandlung selbst in diesen Kontext ein, schließlich begegnet sie der Bildäule Amors mit den Worten: „Der du die Liebe gibst, nimm all die meine. / Dich grüßend nehm' ich Abschied auch von dir“ (MLW 495f.). Dieser Akt öffentlicher Entsagung wurde auf privater Ebene durch die Bekränzung bereits vorweggenommen, denn damit verknüpft ist ihre Feststellung, dass sie als „redliche Geschwister [...] sich nicht [beschädigen] und [...] Ruh [halten]“ (MLW 40f.). Betrachtet man jedoch den Fortgang der Handlung, erweisen sich beide Handlungen als überflüssig, weil sie nicht die gewünschte Konsequenz zur Folge haben. Es ist ja noch nicht einmal so, dass Amor (oder irgend ein anderer der angerufenen oder in Form von Abbildern im Bühnenbild präsenten Göttern) in irgendeiner Weise auftauchen oder erkennbar in die Handlung eingreifen würde, so dass er auch nicht länger als Ursache für die Liebe (sowie die sich daraus ergebenden Folgen) angesehen werden könnte. Damit erweist sich aber auch die Vorstellung, dass man in Form eines Rituals (einer Weihe- oder Opferhandlung) Einfluss auf die Wirklichkeit ausüben könnte als vollkommen überholt und der öffentlichen Weihehandlung kommt somit lediglich noch eine kulturelle Funktion der Offenbarmachung einer Initiation zu.<sup>230</sup>

<sup>228</sup> Auch der Anspruch Leanders seiner immerwährenden Präsenz im Tempelbezirk, den er in MLW 801-803 formuliert, wird sich angesichts des Endes der Handlung als vollkommen vermessen erweisen: „Hier will ich wurzeln, / Mit diesen Bäumen stehen Tag und Nacht / Und immer schau nach jenes Tempels Zinnen.“ Im Kontext der Betrachtung der Symmetriebeziehungen in *Des Meeres und der Liebe Wellen* bemerkt Goff (1974) irrtümlicherweise, dass Leander am Ende unter dem Ast eines ebensolchen durch den Sturm zerstörten Baumes aufgefunden wird, dabei sind es gerade nicht die Bäume, die zerstört wurden, sondern ein hochgewachsener Strauch in Ufernähe (vgl. MLW 1878). Die Bäume wurzeln also weiterhin unzerstört, während es Leander verwehrt wird, Wurzeln zu schlagen.

<sup>229</sup> Im Gegensatz dazu hat sie ihre Eltern vergessen können, „um sie zu lieben“ (MLW 211), d.h. Personen, Erlebnisse u.Ä. lassen sich durchaus vergessen, einmal durchlaufene Entwicklungsschritte, als welcher die Entdeckung der „Neigung“ zu zählen ist, können aber nicht mehr rückgängig gemacht werden.

<sup>230</sup> Wenn diese Funktion auch entfiere, wäre das Ritual nichts anderes mehr als ein einfaches Schauspiel, das aus Unterhaltungszwecken besucht wird, wie es hier ja bereits zu großen Teilen der Fall zu sein scheint, wenn man sich die Menge der Schaulustigen anguckt, die dem Spektakel beiwohnen möchten. Dann ist es aber bereits egal, was geboten wird, entscheidend ist für die Betrachter nur, dass sie etwas geboten bekommen. Naukleros verweist selbst auf den Charakter einer Inszenierung des Rituals, wodurch die Illusion dieser Kulthandlung durchbrochen wird (vgl. MLW 488-490: „[...] Doch nein, vorher noch schau mir / Querüber hier dem Fußgestell nach rückwärts,

Diese letztgenannte Funktion einer solchen Inszenierung des Rituals ist für den Priester als idealen Repräsentanten des Tempelbezirks allerdings noch von entscheidender Bedeutung. Denn so wie er das gesamte Stück über darum besorgt ist, falsche (An)Zeichen zu vermeiden, so bedeutet für ihn die Anwesenheit der erwarteten Zeichen bereits die Existenz der entsprechenden Realität bzw. des entsprechenden Referenten. Man erinnere sich daran, dass es ihm ja auch nicht in erster Linie um die innere Berufung seiner Nichte geht, sondern darum, das Amt der Priesterin wieder zu besetzen. Dementsprechend kann ihr Vergehen auch verziehen werden, solange keine Kunde davon an die Öffentlichkeit tritt. Alles, was für ihn jedoch Gegenstand eines „Rätsels“ (MLW 1316) ist und damit prinzipiell zweideutig oder zumindest nicht eindeutig auslegbar, hat im Interesse seines Bemühens um „Klarheit“ (MLW 1724) zur Konsequenz unerbittliches „Erforschen jedes Zeichen[s], das der Tat / Der noch verhüllten, dunklen Fußtritt zeigt“ (MLW 1519f.). Schließlich lässt sich der Tempelhüter dasjenige, „was er sah, [...] nicht bestreiten“ (MLW 1161) und beharrt auch gegenüber dem Priester, der das Vorgefallene einer falschen Wahrnehmung seinerseits zuschreiben möchte (vgl. MLW 1323f.), darauf, dass er sich nicht getäuscht habe. Dasjenige, was gesehen wird, erhält also einen ganz anderen Realitätsstatus als dasjenige, von dem lediglich berichtet wird. Daher fordert der Priester auch dazu auf, den Vorhang aufzuziehen, hinter dem sich laut Janthes Bericht Hero zurückgezogen hat, um dort ihre bisher durch das Wirken des Tempelhüters verhinderte Absicht, vom Munde des Toten zu „saugen Rat und Trost“ (MLW 1986), verwirklichen zu können. Nachdem er Leanders Leichnam hat entfernen lassen, glaubt er Janthes Worten von der Wirkung seines Handelns auf Hero auch zunächst nicht, bis er der zweimaligen Aufforderung der Dienerin, sich seiner „Klugheit Werke“ (MLW 2106) anzusehen, nachgekommen ist, woraufhin er schweigend die Bühne verlässt. Eben dieses Schweigen wird von Janthe ihm als „Strafe“ zgedacht (MLW 2115), so dass den Worten im Umkehrschluss eine entlastende Funktion zukommt in dem Sinne, dass Verbalisierung hilft, verstörende Ereignisse zu bewältigen. Das Wissen um das Vorgefallene, ohne die Möglichkeit es zu vermitteln, ist wiederum die Qual, unter der Hero leidet, weil der Priester von ihr nicht nur stillschweigende Integration (freilich unter Zeichenproduktion), sondern Vergessen fordert, worin eine umfassende Reinigungsgeste (bzw. drastischer formuliert der Wille zur Auslöschung) gesehen werden kann.<sup>231</sup>

Es ist bereits erwähnt worden, dass Hero sich dem Befehl ihres Onkels zunächst mit aller Vehemenz widersetzen will, indem sie nämlich die entlastende Funktion der Sprache überdeutlich in Anspruch nimmt, schließlich verkündet sie, „aus[zu]schrien [...] durch die weite Welt, was [sie] erlitt, was [sie] besaß, verloren, was [ihr] geschehn [...]“ (MLW 1933-1935). Anstelle einer Nacherzählung ihrer eigenen Geschichte kommt es jedoch zu einer anderen Form der Wiederaufnahme ihres Schicksals, die ihre anklagende Wirkung auf den Onkel nicht verfehlt, worüber seine letzte Geste Aufschluss gibt. Denn nach dem Aufziehen des Vorhangs sieht der Betrachter, dass ihre Worte, wonach sie sich an dem Tod Leanders angesteckt habe (MLW 2028f: „Ich legte seine Hand an meine Brust, / Da fühlt' ich Kälte strömen bis zum Sitz des Lebens; [...]), Wirklichkeit werden, da sowohl Janthe als auch Naukleros die Kälte spüren, die von ihrem Körper ausgeht (vgl. MLW 2075f., 2082).<sup>232</sup> Sehr aufwendig wird in Szene gesetzt, dass ihr ganzes „Wesen“ an den Leichnam gebunden ist:

---

/ Wie sie die Weihen üben, was sie tun.“). Dass es sich bei Ritualen bereits um ein „Interaktionsprogramm“ handelt, das „theateranalog“ ist, stellt Schwanitz (1990) fest, ebenso wie den Umstand, dass „das Drama von Anfang an selbstreferentiell“ ist (S. 110), sofern es diese Form der Interaktion zu seiner Grundlage nimmt.

<sup>231</sup> Damit erweist er sich als direkter Verwandter der Soldaten in *Die Ahnfrau*, denn ebenso wie diese zerstört er, um Komplexität und Ungewissheiten in der Zukunft zu vermeiden.

<sup>232</sup> Wenn Naukleros in MLW 1590 bereits feststellt: „Dein Kuß ist Tod“, dann hat er das Ende bereits vorweggenommen, denn auch Janthe berichtet davon, dass Hero den Leichnam geküsst habe, woraufhin sie ihr Tod ereilen wird (vgl. MLW 2013). Naukleros ist es auch der die titelgebende Verschränkung von Meer und Liebe dramenin-

HERO Als Zeichen nur, als Pfand beim letzten Scheiden / Nimm diesen Kranz, den Gürtel lös' ich ab, / Und leg' ihn dir ins Grab. Du schönes Bild, / All was ich war, was ich besaß, du hast es, / Nimm auch das Zeichen, da das Wesen dein. / Und so geschmückt, leb wohl! (MLW 2051-2056)

Die bereits mehrfach angedeutete Vermählung zwischen den beiden, die im übertragenen Sinne erschlossen werden konnte (Eindringen in das Gemach, Kuss als Liebespfand, geraubter Schleier als Wimpel, Heraufbeschwörung der Nähe des Geliebten in der erotisch konnotierten Naturerlebnissituation, Janthes Bericht der liebenden Vereinigung Heros mit der Leiche Leanders), wird nun definitiv veranschaulicht durch die Beigabe des für alle sichtbaren Zeichens. Unmissverständlich gibt sie damit zu erkennen, dass ihr Aufenthaltsort dort ist, wo sich der Leichnam befindet, so dass auf dessen Entfernung, die sie räumlich nicht vollziehen kann, automatisch ihr Tod folgen muss, wie Janthe zutreffend bemerkt: „Es braucht kein Meer, der Tod hat gleiche Macht, / Zu trennen, zu vereinen“ (MLW 2102f.). Für den Priester jedoch hat dieses Zeichen keine Bedeutung, weil es dem Volke nicht sichtbar war und damit verschwiegen werden kann. Dementsprechend muss innerhalb des Stückes der Tod Heros bzw. die Art ihres Todes ganz einfach ein Rätsel bleiben, das sich auch nicht mehr auflösen lässt, und es ist bezeichnend, dass der Priester dahingehend auch keine Versuche mehr unternimmt. Für den Betrachter des Stückes jedoch ist einsichtig, warum der Tod erfolgen muss, gehorcht er doch nur der Regel des Tempelbezirks, die der Priester zu Beginn aufgestellt hat: „All was sich paart bleibt ferne diesem Hause [...]“ (MLW 357). Und diese Paarung ist eben bereits dann vollzogen, wenn die entsprechenden Zeichen vorliegen und durch die entsprechende innere Einstellung ergänzt werden. Denn der Unterschied zu den oben erläuterten vergeblichen Versuchen, mit Hilfe von rituellen Handlungen Einfluss auf die (innere) Wirklichkeit zu nehmen, besteht darin, dass hier das Innere als Wirklichkeit begriffen wird, die in Ermangelung der Möglichkeit, sie direkt anzuschauen, eben in Form von repräsentativen Zeichen äußerlich Gestalt gewinnt. Bereits das Meer in seiner Eigenschaft „zu trennen, zu vereinen“ ist so ein Zeichen gewesen, das, darauf verweist bereits der Titel des Dramas, nicht nur Leanders inneren Gemütszustand, sondern auch denjenigen Heros und vor allem die Entwicklung ihrer gegenseitigen Liebe anzeigt samt der Gefahren, die eine Maßlosigkeit in sich birgt, vor der sich Hero zunächst durch die „sturmbeschützte Ruh“ des stillen Selbstbesitzes bewahren wollte. Als Veranschaulichung ist diese Metapher dann aber sehr viel besser geeignet als etwa das Standbild Amors, dem Janthes letzte Worte gelten, die zunächst verwirrend sind: „Versprichst du viel, und hältst du also Wort?“ (MLW 2119). Lässt sich aus ihren Worten herauslesen, dass sie das Standbild mit dem Gott selbst identifiziert, dann bestätigt sich erneut, dass ein vermeintliches Signifikat, als welcher der lebendige Gott dementsprechend zu gelten hätte, offenbar keine Rolle mehr spielt. Amor wird also nicht mehr als Verursacher der Liebe und ihrer Folgen angesehen, so dass Janthes Aussage nur unter der Bedingung sinnvoll ist, dass sie den antiken Gott als Zeichen bzw. genauer als Signifikanten für die Liebe insgesamt wahrnimmt. Dann ist aber die Aussagekraft eines derartigen Signifikanten tatsächlich begrenzt, denn weder die Verheißungen noch die Gefahren der Liebe werden in irgendeiner Weise anhand des Standbildes anschaulich, wenn man nicht einen mythologischen Kontext um den Gott Amor in Betracht zieht, der hier aber keine Rolle zu spielen scheint. Demgegenüber ist die Metapher des Meeres eindeutig besser geeignet, die Komplexität auszudrücken, die dem Liebeskonzept innewohnt, und damit auch die Erinnerung an die Geschichte von Hero und Leander selbst, die sich in Form eines derartigen Zeichens verdichtet.

Wenn der Priester den Befehl gibt, den „Vorhang“ aufzuziehen, der den Blick auf die nachdenkliche Hero auf den Stufen, die zur Heiligenstatue der Göttin führen, freigibt, dann liegt

---

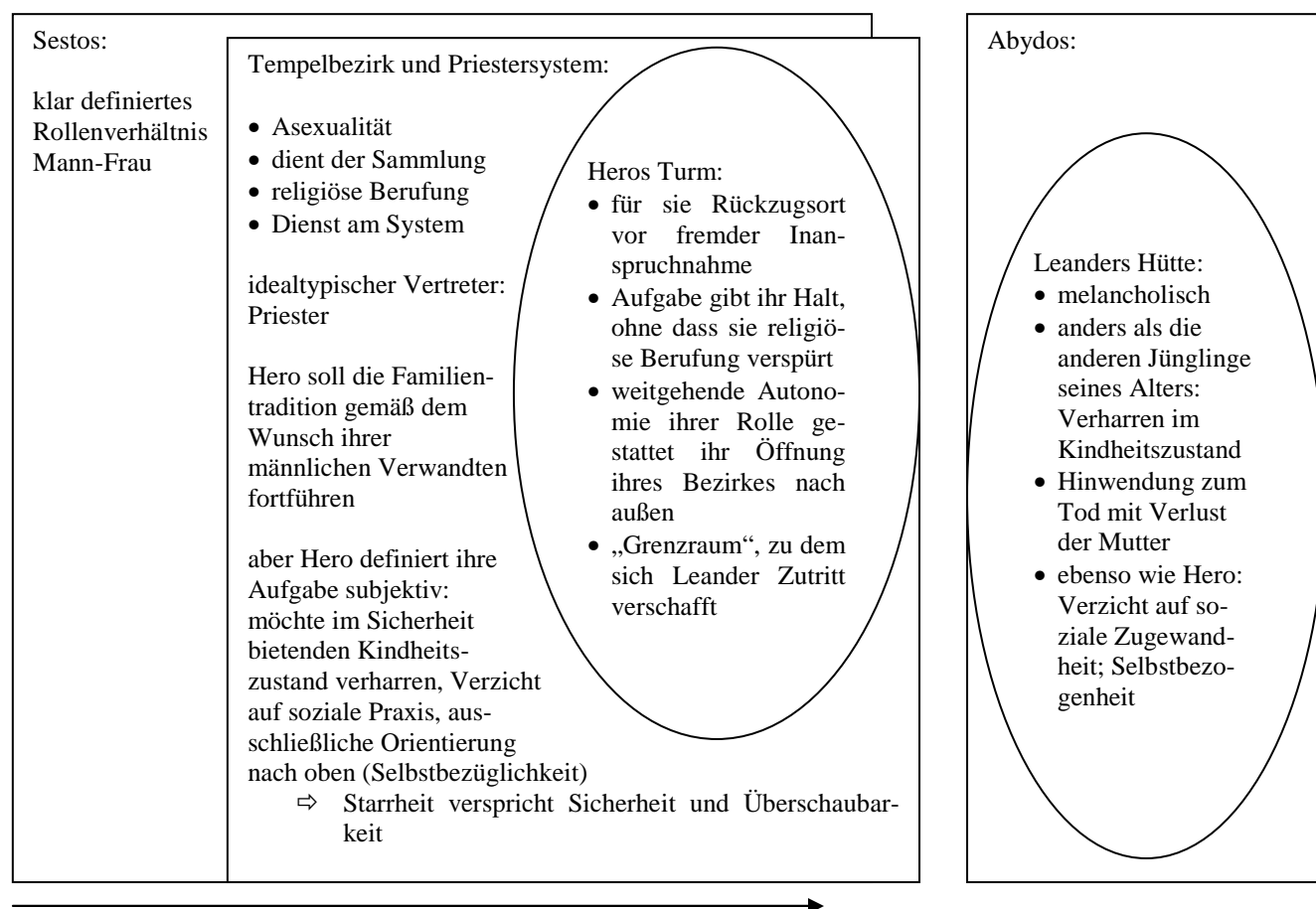
tern aufgreift: „Armseliger! von Lieb und Wellen matt!“ (MLW 1621). Hierin offenbart sich bereits, dass Leanders Liebeswerben mit einer Form der Kräftezehrung einhergeht, die ihm zum Verhängnis werden wird.

hier eine Spiegelung zu einer Szene des ersten Aktes vor, die in sich bereits eine selbstreflexive Spiegelung zwischen Vordergrund- und Hintergrundgeschehen präsentiert hat.<sup>233</sup> Hier war es nämlich ein in den Busch fliegender „Ringeltauber“ (MLW 266), der die Aufmerksamkeit des Priesters und des Tempelhüters erregt hat, worin natürlich eine Vorwegnahme des späteren Misstrauens infolge der Anwesenheit Leanders gesehen werden muss. Der Auftrag an den Sklaven, zu „durchforsche[n] [...] das Laub“ (MLW 268), bringt jedoch nicht wie im fünften Akt den Leichnam des Eindringlings zu Tage, sondern führt die brütende Taube vor, deren Nest zunächst ausgenommen werden soll. Das heißt, auch hier sollen mit der „Reinigung“ die Zeichen ausgelöscht werden, die für das in der Vergangenheit liegende Paarungsereignis stehen. Heros Mutter, die ihre Tochter verzweifelt dazu auffordert, richtig hinzusehen (vgl. MLW 337), sieht in der Absicht, das Nest auszunehmen, ihr „eignes Los“ (MLW 343) gespiegelt. Eine Identifizierung von Heros Mutter mit der brütenden Taube scheint allein schon dadurch legitimiert zu sein, dass die Taubenmutter genau in dem Moment „[auf]flattert“ (MLW 327), in dem auch ihre eigenen Bemühungen um eine Abkehr Heros von ihrer Entscheidung zur Priesterweihe einen Höhepunkt erfahren. Allerdings verbirgt sich noch mehr hinter dieser Szene, denn die Anwesenheit von Tauben im Tempelbezirk ist nicht verwunderlich, schließlich handelt es sich bei den Vögeln um Attribute der Göttin Aphrodite. Zum Problem werden diese Tiere dann, wenn sie sich „paaren“ und dann tritt das ein, was Hero zunächst verwundert verfolgt: Die Taube verzichtet auf ihre Freiheit, die sie ihr anbietet, indem sie diese durch Anheben nach oben (!) dazu animiert wegzufiegen, weil sie ihre Brut, die sich verdeckt in dem Körbchen befindet, nicht verlassen möchte. Ruft man sich in Erinnerung, dass sich Hero selbst in Bezug zu Leander die Funktion einer Mutter zugeschrieben hat, wird klar, warum sie selbst den Leichnam, den sie ähnlich verborgen in ihrer Nähe halten will, nicht verlässt. Die einzige Möglichkeit der Entfernung ohne zu zerstören, besteht eben darin, den Vogel mitsamt dem Nest aus dem Tempelbezirk hinauszutragen, so dass der Taube die Freiheit gewährt werden kann, „wie das Tier sie kennt und wünscht“ (MLW 382). Aber eben diese Freiheit, welche die Taube durch Heros Eingreifen erhält, bleibt der Priesterin schließlich verwehrt, nachdem ihre wahre Natur aufgedeckt worden ist, weil sie mit Ausnahme von Janthe keinen Fürsprecher hat, der den Onkel in gleicher Weise davon abhalten könnte, das Verborgene, d.h. die (zeichenhafte) Erinnerung an das Vorgefallene auszulöschen. Die Aufgabe des Priesters besteht also in beiden Fällen darin, die Heiligkeit des Weiblichen im Tempelbezirk dadurch wieder herzustellen, dass die Zeichen der natürlichen Geschlechtlichkeit getilgt werden. Insofern sind seine Nachforschungen natürlich paradox, denn zunächst decken sie eben jene Form von Weiblichkeit auf, die eigentlich im Tempel gar nicht vorkommen dürfte, nur um sie sogleich wieder zu verleugnen, weil sie in der Struktur des Tempelsystems nicht vorgesehen ist. Damit erweist sich aber

---

<sup>233</sup> Zu selbstreflexiven Strukturen des Dramas vgl. Korthals (2003). Ihm zufolge sind „Metastrukturen der dramatischen Geschehensdarstellung“ an das Vorkommen „metafiktionale[r], metadramatische[r] oder metatheatrale[r] Argumentationen“ gebunden und damit an explizite Rede selbstreflexiver Natur. Zwar gesteht er in Anlehnung an Scheffel (1997) eine Form der „impliziten Selbstreflexivität“ im Falle des Spiels im Spiels bzw. des Spielens im Spiels zu (vgl. S. 414f.), allerdings wird die Form der Spiegelungen, die in *Des Meeres und der Liebe Wellen* vorliegt, nicht durch die entsprechenden Definitionen erfasst (vgl. S. 326). Nichtsdestotrotz liegen hier offensichtlich Selbstbespiegelungen vor und auch der Vollzug des Weiherituals weist strukturelle Ähnlichkeiten zum Verfahren der Inszenierung auf. In diesem Zusammenhang sei ebenfalls an die Eröffnungsszene der Dramen trilogie *Das goldene Vließ* erinnert, die mit dem Weiheopfer des erlegten Wildes besonders augenfällig eben das Verfahren vorführt, das wiederholt in dem Drama in unterschiedlichen Situationen angewandt wird, ohne dass dies in der gleichen Anschaulichkeit vorgeführt würde, wie dies zu Beginn der Fall ist. In beiden Dramen bieten die theateranalogen Strukturen zu Beginn also eine Art Lesart für die im Laufe der jeweiligen Handlungen präsentierten Ereignisse. Man erinnere sich auch an das Lied von Leda und dem Schwan, das Hero in ihrem Turm kurz vor dem Besuch Leanders singt und das ebenfalls das Kommende bereits beinhaltet und somit das noch Verborgene und später zu Verbergende aufdeckt, zumindest für den Betrachter, aber auch für den Priester, der genau weiß, warum er dieses Lied nicht gerne hört. Hierbei handelt es sich zwar nicht um ein theateranalogenes Element, aber um eine Erzählung bzw. den Repräsentanten dieser Erzählung, die ebenfalls dem Bereich der Kunst angehört und offenbar eine dementsprechende Funktion ausübt.

nicht nur das Nachforschen als paradox, sondern auch die Struktur des Systems als solches samt der Zerstörung als notwendiges Mittel zu seiner Reinerhaltung, die billigend in Kauf genommen wird, um den Anschein und die Existenzberechtigung nicht in Frage zu stellen. Selbst die Form stillschweigender Integration, die Hero vielleicht ein Überleben sichern könnte, wird abgelehnt, weil die Anwesenheit von Zeichen, die dem Anschein der Oberflächenstruktur widersprechen, zu gefährlich sind und eine Komplexität heraufbeschwören, die zwangsläufig einer Kontrolle und Koordination bedürfte, die der Priester nicht zu leisten bereit ist. Der Preis der Eindeutigkeit jedoch ist die Zerstörung, die im Falle Heros umso umfassender ausfällt, als sie sich einer Verleugnung des Vergangenen entzieht.



persönliche Entwicklung Heros ist durch die Aneignung immer größerer Realitätsanteile gekennzeichnet (erkennbar an der wechselseitigen Interpretation der zentralen Lichtmetapher, aber die Entscheidung zur Priesterweihe ist nicht mehr rückgängig zu machen)

- Die Grenze zwischen beiden Systemen, die topographisch durch das Meer repräsentiert wird, ist überdeterminiert.
- Nachdem der Übertritt Heros definitiv vollzogen worden ist, lässt er sich ebensowenig wieder rückgängig machen wie der Entwicklungsschritt infolge der Begegnung mit Leander (Entsagung und Tröstung durch Kunst bzw. Ablenkung durch Gespielinnen als einzig mögliche Form des Umgangs damit).
- Eine Verbindung, wie sie Hero und v.a. Leander in seiner einseitigen Fixierung auf Hero anstrebt, ist extrem unwahrscheinlich: Einmaliges Gelingen ist „Glück“.
- Der Versuch, diese trotzdem zu realisieren, führt zur konsequenten Tilgung des störenden Elementes; die Methode der stillschweigenden Integration des Abweichenden (es kommt auf den Anschein an, der keinen Anlass zu Zweideutigkeit geben darf!) aus Sicht des Priesters eine adäquate Lösungsmöglichkeit, natürlich nur unter der Prämisse, dass kein Zeichen des Geschehenen zurückbleibt, d.h., es wird umfassendes Vergessen gefordert.
- Hero jedoch beharrt zunächst auf Erinnerung an das Vorgefallene (erbetenes Grab Leanders als Anlass), weshalb das Beharren auf Vergessen letztlich auf Zerstörung des Abweichenden hinausläuft.

- Die vollzogene Vermählung auf Zeichenebene erlangt Stellenwert einer subjektiven Realität, die den Tod Heros und das Ausscheiden aus dem Tempelsystem nur konsequent erscheinen lässt
  - ⇒ Tod auf Zeichenebene erschafft ihren Mythos, der sich der Kontrolle des Priesters entzieht
  - ⇒ sein System ist homogen, aber ohne Zukunft.
- Die Paradoxie der Weiblichkeitsvorstellung des Tempelsystems wird zwar grundsätzlich problematisiert (und durch verschiedene Arten der „Kunst“ innerhalb des Stücks aufgedeckt), jedoch wird dessen Struktur letztlich durch die einseitige Schuldübernahme Heros wieder entlastet.
- Die Wahrnehmung der Realität ist abhängig vom Betrachter; insgesamt kommt es in dem Drama zu einer Zurschaustellung der Relativität jeglicher Form von Zeichenverwendung, die vom jeweiligen Erleben des Einzelnen abhängt.
- Die zentrale Metapher des Meeres veranschaulicht Komplexität der Liebe, deren Adäquatheit im Laufe des Stückes durch gezielte Ähnlichkeitskorrelationen etabliert wird.



## 8. *Der Traum ein Leben*<sup>234</sup> oder die Dekonstruktion des Heldenmythos

Bereits zu Beginn der Handlung dieses „dramatischen Märchens“<sup>235</sup> erhält der Betrachter aus Mirzas Mund Aufschluss über das normabweichende Verhalten ihres geliebten Veters Rustan. Während alle Männer dem Feierabend zustreben, streift der „Wilde“ (TL 3) weiterhin umher, „um in Berges dunklen Schlünden, / Was er hier vermißt zu finden“ (TL 59f.). Anstatt die heimische Idylle im Tal zu suchen, verharrt er also gezielt in dem für Mirza Unergründlichen des Gebirges, das als Betätigungsfeld ebenso „düster“ ist wie seine Brust, in dem „ein wilder Geist wohnt“ (TL 84f.). Damit hebt sich Rustan aber nicht nur von der ihn umgebenden Ordnung ab, sondern handelt scheinbar auch dem Gesetz der „Schöpfung“ (vgl. TL 39) bzw. des Natürlichen zuwider, dem der bürgerliche Tagesablauf nachempfunden zu sein scheint. Dementsprechend stellt auch sein Verlangen nach Selbstverwirklichung in der Tat, wie es in den folgenden Versen zum Ausdruck kommt, ein Vergehen in doppelter Hinsicht dar:

MASSUD Nur von Kämpfen und von Schlachten, / Nur von Kronen und Triumphen, / Von des Kriegs, der Herrschaft Zeichen / Hört man sein Gespräch ertönen; / Ja, des Nachts, entschlummert kaum, / Spricht von Kämpfern selbst sein Traum. / Während wir des Feldes Mühn / Und des Hauses Sorge teilen, / Sieht man ihn bei Morgens Glühn / Schon nach jenen Bergen eilen. / Dort, nur dort in düstern Wald / Ist des Rauhen Aufenthalt, / Du und Alles ist vergessen, / Und es scheint ihm hohe Lust, / 'Mal die Wildheit seiner Brust / An des Waldes Wild zu messen. / Das ist ein unselig Treiben! / Ich beklage dich, mein Kind. (TL 88-105)

„Unselig“ ist sein Treiben deswegen, weil es nur auf sich selbst gerichtet ist und die Umwelt lediglich als Betätigungsfeld missbraucht, wobei alles andere ausgeblendet wird. Unter anderem eben auch Massuds Tochter, die immer befürchten muss, dass Rustan am Abend wegen einer Streitigkeit oder gar einer anderen Frau nicht zu ihr zurückkehrt, weshalb der Alte auch zögert, seinen Neffen zu seinem Schwiegersohn zu machen (vgl. TL 168-170).<sup>236</sup> Dabei schätzt Mirza ja sogar Rustans Begeisterung für große Taten und seinen festen Willen, schließlich sei er ja ein „Mann“, aber seit der Ankunft des Sklaven Zanga, der Rustans „Glut“ entfacht habe, könne dieser seine Gedanken nicht mehr in „des Hauses frommen Schranken“ wahren (vgl. TL 127-137). Damit ist für sie die Frage nach der vermeintlichen Schuld Rustans klar: Der Fremde ist der Verführer, der Rustan Mirzas mäßigen Einfluss entzogen habe (vgl. TL 139-154), was aber auch bedeutet, dass er sich wieder ändern und erneut „sanft, fromm und mild“ werden könne (vgl. TL 107-118). Rustan wiederum scheint ebenfalls an dem jetzigen Zustand zu leiden, weil er nicht möchte, dass seine „Nahverwandten“ seinetwegen Kummer haben, und er bedauert, dass sie einander ihre jeweiligen Vorstellungen nicht gegliückt kommunizieren könnten:

RUSTAN Aber, daß ich sehen muß, / Wie der Nahverwandten Wünsche, / Gleich entzügelt wilden Pferden, / Nord- und Südenwärts gespannt, / An dem Leichnam unsers Friedens, / Raschgespornt, zerfleischend reißen; /

<sup>234</sup> Der erste Akt entstand bereits 1817, die Fertigstellung des gesamten Dramas erfolgte erst 1830. Zitiert wird das *dramatische Märchen in vier Aufzügen* nach Grillparzer (1987), S. 95-194. (Im Folgenden abgekürzt als „TL“ und der entsprechenden Versangabe).

<sup>235</sup> Zum Zusammenhang mit dem Wiener Volkstheatergenre des Besserungsstückes vgl. die Diskussion in Stender (1987), der zu folgendem Schluss kommt: „Aufklärung, die schon im traditionellen Besserungsstück nur noch Selbsterkenntnis des Abweichenden war, ist hier endgültig zur leeren Form verkommen, die das Gegenteil von Aufklärung legitimiert: das fraglose Festhalten an Traditionen im allgemeinen und an einer ständischen Hierarchie im besonderen“ (S. 171).

<sup>236</sup> Geißler (1986b) weist auf die Bedeutung der Sorge in diesem ländlichen Idyll hin, das „in biedermeierlich-bürgerlichen Sozialstrukturen geborgen ist“ (S. 127), wo also auch der Jagd lediglich die Funktion des Broterwerbs für die Familie zukomme. „Ziel der Sorge ist es also, das Künftige und Mögliche durch das Subjekt zu beherrschen“ (S. 129), was besagen will, dass sich Rustan durch die beständige Sorge Mirzas eingeengt fühlt, wie er es ja später auch selbst feststellt, wenn er bedauert, ihr und ihrem Vater Kummer zufügen zu müssen, obwohl er es nicht wolle. Denn dort, wo die Sorge „ins Leere geht“, wird sie erst zu einem wirklichen Problem.

Daß ich sehe, wie wir Beide, / Bürgern gleich aus fremden Zonen, / Bang uns gegenüber stehn, / Sprechen und uns nicht begreifen, / Einer mit dem andern zürnend, / Obgleich Lieb in Beider Herzen, / Weil, was Brot in Einer Sprache, / Gift heißt in des andern Zunge, / Und der Gruß der frommen Lippe / Fluch scheint in dem fremden Ohr: / Das ruft diesen Schmerz empor. (TL 241-257)

Er fühlt sich also fremd im Kreis seiner Familie, wie ein „Bürger aus einer fremden Zone“. Auch Massud beklagt die Unmöglichkeit der Verständigung, wenn er sagt, dass Rustan „das Heulen wilder Tiere, / Sturmbewegter Bäume Dröhnen / [...] lieblicher zu tönen [scheint], / Als der Nahverwandten Wort“ (TL 472-474). Natürlich betont er dabei vielmehr die Unzugänglichkeit Rustans, der sich sozialen Belangen gegenüber unempfindlich zeige in seiner „Wildheit“. Gerade in dieser mangelnden Identifikation Rustans mit seinem Umfeld liegt dann auch der Grund für seine Unzufriedenheit. Er langweilt sich in der wiederkehrenden Monotonie des Alltags, der ihn mit seinen Freuden und Nöten gar nicht zu berühren scheint (vgl. TL 281-286), und sehnt sich anstatt dessen nach einer anderen, dazu in direktem Kontrast stehenden Welt, die aber in erster Linie wohl eher von einem Märchenbuch inspiriert zu sein scheint:<sup>237</sup>

RUSTAN O, es mag wohl herrlich sein, / So zu stehen in der Welt / Voll erhellter, lichter Hügel, / Voll umgrünter Lorbeerhaine, / Schaurig schön, aus deren Zweigen, / Wie Gesang von Wunder-Vögeln, / Alte Heldenlieder tönen, / Und vor sich die weite Ebne, / Lichtbestrahlt und reich geschmückt, / Die zu winken scheint, zu rufen: Starker, nimm dich an der Schwachen! / Kühner, wage! Wagen siegt, / Was du nimmst, ist dir gegeben! (TL 299-311)

Ganz im Gegensatz zur Deutung der Topographie durch Mirza und Massud, denen zufolge Rustans „wildes“ Treiben ihn in die „dunklen Schluchten“ führe, sehnt sich dieser nach der Überwindung des Gebirges, die ihn aus der räumlichen Enge seiner bisherigen Existenz im Tal hinausführe und ihm die Welt und damit das „eigentliche“ Leben jenseits des Gebirges zu Füßen lege. Unverkennbar umstrahlt ihn in seiner Heldenvision Erhabenheit, von der herab er die Welt betrachtet, um dann „wie ein Gott, an leisen Fäden / Trotzende Gewalten [zu] lenken“ (TL 316f.). Einen ganzen „Strom“ möchte er auslösen, d.h. Kopf einer gewaltigen und überdauernden Bewegung sein (vgl. TL 317-326). Er möchte sich nicht in die vorgegebenen Verhältnisse fügen, sondern selbst versuchen, gestaltend in die Verhältnisse einzugreifen, worin ja überhaupt erst der eigentliche Wert des Lebens liege, was bereits seine Vorfahren erkannt hätten, auf die er sich hier zur Erklärung seiner „Anlage“ berufen kann:

RUSTAN Schon mein Vater war ein Krieger, / Meines Vaters Vater auch, / Und so fort durch alle Grade. / Ihr Blut pocht in diesen Adern, / Ihre Kraft stählt diese Faust, / Und ich soll hier müßig träumen, / Schauen, wie sich Jedermann / Lorbeern pflückt vom Feld der Ehre, / Früchte bricht vom Lebensbaum, / Und mich selbst zur Ruh verdammen? (TL 327-336)

Es ist Zanga, der diese Sehnsuchtsgedanken sehr viel konkreter mit sozialem Aufstieg verbindet, denn der Fürst von Samarkand, dem er seine Kriegsdienste anbieten will, sei selbst ein einfacher Landmann gewesen ebenso wie Rustan und sie beide seien „aus demselben Ton / Aus dem Glück die Männer bildet / Für den Purpur, für den Thron“ (TL 294-298). Darüber hinaus

<sup>237</sup> Stender (1987) weist auf den Zusammenhang der Ausgangsbedingungen Rustans mit denjenigen Hyperions im gleichnamigen Roman Hölderlins hin mit dem entscheidenden Unterschied, dass bei Grillparzer „allein ein Gefühl und nicht eine reflektierte Unzufriedenheit zum Ausdruck gebracht [wird]“ (S. 174). „Weil die Gründe für die Unzufriedenheit Rustans allein bei ihm selbst gesucht werden [schließlich ist seine Ausgangsordnung in der Tradition des Besserungsstückes bereits die gute und letztlich wieder angestrebte Ordnung], muß sein Heldentum im Vergleich zu dem Hyperions [der sich um eine Veränderung der depravierten Ordnung bemüht] notwendig abstrakt, ohne eine Aufgabe bleiben“ (S. 175). Auch Scheffel (2002) bemerkt den vagen Charakter von Rustans Heldenvorstellung, die ihn eben nicht zu einem Revolutionär mache, „der etwa als ein Nachfahr von Hölderlins Hyperion zu betrachten wäre“ (S. 70). Darüber hinaus stellt er auch die entsprechende Unbestimmtheit in der Helden-erwartung des Königs von Samarkand und seiner Tochter fest, auf die im Folgenden noch eingegangen wird (vgl. auch S. 73f.).

führt sich der Sklave selbst als Beispiel an, weil er erkannt habe, dass „im Tun und Handeln, / Nicht im Grübeln 's Leben liegt“ (TL 379f.). In Zangas Worten zählt jedoch nur die kriegerische Tat als solche, die explizit aus dem verklärenden, ja teilweise sogar noch moralischen Kontext gelöst ist, den ihr Rustan in seinen Traumvorstellungen verliehen hat:

ZANGA Und als nun erschallt das Zeichen, / Beide Heere sich erreichen, / Brust an Brust, Götterlust! / Herüber, hinüber, / Jetzt Feinde, jetzt Brüder / Streckt der Mordstrahl nieder. / [...] Die Gegner, sie wanken, / Die Gegner, sie weichen, / Wir, mutig und jach / Den Fliehenden nach, / Über Freundes und Feindes Leichen. / [...] Herr, das heißt leben! Es lebe der Krieg! (TL 381-406)

Wahre Selbstfindung, so stellt es Zanga hier dar, gibt es nur im Moment der Schlacht, die er hier verklärend als eigentlichen Ausdruck des Lebens schlechthin darstellt. Rustan jedoch kann damit nicht viel anfangen, sondern schreckt sogleich vor der mit dieser Haltung verbundenen Gefahr zurück, was nicht so ganz zu seinem eigenen Anspruch als mutiger Held passen mag: „O halt ein! Du tötest mich“ (TL 406).

Nichtsdestotrotz begehrt er „Urlaub“ von seinem Onkel mit dem Hinweis, dass er die „aufgeregte Kraft“ nicht länger bändigen könne, weil sie sich sonst gegen ihn selber richte (vgl. TL 535-545). Warnungen, dass er einen gefährlichen Weg beschreite und das Ziel „verderblich“ sei, können ihn nicht umstimmen, zumal hier noch einmal auf die Unmöglichkeit der Kommunikation verwiesen wird: „Jedem Sprecher fehlt die Sprache, / Fehlt dem Hörenden das Ohr“ (TL 609f.). Als Endziel benennt Rustan wieder die Vereinigung mit seinen Verwandten, ob er nun erfolgreich sei oder nicht: „Lange nicht, kehr ich zurück / In der Teuern liebe Mitte, / Teile wieder eure Hütte, / Oder ihr mit mir mein Glück“ (TL 561-564). Er verspricht sich dann auch eine Aufwertung dieses Zusammenlebens, besonders mit Mirza (vgl. TL 567: „doppelt glücklich, doppelt froh!“), der er dann erst „wert“ oder verloren sei (TL 573). Einerseits wird hieran noch einmal der extrem vage Charakter seiner Heldenvision deutlich, die kein konkretes Ziel verfolgt, sondern wieder zum Ausgangspunkt zurückführen soll, so dass man fragen könnte, ob ein solcher Ausbruch aus dem Herkunftsraum überhaupt notwendig wäre. Andererseits liegt hier ein Hinweis auf die innerpersonalen Bedingungen eines solchen Verlangens nach Ausbruch vor: Denn das Gefühl, nicht „wert“ zu sein bzw. nicht konkurrieren zu können, wird auch im Traum in der Begegnung mit dem Mann vom Felsen wieder aufgegriffen werden, der in seinen eigenen Augen seine Potenz bedroht und gleichzeitig ein weiteres (!) Beispiel dafür ist, dass ihm das Glück eben nicht hold und er somit benachteiligt sei (vgl. TL 789). Dafür spricht auch sein Verhalten während der Begegnung mit Osmín, der ihn vor allem deshalb so reizt, weil er ihm ein Bild vor Augen führt, vor dem er sich selbst fürchtet, wenn er sagt, dass Rustan nicht dazu geeignet sei, Heldentaten zu vollführen, d.h. Ruhm und Reichtum durch militärisches Handeln zu erwerben, und sich anstatt dessen dem Beackern des Felders widmen solle:

RUSTAN *aufspringend*: Bei Gott! ich mag's nicht denken, / Daß er lebt, der das gesagt!

MASSUD Sohn, nur ruhig!

RUSTAN Ruhig? Ich? / Und fürwahr, hat er nicht Recht? / Was hab ich getan noch, um mich / Solchen Werks zu unterwinden? / Er hat Recht, hat heute Recht, / Morgen nicht mehr, leb ich noch. (TL 523-530)

Es geht also darum, dass ihm bei solch einer Erzählung nicht mehr „die Röte ungeduldig ins Gesicht“ (TL 502f.) steigt bzw. er nicht erneut mit einem Fremdbild konfrontiert wird, das seinem Selbstbild widerspricht. Das Erröten taucht auch noch an einer anderen Stelle in dem ersten Aufzug auf, und zwar bei Rustans Rückkehr nach Hause:

RUSTAN Glaubst du, daß ich seine Worte, / Seines Tadels Ausbruch scheue? / Nimmer brauch ich zu erröten, / Was ich tat, kann ich vertreten; / Könnt ichs nicht, ich wär nicht hier. (TL 226-230)

Hier freilich ist es anders: Das Fremdbild des Wilden, der in düstern Schlünden gleich seiner eigenen Brust unseliges Treiben verfolgt, entspricht seinem Selbstbild und so ist er einig in sich, wenn da nicht noch die „Lieb“ (TL 252) wäre, die zur Konsequenz hat, dass er Schaden zufügt, ohne es zu wollen, so dass er sich selbst als fremd in diesem sozialen Umfeld begreifen muss. Es stellt sich die Frage, wo dieses Selbstbild überhaupt herkommt. Mirza sagt, dass es Zangas Erzählungen sind, die ihn dazu verleiten, die Ruhe des Hauses zu fliehen: Ein Mann will „gerne was er kann“ (TL 130), urteilt sie, und so dränge es ihn eben dazu, sein Handlungsvermögen auszuloten. Gleichzeitig schließen die Erzählungen Zangas an diejenigen aus Rustans eigener Kindheit an, die ein Bild entstehen ließen, das nicht mit der sozialen Realität übereinstimmt: „O, wie anders dacht ichs mir / In entschwundenen, schönern Tagen!“ (TL 287f.). Festzuhalten bleibt, dass seine eigene Vorstellung von „Mann“-Sein mit den Bedingungen in der überkultierten Welt des Tals kollidieren, weil er seine eigene Männlichkeit entweder fortwährend bedroht sieht oder unter Beweis stellen muss.

Bevor er aufbricht, soll er aber noch mit dem rätselhaften alten Derwisch sprechen, der ein wachsames und behütendes Auge auf die „junge“ Generation des Tales wirft und in den Mirza ihre Hoffnung auf eine Meinungsänderung Rustans setzt, die ja dann auch tatsächlich mit dem Aufwachen aus dem Traum eintritt, für den der Derwisch als Regisseur angesehen werden kann.<sup>238</sup> Denn folgende Verse begleiten Rustan beim Einschlafen und werden von ihm selbst am nächsten Morgen in abgewandelter Weise wiederholt:

„Schatten sind des Lebens Güter, / Schatten seiner Freuden Schar, / Schatten Worte, Wünsche, Taten; / Die Gedanken nur sind wahr. // Und die Liebe, die du fühlst, / Und das Gute, das du tust, / Und kein Wachen als im Schlafe, / Wenn du einst im Grabe ruhst.“ (TL 628-635)

Diese sehr barocke Weisheit mit der überdeutlichen Jenseitsorientierung tut Rustan jetzt noch als „Possen“ ab, aber am Ende seines Traumes wird er sie bestätigen können, so dass der Traum eine Erziehungsfunktion im Sinne des Derwischs und der durch ihn vertretenen Mirza hat.<sup>239</sup> Zunächst aber „schwärmt“ Rustan zu Beginn seines Traumes von seiner neu gewonnenen Freiheit, wie Zanga es ihm zutreffend vorhält (vgl. TL 639-654). Er fühlt sich wie neu geboren und spricht emphatisch davon, jetzt „ein Mensch erst und ein Mann zu sein“ (TL 671-676), d.h. mit dem Verlassen des Tals und der Bindung an die Hütte Massuds erst den notwendigen Altersklassenwechsel vollzogen zu haben.<sup>240</sup> Aber wie im ersten Aufzug bereits angedeutet wurde, liegt es nun bei Zanga, Rustans jugendliche Begeisterung zu konkretisieren, wobei wiederum die Moral nicht an erster Stelle steht, wie folgende Aussagen über seine Strategie belegen:

<sup>238</sup> Diesen Standpunkt vertritt Scheffel (2002), dem zufolge dieser Figur eine Schlüsselrolle für die Interpretation des Stückes zukommt (S. 69).

<sup>239</sup> Zum Zusammenhang von Grillparzers „dramatischen Märchen“ und Calderóns „Das Leben ein Traum“ vgl. Müller (1973), v.a. S. 56f. : „Nun ist Grillparzers Konzeption nicht einfach die Umkehrung der barocken Grundanschauung [...] Die Prämisse von Grillparzers Stück heißt demnach nicht einfach: Jedes außerpatriarchalische, außerirdyllische Leben ist gegen die Natur, ist verderblich, sondern erst ein „wilder Geist“, der in einem „düstern Busen“ wohnt, ein Naturbursch, in dem das Blut seines kriegerischen Vaters pocht, ist die Voraussetzung, daß das Leben den Dahinstürmenden vernichtet.“ Die Jenseitsorientierung, die in diesen Zeilen zum Vorschein kommt, spielt in der Bekehrung Rustans allerdings keine Rolle, wenn sie auch nicht verworfen wird. Nach Stender (1987) dienen die Calderón-Anspielungen wie auch andere Modifikationen im Vergleich zur Tradition des Besserungsstückes lediglich dazu, „das Stigma des Volksstückhaften abzulegen“ (S. 168).

<sup>240</sup> Dieser Altersklassenwechsel wird später noch einmal angesprochen, wenn nämlich der Fremde den endgültigen Verlust der Kindheit mit dem Verbrechen von Rustans Mord an ihm kommentieren wird: „Kinderjahre! Kinderjahre! / Folgt der Unschuld Leichenbahre!“ (TL 1146f.). Freiheit bedeutet eben nicht nur Lösung von Bindungen, sondern eben auch Verantwortung, weil die fehlende Orientierung sogleich in ewige Schuldigkeit umschlagen kann, so dass der Moment des Austritts aus der familiären Fürsorge grundsätzlich ambivalent einzuschätzen ist.

ZANGA Herr, um selig einst zu sterben, / Denkt bei Allem mir ans Ende; / Doch wollt ihr, ein Tüchtger, leben, / So erwägt und prüft den Anfang, / Denn das Ende kommt von selber. [...] Unsre Neigungen, Gedanken, / Scheinen gleich sie ohne Schranken, / Gehen doch, wie die Rinderherde, / Eines in des Andern Tritt. / Drum bei allem, was ihr macht, / Sei der Anfang reif bedacht. (TL 690-709)

Ich war erst in wirren Zweifeln, / Ob dem Stärkern, ob dem Schwachen / Zu vertraun unsre Sachen; / Doch der Starke gnügt sich selbst, / Und das Unglück macht erkenntlich. (TL 741-745)

Das Gefühl der Neugeburt, das Rustan zu Beginn des Traumes umgibt, wird von Zanga aufgegriffen, der ihm im Bewusstsein der Logik allen Handelns eine neue Herkunft andichten möchte (vgl. TL 710-720), aus der er den meisten Profit schlagen könne.<sup>241</sup> Und so bietet der Zufall ihm auch gleich die Möglichkeit, Rustan als Bewahrer des Königs von Samarkand auszugeben, den er vor der gefährlichen Schlange bewahrt habe,<sup>242</sup> auch wenn Rustan anfänglich noch zögert. Jedoch unterlässt er es, die Meinung des Königs zu korrigieren, der ihn für seinen Retter hält, weil er die dadurch entstehende „Schmach“ nicht ertragen könne (vgl. TL 859-864). Selbstbild und Fremdbild treten also wieder auseinander und die Maßgabe, nur das zu tun, was man auch vertreten kann, gilt hier nicht mehr. Dementsprechend müsste er „erröten“ und sich selbst verdammen, weil es hier so ist, dass das Fremdbild dem eigenen Wunsch gleich kommt und das einzugestehende Selbstbild zu verdammen ist. Daher wird Rustan im Folgenden auch versuchen, das Selbstbild durch eine Umdeutung der Realität zu retten. Die Versuchung ist aber auch zu groß, denn die dazukommende Tochter des Königs, Gülnare, bei deren Anblick Rustan ein ähnlich starkes erotisches Verlangen überkommt wie Alphons aus *Die Jüdin von Toledo* bei der ersten Begegnung mit Rahel (vgl. TL 869-873), sieht in ihm nun auch noch genau den von Göttern gesandten, beschützenden Helden aus alter Zeit, der er immer sein wollte:

GÜLNARE Vater schau, so sehen Helden! / Vater schau, so blickt ein Mann! / Was uns alte Lieder melden, / Schau es hier verwirklicht an! (TL 908-911)

Dieser kommt uns, als von oben, / In der Stunde der Gefahr, / Tut, was seiner würdig war, / Und verstummt, wenn wir ihn loben. / Vater, sag es selbst! fürwahr, / Stellt er nicht die Zeit dir dar, / Nicht die Zeit, die einst gewesen, / Und von der wir staunend lesen, / Wo noch Helden höhern Stammes, / Wo ein Rustan weitbekannt / In der Parsen Fabelland – (TL 924-934)

Sogar der Name stimmt, so dass Rustan nach zwischenzeitlich aufkommender Angst (vgl. TL 912/985/995) am Ende doch gestehen muss, dass er „selig“ ist (TL 1020), wenn da nicht der eigentliche Schlangentöter wäre, dem gegenüber er sein neu gewonnenes Bild von sich (seines „Traums Gebäude“, vgl. TL 1066) aber beredt zu verteidigen weiß: Dieser sei gar kein Mensch, sondern lediglich ein Götterbote (vgl. TL 1030-1035), und ansonsten werde Rustan ihn auszahlen, schließlich habe ihn ja ein „unerklärt, ein dunkles Etwas“ mit dem König und seiner Tochter verbunden, das der Fremde nicht für sich in Anspruch nehmen könne (vgl. TL 1037-1059). Bei dessen Anblick jedoch erfasst Rustan ein Schauer, weil er in seinem Gesicht all das sieht, „was je greulich und verhaßt“ für ihn gewesen sei. Jener sei ein „Scheusal! Teufel! Greulich Untier!“, das sein Glück zerstören wolle, und als sie miteinander ringen, kommt ihm dessen

<sup>241</sup> Geißler (1986b) bemerkt zutreffend, dass der vermeintliche Höhepunkt der gelebten Freiheit, in der man sogar über die eigene Herkunft bestimmen könne, tatsächlich nur der Anfang neuer Unfreiheit sei: „Wo selbtherrliche Freiheit war, folgt die Herrschaft der Umstände und der Sachzwänge“ (S. 131), wie es der Priester in *Des Meeres und der Liebe Wellen* bereits in ähnlicher Weise formuliert hat. Paradoxerweise werde Rustan so durch die Sorge, der er ja entfliehen wollte, wieder eingeholt, und zwar diesmal von der Sorge um die Aufrechterhaltung seiner eigenen Selbstinszenierung, was im Folgenden noch näher erläutert wird. Vgl. hierzu auch Marsch (1996): „Sein Entscheidungsspielraum wird immer enger, je weiter er sich in seinem Betrug, der primären Entscheidung zur Unwahrheit verstrickt. Rustan verliert mehr und mehr die Freiheit“ (S. 59).

<sup>242</sup> In der Regieanweisung am Ende des ersten Aufzuges wird diese Schlange sich an einem Palmbaum windend eingeführt. Die Assoziation zur biblischen Paradiesschlange und damit zur Verführung drängt sich natürlich sofort auf, aber auch eine „phallisch-sexuelle“ Lesart ist aufgrund von Ähnlichkeitsbeziehungen nicht in Abrede zu stellen. Vgl. auch Marsch (1996), S. 54f.

Berührung wie „Entmannen“ vor. Damit ist dieser Fremde also das personifizierte Hindernis, all das, wogegen Rustan ankämpfen muss, um seinen kurz vor der Erfüllung stehenden Traum aufrechtzuerhalten, was ihm letztendlich auf gewaltsame Weise auch gelingt.<sup>243</sup> So, wie Osmin ihn am Tage beschämt hat, wird ihn der Mann vom Felsen auch beschämen können, weil er ihm vorhält, dass er sich betrügerisch eine Leistung erschlichen habe, wobei Rustan seine „Neugeburt“ unter der Maßgabe vollzogen hatte, auszuloten, was er könne, d.h., seine Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen wollte. Und so bestätigt sich die Regel, dass ein Vergehen zwangsläufig ein anderes nach sich zieht, und sei es nur deshalb, weil man nicht die Schmach des Geständnisses ertragen kann. Denn noch einmal ist Rustan kurz davor, seine Meinung zu ändern, wenn ihm der Mann vom Felsen nämlich direkt mit seiner Selbsttäuschung konfrontiert: „Willst mit Andrer Taten prahlen? / Willst aus fremdem Golde zahlen? / Glück und Unrecht? / Luftger Wahn! / Rühm dich des, was du getan!“ (TL 1120-1123). Natürlich ist es paradox, dass derjenige, der sich durch sein eigenes Handeln sozusagen genialisch selbst erschaffen will, das Handeln eines andern zur Basis der neuen Identität nimmt. Aber auch diesmal hält Rustan der Gedanke an die Schmach von einer Richtigstellung ab und nach begangenen Verbrechen, in dem er ja seine Macht bewiesen hat, weicht auch der erste Schreck (TL 1154: „O, und wär ich nie geboren!“) einer Alles-oder-Nichts-Einstellung: „Nun gilts fallen, oder siegen! / Ausgedauert und – geschwiegen!“ (TL 1163f.).

Rustan wird beides – fallen und siegen: Zwar versagt er im tatsächlichen Gefecht (vgl. TL 1185-1187), aber der mit ihm verbundene Mythos der Tatkraft, der von der Prinzessin bestätigt und in das Land getragen wurde, hat die Truppen derart beflügelt, dass der Angreifer des Landes verwiesen werden konnte, was Zanga als eigentliches „Wunder“ Rustans erscheint (vgl. TL 1169-1177). Ähnlich wie das Kind Alphons in *Die Jüdin von Toledo* ist Rustan die Galionsfigur, um den sich „zum erstenmal Völker ohne Maß und Zahl“ zusammenscharen, was von seiner eigenen Vorstellung des Quellen vereinigenden Stromes ja gar nicht so weit entfernt ist. Aber er verhält sich dabei eben nicht wie das selbstbewusste Genie, vielmehr ist es so, dass er in erster Linie für die anderen als Symbol, als Mythos von Bedeutung ist. Und so glaubt auch der König endlich seinen idealen Nachfolger und den zukünftigen Mann an der Seite seiner Tochter gefunden zu haben, der in der Lage sein wird, „in alle Weite mit der Kriegsdrommete Ton dieses Landes Macht und Ruhm“ hinauszutragen (vgl. TL 1215-1217).<sup>244</sup> Selbst die sonst so wichtige Abkunft für den Aspiranten auf die Hand seiner Tochter tritt vor dem strahlenden Bild, das er sich von Rustan macht, in den Hintergrund (vgl. TL 1267-1276). Er lässt sich buchstäblich vom äußeren Schein beeindrucken, was ihm umso leichter fällt, als Rustan selbst von seiner Physiognomie her auch dem Ideal des griechischen Helden (nach dem Vorbild Jasons und Phaons<sup>245</sup>) entspricht:

KÖNIG Wenn ich dich so vor mir sehe, / Hochgewachsen, stark und kühn, / Mit der hellen, klaren Stimme, / Freu ich doppelt mich und dreifach, / Daß du anders, als ich damals / In der Sinne wirrem Wanken, / Mehr ein Wahnbild der Gedanken, / Meines Retters Bild gesehn. / Du schienst damals klein und bleich, / Eingehüllt in braunem Mantel, / Und die Stimme scharf und schneidend – *Man hört in der Ferne Gemurmel von Stimmen, dazwischen klagend ausgestoßene Laute.* (TL 1277-1287)

<sup>243</sup> Am Ende des Traumes, wenn sich Zanga gegen seinen Herrn stellen wird, sieht Rustan in ihm dann auch den „Teufel“ bzw. „das Ungeheuer“, weil jener Macht über ihn ausübt: vgl. TL 2452.

<sup>244</sup> Der Angegriffene hat sich also in den Angreifer verwandelt und will mit Hilfe von Rustan seine Macht erweitern und festigen.

<sup>245</sup> Ähnlich wie Phaon auch sieht er die „Gunst“, die ihm zuteil wird, immer höher steigen, und zwar in dem Bewusstsein, die Versprechungen, die damit verbunden sind, nicht erfüllen zu können. Wenn der König ihm dann entgegnet, dass auch der „Zufall“ einem Glück bereiten könne, so liefert er natürlich die Grundlage dafür, seinen Anspruch weiterhin zu rechtfertigen.

Denn der eigentliche Schlangentöter, der sich tatsächlich als „Nebenbuhler“ Rustans herausstellen wird (vgl. TL 1398), weil auch er einst um die Gunst Gülnares geworben hat, verkörpert in seinem braunen Mantel und den leichenfahlen Zügen genau das Gegenteil dessen, wie man sich in Samarkand einen „Helden“ vorstellt. Zudem wurde er zurückgewiesen, weil seine Werbung um die „Erlauchte“ eben nicht standesgemäß war (vgl. TL 1779-1784).<sup>246</sup> Die Ironie besteht natürlich darin, dass gerade diese Figur, welche als ungeeignet zur Wahrung des königlichen Legitimitätsanspruches angesehen wurde, sich als der tatsächliche Beschützer herausstellt, während der Usurpator Rustan nur ein schöner Schein ist, d.h. vom Mythos lebt, dem er und die Menschen aus Samarkand nachhängen.

Die Dramaturgie des Traumes möchte es so, dass Rustan und der König gerade in dem Moment, in dem sie sich beide auf dem Höhepunkt ihrer Traumerfüllung wähnen, von der verleugneten Realität eingeholt werden, die hier durch den alten Kaleb, den Vater des Mannes vom Felsen, mit klagenden Lauten aufgedeckt wird.<sup>247</sup> Beide müssen nun darauf reagieren, wobei dem König eigentlich keine Wahl bleibt. Möchte er nämlich eine Unruhe im gerade erst selbstbewusst durch die Verteidigung nach außen gewordenen Land vermeiden, muss er den Vorwürfen nachgehen und sich selbst von jeglichem Verdacht des Unrechts reinigen:

KÖNIG *Zu Rustan tretend:* Auf! zerstreue diese Wolke! / Denn Rechtfertigung schulden wir, / Ich, der Fürst, dem ganzen Volke, / Du, der Sohn und Bürger, mir. (TL 1419-1422)

Wer mein Höchstes sein will sehn, / Muß, ein Reiner, vor mir stehn. / Reine dich vor meiner Macht! / Noch hat Niemand es erfahren, / Was dich drückt für Verdacht, / Zeit geb ich dir diese Nacht / Mit dir selbst zu Rat zu sitzen, / Was dir frommen mag und nützen. / Aber bricht der Morgen an, / Ohne daß du dargetan, / Samml ich einen andern Rat / Aus den Besten meines Heeres; / Der soll sitzen und entscheiden, / Wer im Recht ist von uns Beiden. (TL 1678-1691)

Er hofft natürlich auf die Flucht Rustans (vgl. TL 1622), die dieser zwischenzeitlich ja auch tatsächlich in Erwägung zieht. Doch mittlerweile scheint dieser mit Zanga die Rolle getauscht zu haben. Hat Rustan zu Beginn des Aufzuges noch den Versuch gemacht, das überhöhte Bild, das der König von ihm gezeichnet hat, infrage zu stellen (vgl. TL 1236-1238: „Wenn auch das, was ich getan, / Voll und wirklich Lohn erheischt, / Doch so übermäßige Gunst – “), so ist er nun deutlich selbstbewusster angesichts der drohenden Enttarnung (vgl. TL 1371) und klagt Zanga, der plötzlich ihm Fragen stellt, ob seines verderblichen Einflusses an (vgl. TL 1423-1437). Zwar überkommt ihn ein leichtes Bedauern, dass er das unbeschwertere Leben unter dem „heimischen Dach“, „wo ein Richter noch das Herz, / Wo kein Trachten ohne Lieben, / Kein Versagen ohne Schmerz!“, aufgegeben hat, aber eine wirkliche Reue stellt sich nicht ein. Dabei gesteht er sich sogar selbst ein, dass er den Mann vom Felsen erschlagen musste, „weil – muß ichs denn sagen - / Er und ich zwei Häupter tragen, / Und dies Land nur eine Kron (TL 1485-

<sup>246</sup> Mihály (1994) bemerkt zutreffend, dass alle Gegenspieler Rustans im Traum durch dunkle Farben charakterisiert sind wie übrigens auch die Allegorie des Tages bzw. der Wirklichkeit, in der sie ihre eigentlichen Entsprechungen haben (vgl. S. 46). Darin lässt sich also ein Hinweis auf die Macht der Tatsachen über die Traumvorstellung bzw. das Festhalten an einem Wunschbild erkennen.

<sup>247</sup> Es besteht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem alten Kaleb und dem Träger des gleichen Namens im biblischen Buch Numeri (vgl. Num 13/14): Während sich das Volk gegen Gott auflehnt und unter einem neuen Anführer nach Ägypten zurückkehren möchte, tritt Kaleb für die Verheißung Gottes ein, die in der Landnahme Kanaans besteht. Als Belohnung für seine Treue wird Kaleb und seinen Nachkommen schließlich die Einnahme des Landes in Aussicht gestellt, während es den Abtrünnigen verwehrt bleiben wird. In Grillparzers Drama leitet Kaleb den Beginn von Rustans Untergang und seine Bestrafung ein, wodurch zumindest der Eindruck einer gerechten Weltordnung, in der Unrecht bestraft wird, aufrechterhalten werden kann. Sowohl in der Bibel als auch in Grillparzers Drama ist es also jeweils Kaleb, der verhindert, dass das Misstrauen des Volkes in die Allmacht Gottes zu einer Abkehr von der Verheißung (Einzug in das gelobte Land/Existenz einer gerechten Weltordnung) führt. Auch bei Grillparzer werden schließlich die Nachkommen Kaleb durch die Unterstützung Gülnares gegen den Usurpator Rustan den Stellenwert am Hofe erlangen, der dem toten Mann vom Felsen zunächst versagt worden ist.

1487).“ Angesichts der Tatsache, dass ihm das „Geschick“ dasjenige bereitet habe, „wornach [sic!] heiß [s]ein Wunsch getrachtet“ (TL 1510-1513), entscheidet er sich, seinen vermeintlichen Anspruch weiterhin zu verteidigen und findet dafür auch gleich die entsprechende Legitimation in seinem bewährten Heldenmythos:<sup>248</sup>

RUSTAN Standen nicht der Vorzeit Helden / Oft auf gleicher Zweifelbahn? / Tus! ließ Geist und Mut sich hören; / Tus nicht! rief das Herz sie an; / Und sie ließen sich betören, / Um den Zaudrer wars getan; / Oder tatens, und wir schwören / Nun bei dem, was sie getan. (TL 1517-1524)

Dies ist der Zeitpunkt, zu dem die merkwürdige Gestalt der Alten die Bühne betritt. Sie deutet die äußerlich wahrnehmbaren Zeichen seines offensichtlichen Zweifels an der adäquaten Reaktion als „Krankheit“ und überlässt ihm einen Trank, der sowohl den Tag als auch die „Begeisterung der Jugend“ erlöschen lässt (vgl. TL 1560-1566). Dieser offensichtlich todbringende Trank stellt eine neue Versuchung für Rustan dar, weil er ihm zwei verschiedene Möglichkeiten in seiner jetzigen Situation bietet: Entweder kann er sich seiner Ausweglosigkeit durch Selbstmord entziehen oder er versucht, seiner Lage durch einen Mord zu entkommen (vgl. TL 1580-1589). Beide Varianten sind in der Prophezeiung der Alten enthalten:

DIE ALTE Wohlgemut, mein teurer Sohn. / Nicht die Hand vors Aug geschlagen! / Was dir kommt, das muß du tragen, / Eine Leiche, auf dem Thron. / Bist nun deines Schicksals Meister, / Sprichst ein Wort im Rat der Geister, / Trägst dein eigen Los davon. (TL 1600-1607)

Wird er selbst eine Leiche sein oder geht er über eine Leiche, um auf den Thron zu gelangen? Entscheidend ist, dass die Alte ihm mit diesem Trank ein Mittel gegeben hat, das ihm noch einmal Handlungsspielraum eröffnet, und er nun eine Entscheidung über sein weiteres Vorgehen treffen muss. Das heißt, er tritt von einer weitgehend passiven Position, aus der heraus er immer nur nachträglich anerkannte, was ihm Zanga oder der König infolge von dessen eigener Heldenhörigkeit angeboten hatten, in eine aktive Position, in der er selbst über sein Schicksal bestimmen kann. Ähnlich wie Zanga ihn bereits zu Beginn des Traumes ermutigend darauf hingewiesen hat, dass es auf den Anfang ankomme, weil sich alles andere daraus ergebe, so verweist die Alte ebenfalls auf diesen Zusammenhang, legt aber nicht den Schwerpunkt auf den vermeintlich positiven Aspekt, in der Wahl des Anfangspunktes frei zu sein, sondern spricht eine Warnung aus, weil er mit seiner Entscheidung alle sich daraus ergebenden Konsequenzen zu tragen habe: „Was dir kommt, das muß du tragen.“ Von sich selbst behauptet die Alte, niemanden zu zwingen, sondern lediglich ihre Gaben anzubieten, aber sie lässt sich den Becher von Rustan auch nicht wieder aufdrängen (vgl. TL 1592f.). Man erinnere sich an Phryxus' rhetorische Strategie, Aietes zum Gegenstand eines Fluchs zu machen, die genau dieselbe Reaktion auslöst: Da Flüche und Prophezeiungen ein grundlegendes irritierendes Faktum in der Realität darstellen, bemüht sich Rustan ebenfalls, die Verantwortung wieder abzugeben, auch wenn ihm dies ebenso wenig gelingt wie dem Kolcherkönig.

Es ist nicht ganz klar, als was man diese Frau nun genau zu verstehen hat. Sie redet Rustan mit „mein Sohn“ an und behauptet, jeder würde zu ihr flehen, aber ihr Gesicht scheuen (vgl. 1609f.). Wenn sie abermals erscheint und offenbar erfreut über den Gang der Ereignisse ist, lacht sie wieder und spricht ein paar Verse, in denen sie die Handlung mit dem länger werden den Faden des fortlaufenden Spinnrades parallel setzt, weshalb man geneigt ist, sie mit einer Schicksalsmacht in Verbindung zu bringen. Von Zanga als „Hexe“ bezeichnet, ist sie natürlich eine typische Märchengestalt und passt damit zu der Gattung dieses Textes, weshalb auch die Assoziation mit einer alten Kupplerin nicht fernliegt, die ja ebenfalls durch ihr Handeln in den

<sup>248</sup> Die Figuren Grillparzers sind nie darum verlegen, ihre eigenen Absichten durch Rückgriff auf vermeintlich personunabhängige Größen wie Götter oder Beispiele aus der tradierten Geschichte, die durch Erzählungen präsent gehalten werden, zu rechtfertigen (vgl. Medea und Jason sowie Hero und Leander).



Lauf des Geschehens eingreifen möchte. Schließlich befinden wir uns an dieser Stelle weiterhin in einem Traumgeschehen, so dass ihr unerklärliches Erscheinen und Verschwinden in einer Falte des Zeltens nicht weiter verwundern sollte. Ihre Funktion jedoch ist eindeutig, nämlich Rustans moralischen Abstieg durch den Mord an dem König voranzutreiben.<sup>249</sup> Um die Amoralität dieses Schrittes noch zu steigern, stellt der König, kurz bevor er aus dem vergifteten Becher trinkt, Rustan in christlicher Manier als gutmütige Vaterfigur noch die Versöhnung in Aussicht, wenn er nur bereit sei zu bereuen (vgl. TL 1731-1745). Aber natürlich möchte Rustan von Reue nichts wissen, schließlich ist ein solchermaßen geäußertes Angebot zur Verzeihung durch eine Vaterfigur de facto auch nichts anderes als die verkleidete Aufforderung, sich seiner Macht unterzuordnen. Und so muss Rustan zuhören, wie aus den Briefen, die der Mann vom Felsen aus seiner Verbannung geschrieben hat, das Alter Ego des Derwischs zu ihm spricht und ihm einerseits die Idylle seiner Herkunft in Erinnerung ruft und ihm andererseits die zwangsläufigen Konsequenzen unerlaubten Strebens vor Augen führt, nämlich den Tod im metaphorischen Sinne:

KÖNIG *Er liest:* „Rustan, Rustan, wilder Jäger, / Kehr zurück von deinen Pfaden! / Was ist Ruhm, der Größe Glück? / Sieh auf mich! Weil ich getrachtet / Nach zu Hohem, nach Verbotnem, / Irr ich hier in dieser Wüste, / Freigestellt das nackte Leben / Jedes Meuchelmörders Dolch. [...] Und wenn ich ihn auch zermahme, / Wie der Hirt die Schlange tritt, / Bin ich minder tot?“ (TL 1808-1815)

Dieses Bild, das überdeutlich an das Ende von Jason in *Das goldene Vließ* erinnert, verfehlt seine Wirkung auf Rustan nicht, er stürzt „Entsetzen“ schreiend auf den Boden und formuliert eben jene Weisheit, die auch der griechische Held erkennen musste, nämlich dass die Erkenntnis über die Folgen einer Tat erst dann eintritt, wenn es bereits zu spät ist: „Kommst du immer, wenns zu spät? / Immer, wenns bereits geschehn?“ (TL 1823f.). Aber noch hat er Glück, zwar hat sich „ganz erfüllt schon [s]ein Geschick“, das ihm die Alte in Aussicht gestellt hatte, jedoch lassen die Konsequenzen noch auf sich warten. Denn durch glückliche Umstände kann Rustan erneut der von falschen Voraussetzungen ausgehenden Gülnare als der Retter dienen, den sie in ihm sieht. Wiederum ist Rustan jedoch nicht skrupellos genug, den alten Kaleb töten zu lassen, wie es Zanga mordlustig bereits befohlen hat (vgl. 1921-1929). Dies stellt sich im kommenden Aufzug als fataler Fehler heraus, wo er versuchen muss, seine Herrschaftsmacht zu verteidigen, die ihm die Prinzessin aus Dankbarkeit und dem Verlangen des Volkes folgend zur Hälfte eingeräumt hat.<sup>250</sup> Denn die Verwandten des alten Kaleb organisieren sich und klagen seine Amtsführung an:

KARKHAN Könt ihr länger es mit ansehen, / Wie der eingedrungne Fremde / Eurer und der Euren spottet? / Jeden Tag an Kühnheit wachsend, / Jede Stunde an Gewalt? / Schwinden täglich nicht die Besten, / Denen seine Furcht mißtrauet, / Unbemerkt aus unsrer Mitte? / Wie? Wohin? Wer kann es wissen? / Und sein Helfer, jener Schwarze, / Den der Abgrund ausgespieen, / Stachelt tückisch seine Kühnheit / Bis zu selbstvergeßner Wut. / Wo ist Recht noch und Gericht? (TL 1944-1957)

Rustan hat also mit Hilfe des Militärs, auf das er dank seiner ehemaligen ihm zugeschriebenen Erfolge zählen kann, einen totalitären Willkürstaat errichtet, in dem Recht und Gesetz hinter

<sup>249</sup> Reeve (2005) deutet die Erscheinung der Alten unter Rückgriff auf die Theorie der „Großen Mutter“ des Jung-Schülers Erich Neumann als Element des kollektiven Unterbewusstseins, das hier in Form einer eigenständigen Erscheinung von Rustans Geist ihm seine verborgenen Wünsche vor Augen führt – den mit der Ersteigung des Thrones verbundenen Mord an einer Vaterfigur, für die der König stellvertretend steht. Diese Deutung ist insgesamt in Zweifel zu ziehen, geht sie doch zu sehr von Theorieannahmen aus, deren Anwendbarkeit auf den Ausgangstext nicht ausreichend gerechtfertigt ist. Allerdings ist der Funktion der Alten für Rustans Traum im Sinne einer Konfrontation mit Rustans Potential durch eine Erweiterung seines Handlungsspielraumes durchaus zuzustimmen, weil sie sich auch ohne die Begrifflichkeit der Psychoanalyse allein aus dem Textmaterial ergibt.

<sup>250</sup> Da das gesamte Heer hinter Rustan steht, schließt sich ihm auch das Volk an (vgl. TL 1915). Das Bild des großen Kriegers hat die Menschen derart von sich eingenommen, dass die Zeichen alle entgegen der Realität in seinem Sinne gedeutet werden.

seinem Willen zurückzustehen haben bzw. ihm folgen, weil er ja für sich in Anspruch nimmt, das Recht bestimmen zu können (vgl. TL 2130).<sup>251</sup> Da er im Gegensatz zu dem alten König dementsprechend mit Widerstand rechnen muss, hat er ein Bespitzelungssystem errichtet (vgl. TL 2010-2014), mit dessen Hilfe er alle seine Gegner brutal auslöschen möchte:

RUSTAN Ich will dieses Land durchflammen / Wie ein reinigend Gewitter, / Niederschmettern seine Stämme,  
/ Aus dem Grund die Wurzeln haun / Und dem Boden, wenn gereutet, / Neue Samen anvertraun! (TL 2015-2020)

Seine anfängliche naiv-romantische Allmachtsphantasie hat sich also zur absoluten Selbstüberhöhung gesteigert, aus der heraus er ein ganz neues Geschlecht in seinem Sinne erschaffen möchte, hat er doch gelernt, „wer von Gnade lebt, ist zaghaft, / Wer auf Dank zählt, ist ein Tor“ (TL 2101f.). Denn schließlich gebühre ihm als Beschützer dieser Dank, weil er einen „Hort“ der Ruhe für den „stillen“ Idealbürger darstelle (vgl. TL 2089-2090) und das Land als „Vormund“ vor „weibhafter Launen Willkür“ bewahre, worin eine deutliche Herabwürdigung der Prinzessin zu lesen ist (vgl. TL 2076-2081). Die sieht allerdings mittlerweile ihre böse Ahnung bestätigt, dass ihr Vater und sie selbst auch sich haben täuschen lassen (vgl. TL 2103-2106), aber natürlich ist es wieder einmal zu spät. Immerhin findet sie Unterstützung bei den Verschwörern, die eine immer größere Gruppe um sich scharen und so den Gewaltandrohungen Rustans Widerstand bieten können, dem dieser schließlich auch zusehends nachgeben muss. Sogar seinen treuen (wenn auch nicht moralischen) Begleiter verrät Rustan, weil es sich in der gegebenen Situation anbietet. Angesichts seiner unmittelbar bevorstehenden Entlarvung erscheint ihm nämlich nichts einfacher, als sich von der Schuld freizusprechen, indem man Zanga als den alleinigen Täter hinstellt. Sogar vor sich selbst kann er dies rechtfertigen, weil er ja nur verführt worden sei: „Warst nicht du, der mich verleitet, / Aus der Heimat mich gerissen, / Mich umgarnt, umspinnen mich (TL 2236-2238)?“ Aber nichts hilft, der verwundete Stumme beginnt zu reden und klagt ihn als den wahren Mörder des Königs an, bevor er stirbt.<sup>252</sup> Vollkommen von seiner Selbstüberschätzung eingenommen bzw. auf seinen Machterhalt fixiert, versucht Rustan noch mit Gülnare zu verhandeln, um sich zumindest die Herrschaft zu sichern, aber es ist zu spät. Selbst bei den treu ihm ergebenen Kriegern lichten sich die Reihen und immer mehr treten zu den vermeintlichen Aufrührern und Verteidigern der Ansprüche Gülnares über. So bleibt ihm nichts weiter übrig als zu fliehen, und jetzt wendet er sich wieder Zanga zu, der ihm wie zu Beginn einen Rat geben soll, weil er immer nur noch zaghaft das Ende seines Traumes anzuerkennen bereit ist. Für Zanga indes ist klar, dass Rustan an seiner eigenen Zögerlichkeit gescheitert ist, weil er eben nur halbherzig den Geboten des sich tatkräftig selbst erschaffenen Individuums gefolgt sei:

ZANGA Nicht, weils Frevel, weils gefährlich, / Machts der frommen Seele bang. / Und mit also schwankem Gang, / Mit so ärmlich halbem Mute / Wolltest du der Herrschaft Sprossen, / Du den steilen Weg zum Großen, / Du erklimmen Macht und Rang? / Bunt gemengt aus manchen Stoffen / Ist das Roherz der Gewalt, / Kaum der Brand von zehen Reichen / Gnügt, die Mischung auszugleichen, / Die im Tiegel kocht und wallt; / Doch ein Säkul erst im Nacken, / Dem Vergangnen ist man hold, / Feuer reint Metall von Schlacken, / Und der König glänzt wie Gold. / Doch du konntests nicht ertragen, / Eng der Sinn, das Aug nur weit, / Willst du siegen, mußst du wagen; / Kehre denn zur Niedrigkeit! (TL 1410-2429)

Möchte man bedeutend sein, muss man mutig, vor allem aber skrupellos sein (sofern man nicht durch Geburt oder sonstige Umstände bereits in den entsprechenden Stand versetzt worden ist). Der soziale Aufstieg ist mit Gewalt verbunden, die zunächst einmal unberechenbar ist. Denn ein Kriegszustand währt lange, vielleicht sogar unbestimmte Zeit und nimmt ungeheure Aus-

<sup>251</sup> Seeba (2002) betont die Parallelität zwischen dem Polizeistaat Rustans und dem zeitgenössischen Metternichschen System.

<sup>252</sup> Wenn Rustan davon spricht, dass „Gott [...] endlich über Allen“ sei (TL 2260), so wird dieser ihn durch ein (vermeintliches) Wunder, nämlich das plötzliche Sprachvermögen Karkhans, zu Fall bringen.

maße an, doch erst mit dem zwangsläufigen Ende dieser Phase erscheint der Herrscher (und eben auch der Aufsteiger, sofern er es dorthin gebracht habe) rückblickend in seinem vollen Glanz. Hätte also Rustan, wenn er skrupelloser gewesen wäre, seine Herrschaftsvision umsetzen können? Diese Frage lässt das Stück unbeantwortet, obgleich der Text natürlich Hinweise darauf geliefert hat, dass es Rustan an entscheidenden Stellen an der nötigen Tatkraft bzw. der nötigen Treffsicherheit fehlte. Im Gegenzug verkörpert er mit Ausnahme seines Äußeren aber auch nicht die idealisierte tatkräftige und moralisch „reine“ Heldengestalt, die der König in ihm sieht (wobei zu fragen wäre, ob diese Reminiszenz an griechische Sagen überhaupt eine Entsprechung in der Realität haben), und erst recht keinen Helden, der einem Ideal folgend eine vermeintlich bessere Welt erschaffen möchte. Anstatt dessen wird er, je mehr sich sein Wunsch zu erfüllen scheint und damit eben auch wieder zu zerplatzen droht, unmoralisch und scheut selbst vor Mordtaten nicht zurück. Letztlich muss er aber dabei zusehen, wie alle Bindungen, die er im Lauf der Dramenhandlung geknüpft hat, sich trotz seiner „Sorge“ darum wieder lösen und er anstatt dessen von allen Seiten verfolgt wird, so dass ihm nur der Ausweg auf die Brücke bleibt, wo er seinen ersten Mord begangen hat. Hier böte sich jetzt noch die Möglichkeit, den Heldentod zu sterben, um so vielleicht die Chance zu haben, posthum noch als der große Held und König im Sinne Zangas verehrt zu werden, weil ihn ansonsten nur die Schmach erwarde, durch den Henker zu sterben (vgl. TL 2532-2536).<sup>253</sup>

Aber genau dieses Schicksal bleibt Rustan erspart, weil sich seine Verwandlung zum Willkürherrscher lediglich im Traum abgespielt hat. Als er erwacht, erkennt er, dass er frei von Hass ist (vgl. TL 2580-2587), und er begrüßt die Sonne wie ein Neugeborner, der nun zur Selbsterkenntnis gelangt sei (vgl. TL 2632-2639):

RUSTAN Breit es aus mit deinen Strahlen, / Senk es tief in jede Brust: / Eines nur ist Glück hienieden, / Eins, des Innern stiller Frieden, / Und die schuldbefreite Brust. / Und die Größe ist gefährlich, / Und der Ruhm ein leeres Spiel; / Was er gibt, sind nichtge Schatten, / Was er nimmt, es ist so viel. (TL 2648-2656)

Der Traum als pädagogische Warnung hat also Wirkung gezeigt, sieht sich Rustan doch zur Meinung des Derwischs bekehrt. Größe verführt in der Tat und macht schuldig, erst recht wenn man lediglich der „Schmeichelei“ des Ruhmes, d.h. einem vagen Bild huldigt, dem man keinen Gegenwert in der Realität entgegensetzen hat. Die Konsequenz ist der gewaltsam betriebene Versuch, dieses Bild aufrechtzuerhalten, was einem im Zweifelsfall nur durch den eigenen Tod gelingen kann, der als Zuspitzung der Selbstentfremdung angesehen werden muss, die Rustan hier rückblickend seiner Existenz im Traum zuschreibt. Denn wenn er jetzt „des Innern stillen Frieden“ und die „schuldbefreite Brust“ preist, dann muss in ihm vorher parallel zum äußeren Geschehen auch eine innere Auseinandersetzung stattgefunden haben. Man erinnere sich daran, dass er als Bedingung für sein Handeln anfänglich die Regel aufgestellt hatte, nur das zu tun, was er auch vertreten könne, weil er sonst „erröten“ müsse, d.h., Selbst- und Fremdbild müssen übereinstimmen. Aber genau dies ist ja nicht der Fall gewesen, das Fremdbild hat sich immer mehr von seinem eigentlichen Selbst abgekoppelt; erst war er der bewunderte Retter, der sich, sofern er sich nicht mehr selbst täuschen konnte, selbst eingestehen musste, sich dieses Bild nur erschlichen zu haben, und dann war er der Despot, dem gleichzeitig davor graut, so viele Menschenleben auf dem Gewissen zu haben. Einig in sich, und das ist wohl mit „des Innern stiller Frieden“ gemeint, war er nicht, aber er hofft dies jetzt in der ländlichen Idylle des Tals zu sein.

<sup>253</sup> Hier sei bereits im Hinblick auf die im zweiten Teil dieser Arbeit behandelte Frage nach der Geschichtsmächtigkeit des Individuums darauf verwiesen, dass gerade der Moment des wiederholt dargestellten Scheiterns im kontingenten geschichtlichen Prozess von den Figuren mit einer zusätzlichen Bedeutung versehen werde, wie sie Zanga Rustan hier in Aussicht stellt.

Folglich entsagt er den Heldenbildern, denen er nachzustreben gedachte, um sich gänzlich an Mirza und die Familie zu binden. Angesichts der Tatsache, dass dieser Verzicht und die Wiedereingliederung Rustans vielleicht nur dem Moment geschuldet sein könnten, trübt Massud Rustans und Mirzas Euphorie etwas, indem er darauf hinweist, dass der Traum als „dunkle Warnung einer unbekanntenen Macht“ (TL 2608f.) ihm einen Einblick in seine eigenen Wünsche gewährt habe, vor denen es sich grundsätzlich zu bewahren gelte:

MASSUD Dies mein Haus und jede Gabe / Teil ich mit dem Reu'gen gern, / Doch was mehr als Haus und Habe, / Meines Lebens tiefsten Kern, / Damit laß für jetzt mich sparen, / Bis die Zeiten offenbaren, / Ob, was floh, auf immer fern. / [...] Doch vergiß es nicht, die Träume, / Sie erschaffen nicht die Wünsche, / Die vorhandenen wecken sie; / Und was jetzt verscheucht der Morgen, / Lag als Keim in dir verborgen, / Hüte dich, so will auch ich. (TL 2688-2702)

Die Metapher des „Keimes“ passt zu derjenigen der „Glut“ vom Anfang. Sie ist immer vorhanden und wohl auch ein Charakteristikum von Männlichkeit.<sup>254</sup> Von Mirza jedoch in Schach gehalten, hat sie Zanga mit seinen Bildern entfacht, an denen sich Rustan messen wollte. Aber diese Bilder sind eben verführerisch, weil man sich am Ende durch all die „Verworrenheit“ (TL 2636) in einer Position befindet, in der man sich selbst nicht mehr wiedererkennt, und es gibt eben nur eine Möglichkeit, sich selbst „rein“ zu bewahren, nämlich sich zu „hüten“ bzw. zu entsagen. Für Massud liegt des „Lebens tiefster Kern“ in der Liebe zu seiner Tochter, also in der familiären Bindung, die strukturbestimmend für die ländliche Idylle ist. In diesem Sinne ist auch der Derwisch mit Mirza verbunden, weil er „vatergleich“ an ihr gehandelt habe, sich also im übertragenen Sinne durch soziale Handlung als Mitglied dieser Familie gezeigt habe. Massud bezweifelt, dass Rustan bereit ist, die eigenen Wünsche nach Anerkennung und Machtausübung zugunsten der anspruchslosen Eingliederung in das Sozialgefüge dauerhaft zurückzustellen. Vielmehr solle er seine Selbstbeherrschung erst unter Beweis stellen. Im Gegensatz zu Mirza, die dem verführerischen Handeln Zangas als personifiziertem Fremden die Verantwortung für Rustans abweichendes Verhalten zugewiesen hat, betont Massud also die Verführbarkeit des Individuums auch nach der Entlassung Zangas.<sup>255</sup> Dieser wiederum vollzieht ebenfalls eine Wandlung. Die Freiheit, die ihm Massud auf Anregung Rustans gewährt, löst eine spontane Reaktion der Freude, aber auch des Dankes aus, die man ihm in dieser Natürlichkeit aufgrund der Ereignisse im Traum, aber auch bereits vorher nicht zugetraut hätte:

ZANGA Ich benütz die erste Freude. / Lebt denn wohl, ihr Guten Beide! / Schöne Jungfrau, seid bedankt. / Und nun fort, durch Busch und Heide! *Mit einem Sprung zur Türe hinaus.* (TL 2679-2682)

Und damit nicht genug, er musiziert zusammen mit dem alten Derwisch die Melodie, welche die belehrenden Verse begleitet hat, mit denen Rustan eingeschlafen ist. Ist also auch Zanga zur Moral des Derwischs bekehrt worden oder war er von Anfang an mit ihm im Bunde, wie es

<sup>254</sup> Wenn Rustan am Ende die „dunkeln Träume“ „hinab“ wünscht, dann impliziert das natürlich ebenfalls, dass sie immer noch da sind, aber eben nicht mehr an die Oberfläche zurückkommen (vgl. TL 2715).

<sup>255</sup> Der Vergleich Zangas mit dem schwarzen Berdoa aus Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* drängt sich auf. Beide Figuren sind bereits durch ihr Äußeres als vollkommen fremd in der dargestellten Welt markiert, wobei ihre Herkunft und Handlungsmotivation merkwürdig unbestimmt bleiben. Demgegenüber ist ihre Rolle in den jeweiligen Dramen klar definiert, beide üben eine Art psychologische Verführung auf die Hauptfiguren aus, die sich im Laufe der Handlung als exzeptionelle Individuen gebaren, denen die fremdartigen Verführer komplementär zugeordnet sind: Sobald Rustan einmal Selbstsicherheit an den Tag legt, beginnt Zanga zu zweifeln. In Grabbes Text verhält es sich ähnlich; vgl. dazu die Ausführungen von Wünsch (1990), S. 146. Als katalysatorische Figuren machen sie dem Leser aber nur die innerpersonalen Antriebe der ihnen zugeordneten Figuren bewusst, sowohl das Rachestreben Gothlands als auch die Machtbegierde Rustans. Vgl. hierzu TL 2440-2443: „Gleich umfängt uns Schuld und Strafe, / Gleich an Anspruch, Rang und Macht; / Und wie gleich im Mutterschoße, / Schaut als Gleiche uns die Nacht.“ Der Umstand, dass sich die Katalysatorfigur zu der in ihrer Reinheit rehabilitierten Ausgangsordnung der ihr komplementär zugeordneten Figur bekennt, ist sowohl aus *König Ottokars Glück und Ende* als auch aus *Der treue Diener seines Herrn* bekannt.

Scheffel (2002) annimmt?<sup>256</sup> Auf alle Fälle kann festgehalten werden, dass die Anwesenheit des Derwischs dazu beiträgt, dass Zanga selbst von der skeptischen Mirza nicht länger als bedrohlich wahrgenommen wird (vgl. TL 2710). Auf diese Weise wird das harmonische Schlussbild komplettiert, in der alle einander durch Freundschaft oder Liebe zugetan sind. Die nach diesen Prinzipien organisierte Welt des Tals soll – wie oben dargestellt wurde – natürlich und ursprünglich sein und wirkt in ihrer zur Schau gestellten Anspruchslosigkeit wie ein Hort der Ruhe und des Friedens gegenüber der Welt des öffentlichen Handelns, in der sogar die Hand der eigenen Tochter an eine politisch-militärische Aktion geknüpft ist. Demnach gilt auch der Mythos des sich jenseits aller sozialen Bindungen selbst erschaffenden Individuums als Abfall von dem Natürlichen und birgt in seiner Künstlichkeit eine Menge Gefahren. Nun ist es nicht grundsätzlich so, dass mit tatkräftigem Handeln und den damit verbundenen sozialen Aufstiegsmöglichkeiten kriminelle Handlungen oder Gewalt verbunden sein müssen, schließlich hätte Rustan die Schlange ja treffen können bzw. an seiner Stelle hätte der Mann im braunen Mantel die Gunst des Königs erlangen können. Aber nichtsdestotrotz ist ein solches Verhalten mit Problemen besetzt: Der wirkliche Retter ruft eine Abwehrreaktion des Königs hervor und der vermeintliche Retter verstrickt sich bei dem Versuch, seinen einmal erworbenen Anspruch aufrechtzuerhalten, in immer größere Verfehlungen, die dem Betrachter Aufschluss über die Natur des Menschen und den Ursprung totalitärer Machtausübung geben.

Herrschaft an sich spielt in der durch die Topographie des Tals bestimmten Abgeschlossenheit der ländlichen Idylle hingegen keine Rolle. Es wird zwar erwähnt, dass Osmin der älteste Sohn „unsers Emirs“ sei, „der am Hof zu Samarkand in des Königs Kammer dient“ (TL 186-188), von dem man wiederum später erfährt, dass er „hart bedrängt von Feindeshand“ sei (vgl. TL 507), allerdings findet diese Auseinandersetzung offenbar jenseits des Gebirges statt und bleibt ohne Auswirkung auf den natürlichen Tagesablauf der Familien.<sup>257</sup> Dass natürlich doch eine gewisse Form der Fremdbestimmung besteht, die den einzelnen durch Sorge und pädagogische Maßnahmen in das Sozialgefüge einbinden möchte, wird durch das Ende des Stückes nicht weiter problematisiert, weil Rustans Eingliederung in diese vermeintlich beste Ordnung nach den Traumerlebnissen freiwillig erfolgt und gleich doppelt belohnt wird; mit der Ehe und darüber hinaus auch mit materiellem Wohlstand, schließlich ist Massud ein „reicher Landmann“.<sup>258</sup> Damit es aber zu diesem Gesinnungswandel Rustans kommen konnte, hat es des Traumes bedurft, für den – wie bereits angedeutet wurde – die Figur des Derwischs mit seinem Harfespiel eine gestalterische Funktion zukommt: Rustan konnte sich selbst dabei beobachten, wie er unter den von ihm erwünschten Bedingungen handeln könnte, und ist so zur Selbsterkenntnis gelangt. Daher spricht Scheffel (2002) von den „therapeutischen Mitteln“ der Kunst,<sup>259</sup> der auch in Form der Musik am Ende des Dramas das letzte Wort bleibt: „*Die Töne klingen noch immer fort. Der Vorhang fällt.*“

---

<sup>256</sup> Scheffel (2002) S. 76.

<sup>257</sup> Vgl. Stender (1987), S. 177.

<sup>258</sup> Hierauf weist Marsch (1996) hin.

<sup>259</sup> Scheffel (2002), S. 76. Man vergleiche hierzu auch die Vorgänge auf der Bühne, welche die Eröffnung des Traums markieren und diesen damit als zweites Drama im eigentlichen Drama ausweisen. Auch Pfister (<sup>8</sup>1994) analysiert die „Traumeinlage“ als zentrale Form der „Überlagerung von Spielebenen“ neben dem „Spiel und Spiel“ und zieht in diesem Zusammenhang folgende sehr treffende Schlussfolgerung im Hinblick auf eine darin enthaltene mögliche selbstreflexive Funktion (S. 298): „[Es] kann in impliziter poetologischer Programmatik suggeriert werden, daß die Fiktionalität des Dramas nicht nur illusionär wie ein Traum ist, sondern ihr auch jener Anspruch auf eine tiefere, visionäre Wirklichkeitssicht zukommt, wie sie für den Traum postuliert wird.“

## Welt des Tals:

- Enge, Begrenztheit
  - soziale Eingebundenheit (Sorge, Verpflichtung)
  - bürgerliche Idylle
  - selbst archaische Kulturtechnik des Jagens an bürgerlichen Broterwerb zurückgebunden
  - Raum ohne Politik und Krieg (dauerhaft gleichbleibend, d.h. auch ohne Geschichte, Ähnlichkeiten zum Paradies)
- ⇒ aber aus Rustans Perspektive zu eintönig und zu gebunden (dauerhafter Zustand der Unmündigkeit bzw. der Kindheit);
- wird nicht als der Held wahrgenommen, als der er sich selbst gerne sehen möchte, solange ihm nicht die Möglichkeit dazu geboten wird, und diese bietet sich im Tal eben nicht (außer im „unseligen“ Jagen im Wald)
- ⇒ Männlichkeit steht in Frage  
 ⇒ Zanga als absolut fremdes Element ist eine Katalysatorfigur, die vorhandene Wünsche in Figur zur Realisierung bringt

## Samarkand:

- Traumwelt: Weite, Offenheit
  - Welt des Krieges und der Politik, hier kann man geschichtsmächtig wirken
  - Freiheit der Erschaffung seiner eigenen Existenz
  - Verlockung durch Angebote für Rustan, der sich aber selbst als unzulänglich erweist
  - Täuschung durch die Abhängigkeit von einem idealisierten Heldenmythos auf Seiten der Herrscherfamilie
- ⇒ das Bild steuert die Wahrnehmung
- ⇒ Notwendigkeit der gewaltsamen Aufrechterhaltung des auf die eigene Figur projizierten Wunschbildes entgegen der eigentlichen Realität (ursprüngliche Freiheit der Selbsterschaffung ist zum Zwang der Selbstbewahrung geworden)
- ⇒ endet in Bindungslosigkeit und absolutem Selbstverlust, da er selbst zu wenig skrupellos ist, um alle Zweifel an der Rechtmäßigkeit seines Tuns auszulöschen, bzw. zu wenig „heldenhaft“, um sein gewünschtes Selbst- und Fremdbild zu erfüllen
- ⇒ auf anfängliches Glück folgt zunehmend Unglück, weil Bedingungen sich gegen Rustan wenden

## am Ende:

- freiwillige Integration Rustans in seinen Ausgangsraum
- Befreiung Zangas: utopisches Schlussbild; nur konsequent, weil das Spiel der Bilder ja aufhören soll
- geglückte Reintegration nur durch die Möglichkeit, die Taten der Transitionsphase als Traumgegenstand und damit als nicht real abzutun
- „dunkle Träume“ werden „hinab“ gedrängt: Bewusstsein des destruktiven Potentials bleibt also präsent, allerdings erhebt sich die Forderung nach Selbstbeschränkung/Entsagung

## 9. *Weh dem, der lügt!*<sup>260</sup> oder der Kompromiss der Moral im Leben

Auf den ersten Blick ist die Struktur des Dramas durch den Dualismus zweier ganz klar voneinander unterschiedener semantischer Räume bestimmt: Der konkret topographischen Trennung durch den Strom, wahrscheinlich dem Rhein, den Leon mit Edrita und Atalus im vierten Aufzug überqueren muss, entspricht auch ein Gegensatz im jeweiligen Wert- bzw. Organisationssystem der gesellschaftlichen Ordnungen. Die fränkische Gesellschaft westlich des Rheins ist nicht nur christlich orientiert, sondern vor allem auch kultiviert, während die Bewohner des Rheingaus im Osten dem heidnisch-germanischen Götterglauben anhängen und als Barbaren gelten. Dazu muss aber gesagt werden, dass die dargestellte Welt insgesamt durch kriegerische Auseinandersetzungen geprägt ist, denen sich auch der fränkische Raum nicht entzieht. Allerdings gibt es mit der Kirche einen weitgehend autonomen Bereich, der für sich beanspruchen kann, im Gegensatz zu dem allgemein herrschenden Gewaltprinzip ausschließlich einer höheren Wahrheit und Moral verpflichtet zu sein. Auch wenn Franken und Christentum also weitgehend identisch zu sein scheinen, muss man beide Bereiche zwar als aufeinander bezogen, aber dennoch grundsätzlich getrennt voneinander ansehen, wofür die Begriffe des weltlichen Systems Franken (bezogen auf Herrschaft und Gesellschaft) und der christlichen Kirche als geeignet erscheinen. Über die Beschaffenheit des weltlichen Systems der Franken erhält der Betrachter lediglich Auskunft durch einige wenige Aussagen des Bischofs:

BISCHOF Doch weil ich zürnte, freilich guten Grunds, / Versetzt ich: Herr, nicht ich bedarf dein Gut; / Den Schmeichlern gibs, die sonst dein Land bestehen. / Da wandt er sich im Grimme von mir ab / Und fort in Ketten schmachtet Atalus. (WL 165-169)

Als man, es ist jetzt übers Jahr, den Frieden, / Den langersehnten schloß mit den Barbaren / Jenseits des Rheins, da gab und nahm man Geisel, / Sich wechselseits mißtrauend, und mit Recht. [...] Kaum war er [sein Neffe Atalus] dort, so brach der Krieg von neuem, / Durch Treubruch aufgestachelt, wieder los, / Und beide Teile rächen an den Geiseln, / Den schuldlos Armen, ihrer Gegner Schuld. (WL 280-295)

Der König tut mir auch wohl was zu Liebe, / Da frei er immer denn das Häuptlingskind. (WL 1812f.)

In der Wahrnehmung des Bischofs ist also die fränkische (Außen-)Politik keineswegs besser als diejenige der Barbaren, und der König entzieht sich allzu oft seinem Einfluss, so dass auch im Inneren des Staates die „Schmeichler“ weitaus mehr Mitspracherecht haben, als ihnen eigentlich in einem christlich geprägten Staatswesen zustehen dürfte. Der Bischof verkörpert in seiner Eigenschaft als herausragender Repräsentant der Kirche den Inbegriff des Moralischen und Wahren, weshalb von ihm auch ein großer Reiz für Leon ausgeht:

LEON Glaubt ihr, für Geld hätt ich dem Herrn gedient? / Es gibt wohl andre Wege noch und beßre / Sich durchzuhelfen für 'nen Kerl wie ich. / Der König braucht Soldaten, und, mein Treu! / Ein Schwert wär nicht zu schwer für diese Hand. / Doch sah ich euern Bischof durch die Straßen / Mit seinem weißen Bart und Lockenhaar, / Das edle Haupt gebeugt von Alterslast, / Und doch gehoben von – ich weiß nicht was, / Doch von was Edlem, Hohem muß es sein; / Die Augen aufgespannt, als säh er Bilder / Aus einem andern, unbekanntem Land, / Die allzu groß für also kleine Rahmen: / Sah ich ihn so durch unsre Straßen ziehn, / Da riefs in mir: Dem mußst du dienen, dem, / Und wärs als Stallbub. Also kam ich her. / In diesem Haus, dacht ich, wär Gottesfrieden, / Sonst alle Welt in Krieg. (WL 39-56)

Der Bischof stellt durch seine betonte Weltabgewandtheit und Unempfindlichkeit gegen die Belastungen der menschlichen Existenz (Alter, Betrachtung des Elends) in Leons Wahrnehmung ein Zeichen für die Existenz des „Edlen“ und „Hohen“ dar, das er ansonsten in dieser

<sup>260</sup> Die erste Handlungsskizze fertigte Grillparzer bereits 1820/21 an. Die eigentliche Ausarbeitung fand zwischen den Jahren 1835 und 1837 statt. Zitiert wird aus dem *Lustspiel in fünf Aufzügen* nach Grillparzer (1987), S. 195-273. (Im Folgenden abgekürzt als „WL“ samt Versangabe).

Welt immer nur vergeblich sucht. Und eben der Aufrechterhaltung dieses lebendigen Abbildes des Höheren möchte der ansonsten vollkommen autonome Leon dienstbar sein.<sup>261</sup> Nur aus dieser Grundkonstellation heraus ist es nachvollziehbar, dass er sich entgegen der Regel Zugang zum bischöflichen Garten verschafft.<sup>262</sup> Dort entledigt er sich den Zeichen seines Dienstes (vgl. WL 35-38 u. WL 195-201), um so seinen Protest auszudrücken, woraufhin er seinen selbstgewählten Herrn direkt auffordert, dass er sich vor ihm „reinige“ und ihm seine „gute Meinung“ von sich wiedergebe (vgl. WL 78f.). Das heißt, er möchte das Bild, das er sich von diesem vermeintlich idealen Menschen gemacht hat, restituiert sehen, weil er seine (Koch-)Kunst (vgl. WL 22) in den Dienst der guten Sache stellen möchte, welche er aber durch das vermeintlich geizige Verhalten des Bischofs gefährdet sieht:

LEON Ich weiß es manchmal deutlich anzugeben, / Und wieder manchmal spukts nur still und heimlich, / Daß er ein Bild mir alles Großen war, / Und daß ich jetzt so einen schmutzigen Flecken / Als Geiz ist, so 'nen hämisch garstigen Klecks, / Auf seiner Reinheit weißem Kleide seh, / Und sehen muß, ich tu auch was ich will; / Das setzt mir alle Menschen fast herab, / Mich selber, euch, kurz alle, alle Welt, / Für deren Besten ich so lang ihn hielt, / Und quält mich, daß ich wahrlich nicht mehr kann. / Kurz, ich geh fort, ich halts nicht länger aus. (WL 64-75)

Und nicht bloß ich, / Auch andre Leute nehmen das euch übel, / Und seht, das kränkt mich, euern treuen Diener. (WL 269-271)

Es ist nicht allein die vermeintliche Lasterhaftigkeit des Bischofs, die Leon zu schaffen macht, sondern vor allem die daraus resultierende Konsequenz in Bezug auf die Beschaffenheit der Welt an sich: Wenn selbst dieses Vorbild eines Menschen nicht in seiner Reinheit bestehen kann, muss Leon an dem Menschengeschlecht überhaupt zweifeln,<sup>263</sup> bzw. die Menschen müssten auf das lebendige und scheinbar einzige Zeichen der Existenz eines Höheren, das über die Nichtigkeit und Schlechtigkeit dieser Welt erhaben ist, verzichten, worauf Leon explizit in den letzten oben zitierten Versen verweist.<sup>264</sup> Und eben dieser Zweifel an der Aufrichtigkeit Gregors manifestiert sich in einem unbefriedigenden Gemütszustand Leons. Auch wenn er diesen nicht recht fassen kann, ist er dafür verantwortlich, dass Leon nun in quasi kompensatorischer Manier eine andere Tätigkeit anstrebt, während er bisher glaubte, im Dienst für den Bischof Autonomie und soziale Eingebundenheit durch die ethische Beschaffenheit dieser kirch-

<sup>261</sup> Vgl. WL 23-28: „Nur gestern noch erhascht ich ein Stück Wildpret, / [...] Und freute mich im voraus, wie der Herr sich, / Der Alte, Schwache, laben würde dran.“

<sup>262</sup> Vgl. hierzu auch die mögliche Konnotation des „Gartens“ in der bischöflichen Residenz mit dem Garten Eden, zumal der Bischof im fünften Aufzug mit einer Öffnungsgeste das von Leon geforderte Wunder verkörpert und die erhoffte Erlösung ermöglicht. Ähnlich wie Rahel in *Die Jüdin von Toledo* verschafft er sich zunächst unerlaubt Zutritt, wobei Leon eine Anklage des Bischofs zum Ziel hat.

<sup>263</sup> Vgl. die strukturell ähnlich gelagerte Forderung der Protagonistin an die Götter in den Versen 1715-1718 von Goethes „Schauspiel“ *Iphigenie auf Tauris* [zitiert nach der Ausgabe Goethe (1988)]: „Olympier, nicht auch die zarte Brust / Mit Geierklauen fasse! Rettet mich, / Und rettet euer Bild in meiner Seele!“

<sup>264</sup> Koch (1996) stellt in seiner fundierten Analyse zu *Der arme Spielmann* die Ähnlichkeit zwischen dem Protagonisten der Erzählung und Bischof Gregor heraus, der „in noch stärkerem Maß als der Spielmann [...] ein vorsätzlicher Hungerleider“ ist (S. 180). Da darüber hinaus gilt, dass „das absichtliche oder unbewusst erzwungene Fasten symbolischer Ausdruck des Wunsches nach Abbruch aller Außenbeziehungen durch Verschließen der Öffnungen [ist], mit denen der Körper Um-Welt zu sich nimmt“ (ebd.), lässt sich die Besorgnis Leons noch besser nachvollziehen. Schließlich manifestiert sich der vermeintliche Geiz des Bischofs in einer eben solchen Verweigerung von Essen und geht zudem noch mit dem Küssen eines Geldbeutels einher, worin eine Potenzierung der Selbstbezüglichkeit gelesen werden kann, schließlich handelt es sich um erspartes Geld, das also nicht Gegenstand eines Geschäfts geworden ist, sondern sich sozusagen aus sich selbst heraus vermehrt. Was Leon also aus diesen Zeichen zu lesen meint, ist ein definitives Sich-Verschließen der Kirche, die sich zwar einerseits von der Welt unabhängig halten muss, um die befürwortete Integrität verkörpern zu können, sich aber andererseits aufgrund ihres positiv-mäßigen Einflusses nicht grundsätzlich vor ihr abkoppeln darf. Gleichzeitig kann er ohne Bedürfnis nach sozialem Anschluss natürlich auch nicht seine Kunst zeigen, weder seine Koch- noch seine Wortkunst, denn die Virtuosität beider offenbart sich erst in Germanien, wo die Hungrigen anzutreffen sind.



lichen Ordnung glücklich vereint zu haben.<sup>265</sup> Verständlich ist Leons Wunsch nach einem anderen Beschäftigungsumfeld durchaus, denn als Koch- sowie später auch als Sprachkünstler ist er in diesem System der absoluten Mäßigung in jeder Hinsicht (eben auch was die Verwendung von Sprache angeht, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird) recht unterbeschäftigt, wenn nicht gar völlig beschäftigungslos. Natürlich kann der Bischof ein Ausscheiden Leons aus seinen Diensten nicht dulden, da einerseits ungebundene Elemente aus Systemsicht grundsätzlich gefährlich sind, wie die bisherigen Dramen überdeutlich vorgeführt haben, und weil andererseits die wahrscheinliche Zuwendung Leons zum Militärdienst durch die damit verbundene Ausübung von Gewalt eine minder bewertete Alternative darstellen muss:

GREGOR Ich mag am Menschen gern ein Zeichen seines Tuns. / Wie du vor mir standst vorher, blank und bar, / Du konntest auch so gut ein Tagdieb sein, / Hinausgehn in den Wald, aufs Feld, auf Böses. / Die Schürze da sagt mir, du seist mein Koch, / Und sagt dirs auch. Und so mein Sohn, nun rede. (WL 196-201)

(Soziale) Fremd- und Selbstverortung sind offenbar ein hohes Gut, das Leon in seiner Unzufriedenheit auf das Spiel setzt, wobei ihm diese verallgemeinernde Redeweise des Bischofs, der zu Grundsatzaussagen neigt, verwirrt (vgl. WL 203/276/336). Dieser geht in seinem Wahrheitsrigorismus sogar so weit, dass er den Tod seines eigenen Neffen in Kauf nimmt, wenn dieser nur durch Täuschung zu verhindern wäre, woraufhin sich Leon augenblicklich zur Hilfeleistung verpflichtet fühlt (vgl. WL 346-349). Einerseits könnte er mit Hilfe des von ihm in Aussicht gestellten Einsatzes den Bischof seiner Sorge um dessen Neffen entbinden, so dass die moralische Integrität Gregors nicht länger durch familiär bedingte Implikationen in den Bereich der Politik gefährdet ist. Andererseits böte sich ihm damit endlich auch die Möglichkeit, all seine Kunst unter Beweis stellen, so dass er nicht länger in dem Unmutszustand verharren müsste, unter dem er bis zu diesem Zeitpunkt gelitten hat. Dabei machen die Rahmenbedingungen die Aufgabe sogar noch reizvoller (vgl. hierzu die Wahrnehmung der Aufgabe als „Wette“ in MLW 377), denn der Bischof verkompliziert die Mission Leons dadurch, dass jegliche Form von „Lügen“ (WL 374) das Scheitern der gestellten Aufgabe zur Folge hätten. Dieser Wahrheitsrigorismus auf Seiten des Bischofs hängt damit zusammen, dass er die These vertritt, eine Verbesserung der Welt ließe sich allein durch das Beharren auf absoluter Wahrheit bzw. einen umfassenden Verzicht auf Lügen und Täuschung erzielen, wobei er diese beiden Begriffe synonym verwendet:

GREGOR Dein Wort soll aber sein: Ja, ja; Nein, nein. / Denn was die menschliche Natur auch Böses kennt, / Verkehrtes, Schlimmes, Abscheuwürdiges, / Das Schlimmste ist das falsche Wort, die Lüge. / Wär nur der Mensch erst wahr, er wär auch gut. / Wie könnte Sünde irgend doch bestehn, / Wenn sie nicht lügen könnte, täuschen? erstens sich, / Alsdann die Welt; dann Gott, ging' es nur an. [...] Zuletzt noch: Freundschaft, Liebe, Mitgefühl / Und all die schönen Bande unsres Lebens, / Woran sind sie geknüpft als an das wahre Wort? [...] Drum laßt uns wahr sein, vielgeliebte Brüder, / Und euer Wort sei Ja und Nein auf immer. (WL 118-159)

Unter Berufung auf die Bergpredigt macht er die Lüge als das eigentliche Übel auf der Welt aus, als den „Teufel“ (WL 156), weil die Unwahrheit erst das Unmoralische ermögliche. Selbst eine Lüge zu einem vermeintlich guten Zweck erfährt vor ihm keine Rechtfertigung, da die Voraussetzungen, unter denen man eine Notlüge zu vertreten versteht, nicht mit den tatsächlichen Umständen, die sich in der Folge dieser Lüge einstellen, übereinstimmen müssen: Der Mensch ist im Hinblick auf die Abschätzbarkeit der Folgen seines Tuns beschränkt, weil ihm die göttliche Übersicht fehlt:

LEON Hab ich gelogen, wars zu gutem Zweck.

<sup>265</sup> Vgl. den fundamentalen Unterschied zu dem Hausverwalter, der die Regeln unhinterfragt verteidigt, während Leon von der Ordnung, in die er sich freiwillig gefügt hat, die Kongruenz von Theorie und Praxis verlangt. Dadurch, dass er diese eben auch einfordert, erscheint er in den Augen des Hausverwalters als „verwegner Bursch“ (WL 2). Auch der Bischof und Edrita werden Leon dieses Attribut zuschreiben (vgl. WL 248, 681).

GREGOR Was weißt du schwacher Wurm von Zweck und Enden? / Der oben wirds zu seinem Ziele wenden.  
/ Du sollst die Wahrheit reden, frecher Bursch! (WL 249-252)

Dabei muss sich der Bischof selbst bezichtigen, „unwahr“ gewesen zu sein, als er auf die Frage des Königs nach einem ihm zu erweisenden Dienst im Zorn dieses Angebot abgelehnt habe. Allerdings hätte er sich mit der Annahme einer Dienstleistung des Königs zur Rettung seines Neffen seiner konstitutiven Unabhängigkeit beraubt, weshalb auf seine positive Antwort auf die Frage des Königs im Prinzip nur die (wahrheitsgemäße) Ablehnung aus eben diesem Grund hätte erfolgen können.<sup>266</sup> Jedenfalls gibt der Bischof Leon mit auf den Weg, bei der Befreiung seines Neffen auf jegliche Form der Lüge zu verzichten, und überlässt ihm noch nicht einmal sein für diesen Zweck Angespertes, das er in seiner subjektiven Auslegung „vielleicht“ von den Kirchenabgaben für seine persönlichen Belange habe beiseite legen dürfen (vgl. WL 310).<sup>267</sup> Damit ist klar, dass Leons Mission ganz allein unter der Maßgabe des Gottvertrauens stehen soll, wie es in folgenden Versen zum Ausdruck kommt:

GREGOR Du Vater Aller, / In deine Hand befehl ich meinen Sohn! (WL 333f.)

[...]

Tu was dir Gott gebeut; vertrau auf ihn! / Vertraue, wie ichs nicht getan, ich nicht, / Ich schwacher Sünder nicht. (WL 386-388)

Leon wird also Gegenstand eines Experimentes, und zwar der Umsetzbarkeit des bischöflichen Wahrheitsrigorismus als Modell der Weltverbesserung.<sup>268</sup> Bei der Rede von „Gott“ als Antwort auf Leons Nachfrage, wie er seine Mission denn nach dieser Maßgabe überhaupt erfolgreich verfolgen könne, überkommt ihn augenblicklich eine sinnlich wahrnehmbare Manifestation des Göttlichen in Form eines Blitzes, wobei nicht ganz klar ist, ob sich tatsächlich so ein Ereignis zugetragen hat bzw. von Leon in welcher Form auch immer wahrgenommen wurde oder ob dieses nur inszeniert, schließlich bleibt der eigentliche Repräsentant Gottes von diesem Blitz unberührt:

LEON *auf die Knie fallend*: O weh, Herr!

GREGOR Was?

LEON Es blitzte.

GREGOR Wo?

LEON Mir schiens so.

<sup>266</sup> Dass Gregor am Ende die Leistung Leons zwar durch seine Adoption im übertragenen Sinne und seine Erhebung in den Adelsstand würdigt, aber weiterhin so tut, als ob sich die Kirche von sämtlichen weltlichen Verstrickungen abhebe, erscheint danach nur logisch und ist ja auch im Sinne Leons, gibt aber natürlich Anlass für Kritik an der Institution bzw. der durch sie vertretenen Ordnung. Vgl. hierzu Budde (1987), S. 216: „Zwar ist die Opposition Leons und Gregors gegen die Vorrechte des Adels eine gemeinsame, doch innerhalb der bürgerlichen Ordnung herrscht eine Arbeitsteilung, die nicht zugunsten desjenigen organisiert ist, auf den alle irdische Last und Mühe abgewälzt werden.“

<sup>267</sup> Getreu der Anweisung des Bischofs verteilt Leon das abgesparte Geld an die Armen, die sich an dem Gartentor versammelt haben, worin bereits der Charakter einer gezielt in Szene gesetzten Barmherzigkeit gesehen werden kann, die der Schauspieler Leon auf Geheiß des Regisseurs „auf die Bühne bringt“.

<sup>268</sup> Hierin lässt sich sehr deutlich ein Bezug zu Goethes *Iphigenie auf Tauris* festmachen. Denn so wie dort der gewaltsame Fluch u.a. durch die Selbstverpflichtung zur Wahrheit durchbrochen werden kann, so dient auch hier das absolute Wahrheitspostulat als Instrument der Befriedung der Welt. Delbrück (1993) betont ausdrücklich, dass dem Bischof zufolge „die physische Befreiung des Atalus, genau wie die Befreiungsaktion Iphigenies bei Goethe, zugleich ein wesentlicher Schritt zur Befreiung des Menschen überhaupt sein [solle]“ (S. 145). Nur mit dem Unterschied, dass Gregor „einen umgekehrten Lernprozeß“ durchlaufe, der aber „in Wahrheit keinen Lernfortschritt“ erbringe: „Er bringt es fertig, die Absage an seinen vorigen Wahrheitsfanatismus ebenso wie diesen selbst als Ausdruck seines Gottvertrauens anzusehen, und ganz offensichtlich erliegt er in seiner theologischen Einschätzung der Rolle der Wahrheit hier wie dort einem Selbstbetrug“ (S. 147). Denn so wie er sie jetzt zu hoch einschätzt, wird er sie am Ende zu sehr verharmlosen (vgl. S. 166).

GREGOR Im Innern hat des Guten Geist geleuchtet, / Der Geist des Argen fiel vor seinem Blitz. / Was dir in diesem Augenblicke recht erscheint, / Das tu! Und sei dir selber treu und Gott. / Weh dem, der lügt! (WL 380-385)

Egal also, ob diese rätselhafte Erscheinung lediglich zufällig aufgetreten ist oder von Leon, der ja bereits an dieser Stelle erkennt, dass er in jedem Fall zumindest den Anschein erwecken muss, dass sein Handeln in absolutem Einklang mit den Geboten der Kirche stehen muss, inszeniert ist, kommt für den Bischof gar keine andere Erklärung in Frage als diejenige der göttlichen Offenbarung, die natürlich als dritte Möglichkeit durchaus anzunehmen ist, wenn auch weniger wahrscheinlich. Gregor nimmt dies als Anlass das abstrakte Lügenverbot durch eine dementsprechende innere Einstellung Leons zu ergänzen, der er nur zu folgen habe, so dass die anzustrebende Wahrheit sich nicht nur nach außen richtet, sondern sich auch auf ihn selbst bezieht: Er muss also nicht nur „wahr“ gegenüber anderen, sondern auch gegenüber sich selbst sein, was als Gebot ebenfalls in *Des Meeres und der Liebe Wellen* und *Libussa* formuliert wird und das Gegenteil zu Selbstentfremdung und Zerrissenheit darstellt.<sup>269</sup> Zu Beginn des zweiten Aufzuges wird er sich selbst daran erinnern, wenn er vor der Ankunft bei Kattwald angesichts der bevorstehenden Bewährungsprobe „ernst“ geworden ist, wie der ihn begleitende Pilger feststellt:

PILGER Ihr wart so munter auf der ganzen Reise, / Nun seid ihr ernst.

LEON Man wird's wohl ab und zu! / Doch mahnt ihr recht. Nur froher Mut vollbringt. / Leon, sei ernst Leon. Und Eins bedenke: Weh dem der lügt! – So mindestens wills der Herr. / Man wird ja sehn. – Nun, Freund, zwei Worte noch! (WL 421-426)

Die Aufforderung an sich selbst, „ernst“ zu sein (vgl. WL 424), erscheint paradox, ist er doch gerade gemahnt worden, dass er bereits so sei. In zwei Handschriften ist die Variante „erst“ belegt,<sup>270</sup> die sich besser in die Rede einfügt: Leon solle eben er selbst sein,<sup>271</sup> d.h. sich seiner Spontaneität und seiner kreativen Fähigkeiten erinnern, die freilich das Wahrheitsgebot des Bischofs (so weit es eben geht!) zu berücksichtigen haben.

Nachdem er sogleich seine Selbstsicherheit zurückerlangt hat, gelingt ihm recht problemlos der Zugang zum Hof Kattwalds. Dabei ist er derjenige, der trotz des vermeintlichen Hierarchieverhältnisses von Herr und Knecht die Bedingungen seiner Anstellung festsetzt, ebenso wie er Atalus gegenüber als Initiator und Wegbereiter der Flucht auftritt. Im Gegensatz zu Kattwald jedoch, der dem allzu dreisten Verhalten Leons trotz Ankündigung gewalttätiger Bestrafung noch eine gewisse Freude abgewinnen kann (vgl. WL 851-855), verstockt sich Atalus auf seinen sozialen Rang, der es ihm verbiete, sich zum Handlanger Leons zu machen (vgl. WL 973f.).<sup>272</sup> Überhaupt entspricht Atalus nicht dem Bild, das sich der Betrachter von dem geistigen Sohn des frommen Bischofs gemacht hat.<sup>273</sup> Er erweckt vielmehr den Eindruck eines trotzigigen Kindes, das sich umso mehr auf seine vermeintlichen Ansprüche beruft, je mehr seine Umwelt das Gegenteil von ihm verlangt. Auch er hängt also einem Bild nach, das konträr zur Realität angelegt ist und über den vermeintlichen Defizitzustand hinwegzuhelfen verspricht, womit er sich ja durchaus in die Praxis Gregors und Leons einreihet. Aber die Blickrichtung ist

<sup>269</sup> Dass aber gerade Hero diese Argumentation verwendet, um ihr Handeln entgegen den Prinzipien des Priestersystems zu rechtfertigen, verweist bereits darauf, dass diese Abwandlung der „Spielregeln“ für Leon eine Rücknahme des ansonsten für den Bischof typischen Rigorismus beinhaltet, indem er indirekt die Autonomie Leons verstärkt.

<sup>270</sup> Vgl. den Stellenkommentar in Grillparzer (1987), S. 708.

<sup>271</sup> So auch bei Werner (1993), S. 294.

<sup>272</sup> Budde (1987) sieht gemäß seinem Interesse an dem „geschichtlichen Gehalt“ der Dramen Grillparzers in der „klaren antiaristokratischen Tendenz“ die eigentliche Leistung des Stückes, auch wenn es sich als bürgerliches Lustspiel um „mindestens 50 Jahre verspätet hat“ (vgl. S. 215).

<sup>273</sup> Zur genauen Analyse dieses Widerspruchs und möglicher Bedeutungen vgl. Scheichl (1991).

eben eine andere: Während diese sich einem Bild der Moral und vermeintlich höheren Wahrheit verpflichtet fühlen, huldigt Atalus nur einem Bild seines sozialen Ranges und damit letztlich nur sich selbst: „Atalus ist der auf seine kleinliche Subjektivität zurückgeschraubte Mensch, der nur noch sich selbst wichtig nimmt,“ wie Werner (1993) zutreffend feststellt,<sup>274</sup> und gerade deswegen hat Edrita recht, wenn sie von ihm sagt: „Das ist ein trockner Bursch und gut zu necken (WL 736).“ Mit diesem Verhalten hat sich Atalus darüber hinaus recht gut an seine neue Umgebung angepasst, denn Selbstbezogenheit zeichnet natürlich auch Kattwald in einem besonderen Maße aus, der despotisch über seine Untertanen, aber eben auch über seine Familie (Frau und Tochter) verfügt.<sup>275</sup> Bei Galomir schließlich hat man es mit einem Menschen zu tun, der aufgrund seiner intellektuellen Anlage kaum in der Lage ist, über seine momentanen Bedürfnisse hinaus zu handeln, geschweige denn überpersonalen Prinzipien zu folgen. Demgegenüber stellt Edrita, die sich bereits vor der Ankunft Leons für die Glaubenskraft der christlichen Pilger interessiert (vgl. WL 1151-1155), eine Ausnahmeerscheinung dar: Sie will ganz im Gegensatz zu ihren maßlosen Verwandten nicht sofort besitzen, sondern sagt von sich selbst, dass sie sich „am Guten und Schönen“ erfreuen könne, „wie man genießt der Sonne goldnes Licht, / Das Niemand ist und Allen doch gehört“ (WL 1162-1164). Durch diese Art der Formulierung stellt sie Leon und sein Wirken abermals in die Nähe zur Kunst, an der sie sich auch in der Ehe mit Galomir weiterhin erfreuen könne, aber bereits ihr Vater hat ein großes Interesse an der Kunst der Franken, auch wenn sein Interesse wesentlich profaner ist, weil er sich in erster Linie für die kulinarischen Fähigkeiten interessiert. Und so schaut er Leon auch sehr interessiert bei der vermeintlichen Zubereitung seiner Speisen wie einer Aufführung, um die es sich ja durch die gezielte Inszenierung von Leon ja auch handelt, zu, wobei dieser unmittelbar zuvor verkündet hat, Kattwald Schritt für Schritt an das eigentliche „Essen“ heranzuführen (vgl. WL 602-607). Eine derartige Bildsamkeit des Menschengeschlechts durch den Magen, wie sie Leon hier also scheinbar ausführt, stellt natürlich eine Parodie dar, gleichzeitig zeigt sie aber auch, wie der Künstler unter dem Heißhunger der maßlosen Germanen zu Hochleistungen fähig ist, die eben im Bereich der Kirche nicht zur Geltung kommen konnten.

Aber weit mehr als ein Kochkünstler entpuppt sich Leon als Künstler der Sprache, der den ihm vorausseilenden außerordentlichen Ruf geschickt nutzt, um sich die Freiheiten herauszunehmen, die dazu beitragen, seine Äußerungen nicht für bare Münze, sondern eben für Ironie zu nehmen. Edrita, die von Anfang an ein Auge auf Leon geworfen hat (vgl. WL 627f. u. 691), ist die einzige, die sofort das Aufgesetzte seines Verhaltens durchschaut (vgl. WL 634f.) und die verächtliche Meinung, die sein Bild von den Germanen prägt:

EDRITA So hältst du uns für Tiere?

LEON Ei bewahre! / Ihr seid ein wackres Völkchen. Doch verzeih! / Vom Tier zum Menschen sind der Stufen viele. /

EDRITA Armseliger!

LEON Sieh, Mädchen, du gefällst mir! / Das läßt sich bilden, ich verzweifle nicht. [...] Ein fränkischer Bauer tauschte wahrlich nicht / Mit eures Herren Herrn. Denn unter uns: / Ein Mensch ist um so mehr, je mehr er Mensch / *Mit einem Blick auf die Umgebung*: Und hier herum mahnts ziemlich an die Krippe. / Doch bist du hübsch, und Schönheit war und ist / So Adelsbrief als Doktorhut den Weibern. / Drum laß uns Freunde sein! *Er will sie umfassen*

<sup>274</sup> Werner (1993), S. 297.

<sup>275</sup> „Selbstbezogenheit“ im Sinne von Rigorosität verbindet also Kattwald durchaus mit Gregor: Beide sind eben typische Systemrepräsentanten, allerdings sind die jeweils vertretenen Werte diametral entgegengesetzt: Wird in Germanien Maßlosigkeit um jeden Preis gelebt, ist das Maßhalten (bis zu dem Punkt, wo ihm Geiz von Leon vorgeworfen wird) überaus charakteristisch für den geistlichen Würdenträger. Überhaupt scheint die Verortbarkeit der einzelnen Figuren sich in einem Spektrum zu bewegen, dessen Extrempunkte einerseits der Bischof und andererseits Kattwald bzw. eher noch Galomir darstellen. Der Mensch bewegt sich also zwischen den Polen der Tierähnlichkeit, d.h. der reinen Bedürfnisorientierung, und der absoluten Vergeistigung, wie sie in der Figur des Bischofs vorliegt.

EDRITA Verwegener! [...]

LEON Verzeih! noch einmal, und: ich tus nicht wieder. / Wir haben unsre Weise nun erkannt, / In Zukunft soll kein Zank uns mehr betrüben (WL 666-697)

Berücksichtigt man diesen neckischen Umgang der beiden miteinander, die wenige Zeit später vor den Augen Kattwalds und dem „dummen Galomir“ „*Hand in Hand*“ wegrennen, muss der Auftritt der beiden im vierten Aufzug umso mehr verwundern. Denn hier scheinen sie die Rollen getauscht zu haben. Nun ist Edrita die Selbstbewusste, die sich der väterlichen Autorität entzieht und die gelingende Flucht Leons und Atalus durch ihre Hilfe überhaupt erst ermöglicht. Als Leon kleinlaut gesteht, dass er sich „vermaß“, also zum ersten Mal die Grenzen seines heldenhaften Benehmens anerkennen muss, tritt sie, indem sie die Schlüssel vertauscht und den richtigen Schlüssel in das Torschloss gesteckt hat, als der vermeintliche „Engel“ auf, der störende Hindernisse beseitigt. Bevor ihn Edrita über ihre Tat aufklärt, geht Leon jedoch fragend und „mit gefalteten Händen“ von der Möglichkeit eines Wunders aus, dessen er teilhaftig geworden ist: „So will der Himmel sichtbar seine Wege? / Stehn Engel um uns her, die uns beschirmen?“ (WL 1130f.) Er bekundet hier also zum ersten Mal zögerlich, was er im weiteren Verlauf der Dramenhandlung mit immer größerer Vehemenz vertreten, ja schließlich sogar von Gott selbst einfordern wird, nämlich die Annahme einer göttlichen Vorsehung, die dem an der Erfüllung seiner Absicht Zweifelnden Hoffnung und Halt bietet. Gleichzeitig erkennt der Betrachter freilich, dass diese subjektive Annahme lediglich daher rührt, dass ein glückliches (!) Ereignis als vermeintliches „Rätsel“ erscheint, denn sobald die Bedingungen seines Zustandekommens bekannt sind, erweist sich der Rückgriff auf göttliche Vorsehung als mindestens nicht mehr notwendig.

Im weiteren Verlauf der Handlung driftet der Zusammenhang von Geschehen und Tat Leons in den Augen des Betrachters immer weiter auseinander. Denn während dieser am Ende selbst mit Leon bangen muss, ob dessen Forderung nach einem Wunder in Erfüllung geht, und erst im Nachhinein von der Eroberung der Stadt durch die Franken erfährt, hat er in der Szene der Fluchtvorbereitung aus Kattwalds Burg noch mitverfolgen können, dass der glückliche Gang des Geschehens „als Entwicklung einer Liebeshandlung psychologisch motiviert [ist]“, indem ihm Edrita zu Hilfe kommt.<sup>276</sup> Sie hält ihm auch vor, dass er sich nicht auf göttlichen Beistand berufen könne, weil er „mit Trug und Falsch an seine Werke geht“ (WL 1133). Diese Anschuldigung muss Leon weit mehr treffen, als es von Edrita beabsichtigt war, schließlich weiß sie an dieser Stelle noch nicht um die von dem Bischof gesetzten Rahmenbedingungen von Atalus' Befreiung (vgl. WL 1144-1150). Zwar hat Leon gegenüber Kattwald nie einen Hehl aus seinen wahren Absichten gemacht, allerdings ist ostentativ gesprochene Wahrheit in Kommunikationssituationen, in denen von einer ironischen Aufnahme des Gesagten ausgegangen werden muss, noch lange nicht identisch mit intendierter Wahrheit in dem Sinne, dass der Gesprächspartner nicht Gegenstand einer Täuschung wird.<sup>277</sup> Es bleibt eben bei jener Differenz zwischen dem Selbstbewusstsein als „Künstler“, das Leon ja von Beginn an für sich in Anspruch nimmt, und dem Bewusstsein einer kulturellen Minderwertigkeit Kattwalds, der in diesen Kommunikationssituationen seitens Leons eben nicht auf einer Stufe mit ihm selbst angesiedelt ist.<sup>278</sup> Edrita

<sup>276</sup> Leitgeb (2000), S. 64f: „Bei der Rettung der Fliehenden vor der Burg von Metz ist schließlich die Kausalität des Geschehens und sein Zusammenfall mit dem Zweck des Tuns Leons völlig unabhängig von diesem Tun.“

<sup>277</sup> Vgl. Leitgeb (2000), S. 72: „Indem Leon scheinbar rücksichtslos in Hinblick auf die Folgen Wahrheit spricht, kann er sich Sprache zweckrational dienstbar machen: Er führt damit die kantische Unterscheidung einer rein „praktischen“ [d.h. einer auf Moralität abzielenden, Anm. d. Verf.] Vernunft und einer nach Zwecken instrumentalisierenden ad absurdum.“

<sup>278</sup> Auch hier lässt sich ein Bezug zu Goethes *Iphigenie* herstellen, weil das „verteufelt Humane“, das Goethe selbst seiner idealisierten Figur bescheinigt, in eben dieser unhinterfragten kulturellen Dominanz begründet liegt; denn der vermeintliche Entscheidungsspielraum, den sie Thoas durch die Verkündung der Wahrheit eröffnet, ist nur ein scheinbarer, weil sie von ihm gleichzeitig eine Entscheidung zu ihren Gunsten als Ausdruck einer wahrhaft „edeln Tat“ (V. 2149) verlangt.

jedenfalls, die sich aufgrund ihrer jenseits der sprachlichen Zeichen angesiedelten aufrichtigen Zuneigung zu Leon auf einer gleichen Stufe imaginiert hat, sieht sich in ihrer Verbundenheit mit ihm nun betrogen und empfindet dessen Aufbruch als Verrat:

EDRITA Hast du die Wahrheit immer auch gesprochen, / *Die Hand aufs Herz legend*: Hier fühl' ich dennoch, daß du mich getäuscht. / Drum hoffe nicht auf Gott bei deinem Tun, / Ich selber wars, die dir den Schlüssel brachte. (WL 1137-1140)

Er [d.h. Leon] ist der Mann des Rechts, des trocken, dürrer, / Das eben nur den Gegner nicht betrügt. / Allein durch ungekünstelt künstliches Benehmen / Vertrauen erregen, Wünsche wecken, denen / Sein wahres Wort dann polternd widerspricht, / Das mag er wohl und führt es wacker aus. (WL 1330-1335)

Würde Leon allerdings ihrer Bitte, nicht nach Franken zurückzukehren, nachkommen (vgl. WL 1157-1164), wäre seine Mission gescheitert und sein Auftrag für den Bischof bliebe unerfüllt. In diesem Fall hätte er also sein persönliches Glück über die gesellschaftliche Aufgabe gestellt, so dass Delbrück (1993) von Edrita zu Recht als einer Art „Versucherin“ spricht,<sup>279</sup> deren Funktion darin besteht, ihn von der Erfüllung seiner Aufgabe abzubringen. Denn die Erfüllung seines „Amtes“ (WL 1624) verträgt sich offenbar nicht mit der Verfolgung seines persönlichen Glückes, weshalb der Bischof zunächst auch sehr verärgert auf die Anwesenheit Edritas reagiert (vgl. WL 1737). Immerhin kann sie Leon jedoch von dem Verdacht der Vorteilsnahme unter Hinweis auf die Freiwilligkeit ihrer Begleitung der Flüchtenden freisprechen, indem sie dem Bischof gegenüber explizit auf die „edlere, [...] reine“ (WL 1744) Motivation ihrer Bitte um Aufnahme in den fränkischen Machtbereich hinweist. Denn die Voraussetzung ihrer Integration in das System Franken wird schließlich ihr Bekenntnis zu den übergeordneten und zeitlosen Werten sein, die bleiben „wie damals, also jetzt und immer“ (WL 1745) und die dementsprechend über die grundsätzlich wandelbaren subjektiven Werte erhaben sind.

Leon jedoch, der gerade auf der Rückkehr den „reinen Geist“ seiner Mission in den Vordergrund rückt, lehnt die Anwesenheit Edritas während ihrer Flucht aus eben diesem Grunde von vornherein ab. Dabei hat er ja selbst davon gesprochen hat, dass man sie „bilden“ könne, so dass es ihm eigentlich um ihre „Rettung“ in den fränkischen Kulturbereich zu tun sein müsste, wie er es später vor den Toren von Metz ja auch formulieren wird. Allerdings erscheint ihm ein derartiges Eingreifen in die vorgegebene Weltstruktur als nicht gerechtfertigt, da seine Aufgabe nur darin besteht, die Ausgangsverhältnisse wieder herzustellen und nicht darüber hinaus noch zusätzlich ein weiteres Element in den Gegenraum zu überführen:

LEON Ich aber duld es nicht!

EDRITA Wie nur, Leon?

LEON Ich habe meinem frommen Herrn versprochen: / Nichts Unerlaubtes, Greulichs soll geschehn / Bei diesem Schritt, den nur die Not entschuldigt. / Hab ich den Sklaven seinem Herrn entführt, / Will ich dem Vater nicht die Tochter rauben, / Und mehren so den Fluch auf unserm Haupt.

EDRITA So hör doch nur!

LEON Es soll, es darf, es kann nicht. (WL 1321-1328)

Je näher sie Franken kommen und desto mehr Leon um den positiven Ausgang seiner Mission fürchten muss, desto passiver verhält er sich dementsprechend auch und desto mehr vertraut er

<sup>279</sup> Delbrück (1993), S. 151. Sie hat eine Art Doppelcharakter, da sie für Leon Retterin und Verführerin zugleich ist. Für Dens. (2011) ist ersichtlich, dass die Figur Edrita eine komplementäre Gestalt zu dem Bischof als Kontrastierung der idealistischen Lösung von Goethes *Iphigenie auf Tauris* darstellt, die dadurch parodiert werden soll: „It can be argued that Edrita has been introduced by Grillparzer specifically to target Iphigenie's ideal of humanity based on openness and truth [...], as espoused by the bishop“ (S. 75). Letztlich erreichten Leon und Edrita am Ende des Dramas eine Kombination von beiden Konzepten, während Goethe lediglich eine einseitige Projektion der homerischen Athene-Figur bietet, die eben nicht „[the] Goddess of Openness and Truth“ sei, sondern in Wirklichkeit „the Goddess of Openness and Trickery“ (S. 62).

auf die göttliche Fügung. Edrita übernimmt im Gegenzug die eigentliche Regie ihrer Flucht und wird in ihren Entscheidungen durch den ihr ergebenen Atalus unterstützt, der sogar geneigt ist, über das Ziel hinauszuschießen (vgl. WL 1450). So umgarnt Edrita – Leons Verhalten am Hofe Kattwalds gar nicht so unähnlich – den sie verfolgenden Galomir, um ihn so entwaffnen und schließlich fesseln zu können.<sup>280</sup> Im Sinne der Bedingungen seiner Flucht fühlt sich Leon genötigt, sich bei ihrem Verfolger zu entschuldigen, und er möchte daher auch Edritas Vater durch Atalus ausrichten lassen, dass er keine Verantwortung für ihre Flucht trage. Natürlich hat er Recht damit, weil Edrita ihm – im Gegensatz etwa zu Medea gegenüber Jason, zu deren Geschichte ansonsten erstaunliche Parallelen liegen<sup>281</sup> – eigenständig zur Hilfe gekommen ist, aber es ist unwahrscheinlich, dass ihnen die Flucht ansonsten gelungen wäre. Und dass diese Unterstützung nahezu gleichbedeutend mit der Unmöglichkeit der Rückkehr für sie verbunden ist, weil sie in diesem Falle Kerkerhaft oder Schlimmeres erwarten würde, blendet er vollkommen aus, so dass sie ironisch darauf hinweist, dass sie „am wahrsten“ im Schweigen seien (vgl. WL 1447).<sup>282</sup> Nun ist es ja nicht so, dass Leon sich der Fesselung von Atalus und der sich damit ergebenden Fluchtmöglichkeiten widersetzt, es geht ihm lediglich darum, seinen eigenen Anteil daran so weit wie möglich zu minimieren: „Es war nicht meine Wahl, doch ist's geschehn, / Und da es ist, benütz ich es zur Rettung“ (WL 1420f.). Die Ereignisse gingen also weiter, als er dies ursprünglich geplant hatte, und da er nun zu dieser für die Dramen Grillparzers typischen Erkenntnis über den Zusammenhang von Absicht, Tat und Konsequenz vorgezogen ist, versucht er nachträglich einen Sinn zumindest in dem Vertrauen auf die göttliche Vorsehung zu stiften und sich dementsprechend auch von allem freizusprechen, das wie ein Verstoß gegen das bischöfliche Gebot des Gottvertrauens wirken könnte.<sup>283</sup> In diesem Sinne ist auch die Tatsache zu verstehen, dass er nach eigener Aussage gar nicht anders „kann“ (vgl. WL 1526), als vor dem ersten Heiligenbild, dem sie auf ihrer Flucht begegnen, niederzuknien und dem Fährmann die Wahrheit ihrer Herkunft und Absicht zu offenbaren trotz der Gefahr, der er sich und damit aber auch die anderen dadurch aussetzt. Werner (1993) bemerkt zu Recht, dass er sich hier in dem als natürlich empfundenen Zwang, moralisch richtig zu handeln, wie eine zweite Iphigenie verhält<sup>284</sup> und ihm auch derselbe Erfolg zuteil wird: Denn nur durch diese Tat gelingt es ihnen, rechtzeitig vor den Verfolgern den Rhein zu überqueren.<sup>285</sup> Der entsprechende

<sup>280</sup> Prutti (2013) verweist zutreffend darauf, dass Edrita Galomir seiner Männlichkeitsattribute mit Hilfe ihrer (in diesem Fall eindeutig täuschenden) Verführungskunst beraubt, indem sie sein Schwert mit ihrer Schleife umbindet (S. 279).

<sup>281</sup> Vgl. zur motivischen Nähe der beiden Dramen auch in Bezug auf ihren zeitlichen Entstehungszusammenhang Höller (1997), S. 179f.

<sup>282</sup> Dass gerade in Bezug auf zwischenmenschliche Beziehungen und Emotionalität die Sprache nicht unbedingt zur Generierung von „Wahrheit“ taugt, darauf macht der Bischof am Ende explizit aufmerksam, vgl. WL 1799-1803.

<sup>283</sup> So ist es auch durchaus gerechtfertigt, mit Prutti (2013) von einer „Männlichkeitserziehung“ zu sprechen, welche das „komödiantische Abenteuer bei den Germanen beinhaltet“ (S. 248), denn „das grenzenlose Vertrauen auf die eigene Handlungsautonomie erscheint wie immer bei Grillparzer als problematische Selbstüberschätzung eines männlichen Subjekts, das mit ästhetischen Mitteln zurechtgestutzt werden muss“ (ebd.). Hierin lässt sich natürlich auch eine deutliche Ähnlichkeit zu *Der Traum ein Leben* feststellen, wo der Traum als Inszenierung genau diese Aufgabe für das zunächst ungebundene Individuum übernimmt.

<sup>284</sup> Werner (1993), S. 299: Ihm zufolge löse sich damit der „gordische Knoten des Wahrheitsproblems“ auf einen Schlag, der durch die immer weiter voranschreitende Verstrickung der gegenseitigen Ansprüche der an der Befreiung Beteiligten entstanden sei, die es unmöglich gemacht habe, „sie nach moralischen Kriterien auseinanderzulegen und zu bewerten“ (S. 298).

<sup>285</sup> Vgl. auch Leitgeb (2000), der über den Zusammenhang dieser Szene mit dem absoluten Lügenverbot Kants Aufschluss gibt: „Der moralische Sinn eines Tuns liegt in Grillparzers Sicht nicht allein in der Verallgemeinerbarkeit seiner zugrunde liegenden Maxime, sondern auch im ‚Zufälligen‘ seiner empirischen Umstände. Das Anliegen von Kants Morallehre war es, aus der Moral alles vom Zufall Abhängige, das heißt für ihn aber Empirisch-Kontextuelle einer Handlung auszuschließen – und jedes zweckrationale Kalkül. [...] Je mehr sich die Logik von Leons Tun und die des für ihn einsehbaren Geschehens auseinander entwickeln, umso mehr besteht er auch auf seinem Glauben, daß sich dieses Geschehen letztlich doch als ein göttlich geordnetes entpuppen wird – und nicht nur auf die moralische Kraft seiner Vernunft als etwas, das einer chaotischen Welt entgegenzusetzen sei“ (S. 65f.).

Kommentar in Richtung Edrita folgt auf dem Fuße: „Siehst du, man ist nicht klug, wenn man nur klügelt (WL 1542)“, womit eine Entscheidung zur Handlung nach zweckrationalistischen Gesichtspunkten gemeint ist, der Leon hier eine klare Absage erteilt.<sup>286</sup> Denn er vertritt hier die Position des Bischofs, die dieser im Zusammenhang mit seiner Ablehnung der Notlüge wie folgt formuliert hatte: Eine Ausrichtung einer Entscheidung allein in Abhängigkeit von den wahrgenommenen Umständen einer Tat verbietet sich schon deswegen, weil sich der persönlichen Abschätzung das volle Ausmaß der Handlungsverstrickung nur allzu leicht entziehen kann.

Wer sich aber einem zumindest nicht mehr vollkommen zu steuernden Geschehen ausgeliefert sieht, der wird unsicher in der Wahl seiner nächsten Schritte. Besonders deutlich kommt diese Unsicherheit Leons nach der Überquerung des Rheins zum Ausdruck, wenn sie sich buchstäblich im „Niemandland“ zwischen Frankenreich und Germanien befinden:

LEON So weit gelangs. Der Strom ist überschritten, / Wir sind im Jenseits, das so fern uns schien. / Zwar wohnen Feind auch hier, doch weiß ich nicht, / Die Gegend, sonst belebt und menschevoll / Ist öd und leer und der Begegner flieht. / Zwar sichert das vor allem unsern Weg, / Doch fehlt auch, der den Weg uns deutend künde. (WL 1573-1579)

Der Osten graut, der Tag, scheint, will erwachen. / Vielleicht erkenn ich nun des Weges Spur. / Vielleicht, daß in der sonderbaren Öde / Ein Wanderer – Horch, war das nicht ein Schritt? (WL 1615-1618)

Mit dem Begriff „Jenseits“ ist natürlich konkret topographisch das Gebiet jenseits des Rheins gemeint, allerdings ist auch die Konnotation mit dem jenseitigen Leben nicht von der Hand zu weisen, zumal die Gestaltung des Bühnenbildes und das spätere Heraustreten des Bischofs aus dem Tor mit den einladenden Gesten die Assoziation zur Himmelspforte nahelegen.<sup>287</sup> Dahinter erwartet die Flüchtenden ja tatsächlich auch die Rettung vor der Verfolgung oder eine Art Paradies, wenn man sich Leons Beurteilung des bischöflichen Haushalts als Hort des Friedens in der kriegerischen Welt aus dem ersten Aufzug in Erinnerung ruft. Aber so wie sie sich noch nicht in Sicherheit wähen dürfen, da Metz bis vor kurzem noch in Hand der Germanen war, so macht sich auch Leon Sorgen um das Urteil des Bischofs, einer Art jüngstem Gericht:

LEON Und wenn wir nun vor meinem Herrn stehn! – / Wie tritt mit Eins sein Ehrfurcht heischend Bild durch Nacht und Dunkel vor mein irres Auge! / Sein letztes Wort war Mahnung gegen Trug, / Und nun wie bunt was Alles wir vollführt. / Die Tochter aus dem Vaterhaus geraubt. / Geraubt! Gestattet mindestens, daß sie folge. /

<sup>286</sup> Vgl. hierzu auch die entsprechende Verwendung dieses Verbs in *Libussa* [LI], V. 2466-2468: „Und was er als den Leitstern sich des Lebens / Noch oben klügelnd schafft, ist nur Verzerrung, / Schon als verstärkt, damit es nur vernehmlich“, und darüber hinaus in *Ein Bruderzwist in Habsburg* [BH], V. 1615-1618: „Zieht nicht vor das Gericht die heil'gen Bande, / Die unbewußt, zugleich mit der Geburt, / Erweislos, weil sie selber der Erweis, / Verknüpfen was das Klügeln feindlich trennt.“ „Klügeln“ bezieht sich hier jeweils auf eine durch Verstandesgebrauch erreichte Schlussfolgerung, die aber negative Konsequenzen hat, weil demgegenüber ein Vorteil von der entgegengesetzten Annahme ausgeht, die nicht durch Nachdenken, sondern durch Glauben/Vertrauen erreicht wird: Wer klügelt, handelt also zu eigennützig und übersieht in diesem Fall in seiner Beschränktheit den „Zusammenhang des Ganzen“.

<sup>287</sup> Zum Besonderen der Bühnenbildgestaltung in *Weh dem, der lügt!* vgl. Forster (1993), S. 57f., der grundsätzlich den besonderen Stellenwert dieses Lustspiels als „den Gipfelpunkt der Grillparzerschen Kunst“ (S. 48) hervorhebt, weil hier die in den anderen Dramen aufgestellten Probleme und Gegensätze einer Lösung zugeführt würden. Dorninger (1994) weist in diesem Zusammenhang auf den Bezug zum Barockdrama hin: „Aus der barocken Dramatik verwendet er die Struktur der Rahmenhandlung und des zweistufigen Aufbaus, wobei die überirdische Ebene des Barockdramas in ein Land der Zivilisation, zu den Franken, verlegt und damit säkularisiert wird“ (S. 627). Prutti (2013) erklärt die vielfältigen Genrebezüge in der Forschungsliteratur mit der grundsätzlichen „ästhetischen Heterogenität“ des Lustspiels bzw. der „Pluralität der Traditionsbezüge“ (vgl. S. 248-251). Zum Synthesekarakter dieses Lustspiels mit besonderer Berücksichtigung der Märchenbezüge in der Handlungsstruktur und Figurengestaltung vgl. Belloin (1980).



Wie werd ich stehn vor meines Herren Blick? // Und dann, was wird aus ihr, die uns gefolgt / In kinderhaft un-  
schuldigem Beginnen [...] (WL 1587-1596)

Der Gedanke der Unschuld Edritas und zusätzlich auch Atalus taucht bereits einige Verse vorher auf, wenn er sich wie eine „Mutter“ um die „wie die Kinder“ Schlafenden sorgt, die eben noch nicht wissen, dass die erhoffte Sicherheit im wörtlichen und übertragenen Sinne noch nicht erreicht ist. Leon selbst kommt also in seiner eigenen Wahrnehmung eine Leitungsfunktion zu, die darin besteht, die beiden Unmündigen aus dem barbarischen Ursprungszustand, welcher durch den Grafen Kattwald und Galomir symbolisiert wurde, in die Welt der Erkenntnis zu führen, die wiederum durch die weitgehend christlichen Franken bzw. insbesondere Bischof Gregor repräsentiert wird.<sup>288</sup> Allerdings möchten seine Gefühle, nämlich „Neid und Haß“, die sich bei jedem Wort, „das sie ihm gönnt“, einstellen, nicht so recht zu dieser Rolle passen (vgl. WL 1606f.): Das heißt, mit der einfachen Wiedereingliederung in das System Franken bzw. das christliche Autonomiesystem, wird Leon nicht mehr die Einheit in sich selbst erlangen, deren Störung ihn ursprünglich ja dazu veranlasst hatte, anklagend dem Bischof gegenüber aufzutreten. Denn so wie „ein stärkerer Atemzug“ Edritas ihn aus der Hütte getrieben hat und die Dunkelheit seiner Brust (vgl. WL 1567f.) bzw. seine „trübe Seele“ (WL 1607) bedauern lässt, so wird er später auch den Bischof erneut um Urlaub bitten, weil er eine Verbindung von Atalus und Edrita nicht mit ansehen kann. Schwebt ihm also an späterer Stelle abermals eine Flucht vor, erklärt sich Leon vor „Abschluss“ der Mission zunächst zu einem Selbstopfer bereit. Denn im Interesse der Vollendung seines „Amtes“ (WL 1624) möchte er sein eigenes Leben einsetzen, um in der Nachfolge Christi die Verantwortung „für alle“ zu tragen (vgl. WL 1586):

LEON Lechzt ihr nach meinem Blut, wohl denn, hier bin ich; / Die Rache sucht des Schadens Stifters ja. / Wollt ihr das Mädchen, eures Herren Tochter? / Ich will sie bitten, daß sie mit euch zieht, / Und geht sie, gut; wenn nicht, so steht mein Blut / *Die Hand an ein dolchartiges Messer legend das er im Gürtel trägt:* Für sie auch ein, wie ganz für jenen Andern. (WL 1629-1634)

Allerdings muss er befürchten, dass es mit diesem Opfer nicht getan ist, denn die Barbaren haben vermeintlich eine ganze Stadt zu ihrer Unterstützung im Hintergrund, so dass die Situation wirklich als ausweglos erscheint. Es kann nur noch ein Wunder helfen, und genau dieses fordert Leon bei seinem Vertragspartner Gott, der sich ihm durch den Mund des Bischofs offenbart habe und der somit als eigentlicher Auftraggeber dieser Mission anzusehen sei (vgl. WL 1655f.), auch ein:

LEON O nimm die Hilfe nicht, bevor sie half. / Ich weiß, Unmögliches schein ich zu heischen. / Doch ist ja möglich das nur, was du willst, / Und was du nicht willst, das nur ist unmöglich. / Um mich nicht fleh ich, nein für ihn, um sie. / Ein Menschenleben, ach, es ist so wenig, / Ein Menschenschicksal aber ist so viel. / Beschirm sie gegen Feinde, gegen sich. / Das Mädchen, zu den Ihren heimgekommen / Wird im Gewöhnen wild und arg, wie Jene. / Und Atalus – Wir wissens Beide, Herr! / Er ist nur schwach; kehrt er in neue Haft, / Fällt er verzweifelnd ab von deinen Wegen; / Sein Oheim aber segnet sich und stirbt. / Das soll nicht sein, das darf nicht. – Nicht wahr, Nein? *Er fällt auf die Knie.* (WL 1659-1673)

Leon fordert also von Gott direkt die Theodizee ein bzw. konkreter die Möglichkeit zur Bildsamkeit des Menschen, denn von einer per se gerechten Welt kann hier ohnehin nicht gesprochen werden, wenn dem sozialen Umfeld ein dermaßen großer Einfluss auf den einzelnen Menschen zugestanden wird. Umso wichtiger erscheint es also, dass Gott Edrita und Atalus nicht ihrem stiefmütterlichen Schicksal in Anspielung an Jaromir überlasse, sondern ihnen die Eingliederung in das System Franken ermögliche. Ansonsten stürbe ja auch der Bischof als

<sup>288</sup> Als Fluchthelfer ist es seine Aufgabe, diese Menschenkinder von dem tierähnlichen Barbarenzustand hin zur Kultuerviertheit und Sittsamkeit zu überführen. Da diese Stufen des Menschheitsgeschlechts in Analogie zu der Entwicklung des Individuums stehen, erklärt sich die Rollenverteilung von Kindern und Mutter bzw. auch die im Folgenden erwähnte Selbstzuschreibung Leons als Christus.

Inkarnation des Guten und bliebe ohne weiteren Einfluss für die Um- bzw. Nachwelt, so dass der Glaube und die Hoffnung an die Möglichkeit des Guten in der Welt enttäuscht zu werden droht. Wenn es also wirklich so sei, dass Gott durch Gregors Mund gesprochen habe (vgl. WL 1656), dieser also wirklich derart „beseelt“ sei, wie es Leon immer angenommen habe, dann solle Gott die aufgestellte Bedingung auch erfüllbar machen, angesichts der Unwahrscheinlichkeit der Umstände eben mit einem „Wunder“, das sich dann auch sogleich ereignet, weil die Franken bereits Einzug in die vermeintlich feindlich gesinnte Stadt gehalten haben: „Halt mir dein heilig Wort! – Weh dem, der lügt!“ (WL 1687). Dieses heilige „Wort“ jedoch stellt bereits eine Hinzufügung Leons in der Wiedergabe dieses Erlebnisses dar, denn eine göttliche Offenbarung in Form eines Wortes, auf die er sich jetzt bezieht, ist ihm keinesfalls zuteil geworden. Allerdings fügt sie sich sehr viel besser in seine Argumentation, weil ein Wort einklagbar ist, wohingegen sich ein Blitz, der zudem noch als eine rein subjektive Wahrnehmung in „[s]einem Innern“ (WL 1684) gekennzeichnet ist, einer eindeutigen Auslegung entzieht (die der Bischof natürlich in der betreffenden Szene stillschweigend vorgenommen hat). Das eigentliche „Rätsel“, sofern man es nicht an dieser Stelle bereits als Teil einer groß angelegten Inszenierung betrachtet hat, wird nun also auch von Leon systemstabilisierend gedeutet, und zwar genau in dem Moment, in dem von einer Bestätigung einer derartigen Lesart ausgegangen werden kann, worauf Koch (1996) aufmerksam macht. Denn er weist zu Recht darauf hin, dass die eigentliche Forderung Leons an Gott als Vertragspartner erst zu einem Zeitpunkt von ihm ausgesprochen wird, als er bereits den „wohlbekannte[n] Klang“ (WL 1675) einer die Anwesenheit von Christen repräsentierenden „*kleinen Glocke*“ vernommen hat, so dass die fränkische Einnahme der Stadt für ihn zumindest nicht mehr ganz unwahrscheinlich sein kann. Unter Berücksichtigung dieses Umstandes erscheint das vermeintliche Wunder dann jedoch eher „als ein lapidarer Zufall, den Leon post festum in die Struktur des erhörten Gebets und des gehaltenen göttlichen Versprechens umdeutet.“<sup>289</sup> Dieser Zufall lässt sich wiederum vom Standpunkt des übergeordneten Betrachters aus durch die fränkisch-christliche Überlegenheit erklären. Denn die Ausbreitung des Machtbereiches der Franken und damit eben auch des christlichen Glaubens in Form von Missionierung schreitet voran, und zwar nicht nur aufgrund der militärischen Stärke, wie dies im Fall der Übernahme von Metz der Fall gewesen sein muss, sondern vor allem auch dadurch, weil die Menschen das Gesamtpaket Franken/Christentum als bessere Alternative empfinden, wie es exemplarisch der Fährmann formuliert hat:

FÄHRMANN So sag ich mich denn auch für immer los, / Der Wilden Trutz ist nicht mehr zu ertragen. / Die Franken zahlen besser, sind auch besser. / *Auf einen Baum zeigend in den ein Bild eingefügt ist:* Sie schenkten dort mir jenes fromme Bild, / Und wenn die Frucht man kennet aus der Saat, / Gilt mehr ihr Gott als Wodan oder Theut. (WL 1473-1478)

Das Prinzip der freiwilligen Hinwendung zum Besseren ist vor allem entscheidend für die Religion, zumindest in ihrer äußeren Selbstdarstellung, wofür Bischof Gregor selbst das beste Beispiel abgibt, indem er befiehlt, die Gefolgsleute Kattwalds freizulassen, es sei denn, sie entschieden sich, freiwillig zu bleiben:

GREGOR Geht nur immer mit Gott. Hier ist kein Zwang. / Am Ende zwingt die Wahrheit Jeden doch. / Sie braucht nicht äußere Helfer und Beschützer. / Wär sie auch Wahrheit sonst? Zieht hin Frieden. (WL 1728-1731)

An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass mit der „Wahrheit“, von der Gregor nun spricht, in erster Linie der Glaube gemeint ist und nicht, wie zu Beginn, vor allem von der

<sup>289</sup> Koch (1996), S. 183. Hier lässt sich die weitere Überlegung anschließen, dass ein derartiges Insistieren auf einem Wunder natürlich überflüssig wäre, wenn Leon bereits mit der Unterstützung rechnen kann. Wenn er trotzdem seine wortgewaltige Rede derart auf die Spitze treibt, dann hat man es hier (abermals) mit dem Fall einer gezielten Inszenierung tun, die sich in der Art des Auftritts der Franken fortsetzt (vgl. hierzu die weiterführenden Anmerkungen im folgenden Text).

Wahrhaftigkeit als Gegenteil der Lüge die Rede ist. Diese Neudefinition des Wahrheitsbegriffs ist durchaus angebracht, wenn man sich vor Augen führt, dass keiner der Germanen gegen das Lügenverbot verstößt, ohne dabei gleichzeitig von ihrer Brutalität Abstand zu nehmen. Wenn also überhaupt von einer Bildungsfunktion der Wahrheit ausgegangen werden darf, dann nur in diesem Sinne der Verhaltensänderung durch den Glauben bzw. wie oben bereits angedeutet wurde durch die Erkenntnis der besseren Praxis (was aber natürlich für einen Bischof eine zu pragmatische Sichtweise ist). In eben diese Argumentationsstruktur Gregors wird auch Edrita einstimmen und so ihre Mitwirkung an der Flucht begründen, wobei sie sogar die zukünftige Missionierung ihres Vaters und ihres gesamten Volkes in Aussicht stellt (vgl. WL 1741-1754), dem der Bischof dann auch nichts mehr entgegensetzen kann.

Wie bereits erwähnt, ist er zuvor allerdings aufgrund ihrer Anwesenheit erzürnt und fährt seinen treuen Diener „stark“ an: „Leon, tatest du mir das?“ (WL 1736). Diese Reaktion ist umso interessanter, wenn man berücksichtigt, dass er es ansonsten mit dem strikten Lügenverbot nicht mehr so genau zu nehmen scheint:

GREGOR Na, hübsch gelogen? Brav dich was vermessen? / [Dem Feinde vorgespiegelt dies und das?] / Mit Lug und Trug verkehrt? Ei ja, ich weiß.

LEON Nu, gar so rein gings freilich denn nicht ab. / Wir haben uns gehütet wie wir konnten. / Wahr stets und ganz war nur der Helfer: Gott! (WL 1717-1722)

Die Antwort Leons erinnert sehr an diejenige Bancbanus auf die Frage des Königs, wie er sein Haus gehütet habe, nämlich „gut und schlecht, wie’s eben möglich war.“ Beide Figuren sind „treue Diener“ ihrer Herrn und sehen sich jeweils Situationen ausgesetzt, in denen ihre Aufgabe beinahe zum Scheitern verurteilt ist. Genauso wie Bancbanus an die Überlegenheit der Treue im Streit mit „blinder Wut“ festhält, so gewinnt auch für Leon das Gottvertrauen ab dem Moment an Bedeutung, ab dem sich seine Taten und die Kalkulierung ihres Erfolgs auseinander entwickeln. Entscheidend ist in beiden Fällen der Einsatz des Individuums für den Fortbestand des als gut erkannten Systems angesichts einer verhassten Alternative des immerfort drohenden Ausbruchs von Gewalt. Dabei diktiert die Realität die Bedingungen, mit denen sich das Individuum auseinandersetzen hat, das wiederum dem übergeordneten Ziel persönliche Motivationen unterordnet. Bleiben diese Systemdiener gegenüber den Versuchungen persönlicher Natur (Rache/Liebe) standhaft, so werden sie am Ende des Stückes belohnt. Denn sowohl die Rechenschaftsbekundung von Bancbanus als auch diejenige von Leon werden von einer großen Versöhnungszeremonie begleitet, wobei sich in *Weh dem, der lügt!* nun das Problem stellt, dass Edrita tatsächlich den „dunklen Fleck“ in diesem Schlusstableau abgibt, um mit Leon zu sprechen (vgl. WL 1703). Denn sie ist aus Systemperspektive nicht so einfach zu leugnen wie alles andere, was im fernen Germanien passiert ist und nun getrost zugunsten der erwünschten Eindeutigkeit verschwiegen werden darf. Schließlich möchte auch der Bischof (trotz besseren Wissens) sein Bild der gerechten und vor allem sündlos herbeigeführten Rettung seines metaphorischen Sohnes nicht getrübt sehen, und Edrita mahnt ihn daran, dass diese Unternehmung eben nicht so „rein“ abgelaufen ist, wie er es gerne dem Anschein nach gewünscht hätte. Dazu kommt noch die Tatsache, dass Edrita die einzige Frau des Stückes ist,<sup>290</sup> so dass sie allein schon aufgrund ihres Geschlechtes ein neues Element in den christlich-fränkischen Bereich einführt, in dem bisher nur Männer vorkommen.

Während also in *König Ottokars Glück und Ende* und *Ein treuer Diener seines Herrn* am Ende die Neugeburt des zukünftigen Herrschers ohne weiblichen Einfluss steht, muss hier der Tugendraum durch ein weibliches Element ergänzt werden, das auch sofort eine Störung der Harmonie bewirkt: Atalus möchte sich mit ihr vermählen, anstatt seine theologischen Studien

<sup>290</sup> Vgl. auch Scheichl (1988), S. 134.

weiter zu verfolgen und damit (geistiger!) Nachfolger seines Oheims zu werden, und Leon, der seine ganze Mühe daran gesetzt hat, das Bild seines selbstgewählten Zufluchtsortes wieder zu restituieren, muss diesen wiederum als gestört empfinden, weil er nicht zusehen mag, wie die von ihm geliebte Edrita, wie er sich nun eingesteht, einem anderen vermählt wird. Das gegenseitige Liebesgeständnis löst dann die Einsicht bei Gregor und Atalus aus, dass es „nicht gut“ für sie stehe (vgl. WL 1806), wobei der Plural bereits darauf hinweist, dass nicht nur Atalus auf die von ihm geliebte Edrita verzichten muss, sondern auch der Bischof wohl auf seinen treuen Diener, der in Zukunft nicht mehr ihm allein und dem göttlichen Rat unterworfen sein wird, sondern in der Ehe seinen neuen Zufluchtsort gefunden hat.<sup>291</sup> Und so kommt es dann auch tatsächlich. Während der Bischof seinen geistigen Sohn zurückbekommt und ihn weiter den theologischen Studien zuführt, so dass nicht länger die Gefahr besteht, dass er in seiner Besorgnis um ihn zu weltlich erscheine,<sup>292</sup> wird Edrita als vermeintlich störendes Element an Leon geknüpft, der aufgrund seiner Leistungen in den Adelsstand und zum zweiten Neffen des Bischofs erhoben wird, so dass die Gesinnungsgenossen auch durch metaphorische Familienbande aneinander gebunden sind. Den Segen erteilt ihnen der Bischof jedoch nur halbherzig, mit der „*verkehrten Hand*“ und dem eher pragmatischen Wunsch, dass sie sich „vertragen“ mögen, während er seinem Neffen seine zukünftige Aufgabe in seiner Nachfolge letztlich als bessere Wahl vor Augen führt:

GREGOR Du bist betrübt. Heb nur dein Aug vom Boden, / Du wardst getäuscht im Land der Täuschung, Sohn! / Ich weiß ein Land das aller Wahrheit Thron; / Wo selbst die Lüge nur ein buntes Kleid, / Das schaffend Er genannt: Vergänglichkeit, / Und das er umhing dem Geschlecht der Sünden, / Daß ihre Augen nicht am Strahl erblinden. / Willst du, so folg, wie früher war bestimmt. / Dort ist ein Glück, das keine Täuschung nimmt, / Das steigt und wächst bis zu den spätesten Tagen. (WL 1814-1823)

Das „Land der Täuschung“ bezieht sich natürlich nicht auf den konkreten Raum des germanischen Rheingaaues, sondern drückt vielmehr eine Haltung der Welt gegenüber aus, und zwar die Perspektive desjenigen, der sich nicht der Theologie verschrieben hat, sondern in den irdischen Belangen sein Glück sucht. „Das Land das aller Wahrheit Thron“ ist demnach eben die Sichtweise des Gläubigen, der sich nicht beirren lässt und keinen Sinn für die Lüge hat, die zwangsläufig dem Vergänglichen und damit Unbedeutenden zuzurechnen ist. Sehr viel konkreter ist die „Täuschung“ auf Edrita zurückzuführen, die ja bereits Galomir mit ihrer Weiblichkeit und dem Liebesversprechen getäuscht hatte; und auch für Leons Mission im Dienste der Restitution des Abbilds des Göttlichen in der Welt stellte sie, wie bereits herausgearbeitet wurde, durchaus eine Versuchung dar, auch wenn dies nicht mit einer gezielten Täuschung einherging: Allein die Anwesenheit der Frau stellt aus der Perspektive des Bischofs aufgrund der Uneindeutigkeit der von ihr ausgesendeten bzw. auf sie projizierten Zeichen ein Problem dar. Dass Uneindeutigkeit ein Problem in der dargestellten Welt ist, haben wiederum Leons Anklage des Bischofs zu Beginn und seine gesamte Mission überdeutlich gezeigt, deren eigentlicher Sinn ja darin besteht, wieder Eindeutigkeit herzustellen, und das heißt Eindeutigkeit in Bezug auf die Integrität des Bischofs. Uneindeutigkeit ist allerdings nicht nur eine Sache der Frau, sondern eben

<sup>291</sup> Betrachtet man Leons Dienst in der Küche des Bischofs gemäß seiner eigenen Worte als „Kunst“, so kann man den Verzicht auf diese Aufgabe im Zuge der Liebesverbindung mit Edrita als Anspielung auf das „Produktionsmythologem“ von Liebe und Kunst beziehen, vgl. Begemann (2002). Zudem bleibt natürlich weiterhin das Problem bestehen, dass sich seine Kunst nur sehr begrenzt mit den strengen Regeln des Maßhaltens der Kirche, gerade auch im Hinblick auf den Sprachrigorismus des Bischofs, vereinbaren lässt. Eine solche Kunst, die im Interesse des „reinen Gehalt[es] der Worte [...] jede kontextuelle Einschränkung [negiert]“ (Koch 1996, S. 181), würde wohl derart eintönig sein wie diejenige Jakobs aus *Der arme Spielmann* und damit für den Außenstehenden noch nicht einmal mehr als Kunst rezipierbar.

<sup>292</sup> Dafür entstehe laut Delbrück (1993) durch die betonte weltabgewandte Haltung des Bischofs der Eindruck „penetranter Selbstgerechtigkeit“: „Wie diese Haltung dem Atalus bisher nicht zum Vorteil, sondern zum Schaden gereicht hatte, so wird auch der Bischof mit seinem Schlußwort in all seiner Erhabenheit wieder zur komischen Figur“ (S. 167).

auch des Künstlers, der gerade mit Doppeldeutigkeiten und Unverbindlichkeiten spielt, aus denen sich Bindungen entwickeln, die möglicherweise gar nicht intendiert waren bzw. nicht mehr erwünscht sind, wie Leon feststellen muss:

LEON Und dann, was wird aus ihr, die uns gefolgt / In kinderhaft unschuldigem Beginnen / Vertrauen schöpfend aus dem Gaukelspiel, / Des Zweck war zu entfernen das Vertrauen? (WL 1595-1598)

Es handelt sich hierbei wohl um das Vertrauen in die Kongruenz von Bezeichnendem und Bezeichnetem, d.h. in die Eindeutigkeit der Interpretation des sprachlichen Zeichens. Profitierte Leon durch die Komödie in Germanien gerade davon, dass eindeutiges und uneindeutiges Sprechen nicht mehr zu trennen waren, so hat die interessierte Edrita genau daran gefallen gefunden, eben an dem ästhetischen Spiel, das sich bei der Rückkehr nach Franken an den von dem Bischof als Regisseur gesetzten „Spielregeln“ bewähren muss.<sup>293</sup> Hier ist das Spiel bzw. die Komödie zu Ende und die Realität der Verhältnisse bemächtigt sich ihrer, was aber insofern ohne die von Leon befürchteten Konsequenzen bleibt, weil sie sich nicht nur zum Spiel bekennt, sondern eben auch zu den von den Franken bzw. genauer von den Christen vertretenen Werten. Denn diese sind, wie oben bereits beschrieben wurde, dauerhaft und in den Worten des Bischofs „wahr“, während alles andere, nämlich das „Irdische“, vergänglich ist und (Ent-)Täuschung bereit hält: Eine Täuschung, die von dem Schöpfer selbst eingesetzt wurde, weil das „Geschlecht der Sünden“ offenbar nicht unmittelbar mit der Wahrheit konfrontiert werden könne.<sup>294</sup> Daher muss der Erkenntnis des Bischofs zufolge das absolute Wahrheitsgebot auf Erden auch relativiert werden: „Das Unkraut, merk ich, rottet man nicht aus, / Glück auf, wächst nur der Weizen etwa drüber (WL 1804f.).“ Diese Aussage verweist unmittelbar auf das Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen des Matthäus-Evangeliums (Mt 13,24-30 u. Mt 13,36-43), das von Jesus stammt und den Menschen die Unmöglichkeit vor Augen führt, vor dem Jüngsten Gericht das Schlechte ausrotten zu können, weil auch das Gute (d.h. die von Jesus gepredigten christlichen Prinzipien) damit zugrunde ginge. Aber schließlich ist Franken ja auch noch nicht das Paradies trotz bewusst gesetzter möglicher struktureller Ähnlichkeiten und einer deutlichen Aufwertung im Vergleich zu dem Willkürsystem Kattwalds, sondern ein weltliches System, das durch die Bedeutung eines autonomen christlichen Diskurses eine wesentliche Regulativfunktion besitzt, die einen kulturellen und sozialen Fortschritt bewirkt, von dem die Menschen profitieren können.<sup>295</sup> Diese Vorteile sind allerdings konsequent an den christlichen Glauben in gezielter Inszenierung zurückgebunden, so dass sie – unabhängig von ihrer tatsächlichen Herbeiführung – als Wille Gottes erscheinen.

Daher fordert der fränkische Offizier die germanischen Verfolger der Flüchtenden auch nicht nur auf, sich der militärischen Übermacht zu beugen, sondern darüber hinaus eben auch „Gott“, woraufhin Gregor aus dem Portal tritt, das vorher bereits durch Chorknaben gesäumt worden ist, und so das Wunder verkörpert, das Leon unmittelbar zuvor von Gott eingefordert hat. Die

<sup>293</sup> Daher erfolgt auch Edritas explizites Bekenntnis zu den christlichen Werten, weil diese nicht Gegenstand einer für alles Sonstige geltenden Zwei- bzw. Mehrdeutigkeit werden dürfen. Auch in *Die Jüdin von Toledo* wird sich zeigen, dass mit der Religion bzw. den Repräsentanten eines religiös legitimierten Systems kein Spiel getrieben werden darf.

<sup>294</sup> Hierbei handelt es sich natürlich um den Versuch des Bischofs, die Vorstellung eines guten und gerechten Gottes trotz der offensichtlichen Existenz des Schlechten bzw. „Falschen“ in der Welt, die er ja im ersten Aufzug nur zu sehr beklagt hat, zu rechtfertigen. Strukturell ist diese Argumentation auf der gleichen Ebene angesiedelt wie Bancbanus' Deutung des Zufalls als des „höchsten Gottes Bote“.

<sup>295</sup> In der Tat scheint hier wirklich so etwas wie eine Synthese verwirklicht zu sein zwischen zwei sich diametral gegenüberstehenden Systemen: Das Maßhalten der Kirche und die Maßlosigkeit der Barbaren, das Interesse am Wahren gegenüber dem Bedürfnis nach Aneignung der Umwelt verbinden sich im Frankenreich tatsächlich, weil die soziale Aktivität dem mäßigenden Einfluss des Bischofs unterworfen ist. Schließlich erscheinen die Franken gerade dann ebenso als Barbaren, wenn sie sich – sehr zum Leidwesen des Bischofs – diesem Einfluss wieder entziehen (s.o.).

Zeichen sprechen für sich, auch wenn die Germanen sie nicht als solche deuten, wohl aber ein christlich gebildetes Publikum, das auf der Bühne ein Wunder in ästhetischer „Verpackung“ verfolgen kann. Über die Wahrheit dahinter, d.h. eine Existenz Gottes o.Ä., wird keine Aussage gemacht, getreu der Vorstellung des Bischofs, dass nur im Jenseits die Wahrheit zu erkennen ist, während sonst alles der Täuschung unterliegt, und das heißt eben auch die Repräsentation des Glaubens in seinen irdischen Vertretern. Gerade weil dem so ist, darf es nicht zu einer Infragestellung des Vertrauens durch eine ambivalente Deutung der Zeichen kommen, sondern die Inszenierung muss gezielt auf eine Bestätigung des Glaubens und seiner moralischen Überlegenheit abgestimmt sein, um eine größtmögliche Bindung der anderen Figuren zu gewährleisten.<sup>296</sup>

---

<sup>296</sup> Im Mittelalter, in dem die Handlung dieses Lustspiels angesiedelt ist, kann der Kirche eine derartige Funktion noch zukommen. Wenn nun aber eine derartige „Maß“ gebende Größe ihren bestimmenden Einfluss verliert, wie man das für die Entstehungszeit des Dramas verhältnismäßig annehmen muss, hätte dies der Logik der Stückes folgend zur Konsequenz, dass sich die Menschen auf der drameninhärenten Skala automatisch mehr am Modell Kattwalds orientierten, worin natürlich eine Gefahr zu sehen ist. Vgl. hierzu erneut den Vergleich zu der Erzählung *Der arme Spielmann*, die mit der Beschreibung eines Volksfestes einsetzt, dem, wie Koch (1996) zutreffend bemerkt, sein „spirituelles Zentrum“ immer mehr abhanden kommt, so dass die Feier ins „*Wilde und Unaufhalt-same* zu gehen [droht]“ (S. 179), dem sich der Spielmann in der Verkörperung des extremen Gegenpols natürlich gerade zu widersetzen versucht.

Franken:

kultiviert, aber der König ist immer frei, „denn [er ist] das Häuptlingskind“

Kirche mit Bischof Gregor als oberstem Repräsentanten

- höherer Moral und Wahrheit rigoros verpflichtet
- Prinzip der Mäßigung in jeglicher Hinsicht (kein günstiger Ort für Koch- bzw. Sprachkunst)
- keine Beeinflussung von außen, sondern positiver Einfluss auf das übergeordnete Gesellschaftssystem (Vorteil dieses Kulturraumes gegenüber den tyrannischen Barbaren)
- Hort des „Gottesfriedens“, aber durch die persönliche Sorge des Bischofs um seinen Neffen droht diese idealisierte Autonomie der Kirche in der Wahrnehmung der Menschen (es kommt ja in erster Linie auf die Deutung/Interpretation der Bilder an!) getrübt zu werden

⇒ Aufgabe des treuen Dieners Leon unter den idealistischen Bedingungen des Bischofs

bei der Rückkehr haben die Ereignisse jenseits des Rheins keine Bedeutung mehr, weil die Ausgangsbedingungen wieder hergestellt sind (Prinzip der stillschweigenden Integration),

aber: Edrita lässt sich nicht verheimlichen und muss als fremdes Element integriert werden

⇒ dies gelingt nur unter ihrem freiwilligen Bekenntnis zur offiziellen Lehre der Kirche (dabei hat Leon ihr ja bereits ihre „Bildsamkeit“ bescheinigt)

- zusätzlich wird sie an Leon gebunden, der wiederum eine zusätzliche Bindung an den Bischof durch die Erhebung in den Adelsstand und die metaphorischen Familienbande erhält (ist damit sein Dasein als Künstler beendet?)

Rheingau:

- barbarisch
- heidnisch-germanischer Götterglaube
- Grausamkeit Kattwalds, besonders in der Unterdrückung der Frauen, die als (ursprünglich) kultivierter erscheinen
- Einfältigkeit Galomirs: Extrempol des lediglich sich an seinen Bedürfnissen orientierenden Menschen  
⇒ Prinzip der Maßlosigkeit

Atalus hier im Bild seines sozialen Ranges und seiner höheren Herkunft gefangen (ändert sich erst wieder durch Annäherung an Herkunftsraum)

Leon bedient sich geschickt der Sprache zu Täuschung, auch wenn er die Wahrheit verkündet: hier kann er seine Kunst ausleben  
⇒ Edrita durchschaut ihn („am wahrsten im Schweigen“)

auf ihrem gemeinsamen Rückweg weicht Leons anfängliche Selbstsicherheit aufgrund der gemachten Erfahrungen und der Ungewissheit des eigenen Erfolgs der Unsicherheit und der zunehmenden Demut; diese Demut geht bis hin zum vollkommenen Vertrauen in (bzw. der verzweifelten Hoffnung auf) die gute göttliche Einflussnahme in Form eines Wunders

⇒ ästhetisches Spiel mit Wörtern weicht zunehmend dem Ernst im Hinblick auf eine vom Bischof intendierte Eindeutigkeit

Grunderfahrung:

- kriegerische Auseinandersetzung unabhängig von der jeweiligen Kulturstufe
- Kirche als eigenständiges System als Hort der Friedlichkeit mit positiver Strahlkraft auf das umgebende gesellschaftliche System
- daher muss es in seiner unhinterfragten Integrität erhalten bleiben
- das Drama führt ein Wunder auf der Bühne vor, das aber ganz eindeutig Züge einer Inszenierung trägt
- absolute Wahrheit und damit Eindeutigkeit nur in Orientierung am Jenseitigen zu erlangen  
⇒ Weltzustand selbst ist paradox (in der Argumentation des Bischofs von Gott selbst absichtlich so eingerichtet)

## 10. *Libussa*<sup>297</sup> oder das zweifache Opfer für die Menschheit

Das Drama setzt ein mit dem Tod des Fürsten Krokus, der laut Aussage eines Wladiken „des Landes Hort, sein Schirmer und Berater“ (LI 138) gewesen sei, indem er die Böhmen mit seiner „strenge[n] Rechte [...] in [ein] heilsam weises Joch [beugte] (LI 427f.)“. Eben diese Anstrengung, die er aufbringen musste, um dem „Trutz“ (LI 193) dieser „Wilden“ (LI 133) entgegenzuwirken, hat den Schwestern Kascha und Tetka zufolge unmittelbar den Tod ihres Vaters befördert. Als Kinder dieses Fürstenvaters sehen sich aber auch die Böhmen bzw. deren Wortführer, die Wladiken, die nun „mit kindliche[m] Vertrauen“ (LI 198) den höheren Schwestern gegenüberreten, um eine von ihnen dazu zu bewegen, die Nachfolge von Krokus anzutreten. Sowohl Kascha als auch Tetka weigern sich jedoch, diesem Ansinnen nachzukommen, weil es nicht mit ihrer eigentlichen Bestimmung zu vereinbaren sei: Sowohl die ewige Natur bzw. der gesamte Kosmos in seiner Unerschöpflichkeit als auch der absolute Geist vertragen sich nicht mit den Ansprüchen der Menschen:

KASCHA Unter Sternen schweif' ich, / In der Tiefe walt' ich; / Was Natur vermag und kann / Ist mir willig untertan. / Das Leblose lebt, / Des Lebend'gen Dasein ist Tod. / Ich mag nicht herrschen über Leichen. / Geht zu Andern mit euern Reichen, / Was ist mir gemein mit Euch? (LI 207-215)

TETKA Was sein soll ist nur Eins, / Was sein kann ist ein Vieles, / Ich aber will sein einig und Eins. / Nutzen und Vorteil zählen, / Aus Wahrheit und Lüge wählen, / Recht erdenken das kein Recht, / Dafür sucht einen Sündenknecht. / Mein sonnig Reich strahlt hellres Licht, / Von mir! Ich mag eure Krone nicht! (LI 217-225)

Besonders um die „Rechte“ (LI 203) ist es den Wladiken zu tun, von denen sie als „dunkles Volk“ die notwendige Leitung erhoffen, die sie sich selbst nicht zu geben imstande sind. Aber Tetka äußert bereits an dieser Stelle die ganze Problematik des Rechts, mit der auch Libussa konfrontiert werden wird, weil es ihr um den Absolutheitsanspruch des als richtig Erkannten zu tun ist und eben nicht um das Abwägen zwischen subjektiv erhobenen Ansprüchen. Die Wladiken nämlich verbinden mit „Recht“ in erster Linie die Aufrechterhaltung ihrer eigenen Privilegien, was später noch deutlicher zu Tage treten wird (vgl. LI 566).

Letztlich wird es also Libussa sein, die sich dazu bereit erklärt, die Fürstenkrone anzunehmen, weil sie durch eine zufällige Begegnung im Wald nicht nur äußerlich verändert wieder bei den Schwestern auftaucht. Im Gegensatz zu diesen beiden, die sich nachträglich über die Möglichkeiten ihrer Künste in Bezug auf eine mögliche Lebensverlängerung des Vaters austauschen (vgl. LI 157-178), ist sie in den Wald gegangen, um eine heilbringende Blume zu suchen (vgl. LI 313-317 u. LI 154-157). Auch wenn sie diese Pflanze nicht gefunden hat, lässt sich hier bereits ein Charakterzug von Libussa ausmachen, der sie auch im folgenden Geschehen hauptsächlich auszeichnen wird, nämlich die tätige Anteilnahme, die sie an dieser Stelle von der ausschließlichen Selbstbezogenheit ihrer Schwestern unterscheidet. Allerdings war die Suche nicht von Erfolg gekrönt, sondern sie hat sich verirrt und ist schließlich in einen Bach gefallen, aus dem sie der Landmann Primislaus gerettet hat:

PRIMISLAUS Ich eile hin und fasse sie, und trage / Die süße Beute, laue Tropfen regnend, / Hierher; und sie erholt sich, und ich löse / Die goldnen Schuhe selbst ihr von den Füßen, / Und breit' ins Gras den schwerge-sognen Schleier, / Und meine Hütt' empfängt den teuern Gast. (LI 7-12)

<sup>297</sup> Die Entstehung des Dramas überspannt mehrere Arbeitsepisoden mit Unterbrechungen von den ersten Notizen im Jahre 1822 bis hin zur 14-jährigen Pause zwischen der Vollendung des dritten Aktes im Jahre 1832 und der Fertigstellung 1846. Zwischen 1847 und 1848 erfolgte die Reinschrift. Zitiert wird aus dem *Trauerspiel in fünf Aufzügen* nach Grillparzer (1987), S. 275-371. (Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle „LI“ unter Hinzufügung der entsprechenden Versangabe).



Die Verirrung Libussas und die Rettung durch Primislaus aus dem Fluss, woraufhin dieser ihr die Kleider seiner Schwester gibt und schließlich sogar noch ein „Zeichen“ seiner „Tat“ als „Pfand“ nimmt (LI 65-72), weist sehr deutlich auf einen Austritt Libussas aus der väterlichen Ordnung hin, deren Repräsentant ja schließlich auch zur gleichen Zeit stirbt, als Primislaus sich ihrer annimmt.<sup>298</sup> Dieses „Pfand“ wird noch eine zentrale Rolle in der Dramenhandlung spielen, weil sich daran der Liebesstreit entzündet, der hier im ersten Aufzug bereits vorbereitet wird.<sup>299</sup> Denn die Belohnung, die Libussa als reiche Frau in Aussicht stellt, ist nicht gleich dem Preis, den sich Primislaus zu erhalten erhofft (vgl. LI 258-260). Dass sie eben keine Frau ist, um die man werben könnte (vgl. LI 42), markiert die „Wahrheit“, mit der er sich bei ihrem Abschied vertraut machen muss, während er sich vorher fast Bestandteil eines „Märchens“ wöhnen durfte, in dem er sich selbst ähnlich wie Phaon zu Beginn von *Sappho* nicht recht zu finden weiß:

PRIMISLAUS Und kehrt' ich wieder in die heim'sche Hütte / Ist deines Daseins jede Spur verweht, / Das Gras selbst wo du tratest, es ersteht, / Und wie ein Träumender nach seines Traums Entschwinden, / Frag' ich mich selbst: wie war's? und weiß mich nicht zu finden. (LI 59-64)

[...] Die du, ein Märchen kamst, und eine Wahrheit scheidest. (LI 274)

Doch bei ihrer Rückkehr zu den Schwestern kann Libussa ihre Veränderung nicht verhehlen. Während ihr Kascha Leichtsinnigkeit und Untreue gegenüber dem Vater vorwirft, verteidigt sich Libussa mit ihrer Form des Andenkens an den Vater durch die Tat:

LIBUSSA Ein Schritt aus dem Gewohnten, merk' ich wohl, / Er zieht unhaltsam hin auf neue Bahnen, / Nur vorwärts führt das Leben, rückwärts nie.

[...] Denk' ich von heut / Mich wieder hier in eurer stillen Wohnung / Beschäftigt mit – weiß ich doch kaum womit – / Mit Mitteln zu den Mitteln eines Zwecks, / Mit Mond und Sternen, Kräutern, Lettern, Zahlen, / Dünkt's allermeist einförmig mir und kahl. / Dies Kleid es reibt die Haut mit dichtern Fäden / Und weckt die Wärme bis zur tiefsten Brust. / Mit Menschen Mensch sein dünkt von heut mir Lust, / Des Mitgefühl's Pulse fühl' ich schlagen, / Drum will ich dieser Menschen Krone tragen. (LI 396-406)

Im Gegensatz zu ihren Schwestern zieht es sie also nicht in die der Erkenntnis dienende Abgeschiedenheit zurück, sondern diese kommt ihr nun zu beschränkt vor, zumal ihr Platz darin ohnehin nicht wirklich fest bestimmt zu sein scheint, wenn sie im Gegensatz zu Kascha und Tetka mit ihm keine konkrete Tätigkeit verbindet. Dabei setzt die Erwähnung des Kleides von Primislaus' Schwester ihre nun deutlich artikuliert Zuwendung zu den Menschen direkt mit der Begegnung mit Primislaus in Verbindung, der in ihr das eigentlich Menschliche, welches als Erbe ihres Vaters zu betrachten ist, zum Vorschein gebracht habe. Denn Libussa ist schließlich selbst ein Mischwesen, hervorgegangen aus der Vermählung ihres heldenhaften Vaters mit einer Elfe. Während die Schwestern sich jedoch einseitig dem Erbe ihrer Mutter verschrieben haben, tritt Libussa nun tatsächlich auch im übertragenen Sinne das Erbe ihres Vaters an. Aber als Frau eben nicht in seiner direkten Nachfolge, sondern in modifizierter Form:

<sup>298</sup> Für von Matt (2007) liegt in Libussas Suche nach der Blume und der Begegnung mit Primislaus im Wald das „Urgeheimnis des Stücks“: Die beiden Figuren finden in einem erotischen Akt zueinander, woraus sich nicht nur die Liebesgeschichte, sondern auch die politische Zeitenwende abzeichnet, die beide aufeinander bezogen sind. Im fünften Aufzug erinnert Primislaus an ihre Erstbegegnung im Wald mit folgenden Worten: „Und dennoch warst du mein, in meiner Macht, / Als Zeuge nur die Luft und jener Bäume. / Die Tat war ehrfurchtsvoll, doch die Gedanken / Sie haben räuberisch an dir gesündigt. / [...] Und wer dich freit, wer dich von dannen führt, / Ich werd' ihm sagen: du bist nur der Zweite, / Den Vorgeschmack deines Glücks hab' ich gefühlt“ (LI 1881-1891). Lorenz (1980) nimmt diese Aussage zum Anlass, von einer „Schändung“ Libussas zu sprechen, die ihre eigentliche Selbstentfremdung auslöse, wobei sich diese Interpretation als überzogen erweist. Richtig ist, dass der Entjungferungsakt hier zeichenhaft vorweggenommen wird, so dass letztlich nur Primislaus als adäquater Gatte an ihrer Seite in Frage kommt.

<sup>299</sup> Zur Diskussion, ob das Kleinod das Bildnis der Mutter oder das der Eltern anzeige, und allgemein zu den Implikationen der Kette bzw. des Gürtels als besonderen dramatischen Requisits vgl. Runte (2007).

LIBUSSA Ich bin ein Weib und, ob ich es vermöchte, / So widert mir die starre Härte doch. / Wollt ihr nun mein als einer Frau gedenken, / Lenksam dem Zaum, so daß kein Stachel not, / Will freudig ich die Ruhmesbahn euch lenken, / Ein überhörtés wär' mein letzt' Gebot. (LI 429-434)

DOMASLAV Nicht fruchtlos sollst du, zweimal nicht uns mahnen, / Nimm unsern Schwur darauf und unsrer Untertanen.

LIBUSSA Dies letzte Wort, es sei von euch verbannt, / In Zukunft herrscht nur Eines hier im Land: / Das kindliche Vertraun. Und nennt ihrs Macht, / Nennt ihr ein Opfer das sich selbst gebracht, / Die Willkür, die sich allzu frei geschienen / Und, eigner Herrschaft bang, beschloß zu dienen. / Wollt ihr als Brüder leben, eines Sinns, / So nennt mich eure Fürstin und ich bins; / Doch sollt' ich Zwei'n ein zweifach Recht erdenken, / Wollt' eher ich an euch euch selbst als Sklaven schenken. (LI 441-452)

Was sie also von ihren Untergebenen fordert, ist bedingungsloses, eben „kindliches“ Vertrauen, so dass sie selbst niemals zu Zwang oder Bestrafung als Mitteln greifen muss. Der Aspekt der „Brüderlichkeit“ verweist natürlich auf die Ideale der Französischen Revolution ebenso wie die Gleichheit, die unter den Böhmen von nun an herrschen soll, weil Libussa den Wladiken untersagt, von ihren Mitbürgern künftig als „Untertanen“ zu sprechen. Daher auch ihr expliziter Hinweis darauf, dass sie es ablehne, ein „zweifach Recht“ zu erdenken, das heißt, dass Rechtsgleichheit für alle herrsche. Allerdings ist Libussa eben keine „prima inter pares“,<sup>300</sup> sondern sie ist eben jene, die Gebote gibt, die unbedingt zu befolgen sind: „Ein überhörtés wär' mein letzt' Gebot.“ Ihre Position ist unantastbar und so kann man auch nicht von einer Verwirklichung der republikanischen Ideale in ihrer Herrschaft ausgehen.

Dadurch, dass Libussa freiwillig dieses „Opfer“ auf sich genommen hat, ist sie aber nicht nur den Wünschen der Böhmen nachgekommen, sondern auch denen ihrer Schwestern, die nach dem Abzug der Menschen nun ihr Schloss „reinigen“ können (LI 471), um unbelastet zu ihrem „täglichen Werk“ (LI 470) zurückzukehren, während sich das weitere Schicksal Libussas unter den Böhmen bereits auf einer metaphorischen Ebene ankündigt. Indem nämlich die Dienerinnen in den Sternen ein Zeichen für die Zukunft zu lesen beabsichtigten, beobachten sie, wie das Bild der Jungfrau von dem des Löwen (dem Wappentier Böhmens) überragt wird. Die Zuschreibung dieser Sternbilder auf die Protagonisten liegt auf der Hand und auch Kascha hat bereits eine Voraussage getroffen, denn Libussa „ist in jener Lagen einer, [...] aus denen Glück und Unglück gleich entsteht, am Scheideweg von Seligkeit und Jammer“ (LI 282-284). Allerdings irrt sie sich in dieser Beurteilung, die letztlich der goethezeitlichen Weg-Ziel-Metaphorik verhaftet bleibt, denn der Weg Libussas ist einerseits kein selbst bestimmter Scheideweg, sondern folgt vielmehr der inneren Logik einer Kette von Ereignissen, die ihren Anfang in dem oben benannten Zufall nimmt, und andererseits wird er ihr beides bereithalten, nämlich sowohl Seligkeit als auch Jammer. Indem Libussa das Erbe ihres Vaters antritt, nimmt sie die „Pflicht“ (LI 327/421) wahr, die er seinen Töchtern hinterlassen hat, und übernimmt so Verantwortung, die ebenfalls als Zeichen eines Altersklassenwechsels gelten kann, während die Schwestern in ihrem bisherigen Zustand unbekümmert das Erbe ihrer Mutter kultivieren können.

Getreu der Ankündigung Libussas wird zu Beginn des zweiten Aufzuges dann auch ein Reich von allgemeiner Gleichheit unter den Menschen vorgeführt, das sich durch gegenseitige Hilfe-

<sup>300</sup> Diese Auffassung vertritt Bub (2007), der in Libussas Regierungserklärung die Maximen der praktischen Vernunft widergespiegelt sieht und die Protagonistin dementsprechend als eine Art Personifikation der Aufklärung betrachtet, in der sich die Kategorien von Vernunft und Gefühl vereinen im Gegensatz zur einseitig ausgerichteten Rationalität Primislaus. Demgegenüber betont bereits Kaiser (1980) die Umkehrung der „in der Französischen Revolution aufgestellte[n] Rangfolge der Ideale [...]: Brüderlichkeit und die sich daraus unmittelbar ergebende Gleichheit sind wichtiger als Freiheit, von der in ausdrücklicher Weise in diesem Text überhaupt nur negativ gesprochen wird“ (S. 235).

leistung, allgemeinen Frieden, den Verzicht auf Vorrechte, trennende Vorurteile und Streit bzw. alles, was Streit zur Folge haben könnte (Alkohol/Geldspiele), auszeichnet. Gerade die Jüngeren begrüßen diesen Zustand, während die Älteren noch deutlich mit dem Bisherigen verbunden bleiben:

DER VORIGE So lebt ihr Alten stets denn in vergangner Zeit? / Was gestern fest und wahr ists darum nicht auch heut. / Der Reichtum letzter Zeit kam etwas stark zu Falle, / Sonst hatten Die und Der, nun aber haben Alle. / Was kaufst du um dein Geld da wo nichts käuflich ist, / Das Land ein breiter Tisch, an dem, wer hungert, ißt. / Deshalb des Burschen Not, der Tochter dich erbarme, / Er hat was ewig reich: ein Herz und rüst'ge Arme. (LI 531-538)

Arbeitsethos und die rechte Empfindung, diese zentralen bürgerlichen Werte sollen allein ausschlaggebend für die Gattenwahl sein anstelle der alten Kategorien Herkunft und Ansehen. Aber auch die Ungleichbehandlung der Geschlechter hat unter Libussas Aufsicht ein Ende: „Fühlt sich dein Knecht als Mensch dem Herren ähnlich, / Warum soll sich dein Weib denn minder fühlen?“ (LI 639f.). Besonders die Wladiken trauern um ihre alten Vor-„Rechte“, die nun keinen Bestand mehr haben und verweisen auf den idealistischen bzw. utopischen Charakter des neuen Gemeinwesens:

DOMASLAV Und braucht man nun sein Recht –  
LAPAK So eilt das gleich zu klagen. (LI 566)

BIWOY Verkehrt ist all dies Wesen, eitler Tand, / Und los aus seinen Fugen unser Land. / Weiber führen Waffen und raten und richten, / Der Bauer ein Herr, der Herr mit nichten. / Und all dies Tändeln mit sanft und mild / Gibt höchstens 'ne Sangweis', ein feines Bild; / Doch wie's entstand unter Einer Stirn, / Hats nirgends Raum als im Menschenhirn. / Und fiel' ein Feind in unsre Gauen, / Wir würden des allen die Früchte schauen. (571-580)

Zwar finden auch die beiden anderen, dass Biwoy in seiner düsteren Prophezeiung übertreibt, allerdings drückt er damit den Umstand aus, dass Libussas „Experiment“ von der Realität eingeholt werden wird.<sup>301</sup> Und tatsächlich hat Libussa trotz ihrer Vorsichtsmaßnahmen wiederholt mit Streitfällen zu kämpfen, die sie laut eigener Aussage „verhärten“ (LI 933), zumal sie sich nach der Werbung der Wladiken an ihre eigene Einsamkeit gemahnt fühlt:

LIBUSSA Ha Wlasta komm! Ist irgend ein Geschäft, / Ein Mühen, eine Sorge, eine Qual, / Daß ich bevölkre meines Innern Wüste? [...] Schlägst du den Bruder? / Gebt mir ein Schwert, er soll des Todes sterben! / Und doch, schelt' ich den Zorn und fühl' ihn selbst? / Trennt sie! *Einige gehen nach der linken Seite.* Und ist das Tier erst Mensch geworden, / Bringt sie, auf daß ich schlichte ihren Streit. / Ei Streit und Streit! *Die Hand auf die Brust gelegt:* Ists hier denn etwa Friede? (LI 689-698)

Die Überzogenheit, mit der Libussa auf den Anblick des Streitigen reagiert, zeugt von einer inneren Unzufriedenheit, die sie selbst anspricht. Ähnlich erzürnt und auch drastisch in der Androhung der Mittel zur Streitschlichtung (vgl. LI 913-915) begegnet sie den Streitenden am Nachmittag und erläutert in diesem Zusammenhang die eigentliche Problematik ihrer Herrschaft

<sup>301</sup> Auf den Konstruktcharakter von Libussas Herrschaft ist in der Forschung mehrfach verwiesen worden, z.B. bei Pesnel (2010): Ihm zufolge sei ihre Regierungszeit eine „expérience utopique qui ne peut éluder ni totalement juguler la préexistence de hiérarchies sociales ou de faits culturels comme la propriété ou encore la recherche et l'exploitation des richesses naturelles“ (S. 279). Darüber hinaus stellt er zutreffend fest, dass ihre mythische Herrschaft als vermeintlich „goldenes Zeitalter“ ja nicht am Anfang aller Zeit stünde, sondern der Regentschaft ihres Vaters folge, die ja bereits patriarchalische Züge getragen habe und der gegenüber sie Veränderungen durchzusetzen versucht hat. Im Vergleich zum zyklischen Weltbild Wagners unterstellt er Grillparzer ein lineares (wenn auch linear pessimistisches und nicht auf Fortschritt abzielendes) Geschichtsbild, weil er Libussas Vision von der endgültigen Versöhnung zwischen Göttlichem und Irdischem in ferner Zukunft nicht traut (S. 284). Trauen kann man ihr wohl schon, jedoch bleibt sie auf die Perspektive der Hauptfigur beschränkt, so dass die tatsächliche Zukunft weiterhin ungewiss bleibt, s.u.

angesichts eines von den Menschen eingeforderten Rechtsverständnisses, das schon Tetka als Begründung dafür angeführt hatte, die Herrschaft über die Böhmen abzulehnen:

LIBUSSA Von allen Worten, die die Sprache nennt, / Ist keins mir so verhaßt als das von Recht. / Ist es dein Recht wenn Frucht dein Acker trägt? / Wenn du nicht hinfällst tot zu dieser Frist, / Ist es dein Recht auf Leben und auf Atem? / Ich sehe übr' all Gnade, Wohltat nur / In allem was das All für Alle füllt, / Und diese Würmer sprechen mir von Recht? / Daß du dem Dürft'gen hilfst, den Bruder liebst, / Das ist dein Recht, vielmehr ist deine Pflicht, / Und Recht ist nur der ausgeschmückte Name / Für alles Unrecht das die Erde hegt. / Ich les' in euren Blicken wer hier trägt, / Doch sag' ichs euch, so fordert ihr Beweis. / Sind Recht doch und Beweis die beiden Krücken, / An denen alles hinkt was krumm und schief. (LI 897-912)

Die Menschen fordern ihr gegenüber ihr Recht ein, wobei es sich hier um eine Form von „An“-Recht handelt, das Libussa aufgrund ihrer Vorstellung der allgemeinen Gleichheit ablehnt. Das eigentliche „Recht“ des Menschen in ihrem Verständnis entspringt aus der ethischen Verantwortung aller, nämlich der Pflicht der anderen zu Hilfsbereitschaft und Nächstenliebe, und ist somit Ausdruck der Demut vor der Einrichtung der Schöpfung, während der Anspruch der Menschen lediglich eine Form des Egoismus bzw. unnatürlicher Selbstüberhebung darstelle. Eine ähnliche Form der Demut sollten die Böhmen auch Libussas seherischen Ahnungen gegenüber an den Tag legen, weil diese aufgrund ihrer Verbundenheit mit der natürlichen Einrichtung der Welt infolge von Libussas hoher Abkunft die von den Menschen gewünschte Wahrheit bereits beinhalten. Es zeigt sich also immer mehr, dass die Menschen nicht mehr das uneingeschränkte Vertrauen haben, das Libussa als Bedingung für ihre Annahme der Herrschaft gemacht hat, sondern nunmehr Beweise fordern und Nachvollziehbarkeit. Wie weit dieses Verhalten der Menschen sich von dem entfernt, was Libussa von ihrem Volk erwartet, wird deutlich, wenn man sich den von ihr verwendeten Vergleich der Bürger mit Blumen vor Augen führt:

LIBUSSA Habt Dank ihr Leute! Für die Blumen auch, / Mich freut es wenn ihr sie, die Frommen, liebt, / Und ihnen gleich auch bleibt an stillem Blühn. / Was euch die Gärtnerin mit nächster Sorge, / Verteilend hilfreich Naß und Wärm' und Schatten, / Kann nützlich sein, das ist euch ja gewiß. (597-602)

Blumen erheben keine Ansprüche, weder im Hinblick auf persönliches (An-)Recht untereinander noch in Bezug auf die Adäquatheit der gärtnerischen Pflege, deren Nutzen außerhalb jeden Zweifels steht. Ausgehend von diesem Verständnis der Menschen als unmündige Kinder verwundert es auch nicht, dass ein nicht unwesentliches Merkmal ihrer Herrschaft die Kontrolle ist (vgl. vor LI 494, LI 513 u. 618).<sup>302</sup> Da die Menschen sich aber eben nicht so still verhalten, wie sie es sich wünscht und wie es ihr vor allem auch die Vernunft gebietet, schließlich ist die Alternative zu dieser weise eingerichteten Gesellschaft ja eine Gesellschaft des positiven Rechts, die aus ihrer Perspektive nur schlechter sein kann, gibt sie der allgemeinen Forderung nach einem „Mann“ an ihrer Seite nach, der gleichzeitig „Richter“ sein soll:

LIBUSSA Ich habe lange zu euch Vernunft gesprochen, / Doch ihr bleibt taub; vielleicht horcht ihr dem Unsinn, / Ob scheinbar oder wirklich gilt hier gleich. / [...] Das ist der Mann, den ihr und ich gesucht. / Was jetzo leicht und los das macht er fest, / Und eisern wird er sein so wie sein Tisch / Um euch zu bändigen, die ihr von Eisen. / Die Luft wird er besteuern, die ihr atmet, / Mit seinem Zoll belasten euer Brot, / Der gibt euch Recht, das Recht zugleich und Unrecht / Und statt Vernunft gibt er euch ein Gesetz, / Und wachsen wirts wie alles

<sup>302</sup> Für Borchmeyer (1994b) trägt das Bild der durch die Reihen schreitenden bewaffneten Wlasta erste Anzeichen eines „Überwachungsstaates“, „auch wenn die ständige Kontrolle des Privat- und Gemeinschaftslebens über die harmlose Beaufsichtigung noch nicht hinausgeht“ (S. 90). Köster (2003) hält diese Ansicht für überzogen; ihm zufolge stellt Libussas weibliche Herrschaft einen utopischen Gegenentwurf zur Entstehungszeit des Dramas dar, der daran scheitert, dass sich „Zeit und Volk [...] nicht auf der Höhe von Libussas Gedanken [befinden]“ (S. 408), deren „mythischer Ursprung [...] zugleich als ein (mehr oder weniger fernes) Ziel der Geschichte [erscheint]“ (S. 411).

mehrt die Zeit, / Bis ihr für euch nicht mehr, für Andre seid. / Wenn ihr dann klagt, trifft selber euch die Klage,  
/ Und ihr denkt etwa mein und an Libussens Tage. (LI 979-1005)

Und dieser Mann an ihrer Seite kann nur der Mann sein, den sie als ihrem Vater ebenbürtig bereits erfahren hat, ein Umstand, der darüber hinaus noch durch seine Abstammung von einem alten Heldengeschlecht und sein „kluges“, „edles“ und „stolzes“ (vgl. LI 938, 944) Verhalten im Umgang mit ihrem den Wladiken aufgegebenen Rätsel bestätigt worden ist. Was sie den Menschen allerdings sowohl an dieser Stelle als auch in ihrer späteren Geschichtsvision prophezeit, ist eine umfassende Reformation der Gesellschaft nach der Maßgabe des von ihnen selbst artikulierten Anspruchs- und Anrechtsdenkens, womit eine voranschreitende Ökonomisierung der Verhältnisse und Selbstentfremdung der Individuen verbunden sein wird. Jedoch ist damit keine Restauration verbunden, wie sie die Wladiken in eigenem Interesse zur Wahrung bzw. Vermehrung ihrer eigenen Privilegien angestrebt haben, weshalb diese sich vom weiteren Verlauf der Ereignisse auch enttäuscht zeigen. Anstelle einer Rückwendung zum Bisherigen wird die neue Zeit nämlich durch den Aspekt des (unkontrollierten und möglicherweise unerwünschten oder doch zumindest zum jetzigen Zeitpunkt unbeabsichtigten) Wachstums gekennzeichnet sein, dessen Ausmaße in den unterschiedlichen Bereichen, von denen sie hier nur Recht und Gesetz anspricht, lediglich erahnt werden können.

Dass sich ein Zeitenwandel abzeichnet, bestätigen auch ihre Schwestern (vgl. LI 1134), zu denen sich Libussa parallel zur Suche nach Primislaus wendet, weil sie sich seiner Hilfe unsicher ist. Aber diese verweigern ihr die Rückkehr, da sie sowohl durch ihre Tätigkeit unter den Menschen als auch ihre „Neigung“ zu Primislaus nicht mehr „rein“ sei, um sich allein der geistigen Anschauung zu widmen:

KASCHA Wer gehen will auf höh'rer Mächte Spuren / Muß einig sein in sich, der Geist ist eins. / [...] Wem ird'sche Sorgen, Wünsche und das schlimmste / Von allem was da stört, – Erinnerung, / Das weitverbreitete Gemüt zerstreun, / Für den gibt's fürder keine Einsamkeit, / In der der Mensch allein ist mit sich selbst. (LI 1144-1154)

Dieses Urteil könnte Hero nur bestätigen, die sich nach der Begegnung mit Leander allein in ihrem Turm auch von „Stimmungen“ heimgesucht sieht, die ihr die Freude an der lange Zeit angestrebten Priesterweihe vergällen. Angesprochen auf einen Rat, wie sie „ihres Volkes wil-dem Trotz“ (LI 1141) begegnen solle, antworten die Schwestern ähnlich, wie es Libussa bereits getan hat. Laut Kascha ist sie die Weiseste, und deshalb ist es auch nicht verständlich, weshalb „das Menschkind [...] die Dinge richtet die da sind (LI 1178f.).“ Im Gegensatz zu ihrer Schwester allerdings, die auf eine diesbezügliche Einsicht der Menschen setzt (vgl. LI 1180-1186), schätzt Kascha die auf den persönlichen Nutzen abgestimmte Mentalität der Menschen durchaus realistischer ein und setzt auf eben die Ehrfurcht, die auch Libussa gefordert hat und vor deren Auflösung es auch Rudolf II. in *Ein Bruderzwist in Habsburg* so graut:<sup>303</sup>

KASCHA Es billigt Jeder das nur was ihm nützt. / Ein einz'ges ist was Meinungen verbindet: / Die Ehrfurcht, die nicht auf Erweis sich gründet. / Der Sohn gehorcht, gab sich der Vater kund, / Den Ausspruch heiligt ihm der heil'ge Mund. / Daß Einer herrsche ist des Himmels Ruf, / Weil zum Gehorchen er die Menschen schuf. / [...] Und fällt's zu widerstreben Jemand ein, / Mag er versuchen erst kein Mensch zu sein. (LI 1188-1198)

Parallel zu dieser Episode erhält der Zuschauer Aufschluss über Primislaus' Gefühle zu Libussa, wonach er sich zwar eine Erwidderung seiner Liebe erhofft, ihm diese jedoch als nahezu

<sup>303</sup> Überhaupt erweisen sich die Schwestern Kascha und Tetka als Alter Ego des Habsburgerkaisers, da sie in ihrer betonten Abgeschlossenheit eine ähnliche Position gegenüber den Veränderungen um sie herum einnehmen. Vgl. hierzu v.a. die Aussage Tetkas aus dem ersten Akt: „Wer handelt geht oft fehl“ (LI 440) und den diesbezüglichen Kommentar Libussas im gleichen Vers: „Auch wer betrachtet!“ Diese Erfahrung wird schließlich auch Rudolf machen müssen.

unmöglich erscheint, weil sich Libussas gesellschaftliche Stellung nicht mit seinem Rollenverständnis vereinbaren lässt:

PRIMISLAUS Der Fürst verklärt die Gattin die er wählt, / Die Königin erniedrigt den als Mann, / Den wäh-  
 lend sie als Untertan erhöht, / Denn es sei nicht der Mann des Weibes Mann, / Das Weib des Mannes Weib, so  
 stets 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. (LI 1025-1032)

In seiner Vorstellung kommt also die Werbung um die hohe Frau einer Demütigung gleich, allerdings kann er sich eben nicht von der Hoffnung an eine derartige Verbindung verabschieden, schließlich hat das Kleinod, das nach seiner Besitzerin drängt, den gleichen Stellenwert wie sein Herz und repräsentiert dementsprechend auch sein „Glück“ und seines „Lebens Säule“ (LI 1052). Vor einem aktiven Einsatz zur Umsetzung dieser Hoffnung in die Realität scheut er jedoch zurück, weil er fürchtet, anstatt der Gegenliebe nur einen materiellen Lohn der Fürstin (vgl. LI 748f.) als Zeichen ihrer Gnade (vgl. LI 1067) zu erhalten:

PRIMISLAUS Man sage nicht das Schwerste sei die Tat, / Da hilft der Mut, der Augenblick, die Regung; /  
 Das Schwerste dieser Welt ist der Entschluß. / Mit Eins die tausend Fäden zu zerreißen / An denen Zufall und  
 Gewohnheit führt, / Und aus dem Kreise dunkler Fügung tretend / Sein eigener Schöpfer zeichnen sich sein Los,  
 / Das ists wogegen alles sich empört / Was in dem Menschen eignet dieser Erde / Und aus Vergangnem eine  
 Zukunft baut. (LI 1035-1044)

Im Wagnis liegt die Ungewissheit auf den glücklichen Ausgang der Tat begründet, der gegenüber er seine jetzige Position aufwertet (vgl. LI 1063-1065), weil er das einmalige „Glück“ ihrer Erstbegegnung in Form seines Liebespfandes und in der Erinnerung konserviert hat. Dennoch folgt er dem „Befehl“ Libussas und tritt ihr stolz gegenüber, so dass diese wiederum von ihrem zweifachen Anliegen als liebende Frau und als hilfsbedürftige Fürstin in erster Linie das letzte fokussiert: „Ich will des Schrittes Unlust ihm ersparen, / Und schien die Frau ihm nicht des Kommens wert, / Soll ihm die Fürstin wert der Achtung scheinen“ (LI 1248-1250). Dadurch, dass Primislaus auf ihre Fragen nach ihrer Erstbegegnung lediglich mit Rätseln oder ausweichenden Antworten reagiert, verhärtet sie sich derart, dass sie allein noch seine Tauglichkeit als Richter überprüfen will (vgl. LI 1321-1323), indem sie ihm ein Rätsel in Gleichnisform stellt, das unverkennbar auf die Ereignisse im Wald Bezug nimmt. Spricht er in seiner ersten Antwort noch ganz als Liebender, dem die Erinnerung an die Tat mehr wert ist als der „höchste Lohn“ (LI 1356), so nimmt er in der weiteren Ausgestaltung des Rätsels die einem Richter zukommende Perspektive der Rechtsgleichheit ein:

PRIMISLAUS Unschuldig, sprach er, soll mich Unschuld schützen, / Wenn schuldig, sei die Strafe mit der  
 Schuld. / Auf Alle gleich der Fürst den Zorn entlade, / Dem Zufall dank' ich nichts, noch eines Menschen  
 Gnade. (LI 1374-1377)

Die Antwort Libussas besteht darin, dass er nicht „klug“ genug für die Position des Richters sei, weil der König in dem Gleichnis daraufhin alle Aufständischen tötet. Die sich darin offenbarende Paradoxie, dass der Richter aus dem Grund abgelehnt wird, dass er vom Prinzip der Rechtsgleichheit ausgehe, lässt sich nur durch ihren verletzten Stolz in der Liebeshandlung erklären.<sup>304</sup> Dieser hat zur Folge, dass sie in überzogener Weise auf dem Gnadenprinzip besteht und sich von jedem Anspruch, den der Übermütige ihr gegenüber zu haben glaubt, lossprechen möchte. Dies formuliert sie im folgenden Aufzug auch direkt: „Gehorchen soll er und dann

<sup>304</sup> So auch bei Hock (1958), S. 463. Gleichzeitig offenbart sich in dieser Reaktion natürlich auch Libussas inkonsistentes Verhalten als Oberhaupt des Gemeinwesens, weil sie trotz der von ihr bekundeten Absicht, einen Richter neben sich zu dulden, von diesem verlangt, dass er die Unhintergebarkeit ihrer eigenen Entscheidung, so ungerecht sie auch sein mag, akzeptieren muss. Der Richter soll eben nur ein Vermittler zwischen den Ansprüchen der Menschen und der Wahrheit der Fürstin sein, der er weiterhin absolute Demut zu zollen habe.

mag er ziehn. / Ich fühl' es fast wie Haß im Busen quellen“ (LI 1505f.). Um seinen Stolz zu brechen, möchte sie ihn mit ihrem herrschaftlichen Prunk beeindrucken, dem Primislaus aber die Bescheidenheit und Selbstgenügsamkeit als jeweils bessere Alternativen entgegenzustellen weiß. Er erkennt die hinter dieser Inszenierung stehende Absicht und spricht sie direkt an: „Da les' ich denn: du willst mich, Frau, beschämen“ (LI 1427). Er will auf gleicher Stufe behandelt werden und verteidigt daher auch explizit seine Vorstellung von Gerechtigkeit:

PRIMISLAUS Allein bei allen Kämpfen dieses Lebens / Den Anspruch bändigen der eignen Brust, / Nicht mild, nicht gütig, selbst großmütig nicht, / Gerecht sein gegen sich und gegen Andre, / Das ist das Schwerste auf der weiten Erde, / Und wer es ist, sei König dieser Welt. (LI 1442-1447)

Er erweist sich damit als eindeutig selbstbestimmtes und autonomes Individuum, als unabhängiger Einzelgänger und Naturmensch im weiteren Sinne, der die Dinge nur nach dem Maß ihrer Notwendigkeit misst. So lehnt er etwa das (für die Aristokratie repräsentative) Fechten ab, weil Gewalt nur zur Verteidigung des eigenen Besitzes gerechtfertigt sei, wodurch natürlich eine Verbindung zu den Besitzstreitigkeiten der Böhmen gezogen wird:

PRIMISLAUS Was soll das Spiel? Der Ernst erst macht die Waffe. / Allein bewehre Drei und Vier und Fünf / Mit solchem Tand, und laß sie Nachts versuchen / Zu dringen in die Hütte, meine Burg, / Bewehrt mit meines Vaters breiter Axt, / Tret' ich entgegen ihnen, und der Mut / Mag dann entscheiden wer ein beßrer Krieger. (LI 1455-1461)

Als er im Turm die Verschleierte als Libussa erkennt, sieht er endlich die Gelegenheit gekommen, ihr gegenüber die Hoffnungen, die sich an die Ankunft der Wladiken knüpften, zu verbalisieren ebenso wie die Enttäuschung angesichts der stolzen Haltung der Fürstin bei ihrer Wiederbegegnung (vgl. LI 1638-1655). Bevor Libussa ihm aber nicht länger mit einer Forderung, sondern mit einer Bitte begegnet (vgl. LI 1774), schafft er es noch, sich durch eine geschickt in Szene gesetzte Verführung Wlastas des Kleinods zu bemächtigen, so dass er nun wieder ein Zeichen seines Anspruchs Libussa gegenüber in Händen hält, nachdem er ihr die Kette ja bereits mit dem Blumenkorb überreicht hat. Diese lässt ihn jedoch nun ihre fürstliche Macht spüren, indem sie ihn festsetzen lässt, weshalb er sie nun tatsächlich der Willkür anklagt und sich weigert, seinen Anspruch auf ihren Dank aufzugeben, solange ihm kein Recht widerfahre (vgl. LI 1740-1745). Auf diese Anklage hin erscheint Libussa in der Rolle derjenigen, die Rechenschaft abzulegen bereit ist, wodurch sich auch Primislaus' Haltung schlagartig ändert, spätestens nach der folgenden Bitte:

PRIMISLAUS Wir waren wie die Kinder wenn sie schmolten, / Wegweisend was der Wunsch zumeist begehrt. // Nun fort auch jeden Anspruch, jedes Recht, / All was nicht Demut ist und Unterwerfung. / Womit ich binden wollte deine Huld, / Nimm es zugleich mit dem Gebundnen hin. (LI 1780-1783)

Allerdings verfolgt Libussa mit ihrer Rückkehr zu Primislaus noch mehr als nur die von ihm zu leistende Rückgabe des Geschmeides, denn sie erneuert ihre Bitte nach einem Mann an ihrer Seite, der als „Übertrager [ihrer] Worte“ (LI 1823) fungiert, so dass die Menschen ihre Schlüsse, die mehr das Ergebnis von Ahnungen als unmittelbar nachvollziehbaren Denkopoperationen sind, endlich nachvollziehen können. Darüber hinaus ermuntert sie auch seine Brautwerbung, denn auch wenn sie ihr Liebesspiel durchaus noch fortsetzen könnte, bedarf sie durch diesen Schritt der Rettung „ob wirklicher Gefahr“, die in dem Aufstand des Volkes bestehe, das sich Primislaus' Schutz vor ihrer fürstlichen Willkür verschrieben habe (vgl. LI 1839-1844). Natürlich fügt sich dieser Umstand sehr gut, denn indem Primislaus zu ihrem „Schützer“ (LI 1850) wird, kann er, obwohl er ihr „dienstbar“ (LI 1907) ist, in dieser Verbindung dennoch seine Geschlechterrollenkonzeption verwirklicht sehen. Der Gürtel, der einst ihre Jungfräulichkeit repräsentiert hatte und durch Primislaus bereits ihm Hinblick auf eine voreheliche Werbung in Form einer bindenden Kette verändert worden war, wird genau in dem Moment, als er seinen

Anspruch aufgibt und die Glieder wieder zu dem ursprünglichen Gürtel zusammenfügt, von ihr zu einem Symbol der ehelichen Treue erhoben. So wie er im dritten Akt davon gesprochen hat, dass er sich nicht zu einem aktiven Herbeiführen des von ihm Erhofften entschließen könne, zittert er jetzt konsequenterweise, als er ihr diesen symbolbehafteten Gürtel anlegen soll, denn er erklärt sich mit diesem Schritt bereit, die Verantwortung für das Folgende zu übernehmen. Libussa kommt seiner Rollenvorstellung zusätzlich sogar noch dadurch entgegen, dass sie ihn als seinen „Herrn“ in der ehelichen Gemeinschaft bezeichnet und „halb das Knie beugt“, während das Volk vollkommen kniet. Dessen „Freund“ (LI 1914) ist so zum Herrscher geworden, das vermeintlich männliche Prinzip des positiven Rechts hat seinen Platz neben der weisen Fürstin eingenommen.<sup>305</sup>

Primislaus wird die Metapher der „Krone“, mit der er die Rolle der Frau im Verhältnis zum Mann bestimmt hat (vgl. LI 1030), im folgenden Aufzug noch einmal aufgreifen, wenn er Libussa um die Segnung seines Stadtbauprojektes bittet:

PRIMISLAUS Schlecht ist der Ackersmann, der seine Frucht / Von Pflug und Karst, von seinem Mühn erwartet / Und Licht und Sonne, was von oben kommt, / Nicht als die Krone achtet seines Tuns. / Es wirkt der Mensch, der Himmel aber segnet. (LI 2125-2129)

Die Arbeit allein reicht also nicht aus, um die ersehnten Früchte ernten zu können, weil der Mensch zudem noch von der göttlichen Gnade abhängig ist, d.h. von den klimatischen Bedingungen, die sich seinem Einfluss entziehen. Analog dazu verhält sich seine Vorstellung des Verhältnisses von Frau und Mann: Auch hier reicht der Liebesdienst des Mannes nicht für den Liebesvollzug (Sexualakt/Ehe/Kind) aus, sondern es obliegt letztlich der weiblichen Gnade, ihn zu erhören. Eben deswegen konnte sich Primislaus ja auch nicht zur aktiven Werbung entscheiden, weil ihm die Gefahr zu groß schien, dass ihm anstelle der Liebesgunst nur die fürstliche Gnade zuteil würde, die ihn nicht erhöhe, sondern im Gegenteil beschäme. So wie also der Himmel die „Krone“ der menschlichen Arbeit ist, so ist eben die „Frau aller Wesen Krone“:

PRIMISLAUS So ist das Weib, die Schönheit holde Tochter, / Das Mittelding von Macht und Schutzbedürfnis, / Das höchste was sie sein kann nur als Weib, / In ihrer Schwäche siegenden Gewalt. / Was sie nicht fordert das wird ihr gegeben / Und was sie gibt ist himmlisches Geschenk, / Denn auch der Himmel fordert nur durch Geben. (LI 1649-1655)<sup>306</sup>

Damit ist die Vorstellung von Gnade ebenso wie der Bereich des Immateriellen bzw. Spirituellen grundsätzlich weiblich konnotiert, während die tätige und beharrliche Arbeit im Bereich des Materiellen sowie der sich daraus ergebende Rechtsanspruch zunächst einmal allgemein menschlich, dann aber primär auch männlich charakterisiert sind (vgl. auch LI 1853: „Hartnäckigkeit hat dich als Mann bewiesen.“). „Fruchtbar“ ist allein die Kombination aus

<sup>305</sup> Frank (2002) stellt das Drama in eine Reihe von Texten in der Konstituierungsphase des Realismus, die sich – in bewusster Absetzung von der Experimentierphase des Biedermeiers – des Mythos des Matriarchats „als Reaktion auf eine als überkomplex empfundene geschichtlich-soziale Welt“ bedienen, um ihnen rückwirkend die nun erfolgte Ablösung durch das im Realismus propagierte Modell emphatisch-betonter Männlichkeit gegenüberzustellen (vgl. S. 421).

<sup>306</sup> Die Fortsetzung dieses Zitats, wonach weiblicher „Stolz“ einem „scharfe[n] Tropfen in [der] reine[n] Milch“ gleichkomme (LI 1656f.), liefert sehr deutliche Hinweise auf die Weiblichkeitsvorstellung von Primislaus, worauf Wodianka (2003) besonders aufmerksam macht: „Der Verweis auf die ‚reine Milch‘ spielt auf die Verbindung jungfräulicher Reinheit und Mütterlichkeit an, die für Primislaus demnach die definitorischen Eckpunkte seiner Weiblichkeitskonstruktion darstellen“ (S. 137). Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an die Übernahme der Mutterrolle Heros für Leander in *Des Meeres und der Liebe Wellen* und die in diesem Drama vorherrschende Metaphorik von Säugen und Erzeugen sowie den von Prutti (2005) in diesem Kontext hervorgehobenen Bezug zur Liebeskonzeption der „Geliebten als idealer Mutter“ (S. 181) in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*. Zur Frage der Geschlechtskonzeption von Primislaus vgl. auch Reeve (2002), der eingehend den Monolog zu Beginn des dritten Aufzuges untersucht und auf die Metaphorik des Pfluges als Bühnenrequisit („die Pflugschar tut der Mutter Erde Gewalt an“) aufmerksam macht.



ckigkeit hat dich als Mann bewiesen.“). „Fruchtbar“ ist allein die Kombination aus beidem,<sup>307</sup> wie es schon Libussas Vater unter Beweis gestellt hat, und so ist es nur konsequent, wenn Primislaus Libussas Schwestern „unfruchtbares Sinnen“ (LI 2178) vorwirft, das sich durch die neue Geschäftigkeit der Böhmen gestört sieht.

Um dies anzuklagen, ist Wlasta zu Libussa gekommen und sie findet diese gerade am Ende ihres „Siechtums“ wieder (vgl. LI 1920), das die Geburt ihres Kindes nach sich gezogen hat. Wlasta ist entsetzt, als sie sieht, dass sich Libussa ganz dem Rollenbild ihres Mannes gefügt hat:<sup>308</sup> Während er im Lande umherreist und de facto die Regierungsgeschäfte ausübt, hat sie zugunsten ihrer familiären Aufgabe ihre öffentliche Tätigkeit vollkommen eingestellt bis auf die offizielle Legitimation der Herrschaft:

LIBUSSA Wär' irgend Schmerz in meinem vollen Glück, / So wär' es, daß mein Gatte jeden Strahl / Der Hoheit rücklenkt auf mein eignes Haupt; / Daß wie ein Träger anvertrauter Macht, / Wie ein Verweser nur von fremdem Gut, / Er nie sich fühlt als Herr und als berechtigt. (LI 1953-1958)

Der Erfolg gibt Primislaus recht und sichert ihm die Zustimmung Libussas, die getreu ihrer bereits dem Vater gegenüber gezeigten tätigen Anteilnahme die Entscheidungen Primislaus nach dem Nutzen für die Menschen beurteilt und letztlich billigt (vgl. LI 1971-1974). Allgemeiner „Nutzen“ und „Frucht“ sind – typisch für den Ackersmann – die eigentlichen Maßstäbe seiner Arbeit, von denen auch erworbene Ansprüche oder Traditionen nicht ausgenommen sind:

LIBUSSA Ich zweifle nicht und liebe nicht zu zweifeln. / All was sich selbst gemacht im Lauf der Dinge / Dünkt als natürlich mir zugleich im Recht. / Mein Gatte aber prüft und untersucht / Und jeder Anspruch muß ihm Rede stehn / Als Allen nützlich in der Hand des Einen. (LI 1994-1999)

Daher lehnen ja nicht nur Libussas Schwestern, sondern vor allem auch die Wladiken Primislaus' neue Ordnung und erst recht seinen Plan zur Gründung einer Stadt ab. Allerdings ist auch Libussa zunächst skeptisch, denn sie fürchtet eine zunehmende Uniformität als Folge der fortschreitenden Profitorientierung und Ökonomisierung der Gesellschaft, die Primislaus jedoch mit der allgemeinen Wohlfahrt dieser „Ehe zwischen Bürgern“ (LI 2036) verteidigen kann: „Der Gatte opfert gern den eignen Willen, / Was ihn beschränkt ist ja ein zweites Selbst“ (LI 2037f.). Nicht umsonst überzeugt Libussa diese Argumentation, stellt diese Auffassung ja gerade die Synthese zwischen dem von den Menschen eingeforderten Rechtsprinzip und der von ihr artikulierten Forderung nach sozialer Verantwortung dar. Denn der (soziale) Zusammenhalt des Ganzen (Profit des Einzelnen durch Erfolg der Gemeinschaft) ergibt sich dieser Vorstellung gemäß zwangsläufig aus der freiwilligen (rechtlich-allgemeinen) Selbstbeschränkung jedes Einzelnen, und zwar ohne dass dieser Schritt mit einer intendierten Übervorteilung des anderen einhergehe, so zumindest in der Theorie. Aus den Untertanen, die ihre persönliche Macht aus Angst vor einer sich daraus ergebenden Willkürherrschaft freiwillig unter den ausschließlichen Willen des fürstlichen Oberhauptes gestellt haben (vgl. LI 445-448), sind also Bürger geworden. Von diesen hilft „jeder [...] teilnehmend am Vollbringen, am Vollbrachten“ (LI

<sup>307</sup> Vgl. Kaiser (1980): „Die Ehe (5. Aufzug) ist dagegen der Versuch, das unvermittelte Gegeneinander von Arbeits-Praxis und Humanitätsideal aufzuheben und damit die Verzerrungen der Extreme zu verhindern: Menschlichkeit kann Gnade, darf aber keine Willkür bedeuten; sie muß ein ‚männliches‘ Moment von abstrakter Gleichheit aufnehmen, um über das Stadium des Zufälligen hinauszugelangen. Arbeitsleistung darf andererseits Stärke, aber keine gnadenlose Härte bewirken; sie muß sich ein ‚weibliches‘ Moment von Weichheit und Spontaneität einverleiben, um nicht ‚eisern‘, sondern menschlich zu werden. Es soll kein Übergewicht des einen vor dem anderen geben; bloßer Materialismus und bloßer Idealismus werden verworfen“ (S. 242).

<sup>308</sup> Neissl (2002) stellt dar, wie Libussa im Verlauf des Dramas „von der männlichen Position in die weibliche“ gedrängt wird, wobei sie selbst im Gegensatz zu Primislaus bereits zu Beginn kein statisches Verhältnis zu vorgegebenen Geschlechterpositionen hat, sondern durchaus typisch weibliche und männliche Haltungen vereint, so wie auch ihre Herrschaft nicht einfach als Matriarchat zu bezeichnen sei.

1972f.), so dass Primislaus überall nur „Gehorsam“ findet und nicht länger mit „Widersetzlichkeit“ zu kämpfen hat (vgl. LI 1971f.), mit der sich Libussa und bereits ihr Vater noch zu genüge konfrontiert sahen. Der alte Fürst Krokus jedoch konnte im Unterschied zu seiner Tochter diese Widerstände immerhin noch erfolgreich unterdrücken, während sich Libussa hilfesuchend an den Mann wenden musste, der ihre eigene Position letztlich zumindest auf den ersten Blick überflüssig machen wird.

Bezeichnenderweise hat für Primislaus die „Genügsamkeit“, die Libussa explizit als „großes Gut“ preist (LI 2057), nicht mehr die gleiche Bedeutung wie noch im vierten Akt, wo gerade er es war, der sich angesichts des von Libussa zur Schau gestellten fürstlichen Prunks darauf berufen hat:<sup>309</sup>

PRIMISLAUS Befriedigt ist das Tier nur und der Weise, / Den Menschen, die gleich mir und gleich den Meisten / Ward das Bedürfnis als ein Reiz und Stachel / Von ew'gen Mächten in die Brust gelegt, / Bedürfnis das sich sehnt nach der Befried'gung / Und dort auch noch zu neuen Wünschen keimt. / [...] Wer Hundert hat und sich damit begnügt, / Er hats nicht mehr, zählt jeder Nachbar Tausend. (LI 2058-2070)

Allerdings ist er auch nicht mehr nur der einfache Landmann, der Subsistenzwirtschaft betreibt, sondern er steht nun einer Gruppe von Menschen vor, die er im Auftrage Libussas regieren soll, wobei er sich eben auch auf die Meinung der Ältesten beruft: „Wenn wir das Ganze besser überschaun, / Verstehn die Einzelnen was einzeln besser / Und ihren Rat nicht acht' ich ihn gering“ (LI 2078-2080). So ähnlich wurde dieser Zusammenhang bereits im ersten Akt durch Libussa formuliert:

LIBUSSA Die Jüngste aus dem Kreise / Und minder gut vielleicht als sie und minder weise. / Auf ihnen würde Hohes gut beruhn; / Doch handelt sichs um irdisch niedres Tun, / Wo zu viel Einsicht schädlich dem Vollbringen. / Fernsichtigkeit geht fehl in nahen Dingen. (LI 415-420)

TETKA Wer handelt geht oft fehl.

LIBUSSA Auch wer betrachtet! (LI 440)

Idealerweise sollte sich eine erfolgversprechende Entscheidung also sowohl aus der Betrachtung des Gesamtzusammenhangs als auch aus dem handelnden Bewusstsein des Einzelnen speisen. Und da Primislaus ja selbst den Zusammenhang von beharrlicher Arbeit und segnender Gnade formuliert hat, geht er Libussa konsequenterweise um eine Segnung dieses Projektes an. Den Standort der zukünftigen Stadt mit dem vielsagenden Namen der „Schwelle“ (als Eintritt in ein neues Zeitalter) hat eindeutig der Zufall bestimmt (vgl. LI 2090-2101), Primislaus interpretiert diesen jedoch als „Vorbedeutung“ (LI 2105), und derart selbstbewusst formuliert er auch sein Ansinnen:

PRIMISLAUS Ich wünsche dieses Werk als Götterwille, / Als einen Wink von oben angesehen. / Wir haben einen Altar aufgerichtet / Und Opfer sollen weihen unsern Platz. / Wärs dir genehm, nach deinem höhern Wissen, / Der Feier vorzustehn in Priesterart? / Vielleicht, daß die Betrachtung ferner Zukunft / Ein Wort dir ein gibt, das den Mut befeuert / Und des Gelingens Hoffnung uns belebt. (LI 2133-2141)

Hier setzt sich nun allerdings der Mensch über den göttlichen Willen, wenn er über ihn zu verfügen glaubt: Ebenso wie alles andere in diesem Staatswesen soll also auch diese Segnung eine bestimmte Funktion im Hinblick auf die Effektivität der Arbeit erfüllen, d.h. funktionalisiert

---

<sup>309</sup> Vgl. hierzu auch Bub (2007), der durch einen Vergleich der inszenierten Bedürfnislosigkeit Primislaus angesichts der fürstlichen Pracht im vierten Aufzug und seiner materialistischen geprägten Herrschaftsausübung dessen Fähigkeit zum Gesinnungswandel in Abhängigkeit des jeweils angestrebten Ziels hervorhebt (S. 61-63).

werden.<sup>310</sup> Jedoch widersetzt sich Libussa dieser Absicht. Sie kommt zwar Primislaus' Wunsch nach, aber in erster Linie, weil es sie selbst „lockt[], noch einmal, zum letzten, / hinanzuklimmen auf des Schauens Höhn, / In Bild zu kleiden – schwerer Ahnung Träume / Und zu verkörpern was noch wesenlos“ (LI 2163-2166). Schließlich zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass ihre Vision zunächst sehr negativ ausfällt, dass sie sich eben nicht funktionalisieren lässt, sondern „Wahrheit“ verkündet, „Wahrheit, nur verhüllt / In Gleichnis und in selbstgeschaffnes Bild“ (LI 2444f.). Insofern ist es nicht verwunderlich, wenn sie plötzlich der Gürtel, der am Ende des vierten Aufzuges zu einem Symbol der Ehe geworden ist, nun drückt und sie in erster Linie wieder an den Vater und ihre Schwester erinnert. Denn Libussa befreit sich metaphorisch aus dem Einflusskreis des Primislaus und kehrt zu ihrem alten Wesen als Seherin zurück, auch wenn sie diesen Schritt mit ihrem Tod erkauft:

WLASTA Du hast vermengt dich mit dem Irdischen, / Bist ausgetreten aus dem Kreis der Deinen. / Die Steigerung, die heilige Begeisterung, / Dir sonst natürlich, ist nur noch ertrotzt, / Erzwungen. Wags nicht, du erträgst es nicht. (LI 2269-2273)

Libussa bringt sich also erneut als Opfer dar, und ebenso wie im ersten Aufzug motiviert sie diesen Schritt auch hier mit ihrem tätigen Einsatz für die Menschen: „Ich will nicht nutzlos sein im Kreis der Dinge. / Kann ich nicht wirken in der Zeit, die neu, / So will ich segnen – euch, das Volk und mich“ (LI 2274-2276). Bestand zu Beginn des Dramas ihre Aufgabe darin, die Nachfolge ihres Vaters anzutreten, so bleibt ihr diese „tätige“ Bestimmung in der „neuen Zeit“ verwehrt, da ihr ja nur noch die passive Rolle in der Ehe mit Primislaus zukommt. Allerdings liefert sie anstelle der erhofften Segnung eine umfassende Geschichtsvision, die in ihrer eigenen Herrschaft, die den Mittelteil des Dramas gebildet hat, beginnt und diesen Zustand als das eigentliche Paradies in christlicher Lesart charakterisiert, von dem sich die Menschen freiwillig entfernt haben:

LIBUSSA Gehütet hab' ich euch dem Hirten gleich, / Der seine Lämmer treibt auf frische Weide. / Ihr aber wollt nicht mehr gehütet sein, / Wollt selbst euch hüten, Hirt zugleich und Herde. / So wills vielleicht der Gang der raschen Welt, / Das Kind wird Mann, der Mann ein Greis – und stirbt. / [...] // Ihr habt gegessen von dem Wissens-Baum / Und wollt euch fort mit seiner Frucht ernähren. / Glück auf den Weg! ich geb' euch auf von heut. (LI 2314-2326)

Die Menschen sind der Verlockung ihrer eigenen Mündigkeit erlegen und müssen fortan auf die weise Leitung einer übergeordneten Größe verzichten. Diese Entwicklung wird als natürlich dargestellt, weil sie dem persönlichen Lebenslaufmodell entspricht, denn auch die Kinder werden autonom, bis sie schließlich als Greis sterben, womit auch das natürliche Ende dieser nun eintretenden Phase bezeichnet ist. Die natürliche Begrenzung der Kindheit findet ihre topographische Entsprechung in der räumlichen Begrenztheit des Landes, das in ewiger Selbstgenügsamkeit vollkommen unbeschadet von den Entwicklungen um es herum hätte fortbestehen können (vgl. LI 2337-2343). Wie bereits mehrfach im Verlauf des Dramas angedeutet, ist die Zeit, die nun anbricht durch Entfremdung, Ökonomisierung, Profitstreben und Expansion gekennzeichnet:

LIBUSSA Es lösen sich der Wesen alte Bande, / Zum Ungemeßnen wird was hold begränzt, / Ja selbst die Götter dehnen sich und wachsen / Und mischen sich in Einen Riesengott; / Und allgemeine Liebe wird er heißen. / Doch teilst du deine Liebe in das All, / Bleibt wenig für den Einzelnen, den nächsten, / Und ganz dir in der Brust nur noch der Haß. (LI 2351-2358)

<sup>310</sup> Borchmeyer (1994b) entlarvt zutreffend Primislaus' Vorhaben als geschickte Inszenierung eines „politischen Pseudomythos“, indem der echte, d.h. natürlich entstandene oder geschichtlich überlieferte, Mythos für politische Zwecke manipuliert wird (vgl. S. 114-117).

Das Streben nach außen wird mit dem Verlust des Zusammenhalts nach innen erkaufte, die Nächstenliebe weicht einer Theorie, wie überhaupt den Gefühlen kein Stellenwert mehr zukommt, sondern Kämpfe um Ideologien ausgefochten werden (vgl. LI 2359-2368), an deren Ende der Glaube weitgehend auf der Strecke geblieben ist:

LIBUSSA Löst endlich sich die Zwietracht auf in Nichts, / Bleibt dir die Welt behaftet mit der Willkür. / Da du so lange dich in Gott gedacht, / Denkst du zuletzt den Gott nur noch in dir. / Der eigne Nutzen wird dir zum Altar / Und Eigenliebe deines Wesens Ausdruck. (LI 2369-2374)

Eine sinnvolle Weltordnung vermag der Einzelne also nicht mehr zu erkennen, dem nur noch der Egoismus als Handlungsorientierung zur Verfügung steht.

LIBUSSA Das Edle schwindet von der weiten Erde, / Das Hohe sieht vom Niedern sich verdrängt. / Und Freiheit wird sich nennen die Gemeinheit, / Als Gleichheit brüsten sich der dunkle Neid. (LI 2384-2387)

Das „Hohe“ und das „Edle“ umfasst all das, was Menschen vertrauensvoll aneinander bindet und erst eine Gemeinschaft ermöglicht wie z.B. „Begeisterung und Glauben und Vertraun“ (LI 2391). Anstatt dessen misstrauen sich die Menschen gegenseitig und preisen diesen Zustand mit der allgemeinen „Freiheit“ und „Gleichheit“. Bezeichnenderweise fehlt der dritte Wert der französischen Revolution, die hier also im Kontext einer mythischen Zukunftsvision vorweggenommen wird, nämlich die „Brüderlichkeit“, denn diese war ja kennzeichnend für Libussas Herrschaft und ist dementsprechend mittlerweile verschwunden.

Nach einer kurzen Unterbrechung des besorgten Primislaus, der von seinem Plan der Gründung einer Stadt schon vorher Abstand genommen hat, fährt Libussa in ihrer Vision mit der Aufeinanderfolge der Vorherrschaft einzelner Völker fort, wobei den Böhmen „der letzte Aufschwung [...] der matten Welt“ zukommt:

LIBUSSA Die lang gedient sie werden endlich herrschen, / Zwar breit und weit, allein nicht hoch noch tief; / Die Kraft, entfernt von ihrem ersten Ursprung, / Wird schwächer, ist nur noch erborgte Kraft. (LI 2420-2423)

Mit ihnen wird dieses Zeitalter also dem Ende zugehen, so wie auch Libussa am Ende ihrer Zeit angelangt ist, denn auch sie kann ihre Kraft ja ebenfalls nur noch ertrotzen und bedarf für den letzten Teil der Vision sogar der Anwesenheit ihrer Schwestern (vgl. LI 2458-2460). Explizit formuliert sie selbst an dieser Stelle, dass die Zeit sie überholt hat und sie selbst nur noch ein Anachronismus ist:

LIBUSSA Was soll ich noch, die Eltern-, Schwestern-lose? / Euch selber bin ich nur die Märchen-Kund'ge, / Auf die ihr hört so weit es euch gefällt, / Und handelt wie's euch eingibt eigne Lust. (LI 2440-2443)

Wenn selbst die segnende Funktion wegfällt und nicht mehr geglaubt wird, es sei denn, es lässt sich ein Vorteil daraus im Hinblick auf eine Effektivitätssteigerung ziehen, dann hat Libussa keinen Platz mehr auf der Welt. Und dementsprechend nehmen die Schwestern sie auch wieder zu sich, bevor sie sich ganz aus der Welt zurückziehen und die Menschen sich selbst und ihrem selbst bestimmten Schicksal überlassen. Vorher wendet Libussa ihre Prophezeiung dann aber doch noch ins Positive, indem sie am Ende der „matten Welt“ eine Rückkehr desjenigen voraussagt, das sie selbst verkörpert hat:

LIBUSSA Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht, / Die Zeit der Seher wieder und Begabten. / Das Wissen und der Nutzen scheiden sich / Und nehmen das Gefühl zu sich als Drittes; / Und haben sich die Himmel dann verschlossen, / Die Erde steigt empor an ihren Platz, / Die Götter wohnen wieder in der Brust, / Und Demut heißt ihr Oberer und Einer. (LI 2482-2489)

Der Mensch wird von selbst wieder das Bedürfnis nach jener „holdsel’gen Liebe“ verspüren, d.h. eines Vertrauens, das über das einzelne Individuum hinausweist. „Demut“ ist schließlich genau die konträre Haltung zu eben jenem Eigennutz, dem sich die Menschen Libussa zufolge immer mehr verschreiben werden, bis sie erkennen, dass sie sich selbst nicht genug sein können. Und so wie sie am Anfang die Vertreibung aus dem Paradies mit dem Übergang zwischen Kind- und Mannesalter gleichgesetzt hat, so ist dieser erneute Zeitenwandel ebenfalls an einer paradigmatischen Schnittstelle des Lebensalters angesiedelt, nämlich derjenigen zwischen Mannes- und Greisenalter:

LIBUSSA Doch an die Grenzen seiner Macht gelangt, / Von allem Meister was dem Dasein not, / Dann wie ein reicher Mann, der ohne Erben / Und sich im weiten Hause fühlt allein, / Wird er die Leere fühlen seines Innern. (LI 2470-2474)

Bezeichnenderweise müssen es nicht die „Himmel“ sein, die den Menschen demütig machen, sondern „die Erde steigt empor an ihren Platz“, d.h. die Erde wird selbst zum Ort des Höchsten. Am Ende des Dramas steht also der Glaube an die Bildsamkeit des Menschen getreu Libussas Ausspruch: „Der Mensch ist gut, er hat nur viel zu schaffen, / Und wie er einzeln dies und das besorgt, / Entgeht ihm der Zusammenhang des Ganzen“ (LI 2461-2463).<sup>311</sup>

Insgesamt betrachtet führt das Drama also den Prozess eines historischen Wandels vor. Nach dem Tod des Fürsten Krokus geht die Herrschaft auf seine Töchter über, von denen eine – spätestens nach der Begegnung im Wald mit Primislaus – sich den Menschen zugewandt sieht und daher diese Herrschaft annimmt. Mit diesem Schritt sichert sie den Schwestern zumindest für die Dauer ihrer Herrschaft die Reinheit ihres Machtbereichs, d.h., das autonome System der Schwestern kann durch Libussas Opfer zunächst vorübergehend weiterbestehen. Die Herrschaft selbst ändert sich aber mit Libussa radikal. Zwar fordert sie ebenso wie ihr Vater das „kindliche Vertraun“, aber im Gegensatz zu ihm weigert sie sich von Beginn an, bei Zuwiderhandlungen der Menschen strafend einzugreifen. Führt man sich das Wesen der „dunklen“ Menschen vor Augen, wird schnell klar, dass dieser Zustand nur ein vorübergehender sein kann: Möchte Libussa die offene Auseinandersetzung mit den Böhmen vermeiden und ihre innere Ruhe wiederfinden, so bleibt ihr nur die Möglichkeit der Verbindung mit einem Mann aus dem Volk. Dieser Mann wird schließlich gemäß seiner Rollenvorstellung, der sich Libussa fügt, faktisch die Herrschaft übernehmen und eine den Bedürfnissen der tätigen Menschen angemessene Umwandlung des Staatswesens vollziehen:

PRIMISLAUS Gemeinschaft mit den wandellosen Dingen / Sie ladet ein zum Fühlen und Genießen, / Man geht nicht rückwärts lebt man mit dem All; / Doch vorwärts schreiten, denken, schaffen, wirken / Gewinnt nach Innen Raum, wenn eng der äußere. (LI 2024-2028)

Während die drei Schwestern eine statische Konzeption vertreten, die auf Bewahren aus ist, da überall „weise Nötigung“ herrscht, vertritt Primislaus das dynamische Prinzip, dem zufolge sich die Menschen ihr eigenes Schicksal tätig erschaffen sollen.<sup>312</sup> In einer derartigen Gesellschaft kommt Libussa aber keine Rolle mehr zu. Ihr selbst ist bewusst, dass sie zu einem Anachronismus geworden ist, dass also auch die Ehe mit Primislaus und die Zeit ihrer gemeinsamen Herrschaft lediglich eine Übergangserscheinung war: Die Menschen bedürfen ihrer nicht

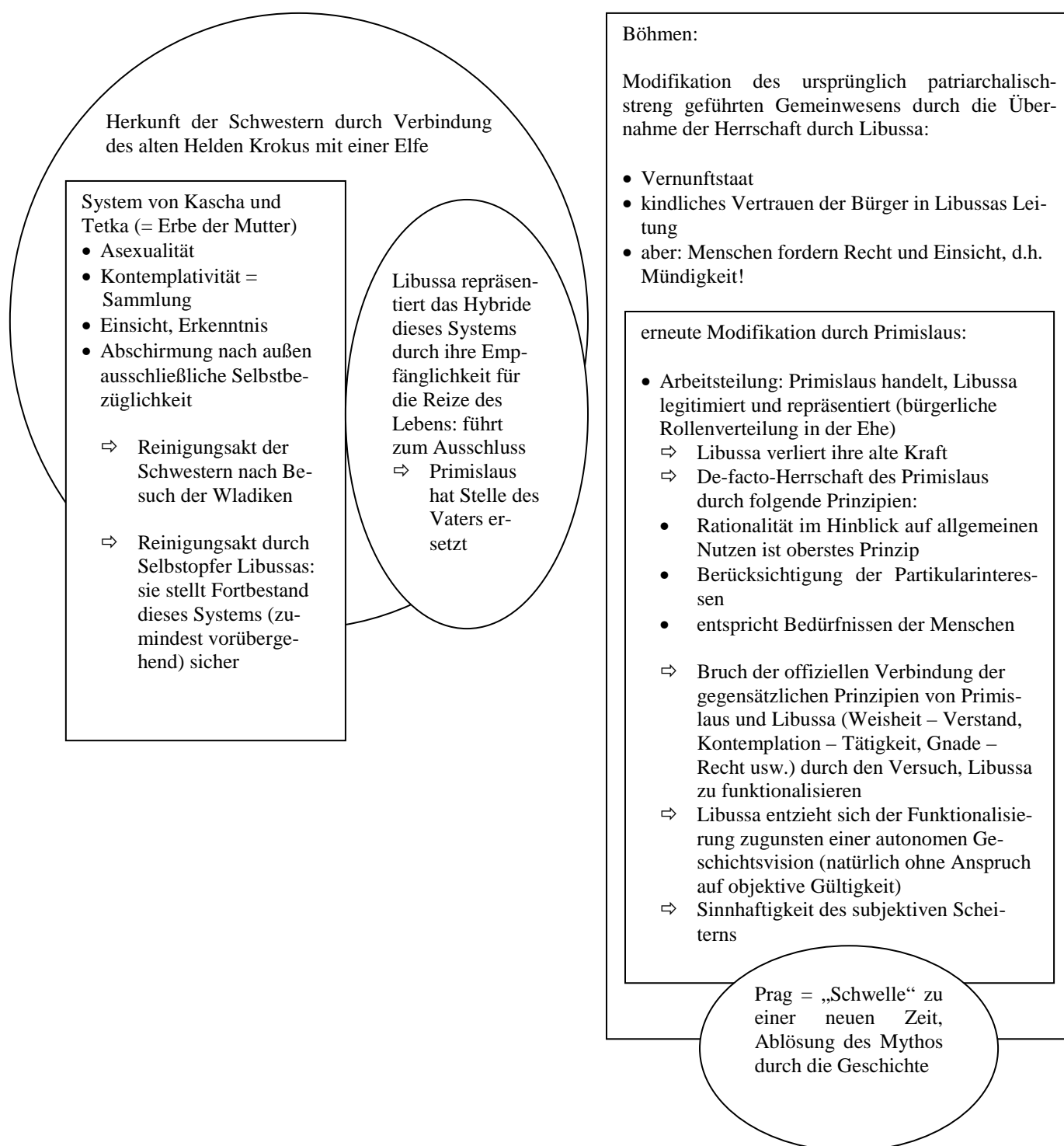
<sup>311</sup> Vgl. Donnerberg (1987), S. 49: „Der neue, andere Mensch verzichtet auf die Anmaßung der Autonomie (d.h., selbst das Maß aller Dinge zu sein); dadurch wird er fähig, sich in den Zusammenhang eines übergeordneten, maßgebenden Ganzen einzuordnen.“

<sup>312</sup> Vgl. auch Fülleborn (1986), S. 69 u. S. 79: „In ‚Penthesilea‘ und ‚Libussa‘ dagegen übergreift die geschichtliche Zeit die als literarische Mythen gestalteten Frauenherrschaften. In beiden Fällen steht der Mythos für den Versuch, Geschichte zu überwinden, die Zeit anzuhalten und in sich zurückzuführen. Der Versuch bleibt unterschiedlich erfolgreich und zuletzt immer vergeblich, da sich das Prinzip geschichtlichen Wandels stets siegreich behauptet.“

mehr, sie können sich selbst regieren, so dass ihr nichts weiter übrig bleibt, als die Menschheit für ihre selbstbestimmte Zukunft zu segnen. Allerdings erfüllt sich diese Absicht ja nicht ganz, sondern sie zeichnet den Menschen in ihrer Vision das Bild einer nur bedingt erstrebenswerten Zukunft, in der ihr erst recht kein Platz mehr zukommt:

KASCHA Geliehen war sie euch und nicht geschenkt, / Vertraun gehorcht, der Eigenwille denkt. / Wir nehmen sie mit uns auf unsrer Fahrt, / Bis ihr des Segens würd'ger als ihr wart. / *Indem sie ihren Gürtel ablöst und zu dem auf dem Boden liegenden Libussas hinwirft:* Aus diesem Gold laßt eine Krone schmieden. / *Mit einer Handbewegung nach dem Hügel und gegen den Boden:* Das Hohe schied, sein Zeichen sei hienieden. (LI 2508-2513)

Ganz am Schluss taucht also erneut das Bild der Krone auf, das Primislaus zweimal als Metapher verwendet hat, um damit die Bedeutung der Gnade für den tätigen Mann zu versinnbildlichen. Nun allerdings hat sich das Sprachbild in ein konkretes Symbol gewandelt, das offenbar umso nötiger erscheint, je weniger die Menschen an die Notwendigkeit des durch sie Repräsentierten glauben; zumindest, so muss man angesichts der positiven Wendung ihrer Gesichtsvision feststellen, bis sie ihre eigene Beschränktheit erkennen und die Zeit Libussas in ähnlicher Form wieder auferstehen lassen. Darin liegt zumindest die Hoffnung Libussas, denn natürlich bleibt der Blick in die geschichtliche Zukunft ihrer subjektiven Sichtweise verhaftet und kann trotz ihres mythologischen Wesens keine objektive Gültigkeit für sich in Anspruch nehmen, wie im zweiten dieser Arbeit noch ausführlich dargelegt werden wird.



Entwicklung Libussas vom Kind zur reifen Frau, gleichzeitig Entwicklung der Menschen zur Mündigkeit →

Entwicklung rückblickend vorgezeichnet, wenn auch in ihrer konkreten Ausgestaltung jeweils von Zufällen abhängig: Welt der Schwestern durch Verbindung zwischen zwei ursprünglich als getrennt anzusehenden Sphären entstanden und nur durch extreme Abschottung aufrechtzuerhalten; Herrschaft geht letztlich wieder auf die Menschen (und einen Mann) über, somit kommt Libussas Herrschaft nur ein Übergangstatus zu, die ihr Ende angesichts der widerstreitenden Realität bereits in sich trägt

Ideal ist Synthese beider Prinzipien, die Primislaus und Libussa verkörpern; diese Synthese kann jedoch allenfalls für eine bestimmte Periode in der Erzählgegenwart realisiert und schließlich nurmehr als zukünftiges Ideal imaginiert werden

Verheißung der Wiederkehr des Verlorenen präsent im konkreten Zeichen der Krone, das gleichzeitig auch Herrschaftszeichen ist

- ⇒ als literarischer Metatext in Anlehnung an Frank (2002) zu lesen: rückblickende Abbildung der Experimentierphase am Ausgang der GZ, die durch ein neues System abgelöst wird (das sich durch eine spezifische Vorstellung von „Mann-Sein“ auszeichnet)



## 11. Ein Bruderkwitz in Habsburg<sup>313</sup> oder der unaufhaltsame Einzug der neuen Zeit

Die zentrale Herrscherfigur in Grillparzers zweitem Habsburger-Drama ist der recht greis wirkende Kaiser Rudolf II., dessen erstes Auftreten dem Betrachter das Bild eines merkwürdig schweigsamen, teils willkürlich reagierenden und von der Welt abgewandten Menschen vermittelt (vgl. BH 265-267). Vor der Ausübung seiner Regierungsgeschäfte hat er sich in sein Kabinett zurückgezogen, wo er sich ausschließlich der Kunst und – wie später aus Andeutungen hervorgeht – auch der Astrologie (vgl. BH 386) und der Alchimie (vgl. BH 1322) widmet. Denn darin hofft er zur Erkenntnis der Wahrheit zu gelangen bzw. Antworten zu finden auf die drängenden Fragen der Zeit. So sagt er z.B. über den Alchimisten John Dee:

RUDOLF Der Schotte Dee war hier. Ein Wundermann des Wissens, / Der eindringt in die Urnacht des Geschaffnen / Und sie erhellt mit Gottgegebenem Licht. / Ich habe viel gelernt in dieser Zeit. / Hätt' ich gleich ihm nur einen mir zur Seite, / Ich stünde dieser Welt und ihrem Dräun. (BH 1322-1327)

Auffällig ist natürlich, dass er die Antwort auf die Politik in Menschen abgewandten Bereichen sieht, sie sozusagen getreu dem Vorbild von Libussas Schwestern im Zwiegespräch zwischen sich und den leblosen Dingen, die ihm eine höhere Wahrheit verbürgen, sucht. Auf den Vorwurf seines Neffen, dass es sich bei der Sternendeutung und der von ihr ausgehenden Warnung vor einem Gegner aus dem Kreis der eigenen Familie lediglich um „Schein“ handle, verteidigt er Sinn und Zweck dieser Wissenschaft damit, dass die Sternkonstellation ein Abbild der göttlichen Wahrheit schlechthin sei:

RUDOLF Ich glaub' an Gott und nicht an jene Sterne, / Doch jene Sterne auch sie sind von Gott. / [...] Der Mensch fiel ab von ihm, sie aber nicht, / Wie eine Lämmerherde ihrem Hirten, / So folgen sie gelehrig seinem Ruf / So heut als morgen wie am ersten Tag. / Drum ist in Sternen Wahrheit, im Gestein, / In Pflanze, Tier und Baum, im Menschen nicht. / Und wers verstünde still zu sein wie sie, / Gelehrig fromm, den eignen Willen meisternd, / Ein aufgespanntes, demutsvolles Ohr, / Ihm würde Wahrheit kund, / Die durch die Welten geht aus Gottes Munde. (BH 398-417)

Die statischen Sterne kommen ihm wie die besseren Menschen vor und die durch sie verkörperte Selbstbeschränkung erscheint ihm als Voraussetzung für die Erkenntnis der Wahrheit. Da ihm diese Erkenntnis aber selbst verschlossen bleibt (vgl. BH 420-422) und sich seine Erklärung daraufhin einem Zustand geistiger Verwirrung annähert, lässt sich diese Begeisterung für die Sterne jedoch eher als Ausdruck seiner Weltabkehr denn als wirkliche Überzeugung deuten. Wenn er nun an einer späteren Stelle im Drama dieses Vertrauen in die in der Sternkonstellation abgebildete Wahrheit wiederholen wird und gleichzeitig eine Parallele zu seiner eigenen Dynastie herstellt, die sich am „Gang [...] der ewigen Natur“ orientiere und daher die Zeiten überdauern werde, so muss man sich davor hüten, diesen Aussagen eine objektive Gültigkeit beizumessen, denn sie stellen zunächst einmal nicht mehr als den Versuch dar, sich selbst und den anwesenden Julius von der Gültigkeit dieser subjektiven Annahme zu überzeugen:

RUDOLF Mein Haus wird bleiben, immerdar, ich weiß. / Weil es mit eitler Menschenklugheit nicht / Dem Neuen vorgeht oder es hervorruft, / Nein, weil es einig mit dem Geist des All, / Durch klug und scheinbar unklug, rasch und zögernd, / Den Gang nachahmt der ewigen Natur, / Und in dem Mittelpunkt der eignen Schwerkraft / Der Rückkehr harrt der Geister, welche schweifen. (BH 1277-1284)

<sup>313</sup> Der Arbeitsprozess an diesem *Trauerspiel in fünf Aufzügen* umfasste 30 Jahre. Die erste Beschäftigung Grillparzers mit dem Stoff fällt in das Jahr 1807, die erste Reinschrift fertigte er im Revolutionsjahr 1848 an, um diese dann in den beiden Folgejahren noch einmal zu verändern. Zitiert wird nach Grillparzer (1987), S. 373-482. (Im Folgenden abgekürzt als „BH“ in Verbindung mit der entsprechenden Versangabe).

Julius macht ihm dann explizit den Vorwurf der Inaktivität und der Vernachlässigung seiner politischen Aufgabe, auf den Rudolf auf ähnliche Weise reagiert, indem er nämlich die Notwendigkeit der Zeitunabhängigkeit seines Amtes hervorhebt, das allein dadurch Ordnung stiften könne:

RUDOLF Damit ich lebe muß ich mich begraben, / Ich wäre tot, lebt' ich mit dieser Welt. / Und daß ich lebe ist vonnöten Freund. / Ich bin das Band, das diese Garbe hält, / Unfruchtbar selbst, doch nötig, weil es bindet. / [...] Zudem gibts Lagen wo ein Schritt voraus / Und einer rückwärts gleicherweis verderblich. / Da hält man sich denn ruhig und erwartet / Bis frei der Weg, den Gott dem Rechten ebnet. (BH 1160-1178)

Er ist der Überzeugung, dass „im Handeln, ob so nun oder so, der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel“ (BH 1446-1448), und dass seine Passivität allein ein Auseinanderfallen des Staates in Form eines Bürgerkrieges verhindern kann, der ihm als das größte Übel erscheint und zu dessen Vermeidung sogar ein Krieg an den Außengrenzen des Reiches funktionalisiert werden kann:

RUDOLF Allein der Krieg in Ungarn der ist gut. / Er hält zurück die streitenden Parteien, / Die sich zerfleischen in der Meinung schon. / Die Türkenfurcht bezähmt den Lutheraner, / Der Aufruhr sinnt in Taten wie im Wort, / Sie schreckt den Eifrer meines eignen Glaubens, / Der seinen Haß andichtet seinem Gott. (BH 1186-1192)

Daran, dass Rudolf einen Krieg führen muss, um einen anderen Krieg zu vermeiden, zeigt sich bereits die Paradoxie dieser historischen Situation. Frieden scheint keine Option mehr zu sein – zumindest nicht, solange an der grundlegenden Struktur des Gesellschaftssystems keine Veränderung vorgenommen wird. Denn es gärt im Land, der Glaubensstreit spaltet die Meinungen im Staat und ruft sowohl (protestantische) Aufrührer als auch (katholische) Eiferer auf den Plan, d.h. Extremisten, die sich schlimmstenfalls gegenseitig bekämpfen und die Auflösung der staatlichen Ordnung zugunsten eines allgemeinen Chaos vorantreiben. Die Ursache dieser verheerenden Spaltung besteht für Rudolf im Zweifel, der sich ausgehend von einer Glaubensfrage anderer gesellschaftlicher Bereiche bemächtigt hat und so zu einer Aushöhlung der bestehenden Gesellschaftsordnung beiträgt. Gesteht Rudolf den Reformatoren noch ein theologisches, d.h. der Erkenntnis dienendes Interesse zu, so sieht er diese Absicht in den sich daraus ergebenden politischen Ansprüchen entstellt, weil diese lediglich Ausdruck eines Eigennutzes seien, der konsequent lediglich subjektive bzw. auf eine Gruppe beschränkte Ziele verfolgt, ohne die sich daraus ergebenden negativen Konsequenzen für die Reichsgemeinschaft zu berücksichtigen:

RUDOLF Schaut rings um euch in aller Herren Land, / Wo ist noch Achtung für der Väter Sitte / Für edles Wissen und für hohe Kunst? [...] Es heißt: den Glauben reinigen. Daß Gott! / Der Glaube reinit sich selbst im reinen Herzen, / Nein, Eigendünkel war es, Eigensucht, / Die nichts erkennt was nicht ihr eigen Werk. (BH 327-337)

RUDOLF Die Macht ists was sie wollen. / Mag sein, daß diese Spaltung im Beginn / Nur mißverstandne Satzungen des Glaubens, / Jetzt hat sie gierig in sich eingesogen / Was Unerlaubtes sonst die Welt bewegt. / Der Reichsfürst will sich lösen von dem Reich, / Dann kommt der Adel und bekämpft die Fürsten; / Den gibt die Not, die Tochter der Verschwendung / Drauf in des Bürgers Hand, des Krämers, Mäklers, / Der allen Wert abwägt nach Goldgewicht. / [...] Bis endlich aus der untersten der Tiefen / Ein Scheusal aufsteigt, gräßlich anzusehn / Mit breiten Schultern, weitgespaltnem Mund, / Nach allem lüstern und durch nichts zu füllen. / [...] Aus eignem Schoß ringt los sich der Barbar, / Der, wenn erst ohne Zügel, alles Große, / Die Kunst, die Wissenschaft, den Staat, die Kirche / Herabstürzt von der Höhe, die sie schützt, / Zur Oberfläche eigener Gemeinheit, / Bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig. (BH 1231-1274)

Die Auflösung der Ordnung setzt sich von oben nach unten fort und wird schließlich zur Macht der Untersten im Staat führen, die auch ihr „Recht“ im Namen ihres Menschseins einfordern (BH 1254). Ein durchaus nachvollziehbares „Recht“, das Rudolf aber an dieser Stelle mit dem

Hinweis abtut, dass das Naturrecht des Menschen eben darin besteht zu hungern und erst die gesellschaftliche Ordnung, die eben im Kontext des Dramas als diejenige der mittelalterlichen Ständegesellschaft mit dem von Gott eingesetzten Herrscher an der Spitze zu identifizieren ist, den Menschen mit den Vorzügen ausgestattet habe, in deren Namen die unteren Bevölkerungsgruppen Partizipation begehren. Löst sich die Ordnung auf, löst sich auch alles auf, worauf man Anspruch zu haben glaubt, und es bleibt eben nichts übrig als allgemeine Barbarei.<sup>314</sup> Und diese Gefahr, die dem Fortbestand der Kultur von „unten“ droht, beschreibt er mit Hilfe der Metapher der „Hefe, die den Tag gewinnt / Nur um den Tag am Abend zu verlieren, / Angränzend an das Geist- und Willenlose“ (BH 1249-1251). Es ist also die mangelnde Kontrolle über eine sich grenzenlos erstreckende Gärung bzw. Ausdehnung, die ihren Ursprung in unbekanntenen Tiefen nimmt und die er Julius gegenüber hier als Horrorszenario vor Augen führt.<sup>315</sup> Genau aus diesem Grund scheut Rudolf so sehr davor zurück, den neuen Glauben nicht nur zu dulden, sondern auch zu billigen, weil er eben einen Zweifel an der bisherigen Ordnung beinhaltet, der übertragen auf den Staat die gerade beschriebene Entwicklung zur Folge haben könnte:

RUDOLF Ist eure Satzung wahr, wird sie bestehen, / Und wie das Bäumchen, das vom Stein gedrückt, / Die Zweige breitet, siegend ob der Last, / Allein wenn falsch, so wißt, daß seine Wurzeln / Auflockern all was fest und alt und sicher. / Der Zweifel zeugt den Zweifel an sich selbst, / Und einmal Ehrfurcht in sich selbst gespalten, / Lebt sie als Ehrsucht nur noch und als Furcht. / Maßt euch nicht an zu deuteln Gottes Wahrheit. (BH 1642-1650)

Das Bild des sich selbst forzeugenden und damit eben auch unkontrolliert vermehrenden Zweifels steht natürlich in direktem Zusammenhang mit der oben genannten Metapher der „Hefe“, der ebenfalls kein Einhalt geboten werden kann. In eben dieser Auslösung eines sich unkontrolliert in eine unbestimmte Zukunft fortsetzenden Prozesses besteht Rudolf zufolge die eigentliche Gefahr des Protestantismus, nicht in der Tatsache an sich, dass es sich um eine andere Spielform des Christentums handelt. Hat der Kaiser nämlich einmal einen Vertrag abgeschlossen, wie ihn die böhmischen Stände mit dem Majestätsbrief begehren, so hat er das gültige Sozialgefüge auf den Kopf gestellt, die Unteren auf eine Stufe mit sich gehoben, indem er ihnen ein Recht zugesteht, das diese fortan einfordern können. Aber dieser Rechtsanspruch, der sie unabhängig von seiner Gnade macht, mit der er ja bisher die andere Konfession immerhin geduldet hat, erscheint ihm verderblich, da dieser ein Beispiel zur Durchsetzung weiterer Begehlichkeiten gibt, die auf eine Auflösung des Gegebenen hinauslaufen. Im Kontext der Gottgegebenheit der bestehenden Ordnung erscheint die „Pöbelherrschaft“, die Rudolf hereinbrechen sieht, als „Sündflut“, welche als Gottes Strafe dann die „Glut bändigen“ werde, welche die Welt infolge eines Zugeständnisses an die böhmischen Stände erfassen müsse (vgl. BH 1574-1578). Dabei ist die Argumentation, mit der er den Böhmen die Notwendigkeit der Ehrfurcht vor der gegebenen Hierarchie verdeutlichen möchte, merkwürdig inkonsistent: Zunächst

<sup>314</sup> Kleinstück (1965) hat nachgewiesen, dass Rudolfs Ordnungsbegriffe mitnichten ein widerspruchsfrei zusammengehöriges Konzept bilden, sondern aus der jeweiligen Gesprächssituation heraus als Verteidigung seiner Position zu lesen sind und sich dadurch sogar widersprechen: Vgl. BH 428f.: „Dort oben wohnt die Ordnung, dort ihr Haus, / Hier unten eitle Willkür und Verwirrung“, im Gegensatz zu: BH 1264f.: „Gott aber hat die Ordnung eingesetzt, / Von da an ward es licht, das Tier ward Mensch.“ Gilt in dem letzten Zitat, dass der Mensch sich gerade dadurch vom Tier abhebe, dass er sich in die gegebene Ordnung füge, d.h. auf sein Recht zur Selbstbestimmung verzichte, so markiert eben diese Fähigkeit des Menschen gerade den Abfall von Gott und damit auch den Austritt aus der ursprünglich-göttlichen Ordnung auf Erden, der im ersten Zitat beklagt wird: „Deswegen, weil Rudolf fühlt, ohne sich davon exakt Rechenschaft zu geben, daß der Mensch frei ist, hält er es einmal für unmöglich, sein Reich in Ordnung zu halten, und dann wieder beschwört er seine Untertanen, keinen Gebrauch von ihrer Freiheit zu machen“ (S. 219).

<sup>315</sup> Der Vergleich mit der von den Menschen vorangetriebenen, Grenzen überschreitenden und unkontrollierbares Wachstum provozierenden Entwicklung in der unbekanntenen Zukunft, welche Libussa den Böhmen zwischenzeitlich als Mahnung übermittelt und am Ende ohne explizite Absicht voraussagt, liegt natürlich auf der Hand.

ist es noch sehr einsichtig, dass er ihnen vor Augen führt, dass sie selbst auch Herren seien und ihren Untertanen das Beispiel der Geltendmachung untergeordneter Ansprüche lehren könnten, dann aber argumentiert er mit der Natur, die ebenfalls eine hierarchische Gliederung aufweise, die nicht zu verändern sei, weil jedes Element an seinem Platz sei, um das Funktionieren des Ganzen zu gewährleisten. Insofern stimmt seine Darstellung mit derjenigen aus dem ersten Akt überein, die er gegenüber Ferdinand geäußert hat und der zufolge die gesamte Schöpfung (mit Ausnahme des Menschen) ein Abglanz der göttlichen Wahrheit darstelle. Und eben diese weise Einrichtung des Systems „Natur“ könne auch auf die Gesellschaft übertragen werden, die ebenso wie diese durch die „heil’gen Bande“ zusammengehalten werde, „die unbewußt, zugleich mit der Geburt, / Erweislos weil sie selber der Erweis, / Verknüpfen was das Klügeln feindlich trennt“ (BH 1615-1618). Damit ist impliziert, dass die Einrichtung der Gesellschaft ebenso wie das Funktionieren der Natur letztendlich nicht zu ergründen sei, sondern in ihrer Perfektion einfach geglaubt werden müsse, wofür er nun vollends assoziativ auf die Herzensbindung in Familie und Liebe zurückgreift, die in ein generationenübergreifendes Kontinuum mündet, welches „den unerforschten Abgrund überbaut / Von dem kein Senkblei noch erforscht die Tiefe“ (BH 1636f.). Wer also nicht „lieb[e], [...] hoff[e], [...] glaub[e]“ (BH 1629), der falle in eben diesen Abgrund, der unbestimmt bleibt, aber im Kontext seiner Rede mit allgemeiner Auflösung umschrieben werden kann. Wie oben bereits angedeutet, wird seine Argumentation spätestens ab dem Moment inkonsistent, in dem Rudolf versucht, die bestehende Gesellschaftsordnung als so gottgegeben wie die Natur auszulegen, deren weise Einrichtung der Mensch ja nicht ernsthaft bezweifeln bzw. noch weniger verändern könne. Immerhin könnte man diesen Gedankenschritt ja noch nachvollziehen, aber so deutlich wird er gar nicht, sondern er verliert sich in vagen Äußerungen über das Herz, dem er die Aufgabe des zwischenmenschlichen Zusammenhaltes auch über den Zeitenlauf hinweg zuschreibt und gleichzeitig als Sitz des „Glaubens“ festschreibt, auf den letztlich alles hinauslaufe.

Es ist aber ein Fehler, davon auszugehen, dass der Kaiser aus seinem Kabinett heraus lediglich als Betrachter fungieren könne und seine Zurückgezogenheit und Passivität ihn gleichzeitig auch davor bewahre, selber Gegenstand des Geschichtsverlaufs zu werden, zumal er ja noch nicht einmal die politischen Ereignisse um sich herum betrachtet, sondern sich in der Überzeugung, dass er ohnehin nicht die ganze Wahrheit erhalten könne, lieber dem Himmel zuwendet:

RUDOLF Der Eine sagt mir dies, der Andre das, / Wie’s ihm sein Vorteil eingibt, seine Meinung. / Arm sind wir Fürsten, wissen das Geheime, / Allein das Offenkund’ge, was der Bettler weiß, / Der Tagelöhner, bleibt uns ein Geheimnis. (BH 1316-1320)

Ein Jeder sieht ein andres, nein, sieht nichts / Und gibt den Rat, der nichtig schon von vornher. (BH 1332f.)

Es zeigt sich allerdings, dass er selbst mehr in die Entwicklung der Ereignisse eingebunden ist, als ihm lieb ist: Bereits im ersten Aufzug wird seine Abgeschiedenheit durch vier (bzw. fünf) Figuren gestört, die allesamt in der neuen Zeit agieren, auch wenn sie mit ihm verwandt sind: Don Cäsar, Mathias in der Begleitung von Klesel, Ferdinand und schließlich Leopold. In Bezug auf seinen natürlichen Sohn Don Cäsar, der nach Aussage Klesels von Rudolf geliebt werde (vgl. BH 173f.) und offenbar gewisse Privilegien am Hof besitzt bzw. besser gesagt besessen hat, sagt der Kaiser sogar selbst, dass in ihm „die Zeit, die wildverworne, neue, durch hundert Wachen bis zu [ihm] heran[dringe]“ (BH 321f.). Schließlich sieht er in ihm all das Schlechte verkörpert, das die neue Zeit mit sich bringe:

RUDOLF Entarteter! Ich kenne deine Wege. / Du schwärmst zu Nacht mit ausgelassenen Leuten, / Stellst nach den Kindern ehrbar stiller Bürger, / Hältst dich zu Meutern, Lutheranern. (BH 272-275)

Er vereinfacht im Zusammenhang mit seinem Sohn die Realität derart, dass sich alles Abweichende in dessen Persönlichkeit vereint und ausschließlich negativ zu beurteilen ist, sowohl sein Interesse an Frauen als auch sein Interesse für die neue Religion. Dabei ist es gerade das Interesse an Frauen, das ihn später an seinem Neffen Leopold als Zeichen von dessen „Mensch-Sein“ reizen wird und das ihn selbst wohl auch einmal ausgezeichnet hat, schließlich handelt es sich bei Don Cäsar ja um seinen „natürlichen“, d.h. unehelich gezeugten, Sohn. Aber in diesem Moment erscheint es ihm verurteilungswürdig und von einem Betrug Lukrezias, der Don Cäsar umtreibt, möchte er nichts wissen, auch wenn er ihn später als Möglichkeit einräumt (vgl. BH 1355f.). Darüber hinaus sind für ihn die Lutheraner, mit denen sich Don Cäsar trifft, allesamt Meuterer, obwohl er selbst einem Protestanten, Herzog Julius von Braunschweig, sein Vertrauen schenken wird, und im Kampf gegen die Türken auch auf die Unterstützung protestantischer Soldaten zählt.<sup>316</sup> Die Realität erscheint also sehr viel komplexer, als er sie hier in Bezug auf Don Cäsar deutet, aber gerade in dieser Vereinfachung liegt ja der Vorteil einer scheinbaren Verfügungsgewalt über die tatsächlichen Ereignisse, weil er sie in Gestalt seines Sohnes zu „bänd’gen“ zu können glaubt (BH 345f.).<sup>317</sup>

RUDOLF Deucht mirs doch manchmal grimmiges Vergnügen, / Mit ihm zu ringen, in des Argen Brust / Die Keime aufzusuchen der Verkehrtheit, / Die ihm geliehn so wildverworrene Welt. (BH 341-344)

Um welche „Keime“ es sich hier genau handelt, bleibt völlig im Unklaren, auch wenn es auf den ersten Blick die mangelnde Ehrfurcht ist. Damit drängt sich abermals der Eindruck auf, dass Rudolfs Verhalten eben nicht widerspruchsfrei zu erklären, sondern vielmehr willkürlich und letztlich auch unberechenbar ist. Wenn sein Sohn nämlich bisher von einer nahezu uneingeschränkten Gunst beim Kaiser profitieren konnte, muss der plötzliche und allumfassende Entzug dieser Zuneigung in der Tat verstörend auf Don Cäsar wirken.<sup>318</sup> Dementsprechend nachvollziehbar scheint nun auch dessen mit aller Vehemenz betriebener Versuch, die Ursache dieser für ihn zumindest in ihrem Umfang überraschenden Reaktion seines Vaters zu ergründen, indem er Belgioso unbedingt als den eigentlichen Übeltäter für sein Unglück verantwortlich machen möchte. Indem er beabsichtigt, alles Verstörende auf eine einzige Person ursächlich zurückzuführen, bedient er sich paradoxerweise der gleichen gedanklichen Operation wie sein Vater in Bezug auf ihn selbst, und ebenso wie dieser wird auch er die mangelnde Effektivität eines solchen Ersetzungsvorgangs erkennen müssen. Und auch der Hauptmann, der den Zuschauern zu Beginn des zweiten Aktes im Feldlager begegnet, greift auf eine entsprechende Argumentation zurück. Denn auch dieser deutet den unerlaubten Rückzug der Soldaten in der vorausgegangenen Schlacht als Meuterei (vgl. BH 567), die von den „Ketzern“ angestiftet worden sei, weil sie als Andersgläubige ohnehin in dem Verdacht stünden, mit den Türken im Bunde zu sein. In Wirklichkeit jedoch erweisen sich die Soldaten im Kampf gerade als „Brüder [...] trotz Papst und Rom“ (BH 623-625), weil sie dann ihre unmittelbar vorausgegangenen Streitigkeiten augenblicklich vergessen. Anstatt also die Protestanten anzuklagen, sollte er vielmehr sich selbst bzw. die mangelnde Führungskraft und Schwäche der Heeresleitung beschuldigen, in der nämlich die Soldaten den eigentlichen Grund für ihre Niederlage sehen:

<sup>316</sup> Vgl. hierzu Anders (2008), die zutreffend feststellt: „Ob ‚Katholiken‘ und ‚Protestanten‘ Feinde oder Verbündete sind, richtet sich also danach, welche Raumdefinition die Figuren gebrauchen und welche Grenze sie als relevant erachten“ (S. 151), und diese Relevanzsetzung ist eben abhängig von der jeweiligen Gesprächssituation.

<sup>317</sup> Daher bezeichnet Reder (1999) die Nebenhandlung um Don Cäsar als „Stellvertreterkrieg des Vaters gegen den Sohn“, mit dem er alternativ zu seiner betonten Zurückgezogenheit das Ende seines Reiches bzw. seiner Herrschaft abwenden möchte.

<sup>318</sup> Vgl. hierzu auch die Aussage Don Cäsars in BH 1855-1857: „Ich dank’ euch, Freunde, daß ihr mich entledigt / der bitteren Haft, in der mich hielt die Willkür, / Um Jener wegen, die dort oben wacht.“

FAHNENTRÄGER Wir fliehen meint ihr, Herr? Nun denn mit Gunst, / Sagt erst: wo ist der Feind, ob vor ob rückwärts? / Ein Krieger ficht wohl, weiß er gegen wen, / Doch wo nicht Ordnung, Kundschaft und Befehl, / Wehrt er sich seiner Haut und weiter nichts. (BH 528-532)

Somit ist die Argumentation des Hauptmannes erneut als Versuch zu lesen, ein verstörendes Ereignis zumindest einer einigermaßen konsistenten Lösung in seinen eigenen Erklärungsschemata zuzuführen, die selbstverständlich sein eigenes Verschulden ausklammert. Denn mangelnde Leitung hat Desorientierung zur Folge, in der sogar die eigenen Leute getötet werden (vgl. BH 550-552), so dass der Einzelne nur noch um sein Überleben kämpft und die Hierarchien auf den Kopf gestellt werden (vgl. BH 533-535) bzw. allgemein Zustände der wilden Ausschweifung im Lager herrschen (vgl. BH 600-608). In dieser Situation der grundsätzlichen Ordnungsauflösung, die bereits die von Rudolf befürchtete Entwicklung im gesamten Staat vorwegnimmt, erheben die Soldaten dann konsequenterweise auch die Forderung nach einer neuen Führung:

FAHNENTRÄGER Man zeig' uns denn wer führt und wer befiehlt.  
MEHRERE IM TRUPP So ists! – Ein Führer erst! – Dann folgen Alle. (BH 565f.)

Diesen Umstand wiederum machen sich die unterschiedlichen Führerpersönlichkeiten zu Nutze, die alle ihre eigenen Absichten verfolgen und darüber hinaus leichtes Spiel haben, weil man „in Rückstand mit zwölf Monat Sold“ (BH 586) ist: Der Hauptmann steht natürlich auf der Seite von Mathias, während Ramee im Auftrag Leopolds Soldaten anwerben soll, mit denen er dem Kaiser zu Hilfe eilen möchte, und zuletzt kann auch noch Don Cäsar einige Soldaten für sich gewinnen, wobei sein Plan nun rein persönlicher Natur ist und keinerlei politische Dimensionen mehr aufweist. Insgesamt lässt sich also beobachten, dass die Familie mit gesteigerter Aktivität auf die betonte Weltabgewandtheit des Kaisers reagiert, wobei man besser im Plural von Aktivitäten spricht, weil sie alle unterschiedliche (Teil-)Ziele verfolgen.

Während die anderen Figuren zumindest noch ansatzweise den Eindruck vermitteln, als verfolgten sie gezielt ihre politischen Absichten, so dass sie sich noch ein gewisses Maß an Souveränität erhalten haben, wirkt Don Cäsar in der bedingungslosen Verfolgung Lukrezias vollends als Getriebener und erscheint in diesem Sinne tatsächlich am ehesten als Opfer der neuen Zeit. Denn der Zweifel, den Rudolf als verderblich für die gesamte Ordnung ansieht, hat sich tief in ihm eingenistet und führt dazu, dass ihm alles fragwürdig wird:

DON CÄSAR Was soll ich auch in dieser wüsten Welt, / Ein Zerrbild zwischen Niedrigkeit und Größe; / Verleugnet von dem Manne der mein Vater, / Mißachtet von dem Weib das ich geliebt. – / Erzittert nicht! Davon ist nicht die Rede. / Die Leidenschaften und die heißen Wünsche, / Die mich bewegt, sie liegen hinter mir, / Ich habe sie begraben, eingesargt. / Was ist es auch: ein Weib? Halb Spiel, halb Tücke, / Ein etwas, das ein etwas und ein nichts, / Je demnach ich mirs denke, ich, nur ich. / Und Recht und Unrecht, Wesen, Wirklichkeit, / Das ganze Spiel der buntbewegten Welt, / Liegt eingehüllt in des Gehirnes Räumen, / Das sie erzeugt und aufhebt wie es will. / Ich plagte mich mit wirren Glaubenszweifeln, / Ich pochte forschend an des fremden Tür, / Gelesen hab' ich und gehört, verglichen, / Und fand sie Beide haltlos, Beide leer. / Vertilgt die Bilder solchen Schattenspiels, / Blieb nur das Licht zurück, des Gauklers Lampe, / Das sie als Wesen an die Wände malt, / Als einz'ge Leidenschaft der Wunsch: zu wissen. (BH 1890-1912)

Was Don Cäsar hier sehr ausführlich darlegt, ist seine Suche nach Orientierung, die im Sande verlaufen ist, weil er keine passende Antwort gefunden hat und weil sich ihm alle möglichen Sinnangebote lediglich als Kopfgeburten erwiesen haben, die ebenso leicht wieder zerstört werden können. Er ist also vollkommen bindungslos und lediglich davon besessen, von Lukrezia bestätigt zu bekommen, dass er von demjenigen hintergangen worden sei, der ursprünglich einmal „im wilden Toben [...] [s]ein Genöß“ gewesen ist (BH 1943) und ihn daraufhin sowohl um die Liebe seines Vaters als auch Lukrezias gebracht habe. In der Bestätigung dieses „Undanks“ sieht er die letzte Möglichkeit, die für ihn verstörenden Ereignisse zu bewältigen, aller-

dings mündet dieser Wunsch angesichts der ausbleibenden Erklärung schließlich in einen umfassenden Selbstverlust, als er Lukrezia tötet. Denn mit diesem Totschlag hat er ebenso wie Otto aus *Ein treuer Diener seines Herrn* aufgrund seines verzweifelten Wunsches nach der Auflösung für ihn verstörender Ereignisse in der Realität das Objekt zerstört, auf das all seine Bemühungen gerichtet waren.<sup>319</sup> Da er damit jedoch gleichzeitig auch seinen letzten Anbindungspunkt in der Welt getilgt hat, als der Lukrezia dementsprechend gelten muss, erscheint sein Suizidverlangen im Anschluss nur konsequent. Zumindest bleibt ihm auf diese Weise die negative Gewissheit, als Mörder bestraft zu werden, die er in seiner Forderung nach einem Gericht dann auch zum Ausdruck bringt (vgl. BH 2014).

Diese Forderung ist umso bemerkenswerter, als das Drama mit seiner Rebellion gegen das (kaiserliche) Gericht beginnt, deren Objektivität zumindest ansatzweise zu Recht in Frage gestellt wird, wenn Rußworm gegenüber Don Cäsar davon spricht, dass er verloren sei, „steht [s]einen Feinden offen, nun wie vor, des sonst so gut’gen, [s]eines Kaisers Ohr“ (BH 39f.). Kleinstück (1965) stellt im Anschluss an eine detaillierte Analyse der jeweiligen Figurenaussagen zutreffend fest, die Handlung um Don-Cäsar, Belgioso und Lukrezia sei „undurchschaubar, und es fragt sich, ob hier überhaupt Recht gesprochen werden kann. Es gibt keine Erkenntnis des Sachverhalts, sondern nur Meinungen, die alle mit dem Anspruch der Richtigkeit vorgetragen werden“.<sup>320</sup> Absolute Gewissheit kann also nicht erlangt werden und so muss die Entscheidung des Kaisers im vierten Aufzug, seinen Sohn verbluten zu lassen, ohne dass ihm die Möglichkeit eingeräumt wird, sich vor einem Gericht zu rechtfertigen, tatsächlich als eine Willkürhandlung des enttäuschten Vaters gelesen werden, und zwar umso mehr, als er nicht mehr die richterliche Gewalt in Prag hat, sondern selbst auf seiner Burg festgesetzt ist (vgl. BH 2084-2089).

Während der Kaiser seinem Sohn also bereits im ersten Aufzug (willkürlich) seine ihm bisher gewährte Gunst entzieht, um in ihm stellvertretend all das Schlechte der neuen Zeit verurteilen zu können, erscheinen ihm die Erzherzöge nicht als „Entartete“, d.h., sie sind für ihn offenbar nicht Angehörige der neuen Zeit, sondern als eigentliche Habsburger (Don Cäsar ist ja schließlich ein unehelich gezeugter Nachkomme) Repräsentanten der bewahrungswürdigen Ordnung. Gerade im Fall seines Bruders Mathias verwundert es den Betrachter allerdings besonders, warum sich der Kaiser einfach so über sein durchaus vorhandenes Misstrauen gegenüber dem von Ferdinand im Interesse seines Onkels vorgebrachten Wunsch, diesem ein militärisches Kommando anzuvertrauen, hinwegsetzt. Denn Mathias zieht allein um des persönlichen Ansehens willen in den Kampf und interessiert sich ansonsten recht wenig bzw. gar nicht für politische Belange, die außerhalb seiner eigenen Person liegen. In dieser ausschließlich subjektiven Auffassung von Heldentum, kombiniert mit dem Bedürfnis nach „Selbstschöpfung“, ist er am ehesten mit Rustan in *Der Traum ein Leben* vergleichbar, wie sich aus der Beschreibung seines Handelns in den Niederlanden deutlich ablesen lässt:

MATHIAS Ich ward getäuscht, / Oranien betrog mich um den Sieg. / Doch war der Plan, gesteh es, göttlich schön: / Hineinzugreifen in den wilden Aufruhr / Und aus den Trümmern, schwimmend rechts und links, / Sich einen Thron erbaun, sein eigener Schöpfer, / Niemand darum verpflichtet als sich selbst. (BH 104-110)

Anders als mit einer gezielten Täuschung kann er sich sein Scheitern natürlich nicht erklären, aber in Wirklichkeit bestätigt sich hier erneut die Erkenntnis aus dem bereits erwähnten Traumspiel wie auch aus *König Ottokars Glück und Ende*, dass sich nämlich politisches Glück

<sup>319</sup> Dass Erforschung mit Zerstörung korreliert ist, hat Kraß (1996) bereits am Beispiel des Dramas *Blanka von Kastilien* aufgezeigt, in dem Wissen zunächst einmal negativ funktionalisiert und als potentiell gefährlich betrachtet wird, weil die Gefahr einer Nicht-Vereinbarkeit mit den ideologischen Basisprämissen bestünde, die um jeden Preis zu vermeiden und darüber hinaus auch nicht „natürlich“ ist (S. 55-58).

<sup>320</sup> Kleinstück (1965), S. 213.

und Unrecht nicht vertragen bzw. dass sich ein Zugewinn an politischer Macht durch militärische Stärke an ein Element der Legitimität knüpfen muss, um dauerhaft zu sein:

KLESEL Hab' was du hast, woher du's hast gilt gleich, / Gekauft, ererbt, – nur nicht gestohlen, Herr. / Zwar Politik nennt so was aquiriert / Und find't sich wohl dabei (BH 112-115)

Daher setzt Klesel, der als einziger einen funktionierenden „Plan“ in der Gestaltung der Zukunft hat, auch auf eine Umgestaltung von innen heraus, indem er allen voran Mathias so geschickt leitet, dass sich die Ereignisse in seinem Sinne verändern:

KLESEL [...] ein fester Plan beherrscht das Ganze / Und jeder Schritt führt näher an das Ziel.

FERDINAND Doch dieses Ziel, sag' ich, es ist verderblich. / Ausgleichung heißt, Gleichgültigkeit für Jedes; / Vermengung des was Menschen ist und Gottes. [...] Ist nicht halb Österreich noch immer protestantisch, / Mit Ketzern nicht besetzt ein jeglich Amt. / Die hohe Schule, deren Rektor ihr, / Ertönt von Worten frecher Kirchenleugner.

KLESEL Wir suchen Wissen bei der Wissenschaft, / Der Glaube wird gelehrt von gläub'gen Meistern. (BH 2467-2491)

Klesel ist der Mann des Ausgleichs, der trotz seines Amtes als Bischof nicht auf die Einheitsreligion setzt, sondern vielmehr durch gegenseitige Verträge eine neue Ordnung entstehen lassen möchte. Denn darin sieht er die einzige Möglichkeit des Umgangs mit der neuen Meinungsvielfalt und den mittlerweile daraus erwachsenen Ansprüchen, wie er am Ende des Dramas erläutert, als ihn Ferdinand von dem neuen Kaiser Mathias trennen wird:

KLESEL Doch später, wenn der Samen aufgegangen, / Den man gesät in den entzweiten Landen, / Verwirrung und Empörung, ja der Krieg / In blutigroter Blüte wuchernd sprossen, / Dann wird man pilgern hin zu Kufsteins Toren, / Dann keh'r ich heim in siegendem Triumph. (BH 2662-2667)

Ferdinand jedoch hat eine ganz andere Antwort auf die Verwirrung der neuen Zeit, die sich im Innern des Reiches bemerkbar macht: Er hat selbst in Steyer, Krain und Kärnten „ausgetilgt de[n] Keim der Ketzerei“ (BH 475) und seiner Neigung zu einer protestantischen Fürstin zugunsten der nicht schönen, aber immerhin katholischen Tochter des bayrischen Herzogs entsagt. Der Kaiser selbst schreckt vor dieser effektiven, aber inhumanen Politik zurück, fühlt sich schauernd an seine Kinderzeiten am Hof Philipps II. erinnert und verlangt nach einem „Menschen“, woraufhin Leopold angekündigt wird: „[...] Ein verzogner Fant, / Hübsch und wild und rasch, bei Wein und Spiel und Schmaus. / Wohl selbst bei Weibern auch; man spricht davon (BH 512-514).“

Nicht nur zufällig erinnert diese Charakteristik sehr an Don Cäsar,<sup>321</sup> denn so wie Leopold das von Don Cäsar eingerittene Pferd „tummelt“, nimmt er auch dessen Sohnesstelle bei Rudolf ein, der sich ihm gegenüber wiederum als milder Vater zeigt: „*Der Zug setzt sich in Bewegung, die beiden Erzherzoge unmittelbar vor dem Kaiser. Nach einigen Schritten tippt Letzterer Erzherzog Leopold auf die Schulter. Dieser wendet sich um und küßt ihm lebhaft die Hand. Der Kaiser winkt ihm liebevoll drohend Stillschweigen zu und sie gehen weiter*“ (Regienanweisung nach BH 525). Aber im Unterschied zu Don Cäsar, von dem sich Rudolf ja enttäuscht abgewendet hat, ist ihm Leopold vollkommen zugeneigt und offenbar seinem Willen absolut ergeben, wie sich im Folgenden noch zeigen wird.<sup>322</sup> In diesem Zusammenhang stellt sich dann

<sup>321</sup> Vgl. auch BH 818-823 u. BH 1112. Die Parallelen zwischen beiden Figuren gehen noch weiter: So werben beide zu Beginn des zweiten Aufzugs im kaiserlichen Heerlager um Soldaten; Leopold für sein Heer, mit dem er dem Kaiser die erforderliche militärische Unterstützung zusichern kann; Don Cäsar für seinen geplanten Anschlag auf Lukrezia (vgl. BH 673-676), der aber wiederum durch Leopold vereitelt wird.

<sup>322</sup> Vgl. auch BH 977f.: KLESEL *zu Leopold höhnisch*: Ihr habts getroffen / Und kennt, so scheints, des Kaisers tiefste Meinung.



auch heraus, dass die absolute Kaisertreue als unbedingt zu befolgende Handlungsmaxime in gleichem Maße wie die Unbarmherzigkeit Ferdinands Gewalt und Brutalität zur Folge haben kann, weil weder der Kaiser noch Leopold in ihrer Absicht, den Krieg fortzuführen, das tatsächliche Ausmaß des gegenseitigen Mordens in irgendeiner Form berücksichtigen:

LEOPOLD [...] Ich bleibe hier; wär's als gemeiner Reiter, / Wär's auf den Trümmern des zerstörten Wiens, / Durch Blut und Krieg mit allen seinen Schrecken, / Zu fechten für des Kaisers Macht und Willen.

FERDINAND *sich mit Abscheu von ihm wendend*: Nun Frieden also denn!

LEOPOLD Fernand auch du?

FERDINAND Fragst du mich noch, der du mich selber zwingst, / Mir schildernd alle Greuel des Verweigerens? (BH 937-943)

Wenn selbst der erbarmungslose Protestantenmörder vor „Abscheu“ angesichts des „Greuels“ zurückschreckt, die der von Rudolf ja explizit als Mensch erkannte Leopold, ohne mit der Wimper zu zucken, in Kauf zu nehmen bereit ist, dann zeigt sich an dieser Stelle ganz eindeutig, dass Handeln nach unbeugbaren Maximen, die nicht zu der jeweiligen Situation passen, als Verblendung und Despotie zu verurteilen ist.

Im Unterschied zu Rudolf treten also alle Familienmitglieder handelnd in Erscheinung und darüber hinaus sogar Rudolf selbst, was natürlich sehr überraschend erscheint, erklärt er doch sehr beredt, dass nur in der absoluten Passivität die adäquate Reaktion auf die Entwicklungen im Staat zu finden sei. Wie bereits erwähnt, betraut er ausgerechnet den lediglich „seiner Eitelkeit“ frönenden (BH 2309) Mathias mit einem Kommando in Ungarn, wobei die Adäquatheit dieser Entscheidung umso unverständlicher erscheint, als er sie selbst als Verstoß gegen das Gebot der Klugheit ansieht:

RUDOLF [...] Zum mindesten will ich zeigen, / Daß nicht der Sterne Drohn, daß euer Trachten, / Die Heimlichkeit der nahverwandten Brust, / Mir Mißtraun gab und gibt. – Die Klugheit riete, / Zu halten ihn in heilsamer Entfernung, / Allein ihr wollts. [...] (BH 449-454)

Erklären lässt sich dieses merkwürdige Verhalten nur dadurch, dass der Kaiser sich nicht falschen Argwohn vorwerfen lassen möchte, der ja nichts anderes als das Misstrauen ist, das er als schädlich für die gesamte Ordnung ansieht. Die Konsequenz daraus ist allerdings, dass er einer weitergehenden Ordnungsauflösung Tür und Tor öffnet, da nur mit Hilfe der nun Mathias erneut verliehenen Macht Bischof Klesel die Möglichkeit gegeben wird, Friedensverhandlungen mit den Türken und (weitere) Bündnisse mit den Protestanten in die Wege zu leiten, die der Kaiser grundsätzlich ablehnt:

MAX *Zu Klesel*: Die Stände, sagt man, protestant'schen Glaubens / Aus Österreich verkehren still mit euch, / Und als den Preis der Sichrung vor den Türken / Nebst Zugeständnis ihrer Glaubensübung, / Verspricht man einem Fürsten unsers Hauses, / Den ich nicht kennen will, nicht nennen mag, / Ein neuerdachtes Schützeramt zu gründen / Halb abgesondert von dem Stamm des Reichs. (BH 862-869)

Aber gerade der Friedensvertrag erscheint als notwendig, will man nach der Niederlage in der Schlacht nicht das Vorrücken der Türken bis Wien in Kauf nehmen (vgl. BH 881-887) und so sehen sich die Erzherzöge Max und Ferdinand, die Mathias um sich versammelt hat, gezwungen, dem Friedensvertrag zuzustimmen, auch wenn es dem erklärten Wunsch des Kaisers widerspricht. Der so selbstsichere Ferdinand, der in der „Ausrottung“ der Protestanten ein einfaches Mittel gefunden zu haben glaubte, wie man auf die konkurrierenden Verhältnisse im Staat zu reagieren hat, sieht sich hier offenbar zum ersten Mal der Erfahrung eines Zweifels ausgesetzt, ein Zustand, der derart verstörend für ihn ist, dass er sich sogar in körperlicher Schwäche bemerkbar macht (vgl. BH 1062, Regieanweisung vor und nach BH 1135):

FERDINAND In mir ringts wirren Zweifels. / Was gäb' ich nicht wär' mir der Schritt erspart. (BH 957f.)

Ich fühle wohl, es muß. Komm Leupold mit nach Graz, / Es drängt mich mein Gewissen auszuschütten / Vor dem der seine Zweifel kennt und löst. (BH 1051-1053)

Jetzt oder nie! Seit Monden seh' ichs kommen, / Und der ich Festigkeit von Andern fordre, / Mir ringen Zweifel selber in der Brust. (BH 2609-2611)

Das letzte Zitat beweist, dass er sich auch noch am Ende des Dramas nicht von Zweifeln frei fühlen kann, denn auch dort wird er eine Handlung begehen, die der Haltung des Königs bzw. Kaisers, nunmehr Mathias, widerspricht: Er wird versuchen, ohne dessen Einverständnis Klesel aus dem Weg zu schaffen, und ist sich dabei bewusst, dass er ein „böse[s] Beispiel“ gibt, auch wenn es „sich geheiligt im Zwecke [finde]“ (BH 2614f.). Hier tritt seine Maxime der Reinigung des Reiches von den Protestanten mit seiner Überzeugung der Einheit, die ihm der alte Kaiser Rudolf gerade erst wieder mit auf den Weg gegeben hat, in Widerspruch. In diesem Fall sind es jedoch nicht die Umstände, die ihn zu einer aus seiner Position heraus zumindest teilweise zu verurteilenden Handlung drängen, sondern er erbittet sich zunächst „Gottes Wink“ (BH 2621)<sup>323</sup> und ergreift im Anschluss die sich ihm unverhofft bietende Gelegenheit, indem er Klesels Plan zu seinen Gunsten ausnutzt. Damit bestätigt Ferdinand die Regel, wonach es allein dem günstigen Augenblick obliegt, ob man Erfolg hat oder nicht (vgl. BH 195), wobei ein einmaliger Sieg natürlich noch nicht bedeutet, dass man sich dauerhaft durchsetzen kann. Allerdings ist es bezeichnend, dass erfolgreiche Handlungen bzw. Ereignisse gerade solche sind, in denen der Unbeirrbar mit Zweifeln zu kämpfen hat und tatsächlich auch von seiner kompromisslosen Position zugunsten einer den jeweiligen Bedingungen der konkreten Situation geschuldeten Entscheidung Abstand nehmen muss:

FERDINAND [...] Ich forderte ein Zeichen erst vom Himmel, / Ihr gebt das Zeichen selbst. Noch einmal: Dank! / Das ist der Lohn der Schlaueit, daß sie fein / Den Faden spinnt, bis er am feinsten, bricht. (BH 2644-2647)

Lediglich Leopold kann sich von Zweifeln frei fühlen, weil er sich einem Friedensschluss verweigert und weiterhin den Anspruch vertritt, ausschließlich dem kaiserlichen Willen untertänig zu sein. Aus diesem Grund wirbt er auch ein Heer zur Unterstützung seines Onkels mit Hilfe des Oberst Ramee an, das der alte Kaiser dann tatsächlich auch in Anspruch nehmen wird. Dabei handelt es sich um eine weitere direkte Handlung, die Rudolf in diesem Drama mit unmittelbarer Wirkung für die Außenwelt ausführt, und sie erweist sich als ebenso unklug wie seine erste. Zuvor allerdings wird er noch zu einer weiteren Tat gezwungen, die ihm als alternativlos erscheint, aber ebenso wenig zu der sich selbst auferlegten Passivität passt. Denn der dritte Aufzug ist in deutlicher Parallelität zum ersten Akt durch eine massive Störung seiner räumlichen Abgeschlossenheit gekennzeichnet, aus der er am Ende dann auch vollends vertrieben wird. Eher leise verschafft sich als Erster der als Kammerdiener verkleidete Julius von Braunschweig Zugang und versucht dem Kaiser sehr behutsam die Notwendigkeit des Handelns vorzuführen, woraufhin dieser ihm stolz eine zu seiner Weltsicht passende Art des Handelns präsentiert:

RUDOLF Doch daß ich nicht auf Zwist und Streit gestellt – / – Siehst du? ich schmelze Gold in jenem Tiegel. / Weißt du wozu? – Es hört uns Niemand mein' ich. / Ich hab' erdacht im Sinn mir einen Orden, / Den nicht Geburt und nicht das Schwert verleiht, / Und Friedensritter soll die Schar mir heißen. / Die wähl' ich aus den Besten aller Länder, / Aus Männern, die nicht dienstbar ihrem Selbst, / Nein, ihrer Brüder Not und bitterm Leiden; / Auf daß sie weithin durch die Welt zerstreut, / Entgegenreten fernher jedem Zwist, / Den Ländergier und was sie nennen: Ehre, / Durch alle Staaten sät der Christenheit, / Ein heimliches Gericht des offenen Rechts. (BH 1202-1215)

<sup>323</sup> Der Vergleich mit der Bibel, den er anstellt, geht zwar nicht so weit wie die Legitimation eines Mordes, welche Manrike Lara in *Die Jüdin von Toledo* in seiner Auslegung von Gottes Willen unternimmt, aber ist strukturell durchaus ähnlich gelagert, denn auch Ferdinand versteht sich als Vollstrecker des göttlichen Ratschlusses: „So war dem Hohenpriester wohl zu Mut / Als er den Ahab tötete im Haus des Herrn“ (vgl. BH 2617f.).

Nicht umsonst erinnert die Formulierung „nicht dienstbar ihrem Selbst“ an Bancbanus und der Wahlspruch „Nicht ich, nur Gott“, mit dem er Julius die Aufnahme beschwören lässt, an Rudolfs Aufstieg zum Kaiser in *König Ottokars Glück und Ende*, und es scheint so, als läge hier ein intertextueller Bezug zu den bereits in den früheren Dramen als erfolgreich dargestellten Mitteln der Ordnungsbewahrung vor. Jedoch nicht mit der gleichen Außenwirkung, wie sie Rudolf I. zu nutzen versteht, denn die Aufnahme erfolgt geheim, ebenso wie das Führen des Bündniszeichens, obwohl der Kaiser weiß, dass „die Welt verlangt den Schein“ (BH 1502). Gleichzeitig verknüpft der Kaiser diesen Bund allerdings auch mit seinen weltabgewandten Aktivitäten, indem er betont, dass der Orden aus „besondre[m] Gold“ sei, „gewonnen auf geheimnisvollen Wegen“ (BH 1223 a-b). Und ebenso weltabgewandt, wie er erdacht wurde, wird auch der Wirkungskreis dieses Bundes bleiben, der über die Mitgliedschaft des Herzogs von Braunschweig nicht hinausgeht. Angesichts der drohenden Probleme der Zeit, die den Kaiser nur kurz nach diesem Gespräch auf seiner eigenen Burg bedrängen, erscheint diese Idee der Gründung einer Art geheimer Inquisition gottesfürchtiger Männer lediglich als weiterer Beweis für den vorangeschrittenen Realitätsverlust des Kaisers, der davon ausgeht, dass sein Amt alleine die Ehrfurcht der Menschen zu binden versteht, und zwar umso mehr, je weniger er selbst in Erscheinung tritt, damit das Bild des Kaisers unbeschadet fortbestehe und nicht etwa Schaden erleide (vgl. BH 1159-1166). Er ist eben nur „ein schwacher Sterblicher, kein Gott“ (BH 1425), weshalb es auch verständlich ist, dass Julius eben nur auf Gott und nicht auch auf die Person des Kaisers schwören darf. Die Kämpfer für die gute Sache sollen allein seinem Amt dienen, so wie sich der Kaiser selbst auch nur als Sachwalter in dem Sinne seines Namensvetters aus *König Ottokars Glück und Ende* begreift. Ihm zufolge ist es entscheidend für die Zukunft der von ihm repräsentierten „alten“ Ordnung, dass sein Amt in keiner Weise mit der „neuen Zeit“ verstrickt erscheine, weshalb die Mitglieder seines Bundes natürlich auch nur im Geheimen deren verderbliche Auswüchse bekämpfen dürften, aber dafür ist es eben bereits zu spät.

Trotz eines derartigen Realitätsverlusts ist Rudolf immer noch der Ansicht, dass er – obwohl er kategorisch die Information über die Ereignisse außerhalb seiner Burg ablehnt – Herr über die verwirrenden Geschehnisse um ihn herum sei (vgl. z.B. BH 1305-1307).<sup>324</sup> Erst die tatsächliche Begegnung mit wahrhaftigen „Zeugen“ der Ereignisse, die sich bereits in bzw. kurz vor Prag abspielen, lässt ihn seine Meinung ändern. Sobald Prokop das Kabinett betritt, stellt Rudolf z.B. verwundert fest:

RUDOLF Seit wann denn führen / Die Bürger Waffen?

PROKOP *auf dem Dolch in seinem Gürtel blickend:* Herr, die böse Zeit. / Gebeut zu rüsten sich. (BH 1348f.)

Konnte Prokop im ersten Aufzug noch auf die Autorität der Gerichtsperson vertrauen, gegen die Don Cäsar aufbegehrt hat, so muss er sich jetzt selber rüsten und zeigt dem Kaiser deutlich an, dass die von ihm so hoch geachtete Ordnung in Böhmen in Auflösung begriffen ist. Im Übrigen wird seine Machtlosigkeit besonders augenfällig, wenn er Prokop versichert, dass Lukrezia auf seinen Schutz zählen könne, und der Kaiser noch nicht einmal dieses Versprechen in den sich alsbald einstellenden Wirren einlösen kann. Dennoch interpretiert er Prokops Augenzeugenberichte immer noch in seinem Sinne um, bis dieser ihm von Klesel berichtet, dessen Beteiligung an dem Geschehen Rudolf dann tatsächlich in Aktion zu versetzen vermag:

<sup>324</sup> Gerade in dieser sehr subjektiven Fehldeutung der tatsächlichen politischen Lage liegt eine deutliche Gemeinsamkeit zwischen Ottokar und Rudolf vor.

RUDOLF zu *Herzog Julius*: Das wäre schlimm. Wenn jener list'ge Priester / Das was dem Andern fehlt, den Mut, die Tatkraft, / Ihm gösse in die unentschiedne Seele. / Das wäre schlimm, und denk' ich fort und weiter, / Vergrößert sich zu wirklicher Gefahr. (BH 1403-1407)

Darin, dass er eine Unterstützung von Mathias durch Klesel nicht berücksichtigt hat, liegt denn auch seine ursprüngliche Fehleinschätzung, als er seinen Bruder mit dem Kommando in Böhmen betraut hat. Denn er war der Überzeugung, dass „die Zeit [...] keine Männer [hat], Freund wie Feind“ und die Bestrebungen von Mathias daher auch wie die aller anderen Tätigen folgenlos bleibe, da sie eine Kreisbewegung beschreibe (vgl. BH 1180). Bezeichnenderweise hat er damit vollkommen recht in Bezug auf die Entscheidungsträger in seiner eigenen Familie, zumindest diejenigen seiner Generation:

MAX [...] Man rief uns her, / Als Zeugen dachten wir von einem Sieg, / Um zu bewundern eure Strategie; / Doch scheint Gott Mars, der strahlende Planet, / Vorläufig in rückgängiger Bewegung.  
 MATHIAS Aus vor- und rückwärts bildet sich der Kreislauf.  
 MAX Doch bleibt man hübsch im Kreis und kommt nicht vorwärts. / Nun Bruder sei nicht unwirsch, gings mir auch doch / Viel anders nicht im Streit um Polens Krone. (BH 768-776)

Weder Mathias noch Max vermögen es, ihre Ambitionen, von denen sich Max in seiner zur Schau gestellten Bequemlichkeit verabschiedet hat, durch tatkräftigen Einsatz Wirklichkeit werden zu lassen, allerdings heißt dies ja nicht, dass nicht andere „Männer“ die politische Bühne betreten, die durchaus nicht so erfolglos sind, wie es Rudolf annimmt. Neben den im Kampf doch offenbar sehr effektiven Türken droht die Gefahr für eine Veränderung der Verhältnisse, vor denen es Rudolf so sehr graut, gerade nicht aus dem familiären Bereich der Herrscherfamilie, sondern eben von außerhalb bzw. von unten. Sowohl Klesel als auch die böhmischen Stände sind in der Lage, ihre Ambitionen (zumindest bis zu einem gewissen Grade) durchzusetzen, weil sie die Mitglieder der Habsburgerfamilie für ihre Zwecke vereinnahmen bzw. sie gegeneinander ausspielen können. Und genau diesen Umstand erkennt Rudolf an dieser Stelle, wenn er plötzlich von einer „wirklichen Gefahr“ spricht, die von Klesel ausgehe, aber sein plötzlicher Aktivitätsdrang kommt abermals zu spät. Denn die böhmischen Stände stehen bereits vor der Tür und verlangen die Unterzeichnung des Majestätsbriefes, zu der er sich dann auch gezwungen sieht, möchte er sich ihrer Unterstützung vergewissern:

RUDOLF *Bitter*: Die Zeit scheint ihnen günstig zum Vertrag. / *Die Mütze abziehend, heftig*: Allmächt'ger Gott, der du mich eingesetzt, / Zu wahren deiner Ehre und der meinen, / Die Doppellast sie spottet meiner Kraft / Und nicht vermag ich fürder sie zu tragen. / Ich stelle dir zurück was deines Reichs, / Bist du der Starke doch, und was du willst / Führst du zum Ziel durch unerforschte Wege. / Doch was mein eignes Amt, daß diese Welt / Ein Spiegel sei, ein Abbild deiner Ordnung, / Daß Fried' und Eintracht wohnen brüderlich / Vom Unrecht ungestört und von Verrat, / Das will ich üben, stehst du, Gott, mir bei. (BH 1457-1469)

Als weltlicher Herrscher erscheint es also unumgänglich, mittels eines Vertrages das protestantische Recht auf Kirchenbau ausdrücklich zu billigen, wogegen er sich bisher immer gewehrt hatte. Dass es soweit gekommen ist, war aber schließlich nur eine Frage der Zeit, weil er mit Hilfe eines Krieges an den Außengrenzen zwar von den Streitigkeiten im Innern ablenken, aber letztlich keine Lösung dafür herbeiführen konnte. Und die Zeit hat den Böhmen nun in die Hände gespielt, so dass auch sie die Gunst des Augenblicks für die Durchsetzung ihrer Absicht zu nutzen verstehen.

Zu Zweifeln bezüglich der Angemessenheit der gefällten Entscheidung, mit denen etwa Ferdinand angesichts des Friedensvertrages mit den Türken konfrontiert wurde, kommt es bei Rudolf in Anbetracht der drängenden Zeit nicht. „Rasch“, aber unwillig setzt er nach ausführlicher Ermahnung, warum diese Schrift verderblich sei, seine Unterschrift unter den Vertrag, als auch schon ein Kanonenschuss ertönt und ihm vollends zu Bewusstsein führt, dass der lang befürchtete Konflikt unmittelbar vor seiner Burg auszubrechen droht:

RUDOLF Da steht vor mir! Der Mord, der Bürgerkrieg. / Was ich vermieden all mein Leben lang, / Es tritt vor mich am Ende meiner Tage. / Es soll, es darf nicht. Steckt die Schwerter ein, / Vertrag euch mit dem Feind! Und diese Handvest, / Die ihr als Preis des Beistands abgetrotzt, / Sei euch geschenkt. – Ihr selbst Herr Kanzler seht / Was sie begehren draußen vor der Stadt. / Ist es mein Bruder doch, bestimmt zu herrschen, / Wenn mich der Tod, ich hoffe bald, hinwegrafft. / [...] In Böhmen aber will ich ruhig sitzen / Und harren bis der Herr mich zu sich ruft. (BH 1673-1689)

Noch scheint er also einen bewaffneten Konflikt verhindert zu haben, aber in diesem Moment lässt er sich, wie bereits angekündigt, durch seinen Neffen, der ja für sich in Anspruch nimmt, den kaiserlichen Willen zu repräsentieren, dazu verleiten, mit dem eigens dafür angeworbenen Heer die Stadt zu stürmen. Fatal ist auch bei dieser Entscheidung, dass sie der Kaiser ähnlich wie im ersten Aufzug bereits im Vorfeld als falsch erkennt, sie aber dennoch trifft, und zwar nicht unwesentlich durch die Anwesenheit Klesels beeinflusst, die zwar zufällig, aber eben entscheidend dafür ist, dass er seinen Rachegeleuten in dem entscheidenden Augenblick nachgibt.<sup>325</sup> In diesem Fall ist es nun ein typischer Fall der Öffnung des Herzens, die bereits Fedriko in *Blanka von Kastilien* als verderblich erkannt hatte: Denn „Zorn und Rachsucht glüh[en] in [s]einer Brust“ (BH 1705), die er durch Leopolds Angebot zu stillen vermag:

RUDOLF Er wird mir sagen, daß ja noch ein Heer / In Passau steht, zu meinem Dienst geworben. / Daß Rache süß und daß der Kampf gerecht. / Mein Sohn es ist zu spät! Ich darf nicht, will nicht. / Sie nennen schwach mich, und ich bins zum Kampf, / Allein zum Fliehen reichen noch die Kräfte. / Versucher fort! Ob hundertmal mein Sohn. / *Er eilt ins Kabinett rechts.* (BH 1721-1727)

Bei dem Raum, in den er flieht, handelt es sich um eben jenen Raum, in dem er sich seinen alchemistischen Studien hingegeben hat, der Raum also, der die Zurückgezogenheit von der Welt repräsentiert und seine ausführlich verteidigte Passivität. Eben darin sieht er nun auch die einzig mögliche Reaktion, nachdem er den Majestätsbrief unterschrieben hat und sein Bruder vor den Toren Prags steht. Und tatsächlich erweist sie sich im Umkehrschluss auch als richtig. Denn entgegen seiner Absicht öffnet er das Kabinett und damit sein „Herz“ (BH 1733) für Leopold und erteilt ihm den Befehl zum Einmarsch seines Passauer Heeres, ein Schritt, den Rudolf unmittelbar nach Ausstellung des Papiers sofort wieder bereut, bedeutet er doch, dass sich die Böhmen hintergangen fühlen müssen und er schließlich gegen seinen eigenen Bruder Krieg führen möchte (vgl. BH 1792-1797).

Hat Leopold während der Unterredung der Erzherzöge im Feldlager des zweiten Aufzuges noch erklärt, dass ein „Herrscher heißt wer herrscht nach eigenen Willen“ (BH 836), so handelt er an dieser Stelle seiner Definition allerdings insofern zuwider, als er zwar den eigentlichen kaiserlichen Wunsch erfüllt, aber sich dem endgültigen Willen des Kaisers durch Flucht dann doch entzieht:

LEOPOLD Nichts teurer ist hier Lands als der Entschluß, / Man muß ihn warm verzehren eh er kalt wird. (BH 1788f.)

Schon kommt die Reue dünkt mich, laß uns gehen! (BH 1791)

Ich habe schriftlich seinen hohen Willen, / Nun ists an mir ihn treulich zu vollziehn. (BH 1816f.)

Wie Joseph denn im Hause Potiphar / Laß ich den Mantel euch, mich selber nicht. (BH 1824f.)

Durch die Parallele zum Alten Testament wird klar, dass Leopold die Versuche Julius, ihn zurückzuhalten, als Nötigung ansieht, und zwar in dem Sinne, dass er ihn von der Realisierung des von ihm erkannten kaiserlichen Willens abhalten wolle. Weil dieser also in Form seiner

<sup>325</sup> Man erinnere sich erneut an die Aussage von Klesel, wonach „der Augenblick [...] alles [gibt] oder nimmt [...]“ (BH 195), und auch hier ist es erneut so, dass Leopold nur durch die Verquickung der Umstände die Unterschrift bekommt, die ihm der Kaiser ja eigentlich versagen möchte.

schriftlichen Fixierung eine Art Eigenleben in den Händen von Leopold führt, lässt sich der Erzherzog auch durch Julius nicht mehr zurückdrängen und führt schließlich den Zustand herbei, den dieser bereits prophezeit hat:

JULIUS Kommt ihr ins Land mit fremdgeworbnen Truppen, / So gärt der Aufruhr neu, des Kaisers Gegner / Benützen es zu seinem Untergang. / Es ist zu spät. (BH 1818-1821)

Denn die Prager Bürger, die sich in der Tat verraten fühlen, besiegen die kaiserlichen Truppen und setzen den Kaiser fest, der sich wieder in seinen wortkargen Zustand aus dem ersten Aufzug zurückgezogen hat, ohne aber die Möglichkeit seines Rückzugsraumes zu haben, denn der ist nun wie alle anderen Ausgänge versperrt (vgl. BH 2199-2201). Der Kaiser ist entmündigt und selbst die Illusion, der neuen Zeit mit ihrer Heterogenität noch die Stirn bieten zu können, verschwunden. Das einzige, was ihm noch bleibt, ist, an seinem Sohn, der wie der wilde Löwe darauf wartet, dass der Vater ihm die notwendige Nahrung reicht (vgl. BH 2111-2115),<sup>326</sup> eben den Akt der Züchtigung zu vollziehen, der ihm ansonsten verwehrt geblieben ist:

DER KAISER *der auf den Stufen des Brunnens stehend, den Schlüssel hinabgeworfen hat, mit starker Stimme: Er ist gerichtet, / Von mir, von seinem Kaiser, seinem – / Mit zitternder, von Weinen erstickter Stimme: Herrn! Er wankt nach der linken Seite von Rumpf unterstützt, ab.*

Bereits durch die offizielle Amtsbezeichnung in der Redeeinleitung „der Kaiser“, die sonst nicht vorkommt, wird deutlich gemacht, dass hier der Staatsmann spricht, der in diesem Akt die letzte offizielle Handlung vollzieht, bevor die „neuen Richter“ eingesetzt werden, die nicht mehr die Seinigen sind:<sup>327</sup>

JULIUS Der Richter wird erkennen seine Schuld.

THURN Man weiß noch nicht wer Richter hier im Land.

JULIUS Doch wohl nicht ihr?

THURN Verhüt' es Gott! / Doch auch nicht Jene, die des Unheils Stifter, / Als schuldig etwa selber sich gezeigt. (BH 2084-2088)

Julius erkennt die Richtergewalt der Kaisers an dieser Stelle an und erklärt darüber hinaus den auf die Vergangenheit bezogenen Wunsch, „dass er doch mit gleicher Festigkeit / Das Unrecht ausgetilgt in seinem Staat, / Als er austilgt nun in seinem Hause“ (BH 2189-2191). Wie genau diese Aussage zu deuten ist, bleibt unklar. Schließlich ist Julius selbst Protestant, „doch nur im Glauben, nicht in Widersetzung“ (BH 1295), so dass er mit „Unrecht“ schwerlich die Ansprüche der Protestanten meinen kann. Zumindest nicht, was die Glaubensfreiheit anbelangt, die er zu gewähren dem Kaiser ja auch selbst vorgeschlagen hat, weil er sich durch diesen Schritt „zu voller Macht“ hätte befreien können (vgl. BH 1229f.). Schließlich wäre dadurch der Zwang entfallen, beständig aufs Neue die Trennlinie zwischen „protestantisch“ in Kombination mit Kaisertreue und „protestantisch“ in Kombination mit Aufruhr zu bestimmen, weil die Religionszugehörigkeit bei der Bestimmung der Feinde der Ordnung keine Rolle mehr gespielt und man so gezielter das „Unrecht“ hätte bekämpfen können, als das dann eine wie auch immer

<sup>326</sup> Berücksichtigt man, dass der Löwe das Wappenzeichen Böhmens ist, wird hier eine strukturelle Parallele zwischen Don Cäsar und Böhmen, repräsentiert in Form seiner Residenzstadt Prag, eröffnet, die auch im Folgenden noch weiter verfolgt wird, weil beide in besonderem Maße von der Gunst des Kaisers abhängen, so zumindest sieht er es selbst.

<sup>327</sup> Oben wurde bereits erläutert, dass es sich bei dieser Handlung um einen Willkürakt Rudolfs handelt, der hier über seinen Sohn das letzte Urteil fällt; die Tatsache, dass er dies im Namen des Kaisers macht, bestätigt, dass er mit diesem Schritt sein Unvermögen im Bereich der Politik zu kompensieren sucht, denn über den Sohn als Zeichen der „neuen Zeit“ kann er nun verfügen, wohingegen sich ihm dessen Meisterin, nämlich die „neue Zeit“ selbst, entzieht. Gleichzeitig kommt er damit auch dem Wunsch seines Sohnes nach, der sich selbst tötet, worin natürlich ebenfalls ein Zug der „neuen Zeit“ gesehen werden kann, weil Selbstmord natürlich auch eine Form der mangelnden Ehrfurcht vor der göttlichen Ordnung darstellt. Insofern begünstigt der Kaiser also auch in diesem Schritt die „neue Zeit“ eher, als dass er sie bekämpft.

man so gezielter das „Unrecht“ hätte bekämpfen können, als das dann eine wie auch immer geartete Form der „Widersetzung“ zu gelten hat. In diesem Sinne müsste man auch die Zuschreibung von „Unrecht“ im Hause Habsburg auf Don Cäsar so erklären, dass sie in seiner „Widersetzung“ gegen die väterliche Autorität bestünde. Nichtsdestotrotz verwundert das Verb „austilgen“ gerade aus dem Munde von Julius, der ja kurz zuvor gemahnt hat, dass Don Cäsar „Spruch und Recht“ werde, damit er „nicht wie ein verzehrend, reißend Tier“, sondern „wie ein Mensch [...] aus dem Leben scheidet“ (BH 2181f.), der sich erklärt, d.h. Rechenschaft abgelegt habe. Offenbar ist es so, dass für Julius die Entscheidungen des Kaisers, sobald sie dieser einmal getroffen hat, nicht mehr in Frage gestellt werden dürfen, und so wird man auch seine sämtlichen Aussagen dahingehend auslegen müssen, dass sie immer auf die Bewahrung der kaiserlichen Autorität ausgerichtet sind. Muss er nun durch die vollendeten Tatsachen den nahezu umfassenden Verlust dieser Autorität bedauern, hatte er zuvor zumindest noch die Möglichkeit gesehen, den Kaiser im Vertrauen eben vor dieser Entwicklung zu warnen.

Ebenso wie sich Don Cäsar der väterlichen Autorität entzogen hat, so hat dies in den Augen Rudolfs auch seine Stadt Prag getan, wofür er sie mit seinem Fluch bestrafen möchte:<sup>328</sup>

RUDOLF Gehütet wie den Apfel meines Auges / Hab' ich dies Land und diese arge Stadt, / Und während alle Welt ringsum in Krieg, / Lag einer blühenden Oase gleich / Es in der Wüste von Gewalt und Mord. / Doch bist du müde deiner Herrlichkeit / Und stehst in Waffen gegen deinen Freund? (BH 2245-2251)

So wie der enttäuschte Vater entzieht auch der enttäuschte „Freund“ seinem eigenen „Werk“ die Zuneigung, wobei er Prag nun rückblickend als Paradies des geschichtslosen Raumes malt, weswegen es auch als sein Herrschaftssitz prädestiniert gewesen sei (vgl. BH 2240-2249).<sup>329</sup> Bevor er diesen Fluch in einer abschließenden Versöhnungsgeste wieder zurücknehmen wird, gibt er den Erzherzögen sein Vermächtnis der Einigkeit mit auf den Weg, die „Ehrfurcht“ vor Mathias beinhaltet, damit das „Königtum“ der „Welt erhalten [bleibe], ders vonnöten“ (BH 2316f.). Sogleich verliert er sich dann jedoch bei der Ermahnung Ferdinands in eine Traumvision, weil er den Stern von Betlehem und den Gesang der Engel wahrnimmt: Sobald er die mit dem Kaiseramt verbundenen Pflichten von sich gestoßen hat, schwärmt er von allgemeiner Menschlichkeit und imaginiert sich selbst als zweiten Christus, der „allein das Weh für Alle tragen [will]“ (BH 2411). Wenn die Erinnerung an seine schwere Jugendzeit nicht mit der Ankunft im Reich endet, sondern mit dem Eingang ins Himmelreich, so kann er zwar versöhnt aus dieser Welt scheiden, aber die Erlösung, die mit diesem Schritt angekündigt wird, bleibt ja natürlich zunächst einmal nur Verheißung und Hoffnung für die Zurückgebliebenen.

Nun könnte man meinen, dass mit der Unterzeichnung des Majestätsbriefes, welcher den Protestanten das Recht auf Kirchenbau gewährt, und dem Übergang der Kaiserwürde auf Mathias, der sich Protestanten gegenüber ja durch Klesels Leitung als wohlgesinnt erwiesen hat, eben jene Voraussetzungen für eine Lösung des innerstaatlichen Konfliktes gegeben seien, die man aus Julius' Bemerkung ablesen kann. Aber genau dies ist nicht der Fall, weil sich die Spaltung durch widersprüchliches Agieren aus dem Hause Habsburg fortsetzt:

<sup>328</sup> Diesem Fluch liegt sogar eine prophetische Komponente inne, wie Hoffmann (1999) festgestellt hat, weil Rudolf „hier u.a. den Höhepunkt der Gegenreformation 1623 voraus[sagt], die Hinrichtung des böhmischen Adels“ (S. 190). Gerade unter diesem Blickwinkel ist natürlich seine selbsternannte Erlöserfunktion – zumindest zunächst einmal – folgenlos.

<sup>329</sup> Man erinnere sich an Sappho, die aus Rache für Melittas Undank sogar deren Tod zumindest als Möglichkeit in Betracht zieht, schließlich sei sie ihr eigenes Werk (vgl. SO 1244-1247). Die Zeichnung von Prag als geschichtslosem Paradies erinnert an Libussas Evozierung des von der Welt abgeschlossenen Tals der Böhmen, das, „wenn rings so Land als Meer verginge, [...] für sich selbst bestünde, eine Welt“ (LI 2340f.). Da beide Figuren ihr eigenes Scheitern nicht mehr abwenden können, bleibt ihnen nur noch die Verkündigung ihrer Wahrheit, dass sich nämlich der Sieg der gegenteiligen Meinung als verderblich herausstellen wird.

KLESEL Doch wenn die Macht nicht einig wie der Wille, / Wer trägt die Schuld als Jene, die im Dunkeln / Am Hofe selbst sich bilden zur Partei / Und die Parteiung in den Ländern nähren? / In Böhmen selbst, wo man den Majestätsbrief / Erfüllen will, getreulich, ohne Hehl, / Trifft jeder Auftrag Seiner Majestät / Auf einen heimlich widersprechenden, / Gegeben von den Nächsten seines Hauses. / Die Utraquisten wollen Kirchen baun, / Wozu sie Kaiser Rudolfs Brief berechtigt, / Man hindert sie und stellt die Arbeit ein.

FERDINAND Null ist der Majestätsbrief, als erzwungen.

KLESEL Erzwungen ist zuletzt ein jeder Friede; / Der Schwächere gibt nach. Doch soll das Schwert / Nicht wüten bis zu völliger Vertilgung, / Muß Friede werden, der nur Friede ist / Wenn er gehalten wird, ob frei, ob nicht. (BH 2544-2561)

Indem Ferdinand Klesel nun von dem politischen Parkett verschwinden lässt und so dessen Einfluss auf Mathias kappt, gelingt es ihm immerhin, durch diesen Akt des mehr oder weniger freiwillig in Kauf genommenen Ungehorsams dem neuen Kaiser gegenüber, eine neue Form der „Einigkeit“ herzustellen, die der sterbende Rudolf den Erzherzögen als Vermächtnis mit auf den Weg gegeben hatte als adäquate Reaktion auf „das Neue“, das da drängt. Denn indem das nicht mehr zur Familie gehörende fremde Element, das für die liberale Haltung des neuen Kaisers den Protestanten gegenüber verantwortlich zu machen ist, entfernt wird, gewinnt wieder Ferdinands Überzeugung die Oberhand, wonach die Protestanten insgesamt rücksichtslos „auszurotten“ seien. Dass er damit jedoch das eigentlich wünschenswerte Ziel einer schnellen Befriedung des Landes in weite Ferne gerückt ist, darüber klärt ihn Wallenstein unmissverständlich auf:

FERDINAND Und so im Geist der Leichenfeier folgend / Des hingeschiednen Herrn, laßt uns ihn rächen. / Zwar Rache ziemt dem echten Christen nicht, / Doch seine Feinde strafen die auch unsre; / Und strafend sie, wär's mit dem Äußersten, / Zugleich erretten von dem ew'gen Tod. / Ein kurzer Feldzug nur steht uns bevor –  
WALLENSTEIN *in der Menge*: Der Krieg ist gut, und währt' er dreißig Jahr. (BH 2840-2847)

Das historische Wissen wird Wallenstein recht geben und bescheinigt Ferdinand gleichzeitig Kurzsichtigkeit bzw. religiöse Verblendung, die ihn die Gesamtlage vollkommen falsch einschätzen lässt. Denn die Möglichkeit zur vollkommenen Restauration, die ihm vorschwebt, gibt es nicht mehr, und sein Plan, diese gewaltsam herbeizuführen, wird ihn selbst überrollen, weil er unmittelbar auf einen Krieg zuläuft, der dreißig Jahre dauern wird:

WALLENSTEIN Ei, Herr, man nennt so viel ein Menschenleben. / Und eh nicht, die nun Männer, faßt das Grab, / Und die nun Kinder, Männer sind geworden, / Legt sich die Gärung nicht, die jetzt im Blut. (BH 2853-2856)

Man fühlt sich an die Rede von Klesel über den Samen der Verwirrung und der Empörung erinnert (vgl. BH 2662-2663), der nun gelegt worden ist und dessen Wachstum sich in einem förderlichen Klima zwangsläufig vollziehen wird.<sup>330</sup> Dass sich nach dieser Periode der kriegerischen Auseinandersetzung eine neue Ordnung einstellen wird, hat in seiner Allgemeingültigkeit bereits Julius festgestellt:

JULIUS Die Welt sie fühlt die Ordnung als Bedürfnis / Und braucht nur ihr entsetzlich Gegenteil / In voller Blöße nackt vor sich zu sehn, / Um schaudernd rückzukehren in die Bahn. (BH 2159-2161)

Denn selbst der Bösewicht will nur für sich / Als einzeln ausgenommen sein vom Recht, / Die Andern wünscht er vom Gesetz gebunden, / Damit vor Räuberhand bewahrt sein Raub. / [...] Die Mehrheit siegt und mit ihr

<sup>330</sup> Diese Wachstumsmetapher steht natürlich in struktureller Ähnlichkeit zu der von Rudolf bemühten Metapher der „Hefe“ bzw. des sich selbst fortzugenden Zweifels, mit deren Hilfe das unkontrollierte Anwachsen der Ansprüche samt ihrem verderblichen Effekt beschrieben wird. Verwendet der Kaiser dieses Bild, um seinem Grauen Ausdruck zu verleihen, so möchte zwar auch Klesel hiermit eine Gefahr bezeichnen, allerdings eine solche, die er im Gegensatz zu jenen, die wie Ferdinand dogmatisch am Vergangenen festhalten, durchaus zu meistern verstanden hätte.



siegt das Recht. / Wär's anders, Herr, die Welt bestünde nicht / Und alle Bande des gemeinen Wohls / Sie wären längst gelöst von Eigennutz. (BH 2121-2130)

Zwar waren diese Aussagen auf die Wiederherstellung der Ordnung in der Stadt Prag und eine Intervention der Reichsfürsten bezogen, aber natürlich gelten sie auch in Bezug auf länger andauernde Konflikte.<sup>331</sup> Julius ist es auch, der – scheinbar im Gegensatz zu seiner Aussage, wonach der Kaiser das Unrecht in seinem Staat beizeiten hätte ausräumen sollen – Ferdinand mit auf den Weg gibt: „Wo nichts zu wirken ist auch nicht zu handeln / Die Zeit hilft selbst sich mehr als man ihr hilft“ (BH 2823f.). Nimmt man beide Aussagen zusammen, kommt man zu der Erkenntnis, dass ein bestimmtes Handeln offenbar nur bis zu einem bestimmten Zeitpunkt möglich ist, aber zwecklos oder schlimmstenfalls sogar schädlich, wenn man sich dem Zeitverlauf entgegenzustellen versucht, dessen vollständige Kontrolle sich dem Einzelnen entzieht. Daher definiert er auch als „das Schlimmste: Zu handeln, da's zu spät“ (BH 1748). Adäquates Handeln setzt also Beachtung der Rahmenbedingungen, unter denen das Handeln gelingen kann, voraus.<sup>332</sup> Und diese sind nunmehr eben so, dass ein Handeln im Sinne Ferdinands sich unter den gegebenen Bedingungen als schädlich erweist, weil er dadurch einen größeren Konflikt verursacht, als er einerseits selbst beabsichtigt und als er andererseits notwendig gewesen wäre, wenn man den Worten Klesels Vertrauen schenken darf.<sup>333</sup>

Mathias jedenfalls scheint sich, auf dem Höhepunkt seines Machtstrebens angekommen, in seinen Bruder verwandelt zu haben, weil er sich ebenso passiv nach der „Ruhe“ in seinem Kabinett sehnt wie ehemals Rudolf oder auch er selbst, als er seinem Bruder im ersten Akt entgegengetreten ist und als Konsequenz seiner Niederlage in den Niederlanden seiner sämtlichen Ambitionen und dynastischen Ansprüche entsagen wollte (vgl. BH 115-121). Zwar hat er nun vermeintlich erreicht, was er wollte, allerdings ist es in seiner neuen Position keineswegs so, dass er „niemand darum verpflichtet [ist] als sich selbst“, sondern er war abhängig von Klesel und wird es weiterhin von Ferdinand sein, weil er ebenso wenig eine adäquate Antwort auf die Frage des Zusammenhaltes im Reich wie sein verstorbener Bruder hat, weswegen er nun zwangsläufig erkennen muss, dass er einem Scheinziel hinterhergejagt ist:

---

<sup>331</sup> Vgl. hierzu die treffende Aussage von Kleinstück (1965): „Die Welt bedarf der Ordnung, soviel ist richtig. [...] Aber wenn die Welt das Chaos erlebt – und mindestens eine Andeutung davon hat Prag in der vorausgehenden Nacht erfahren – dann kehrt sie nicht notwendig in die alte Bahn zurück, sondern sucht sich, wie es hier geschieht, eine neue: *die* Bahn gibt es ebenso wenig wie *die* Ordnung“ (S. 223).

<sup>332</sup> Gerade dieser Blickwinkel für das Mögliche geht den Mitgliedern des Hauses Habsburg ab, wie aus folgender Aussage Klesels sehr deutlich hervorgeht, die sich auf das streitende Brüderpaar bezieht: „Nun allzuwenig, wie nur erst zu viel. / So treibt ihr euch denn stets im Äußersten / O Maximilians unweise Söhne!“ (BH 122-124). Diese Feststellung lässt sich aber auch auf das Brüderpaar Ferdinand-Leopold anwenden, weil auch sie mit Ausnahme zweier durch Zweifel behafteten Entscheidungen Ferdinands der „Ganz-oder-gar-nicht“-Politik des Hauses Habsburg anhängen. Damit erweisen sie sich als Verwandte der kindlich-naiven Erny, die ebenfalls nicht zu einer „klugen“ Handlung fähig ist, zu der ihr der weise Bancbanus rät: „Kind, allzuviel geht gleich mit allzuwenig“ (ETD 883).

<sup>333</sup> Bogumil (2000) unterscheidet in den Geschichtsdramen der Übergangszeit zwischen dem klassischen und dem modernen Drama zwei Figurentypen anhand ihres Verhältnisses zum dargestellten Geschehen, die ungeachtet ihres konträren Verhaltens gleichermaßen dem destruktiven Geschichtsprozess zum Opfer fallen: Figuren wie Rudolf versuchen, sich durch ihren Rückzug ins Private dem geschichtlichen Geschehen zu entziehen, das sie angesichts der Unmöglichkeit der persönlichen Einflussnahme und der Undurchsichtigkeit der Verhältnisse durchaus zutreffend charakterisieren, während andere Figuren – in diesem Fall die Erzherzöge – sich in blindem Aktionismus ergehen, ohne zu merken, dass ihr Handeln folgenlos und der Gang der Geschichte bereits im Vorhinein bestimmt ist. Gerade durch diese Absenz eines selbstbestimmten Helden scheidet sich die Dramen des Übergangs von den klassischen Geschichtsdramen ab, wobei das Thema der Zeit noch nicht wie im modernen Drama vollkommen autonom geworden sei, sondern auf einer Metaebene durch das erkennbare Verhältnis von unbeeinflussbarem Geschichtsverlauf und letztlich ergebnislos bleibenden Einzelgeschichten reflektiert würde. Vgl. hierzu auch die Überlegungen von Pichl (2006).

MATHIAS Am Ziel ist nichts mir deutlich als der Weg, / Der kein erlaubter war und kein gerechter. / *Sein Blick fällt auf die Reichskleinodien, er wendet die Augen ab.* O Bruder, lebstest du und wär' ich tot! / Gekostet hab' ich was mir herrlich schien, / Und das Gebein ist mir darob vertrocknet, / Entschwunden jene Träume künft'ger Taten, / Machtlos wie du wank' ich der Grube zu. (BH 2902-2908)

Im Gegensatz zum Bewusstsein der Allmacht Ferdinands, die lediglich mit leichten Zweifeln versehen ist, empfindet Mathias seine eigene Machtlosigkeit in seinem ganzen Ausmaß, die ihn unfähig macht zu handeln. Rudolf immerhin konnte seine Passivität noch als adäquates Mittel preisen, auf die Herausforderungen der Zeit zu reagieren, auch wenn seine Rechtfertigungsreden je nach Gesprächssituation teilweise in sich widersprüchlich waren. Dennoch kann man Rudolfs Aussagen über die Gefahr der Ordnungsauflösung unabhängig von ihrer Bewertung eine gewisse Konsistenz nicht absprechen.<sup>334</sup> Letztlich läuft alles darauf hinaus, dass der Zweifel, sofern er einmal offiziell anerkannt wird, die Ordnung insgesamt zersetzen und damit auch deren geistige Errungenschaften in Wissenschaft und Kunst zerstören wird. Bezieht man das Ende des Dramas, nämlich die Ankündigung des 30-jährigen Krieges mit ein, haben diese Aussagen, gerade auch was die Vermischung von religiösen und politischen Absichten angeht, durchaus prophetischen Charakter. Allerdings ist es ein Fehler Rudolfs, davon auszugehen, dass er aus seinem Kabinett heraus die vollkommene, sozusagen blinde Kontrolle über all das habe, was sich außerhalb abspiele:

RUDOLF Vielmehr nur: weil ein Mittelpunkt vonnöten, / Um den sich alles schart was Gut und Recht / Und widersteht dem Falschen und dem Schlimmen, / Hat in der Zukunft zweifelhaftes Reich / Den Samen man geworfen einer Ernte, / Die manchmal gut und vielmal wieder spärlich. / Zudem gibt's Lagen wo ein Schritt voraus / Und einer rückwärts gleicherweis verderblich. / Da hält man sich denn ruhig und erwartet / Bis frei der weg, den Gott dem Rechten ebnet.

JULIUS Doch wenn ihr ruht, ruhn deshalb auch die Andern?

RUDOLF Sie regen sich, doch immerdar im Kreis. / Die Zeit hat keine Männer, Freund wie Feind. (BH 1169-1181)

Denn in Wirklichkeit wird es ein ganz anderer „Samen“ sein, der am Ende aufgeht, wie es Klesel später ankündigen wird, nämlich „Verwirrung und Empörung“ (BH 2663f.). Rudolfs Bild des Kreises, in dem man selbst den unverrückbaren Mittelpunkt bildet, während die anderen sich darum bewegen, ist natürlich ein sehr glücklich gewähltes Bild für einen Vertreter der Restauration. Allerdings kann eine Veränderung der Konstellation nur verhindert werden, um im Bild des Kreises zu bleiben, wenn von diesem Mittelpunkt eine ausreichend große Anziehungskraft ausgeht. Denn sobald die Bindung an das Zentrum nachlässt, bewirken die gegenteiligen Kräfte ein Auseinanderstreben des Ganzen und infolgedessen eben auch den Eintritt des chaotischen Zustandes, den Rudolf auf alle Fälle verhindern möchte.<sup>335</sup>

Darüber hinaus ist er ja noch nicht einmal vollkommen passiv, sondern handelt zumindest zweimal unnötig trotz besseren Wissens: Sowohl die Übertragung einer militärischen Aufgabe an Mathias sowie die „Öffnung“ seines Herzens für die durch Leopold ausgeführte „Rache“ erweisen sich als absolut destabilisierend für die von ihm so hoch geschätzte Ordnung. In beiden Fällen handelt der Kaiser als Privatmensch, einmal, um der Kritik seines Neffen entge-

<sup>334</sup> Für Pichl (1992) gibt es in Anlehnung an Alfred Doppler noch eine dritte Art von Ordnung (in Bezug zu BH 1277-1284), nämlich „die friedliche Koexistenz der unterschiedlichen Individuen, die ihren Sinn von einem auf einen zentralen Bezugspunkt, das historisch beglaubigte Kaiseramt, hingeordneten Gemeinwesen erhält“ (S. 292). Ihm zufolge thematisiere das Drama in erster Linie die Schwierigkeiten einer solchen „Idealvorstellung“ angesichts zunehmender subjektiver und nationalistischer Tendenzen (vgl. auch S. 293).

<sup>335</sup> Schwan (1986) entlarvt die Kreismetapher, die ja ebenfalls von Mathias zur Beschreibung der militärischen Lage benutzt wird (vgl. BH 771f.) als „raffinierte Verdrängungsstrategie“, welche die reale Situation ausblendet (S. 67). Durch seinen Rückzug, der „eine vielleicht verständliche, womöglich verzeihliche Haltung eines Privatmannes, aber nicht des Repräsentanten des Staates, in dessen Existenz es die Trennung von Privatem und Öffentlichem nicht gibt“, ist (S. 74), hat er ein „Macht- und Entscheidungsvakuum“ entstehen lassen (S. 75).

genzutreten bzw. dem Bild von der Einheit der Habsburgerfamilie, der er ja selbst anhängt, zu entsprechen, und dann im zweiten Fall ganz eindeutig aus persönlicher Enttäuschung, wobei es auch hier ein Familienmitglied ist, das dem Kaiser diese im Nachhinein schädliche Entscheidung anträgt. Offenbar wird die Familienbindung, der ein hoher Stellenwert in der bisherigen Ordnung zukommt, in diesem Drama deutlich problematisiert. Ebenso problematisch sind nämlich auch seine Entscheidungen, die der Kaiser in Zusammenhang mit der Handlung um Don Cäsar trifft, weil er ihn stellvertretend für die neue Zeit straft, deren „Schüler“ er lediglich sei, aber dass er mit seinem Tod nicht die „Meisterin“ selbst bändigen kann, versteht sich von selbst. Somit erscheint die Bestrafung seines Sohnes, die in der Stattgabe seines Todeswunsches endet, sinnlos zu sein. Sie erfüllt allenfalls die Funktion einer subjektiven Bewältigungsstrategie für den ansonsten recht hilflosen Kaiser. Die Familie spiegelt bereits die das gesamte System prägende Heterogenität wider, denn obwohl sich alle offiziell zum Kaiser bekennen, haben sie doch alle ihre eigenen Antworten auf die Fragen der Zeit und offenbaren damit ein bereits vorhandenes Misstrauen dem Kaiser gegenüber, das dieser ja wiederum als verderblich gebrandmarkt hat: Mathias strebt auf Anleitung Klesels neue Bündnisse an, die so in der streng hierarchischen Struktur der Systemordnung nicht vorgesehen sind, und unterminiert dadurch die vom Kaiser geforderte Ehrfurcht als staatstragendes Prinzip, Ferdinand sieht allein in der Auslöschung der Protestanten und der Wiedererlangung der absoluten Homogenität die adäquate Politik, und Leopold schließlich verteidigt vehement das kaiserliche Willensprimat, und zwar, wenn es sein muss, auch gegen die bessere Einsicht des Kaisers, weil er lediglich im Bund mit dessen „Herzen“ steht. Damit sind aber alle Familienmitglieder, auch wenn sie in „guter“, d.h. vermeintlich systemstabilisierender, Absicht handeln, an der Destabilisierung der Ordnung beteiligt, weshalb alle am Ende inklusive des Kaisers auch ihre Schuld an dieser Entwicklung bekennen (BH 2155-2157, 2292-2296 u. 2913f.).

Während sich die Habsburger also in Zögern, bewusstem Falsch-Handeln und gut gemeintem, aber im Nachhinein bereutem Handeln üben, profitieren eindeutig die Vertreter der neuen Zeit, d.h. all diejenigen, die Ansprüche geltend machen, die ihnen in der alten Ordnung verwehrt werden:

GRAF THURN Laßt uns hinaus, begrüßen den Erzherzog. / Der Magistrat der Altstadt rüstet sich / Entgegen ihm zu gehen. Kommt, laßt uns mit, / Ist er ja doch der Retter, der Befreier.

SCHLICK Nur fürcht' ich, wuchert fort in ihm der alte Same, / Zur Macht gelangt, wirft er die Maske weg.

THURN Für neues Drängen gibt es neue Mittel, / Und sag' ich: neue, mein' ich nur die alten. / Der leise Widerstand stumpft jeden Stachel. / Und streiten sie um unsre Krone sich, / Verarmen wie im Rechtsstreit beide Teile, / Reich werden Richter nur und Anwalt, wir. / *In die Szene zeigend:* Dort drängt Bischof Klesel durch das Volk, / Verehren wir die Sonne, die im Aufgang.

SCHLICK Freund, er ist schlau.

THURN Ich bin's nicht minder, Freund! (BH 1800-1814)

Der eigentliche Akteur ist natürlich Bischof Klesel, der bis kurz vor Ende ungehindert seinen geheimen Plan der Umstrukturierung der Ordnung verfolgen kann, weil er es versteht, mit einer guten Portion Glück die Entscheidungsträger dahin zu lenken, wo er sie haben möchte. Sein entscheidender Vorteil gegenüber den anderen ist seine allgemeine Übersicht, die ihm auch spontanes Agieren im Sinne der geschickten Ausnützung des günstigen Augenblicks ermöglicht, schließlich ist er der einzige, der in der Berechnung seiner Taten (mit Ausnahme seiner Entfernung von der politischen Bühne am Ende durch Ferdinand) Erfolg hat, während den anderen allesamt mit Ausnahme von Herzog Julius Kurzsichtigkeit bescheinigt werden muss. Und dass dem so ist, hängt offenbar mit seiner Flexibilität zusammen, die sich allein schon daran bemerkbar macht, dass er als herausragender Vertreter der katholischen Kirche sich nicht davor scheut, Verträge mit Protestanten abzuschließen. Dabei richtet sich sein Interesse in erster Linie ja auch nicht auf ein weltanschauliches Ideal, sondern es geht ihm ganz profan auch um seinen eigenen Vorteil (vgl. BH 2504). Wenn er sich am Ende doch noch zurückziehen

muss als deutliches Zeichen dafür, dass selbst ein so geschickter Taktierer der Macht immer noch dem allgemeinen Prinzip des „Zufalls“ unterliegt, so kündigt er mit Wallenstein seinen eigentlichen Nachfolger an, weil auch dieser, ähnlich wie er selbst, den künftigen Entscheidungsträger im Staat aus dem Hintergrund zu führen verstehen wird:

KLESEL [zu Seyfried]: Vollführt denn die Befehle eures Herrn, / Der sich von Eisen fühlt, wie euer Harnisch / So oft ihn Glaubenseifer vorwärts treibt, / Doch kommts einmal zu menschlicher Verwürfnis / Vor Jedem zittern wird, der, starken Sinns / Sich dienend aufgedrungen ihm zum Herrn. / Er wird mein Rächer sein. Ich ahn' ihn schon / Und höre seine Tritte aus der Ferne.

EIN DIENER *der die Mitteltüre öffnet, anmeldend*: Herr Oberst Wallenstein.

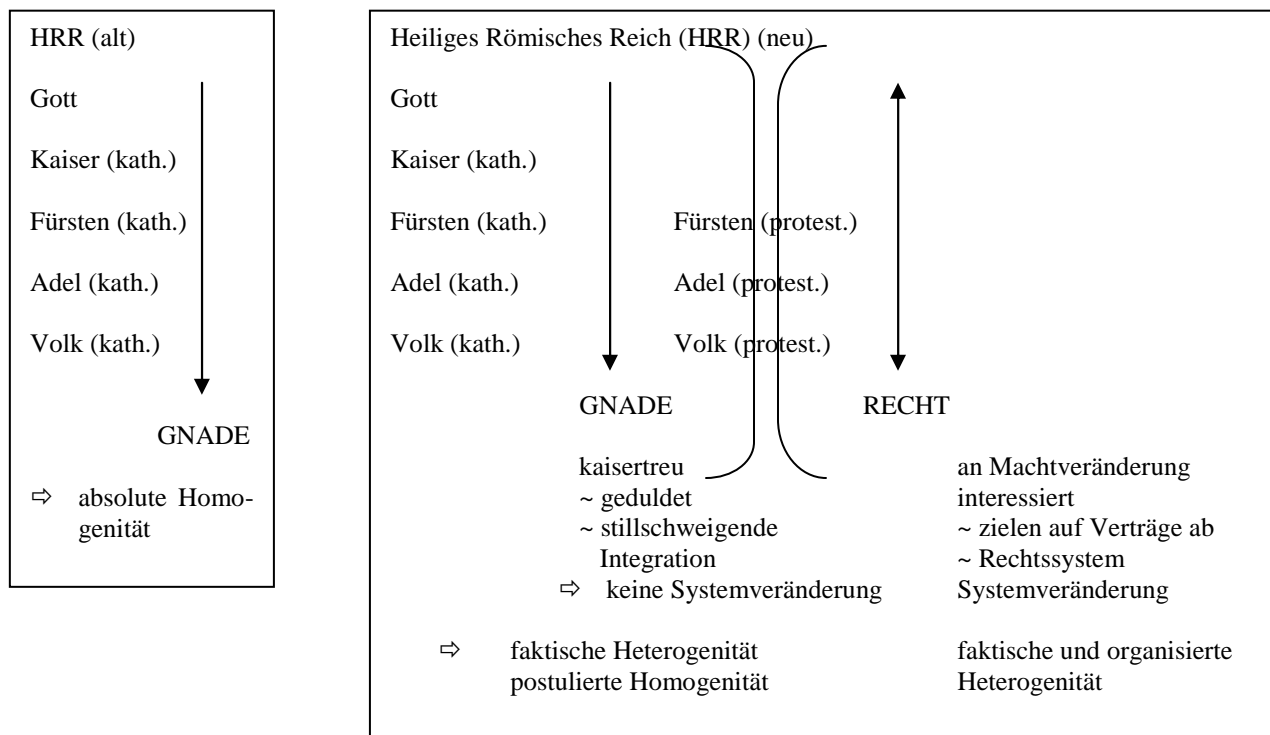
KLESEL Hört ihr den Namen? (BH 2690-2698)

Damit hat sich das Drama aber wieder seinem Anfang zugewendet: Mathias ist überaus deutlich der neue Rudolf und Ferdinand der neue Aktivist, als der sich sein Onkel vorher versucht hatte. Tatkräftig unterstützt wird der radikale Eiferer des Glaubens durch den kriegsbegeisterten Wallenstein, der für den späteren Kaiser eben die bestimmende Funktion übernehmen wird, die Klesel von Beginn an für Mathias hatte. Denn auch Wallenstein ist in seinen Entscheidungen weitgehend autonom und mit Sicherheit nicht von übertriebener Ehrfurcht gegenüber Vertretern der Ordnung geprägt:

FERDINAND Ich dank' euch, Herr; und denk' euch wohl zu brauchen, / Wenn mich einst Gott auf diesen Thron gesetzt. / doch will ich mich auch hüten, nehmts nicht übel, / Daß ihr nicht mehr mir dient, als lieb mir selbst.

WALLENSTEIN Wer kann wohl sagen, meint ein altes Sprichwort: / Aus diesem Brunnen will ich niemals trinken! / Die Zeit entscheidet da, Herr – und der Durst. (BH 2749-2755)

Und auch Wallenstein wird zunächst Glück haben, weil er den günstigen Augenblick in seinem Sinne zu nutzen versteht, und dann wiederum an seiner eigenen Hybris scheitern, weil er die Bedingungen, die ihm die Bewahrung seiner Machtposition verheißen, letztlich doch nicht realistisch genug einschätzen wird. So wird er sich also auch in die Reihe aller anderen Figuren dieses Stückes einreihen, die das Scheitern ihrer Zielvorstellungen resigniert zur Kenntnis nehmen müssen, worüber das historische Wissen um das weitere Schicksal Wallensteins Aufschluss gibt.



- aus dem Bewusstsein der mangelnden Verfügungsgewalt über die Realität und der grundsätzlichen Relativität der über sie gemachten Aussagen (darin Gemeinsamkeit mit Don Cäsar) erscheint dem Kaiser seine Zurückgezogenheit die adäquate Reaktion zu sein:
- Beschäftigung mit Kunst und Sternendeutung ersetzt für den Kaiser das „kluge“ politische Handeln, das sich mit Aussagen über die gesellschaftlich-historische Wirklichkeit beschäftigen muss, die für Rudolf jedoch nicht über den Status subjektiv gefärbter Meinungen hinausgehen
  - ⇒ Vorteil von Kunst und Sternensystem liegt in ihrer Statik, während sich Wirklichkeit, zu denen diese beiden Systeme lediglich ein mittelbares Verhältnis unterhalten, fortwährend ändert
  - ⇒ Eingeständnis der Unfähigkeit, sich mit der Realität auseinanderzusetzen; einzige Ausnahme in der Figur Don Cäsars, die in einer geschickten Denkkoperation zu einem Zeichen für die Realität gemacht wird (über die der Kaiser dann allerdings ebenso wenig zu verfügen versteht, auch wenn er sich darüber hinwegtäuscht)
- diese (scheinbar effektive) Selbsttäuschung äußert sich in langen Reden über die Rechtfertigung seiner Position, die ihre eigene Realität konstruieren, welche letztlich aber nicht vollkommen konsistent ist (was wiederum durch ihre assoziative und durch überbordende Bildlichkeit sich auszeichnende Gestaltung nicht unbedingt auffällt)
- letztlich kann er seine Abgeschiedenheit aber nicht aufrecht erhalten und wird auch in seiner Residenz von der Realität eingeholt, weil sich nicht alle nur im Kreise bewegen wie die Mitglieder seiner Familie
- in seinem Umgang mit Don Cäsar (und später auch seiner Residenzstadt Böhmen) äußert sich eben jene Willkür, welche die Kritik an dem alten Gnadensystem gerechtfertigt erscheinen lässt und für eine verstärkte Verrechtlichung der Gesellschaftsordnung spricht
- Krieg/Gewalt als zwangsläufige Konsequenz des bestehenden Zwiespalts zwischen tatsächlicher Heterogenität und postulierter Homogenität
- Heterogenität und Agieren in „neuer Zeit“ bereits im Hause Habsburg präsent: Alle Figuren agieren im Sinne ihrer eigenen Maximen, selbst wenn sie vermeintlich den Willen des Kaisers widerspiegeln
- Handeln muss zur jeweiligen Situation passen: Entscheidungen nach realitätsunabhängigen Prinzipien als Verblendung gekennzeichnet: hat noch größeres Morden zur Konsequenz
- selbst der dogmatische Ferdinand muss erleben, dass er gezwungen ist, Kompromisse einzugehen, wenn er sein Ziel erreichen will: Handelt er dabei dem Augenblick angemessen, hat er Erfolg; ignoriert er die Zeitumstände, wird ihm Blindheit bescheinigt
  - ⇒ der Augenblick und die ihn bestimmenden Umstände entscheiden über Erfolg/Misserfolg des eigenen Vorhabens und damit letztlich Zufall/Glück

- ⇒ Flexibilität bei gleichzeitiger langfristiger Zielvorstellung ist eine vielversprechende Bedingung für erfolgreiches Handeln (Klesel), aber letztlich bleibt Glück natürlich unberechenbar (auch er scheitert am Ende wie alle Figuren, nimmt man geschichtliche Entwicklung hinzu)
- ⇒ insgesamt sind die Gewinner diejenigen, die mehr Rechte einfordern, als ihnen im bisherigen Ordnungssystem zugestanden worden ist: Bei einmal erworbenen Ansprüchen erweisen sich eine Radikalrestauration und damit eine unbedingte Herbeiführung der postulierten Systemhomogenität als unmöglich, aber der Wandel vollzieht sich grundsätzlich langsam und in einem gewaltsamen Prozess
- ⇒ Prozess aufgrund der unkontrollierbaren „Gärung“ nicht mehr aufzuhalten; erst nach der Erfahrung einer umfassenden Destruktion Möglichkeit der Etablierung einer neuen Ordnung, die faktische Heterogenität nicht länger einfach nur verschweigt, sondern auch organisierbar macht

## 12. Die Jüdin von Toledo<sup>336</sup> oder die verpasste Chance einer Zeitenwende

Dieses Drama beginnt da, wo *Ein treuer Diener eines Herrn* oder *König Ottokars Glück und Ende* aufgehört haben: König Alphons von Kastilien ist nach eigener Aussage ein „Sohn des Volkes“, das ihn als Kind nach dem Tod seiner Eltern vor den Nachstellungen seines Onkels bewahrt und so die legitime Herrschaftsfolge sicherstellen konnte:

KÖNIG Ich selber Fahne mehr als Krieger noch / Inmitten eines Heers, durchzog das Land / Erfechtend mit des Mundes Lächeln Siege. / Sie aber lehrten mich und pflegten mein / Und Muttermilch floß mir aus ihren Wunden. / Deshalb, wenn andre Fürsten Väter heißen / Des eignen Volks, nenn' ich mich seinen Sohn, / Denn was ich bin, verdank' ich ihrer Treue. (JT 134-141)

So kommt es, dass der Betrachter es mit einer recht jungen Herrscherfigur zu tun hat, die ausschließlich von staatstreuen Männern unter Einbezug der kriegerischen Aufgabe der Landesverteidigung auf seine Aufgabe vorbereitet wurde, die von Alphons derart vorbildlich ausgeübt wird, dass selbst der tadelfreudige Graf von Lara, einer seiner Erzieher, sich immer den königlichen Entscheidungen fügen muss (vgl. JT 151-159). Dies ist auch nicht weiter verwunderlich, wenn man sich die Umstände seiner Inthronisierung vor Augen ruft:

KÖNIG Und als am Tage Himmelfahrt die Menge / Versammelt war vor jenes Tempels Pforte / Da führten sie mich auf des Turmes Erker / Und zeigten mich dem Volk und schrien hinab: / Hier mitten unter euch, hier euer König, / Der Erbe alter Fürsten, ihres Rechts / Und eurer Rechte williger Beschirmer. (JT 121-127)

An dem Tage, an dem der wiederauferstandene Christus in den Himmel zurückkehrt und seinen Platz zur rechten Gottes einnimmt, wird dem Volk der neue und rechtmäßige Herrscher präsentiert, der damit mehr als deutlich eine Stellvertreterposition Christi einnimmt und somit nicht nur Sohn seines Volkes, sondern auch Sohn Gottes ist. Zumindes ist das der Eindruck, der sich beim begeisterten Volk einstellen muss und der von den königstreuen Granden auch gezielt in die Wege geleitet worden ist, denn eine solche Tat geschieht nicht unbeabsichtigt, sondern zeugt eindeutig von politischer Absicht bzw. Zeichensetzung. Derart von unten und von oben legitimiert, erscheint Alphons tatsächlich als die ideale Herrscherfigur und ein absoluter Glücksfall für Kastilien.

Allerdings schränkt der König seine eigene Tugendhaftigkeit in dem Sinne ein, dass man ihm „nicht zu fehlen Zeit“ ließ und er sie daher noch nicht auf die Probe stellen konnte, denn „besiegter Fehl ist all des Menschen Tugend, / Und wo kein Kampf da ist auch keine Macht“ (JT 173-176).<sup>337</sup> Vollkommene Macht erhält nach dieser Aussage nur der, der Herr über sich selbst sei, d.h., mit seiner eigenen Fehl- bzw. Sündhaftigkeit bekannt geworden ist und sie überwunden habe. Diesen Zusammenhang erläutert Alphons mit Hilfe der Baum-Metapher:

KÖNIG Bin ich nicht schlimm, so besser denn für euch. / Obgleich der Mensch der wirklich ohne Fehler / Auch ohne Vorzug wäre, fürcht' ich fast. / Denn wie der Baum mit lichtentfernten Wurzeln / Die etwa trübe Nahrung saugt tief aus dem Boden, / So scheint der Stamm, der Weisheit wird genannt / Und der dem Himmel

<sup>336</sup> Zum ersten Mal nachweisbar hat sich Grillparzer 1816 mit dem Stoff auseinandergesetzt. 1839 entstanden die ersten anderthalb Akte. Nach einer langen Pause folgten dann Fortsetzungen jeweils am Ende der Jahre 1848 und 1849, bis das Stück 1851 ganz fertiggestellt wurde. Zitiert wird aus dem *Trauerspiel in fünf Aufzügen* nach Grillparzer (1987), S. 483-555. (Im Folgenden abgekürzt als „JT“ unter Hinzufügung der entsprechenden Versangabe). Zu den unterschiedlichen Dramentraditionen, die dieses Stück in sich vereint und besonders zu den Bezügen zu Lope di Vega, vgl. Prutti (2013), S. 380-382 u. S. 353-356.

<sup>337</sup> Vgl. hierzu auch die zutreffende Feststellung Dopplers (1992): „Der König wird im Status eines großgewachsenen Kindes gehalten“ (S. 149). Zur Metaphorik der „Muttermilch“ bei Grillparzer vgl. die entsprechenden Bemerkungen in den Kapiteln zu *Des Meeres und der Liebe Wellen* sowie in *Libussa*.

eignet mit den Ästen, / Kraft und Bestehn aus trübem Irdischen, / Dem Fehler nah Verwandten aufzusaugen.  
(JT 162-170)

Wenn „Kraft und Bestehn aus trübem Irdischen“ stammen, dann ist der „Stamm der Weisheit“, der wie im Falle des Königs ohne diese Nahrung auskommt, nicht nur widernatürlich, sondern vor allem auch nicht widerstandsfähig.<sup>338</sup> Somit ist der „fleckelose“ König (JT 159) zwar unschuldig, aber eben unschuldig wie ein Kind, das mit den Verlockungen des Lebens noch nicht in Kontakt gekommen ist. Daher hat seine Erziehung, die in *König Ottokars Glück und Ende* in Ansätzen, aber in *Ein treuer Diener seines Herrn* dann ganz eindeutig als Modell für eine dauerhafte stabile Dynastie propagiert wird, einen entscheidenden Nachteil, wie es der Jugendfreund Don Garceran feststellen wird, nämlich die infolge der Überbetonung von Tugend und Pflicht vollkommene Ausblendung der sinnlichen Natur des Menschen:

DON GARCERAN O daß doch dieser König seine Jugend, / Der Knabenjahre hast'gen Ungestüm / In Spiel und Tand, wie Mancher sonst, verlebt! / Allein als Kind von Männern nur umgeben, / Von Männern groß gezogen und gepflegt, / Genährt vorzeitig mit der Weisheit Früchten, / Selbst seine Ehe treibend als Geschäft, / Kommt ihm zum erstenmal das Weib entgegen, / Das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht / Und rächt die Torheit an der Weisheit Zögling. / Das edle Weib ist halb ein Mann, ja ganz, / Erst ihre Fehler machen sie zu Weibern. / Und nun ist auch der Widerstand besiegt / Den die Erfahrung leiht dem oft Getäuschten, / Zum bitteren Ernst wird ihm das lose Spiel. (JT 851-865)

Besonders fatal muss sich die mangelnde Erfahrung auf den König auswirken, weil offenbar nur ihretwegen der Mann in der Lage ist, den schönen Verlockungen der Sinnlichkeit zu widerstehen, wie es Don Garceran zu Beginn des zweiten Aufzuges vorführt: Um seinen Ruf und seiner Eignung für Donja Klara besorgt, sieht er – der reichlich Erfahrene – nur in der Flucht eine Möglichkeit, sich dem Reiz Rahels zu entziehen: „Entfliehen der Gefahr nennt Sieg der Kluge“ (JT 411).<sup>339</sup> Der König jedoch begegnet mit der Jüdin Rahel zum ersten Mal einer sinnlichen Frau, denn die ihm angetraute Königin, mit der er bereits ein Kind hat, erscheint in diesem Stück durch ihre extreme Tugendhaftigkeit mit deutlich männlichen Persönlichkeitsanteilen ausgestattet. Denn „Männlichkeit“ als soziale Kategorie wird in erster Linie durch den Aspekt der Pflichterfüllung definiert, worüber das Lexem „Geschäft“ als Beschreibung der königlichen Ehe in Don Garcerans oben stehendem Zitat deutlich Auskunft gibt. Der Königin selbst erscheint die Ehe als „das Heiligste, / Da sie zu Recht erhebt was sonst verboten / Und was ein Greuel jedem Wohlgeschaffnen / Aufnimmt ins Reich des gottgefäll'gen Pflicht“ (JT 1204-1207). Daher verwundert es auch nicht, dass Alphons sich seine Gattin bereits zu Beginn weniger sittenstreng wünscht, denn nach eigener Aussage würde er sie „noch wärmer lieb[en], / Wär' manchmal, statt des Lobs, auch etwas zu verzeihn“ (JT 185f.). Auch die lustvolle Zweisamkeit, die er mit ihr während der kurzen Unterbrechung nicht enden wollender politischer und militärischer Auseinandersetzungen sucht und deretwegen er eigens einen Garten nach englischem Vorbild hat anlegen lassen, bleibt ihm verwehrt, weil die Königin nicht die erhoffte „Lust“ daran empfindet (vgl. JT 190-215). „Der Tag hat einen Riß“ für den König (vgl. JT 217), den er zunächst mit Staatsangelegenheiten zu füllen sucht, bis der Bericht Don Garcerans über den Stand der Auseinandersetzung mit den Mauren durch die Begegnung mit der schönen Rahel unterbrochen wird.

<sup>338</sup> Vgl. hierzu auch die Pflanzenmetaphorik in Grillparzers Gedicht über „Lola Montez“ (in Grillparzer 1960, S. 310f.): Das Samenkorn des menschlichen Geistes gedeiht erst zu „Blüte [...] und Frucht“ durch den notwendigen Kontakt mit der Erde, welche die „Leidenschaft“ überträgt, „[d]ie ihn beirrt, zum Schlimmen oft erregt, / Doch liegt in ihr auch unsers Guten Kraft, / Dem Blinden gleicht sie, der den Lahmen trägt.“ Der lenkende Geist alleine wird also nichts ausrichten können, denn nur „[d]er Trieb erzeugt die Handlung, die uns not“. Dementsprechend habe Lola Montez „dem besseren Gedanken Leib“ gegeben, indem in ihrem „Arm ein König ward zum Mann.“

<sup>339</sup> Don Garceran erkennt im Verhalten des Königs Rahel gegenüber („dieses Königs üpp'gem Treiben“) selbst seinen Umgang Frauen gegenüber „aus früh'rer Zeit“, also bevor er an die Grenze verbannt wurde (vgl. JT 876-878).



Diese Figur ist in vielerlei Hinsicht konträr zur Königin angelegt. Sie scheint keinen übergeordneten Geboten zu gehorchen und folgt stattdessen vollkommen ungeachtet der sich daraus möglicherweise für sie ergebenden Konsequenzen ihren momentanen Wünschen. Ihre Maxime lautet: „Meinen Willen. Gält's das Schlimmste“ (JT 716). Bestenfalls stiftet sie also lediglich Unordnung und Verwirrung, wie sie die Leute am Hof sonst nur vom Fastnachtsspiel kennen (vgl. JT 535-543). „Spiel“ ist denn auch das entscheidende Stichwort für das, was sie mit den sie umgebenden Zeichen macht: Unabhängig von deren eigentlicher Bedeutung dienen sie ihr nämlich lediglich als Gegenstand des Schmucks bzw. der Bestätigung ihrer eigenen Schönheit und erfahren somit eine ausschließlich subjektive Auslegung. So möchte sie z.B. ihren Ohrschmuck von sich werfen, so dass der überaus materialistisch orientierte Isak bereits verzweifelt die Gebüsche absucht (vgl. JT 45-67), und ihre Maskerade im Pavillon, in den der König sie später führen lässt, gipfelt in der Erklärung ihrer eigenen Schönheit aus der Perspektive der Königin (vgl. JT 596-600). Dass diese absolut egozentrische Haltung aber auch „blutige“ Folgen haben kann, die von ihr in Kauf genommen werden, verrät folgende Äußerung: „O gäbe jeder dieser Stiche Blut, / Ich wollt' es trinken mit den durst'gen Lippen / Und mich erfreue am Unheil das ich schuf“ (JT 590-593). Dennoch verfällt sie sofort in Angst und Schrecken, sobald sich die billigend in Kauf genommene Gefahr bemerkbar macht, so dass man ihr Verhalten mit Recht als irrational bezeichnen kann. Zudem lässt die sich darin offenbarende Naivität jedoch auch eine Deutung ihres Verhaltens als „kindlich“ zu, so dass ihre Verführung des Königs nicht einfach als böswillige Absicht ausgelegt werden kann, wie es die Königin und die Vertreter des Hofes später machen werden, zumal ja auch der König selbst noch Kindstatus aufweist.

Rahel dringt also in den königlichen Tugendraum ein, der topographisch durch die Gärten repräsentiert wird, in denen Juden während der Anwesenheit des Königs der Aufenthalt verboten ist, und zwar mit der erklärten Absicht, den König „weiß und rot, jung und schön“ zu sehen (JT 19f.). Die Farbmetaphorik ist bereits aus *König Ottokars Glück und Ende* und *Ein treuer Diener seines Herrn* bekannt und beschreibt dort wie hier erotische Anziehung.<sup>340</sup> Wie bereits angedeutet, führt sie damit ein vollkommen neues Element in das System des Hofes ein, denn Verführung und damit allgemein Weiblichkeit mit Ausnahme einer extremen Tugendhaftigkeit, die aber eben im Stück bereits Merkmale von Männlichkeit trägt, kommen darin einfach nicht vor. So wird etwa Don Garceran, der sich in der Werbung um die ihm durch ihre Väter bereits versprochene Frau (vgl. JT 1289-1294) allzu stürmisch gezeigt hat, an die Grenze geschickt, wo er auf Maurinnen „zu Recht verwiesen“ ist (JT 481).<sup>341</sup> Allerdings belegt das Beispiel des Ahns, der sich auf sein Schloss mit dem bezeichnenden Namen „Retiro“ zurückgezogen hat, wo er sich „aller Welt verborgen“ seiner Leidenschaft zu einer Maurin hingeben konnte, dass diese nun für den Hof bezeichnende extreme Tugendhaftigkeit neu ist bzw. in der Vergangenheit – wenn auch im Zurückgezogenen – bereits durchbrochen wurde.

Rahel jedenfalls ist sich ihrer Schönheit bewusst und freut sich an der durch sie ausgelösten Provokation (vgl. JT 41-44 u. 68-78), auch wenn ihre Entdeckung im Garten scheinbar in einen Anfall von Furcht umschwenkt: Zunächst fällt sie vor der Königin auf die Knie, wendet sich

<sup>340</sup> Greiner (2010) macht darauf aufmerksam, dass „Rahel, in ihrem Begehren, den König zu sehen, [...] Bildvorstellungen des Hohen Liedes [aufruft], das aber heißt des eindringlichsten Zeugnisses der Gegenwart des Sinnlichen am Sehen des Seelenauges“ (S. 210). Diese Motivähnlichkeit zum Alten Testament unterstützt selbstverständlich die Wahrnehmung Rahels als Inkarnation des ursprünglichen Weiblichen.

<sup>341</sup> Prutti (2013) ist zuzustimmen in ihrem Verweis darauf, dass sich Garceran durch seine an den Tag gelegte Neugierde, die ihn verkleidet in das Gemach der ihm Versprochenen hat vordringen lassen, nicht nur zu stürmisch, sondern eben auch zu weiblich gezeigt habe, so dass er nun im Kampf zunächst seine für das christliche Tugendsystem charakteristische Männlichkeit unter Beweis hat stellen müssen. Dieselbe Bewährungsprobe wird auch Alphons durchlaufen müssen, nachdem er sich ebenfalls als zu „feminin“ in seiner mangelnden Selbstbeherrschung Rahel gegenüber gezeigt hat (vgl. S. 377f.).

dann aber Alphons zu, dessen Füße sie umklammert und sich im Laufe des Gespräches weiter zu seinem Knie „hocharbeitet“. Ruft man sich das Bild des Weisheits-Baumes in Erinnerung, das ja bereits in gewisser Homologie zu dem Turm stand, von dem herab der König seinem Volk präsentiert wurde, wird deutlich, dass der Eindruck, den sie beim König zu erwecken hofft, zwangsläufig „unten“ beginnen muss. Und in der Tat ist Rahels zur Schau gestellte Furcht ein sehr geeignetes Mittel, um das Interesse des Königs zu wecken, der sich von ihrer Anwesenheit nicht gestört fühlt und ihretwegen sogar eine Verstimmung mit der Königin in Kauf nimmt, die sich empört verabschiedet.

Als Alphons daraufhin über die Reaktion der Königin urteilt: „Mit ihrem Züchtigtun erschaffen sie[,] was sie entfernen möchten“ (JT 335f.), offenbart sich das in diesem Drama grundlegende Problem der Interpretation bzw. Deutung von Zeichen, mit dem Alphons bereits kurz zuvor im Zusammenhang mit den Kriegsvorbereitungen durch die Mauren konfrontiert worden ist. Schließlich liegt vielen Entscheidungen die Annahme einer bestimmten Absicht zugrunde, die einer anderen Person bzw. Personengruppe unterstellt wird, ohne dass definitiv darüber Aufschluss zu erhalten ist. Unabhängig davon ist die Vermutung jedoch ausreichend, um bestimmte Handlungen subjektiv zu rechtfertigen, so dass jeweils die Gefahr einer Fehlleitung oder Verblendung besteht. So nimmt etwa das Volk den Aufruf des Königs zum Gebet um göttliche Unterstützung in der Schlacht zum Anlass für religiös motivierte Übergriffe auf die Juden, auch wenn diese gar nicht im Sinne des Königs sind. Wird hier in kompensatorischer Manier die Bewältigung der bedrohlichen Situation in Form von destruktiver Aktivität vorgeführt, so liefert der König indirekt auch die Erklärung dafür, weshalb das alleinige Gebet um den Sieg in der bevorstehenden Schlacht, die ja ebenfalls bisher nur den Stellenwert einer Vermutung hat, nicht ausreicht. Denn die Berufung auf Gott als Helfer im Kampf ist zumindest mit einer deutlichen Unbestimmtheitsstelle besetzt, auch wenn das System natürlich die Rückbindung des erhofften Sieges an den göttlichen Willen verlangt, der für Alphons zumindest nicht vollkommen außer Frage steht. Lediglich die Gewissheit muss man ihm angesichts der merkwürdigen Formulierung absprechen: „Und ist ein Gott, wie er denn wirklich ist, / Und Recht der Ausspruch seines Munds, so hoff' ich / Zu siegen, weil im Recht, und weil ein Gott“ (JT 272-274).<sup>342</sup> Zeichen bieten also immer Interpretationsspielraum, wobei die Reaktion darauf Aufschluss über die eigene Auffassung des Zeichens verrät. Und so verhält es sich auch mit der Reaktion der Königin: Ihre Empörung legt die Vermutung nahe, dass es einen nicht zu akzeptierenden Zwischenfall gegeben hätte, den Alphons selbst gar nicht sieht. Das liegt an der unterschiedlichen Art und Weise, mit dem Primat der Sitte umzugehen: Die Königin lässt keine Abweichung von den geltenden Regeln der Sittsamkeit zu, während sich der König hingegen großzügig zeigt und in der Auslegung der Gesetze nach seinem persönlichen Maßstab urteilt (vgl. JT 323). Sehr wohl wissend, dass er in seiner großmütigen Art der schönen Jüdin gegenüber in Konflikt mit der geltenden Meinung im Volk kommen wird, entschließt er sich dementsprechend dann auch dafür, „zu meiden jeden Anlaß“ (JT 363), und lässt Rahel und ihre Angehörigen schließlich in den bereits erwähnten abgeschiedenen Pavillon führen:

KÖNIG *ihnen nachsehend*: Sie wankt noch immer. All ihr ganzes Wesen / Ein Meer von Angst in stets erneuten Wellen. *Mit dem Fuß auftretend*: Hielt sie den Fuß mir doch so eng umklammert / Daß er fast schmerzt. – Im Grunde wunderbarlich. / Ein feiger Mann er wird mit Recht verachtet / Und dies Geschlecht ist stark erst wenn es schwach (JT 385-390)

<sup>342</sup> Vgl. hierzu Hoffmann (2007), S. 118: Er weist eindrucksvoll nach, dass „der Chiasmus [...] einen Konditionalsatz mit einem Kausalsatz [verbindet], zwischen denen als für beide gleichsam gültiger Hauptsatz die Hoffnung auf den Sieg ausgesprochen wird,“ für welche „die Benennung von Bedingung und Grund [...] als eine Art doppelter Schutzschild“ fungiert, „hinter dem sich die Zuversicht des Königs, gegen die Mauren gewinnen zu können, zu verbergen sucht, weil sie sich auf nichts anderes zu berufen vermag.“

Man erinnere sich an Don Garcerans Aussage über die subversive Weiblichkeit, der selbst der erfahrene Mann nur mit Flucht begegnen könne – aus diesem Blickwinkel wird klar, warum der König auf verlorenem Posten kämpft, wenn er diese „wirren Bilder“ (JT 398) vertreiben will und so schnell wie möglich zu Tisch bittet. Bezeichnenderweise wird diese sehr an Ottokars Drang nach Aktivität als Reaktion auf eine nicht zu bewältigende Situation erinnernde Aufforderung mit einer Außerkraftsetzung des Hofzeremoniells begleitet, der sich die Umstehenden allerdings konsequent verweigern:

KÖNIG Hier ist kein Rang! Nur zu! Voraus! Voran! *Indem die Hofleute sich zu beiden Seiten ordnen und der König mitten durch sie abgeht, fällt der Vorhang.* (JT 402)

Ähnlich wie im Falle Sapphos auch tolerieren die Systemvertreter keine Abänderung der bestehenden Sitten, selbst wenn sie von dem obersten Repräsentanten selbst formuliert werden, und zwar erst recht nicht, wenn sie de facto auf eine Nivellierung des Alleinstellungsmerkmals hinauslaufen, das nicht als (unrechtmäßige) Anmaßung, sondern ganz im Gegenteil als Garant der Ordnung empfunden wird: So wie sich das Volk von Lesbos durch den Ruhm Sapphos ausgezeichnet sieht, so ist es hier die Gottgleichheit des Königs,<sup>343</sup> die die Ordnung und die Einheit des Staates sicherstellt.<sup>344</sup>

Allerdings ist es bereits zu spät, der Eindruck, den die schöne Jüdin in ihm hinterlassen hat, bestätigt sich in seinen folgenden Handlungen immer mehr: Er sucht sie später am Tag in eben diesem Pavillon auf und ist darum besorgt, dass Don Garceran getreu seiner Gewohnheit nun seinerseits dem Mädchen nachgestellt haben könnte, und beobachtet schließlich die wieder zu ihrem alten Übermut zurückgekehrte Rahel dabei, wie sie mit seinem Bild und den Kleidern der Königin spielt und eine Anklageszene inszeniert, in der die Gattin ihn zur Rede stellt. Vorher aber hat sie noch einen verhängnisvollen Bildertausch vollzogen:

RAHEL Das Bild gefällt mir. Sieh, es ist so schön, / Ich häng' es in der Stube nächst zum Bette. / Des Morgens und des Abends blick' ich's an / Und denke mir was man nun eben denkt / Wenn man der Kleider Last von sich geschüttelt / Und frei sich fühlt von jedem läst'gen Druck. / Doch daß sie meinen nicht, ich stahl es etwa, / – Bin ich doch reich und brauche Stehlens nicht – / Du trägst mein eigen Bild an deinem Hals, / Das hängen wir an dieses andern Stelle. (JT 572-581)

Und tatsächlich entzieht sie sich zweimal erfolgreich dem Befehl des Königs, sein Bild an seine ursprüngliche Stelle zurückzusetzen. Zudem hinterlässt sie ihm nach ihrer Flucht ihr Medaillon mit ihrem Bildnis, das dem König ihr Angedenken lebendig werden lässt, indem es in seiner Hand „brennt“ und die „Glut“ in seiner Brust schürt, so dass er selbst von „Zauber“ spricht, der von den Juden „mit derlei Zeichen“ ausgeübt würde (vgl. JT 746-755). Ähnlich wie es Primislaus auch geschildert hat, verwandelt sich dieses Medaillon in eine Art lebendiges Symbol, das ihm zur körperlichen Notwendigkeit wird und somit Entzugserscheinungen auslöst, sobald er es ablegt:

<sup>343</sup> Seine Abkehr vom geltenden Hofzeremoniell (JT 323 u. später JT 402) lässt sich nach Hoffmann (2007) „angesichts der motivischen Nähe zur biblischen Paradieserzählung, in der Gott [dessen Züge Alphons hier teilweise trägt, Anm. d. Verf.] sich als konsequenter Verteidiger seiner einmal gesetzten Verbote erweist, [...] als ein Abfall oder Sündenfall charakterisieren. Er begibt sich damit, bereits im Banne von Rahels sinnlicher Gegenwart stehend, seiner quasi göttlichen Souveränität“ (S. 114). Es ist nämlich so, dass in der Eröffnungsszene Isaks Mahnung an die geltenden Gebote, wonach „Gott“ die Juden richten lasse, die das königliche Aufenthaltsverbot missachteten (vgl. JT 4), dem König eine gottgleiche Position verleiht.

<sup>344</sup> Vgl. hierzu die sehr treffende Formulierung von Vogel (2002): „Sie [= Rahel] gefährdet die Struktur höfischer Kommunikation, indem sie beiseite schiebt, was diese zusammenhält: Hierarchie und Etikette“ (S. 129).

KÖNIG Die Kette, die ich trug – und die nun liegt, / Auf immer abgetan – So Hals als Brust / Sie haben an den Eindruck sich gewöhnt / *Sich schüttelnd*: Und fröstelnd geht's mir durch die leeren Räume. / Ich will mir eine andre Kette wählen, / Der Körper scherzt nicht, wenn er warnend mahnt. (JT 1470-1475)

Der König ist von der Erscheinung Rahels geradezu benommen (vgl. JT 641: „Und wie das wogt und wallt und glüht und prangt.“), gesteht sich die eigene Bereitschaft, dieser Anziehungskraft zu folgen aber zunächst nicht ein, auch wenn ihm diese zumindest ansatzweise bewusst ist, wenn er nämlich um die Deutungen der anderen fürchtet:<sup>345</sup> „Und doch fürcht' ich den Schmerz der Königin, / Sie könnte glauben – was ich selber glaube. Ich rette denn die wirre Majestät [...]“ (JT 655-657).<sup>346</sup> Und so versteckt er sich vor der Königin, die sich mit ihrem Gefolge dem Pavillon nähert, wodurch er sich selbst natürlich bereits ins Abseits rückt. Dies erkennt auch Esther, die sich getreu dem Vorbild ihrer biblischen Namenspatronin um das Heil ihrer Glaubensgenossen sorgt und in diesem Schritt sehr weitsichtig ihre Vorahnung bestätigt sieht, wonach der „Weg des Unglücks“ weiter beschriftet werde (vgl. JT 695).

Zunächst einmal bekundet der König aber nur seinen Willen, zukünftig autonom und nicht länger in den eng vorgegebenen Bahnen des Hoflebens zu agieren, wenn er nach dem empörten Weggang der Königin wieder aus der Seitenkammer hervortritt und sagt:

KÖNIG So ist die Ehre und der Ruf der Welt / Kein eb'ner Weg, auf dem der schlichte Gang / Die Richtung und das Ziel den Wert bestimmt; / Ist's nur des Gauklers ausgespanntes Seil / Auf dem ein Fehltritt von der Höhe stürzt / Und jedes Straucheln preisgibt dem Gelächter? / Muß ich, noch gestern Vorbild aller Zucht, / Mich heute scheun vor jedes Dieners Blicken? / Dann fort mit dir, du Buhlen um die Gunst! / Bestimmen wir uns selber unsre Pfade (JT 691-700)

Der Kind-König hat sich von der Vormundschaft der väterlichen Ratgeber gelöst, weshalb Manrike auch enttäuscht feststellen muss, dass ihm „zwei Söhne dieser Tag“ geraubt habe (JT 676). Borchmeyer (1994a) ist zuzustimmen, wenn er anmerkt, „diese Entscheidung zur Selbstbestimmung bedeutet freilich nicht, daß der König sich vorbehaltlos seiner Leidenschaft überläßt,“<sup>347</sup> denn seine folgenden Äußerungen zeugen von seinem Versuch, sich dem Einfluss Rahels zu entziehen: Garcerans Beispiel habe ihn verführt (vgl. JT 704), die Langeweile des Hofes sei ursächlich für seinen Drang nach Ablenkung (vgl. JT 725-730), den Rahel dank ihrer „Schauspielkünste“ (JT 741) sehr wohl erfüllen könne, und auch die „magisch unerlaubten Künste[,] die dieses Volk mit derlei Zeichen übt“ (JT 753f.), könnten einen Anteil daran haben. Demgegenüber hebt er hervor, dass „es sich erobern selbst“ gelte „und dann entgegen feindlichen Erobern“ (JT 777f.), so dass er sich scheinbar auf dem von ihm selbst formulierten Weg zur Erlangung der wahrhaften Tugend befindet. Dennoch gerät er unter dem Vorwand, Rahel und ihren Verwandten Schutz gewähren zu müssen, in immer größere Abkehr von seiner systembedingten Aufgabe, je mehr er sich Retiro nähert.

Rahel ist die Verkörperung von Sinnlichkeit, Natürlichkeit und Andersartigkeit durch ihre selbstbezogene Unbekümmertheit im Umgang mit allem, mit dem sie sich zu schmücken ge-

<sup>345</sup> Vgl. JT 397/652.

<sup>346</sup> Lönker (1996) zeigt sehr eindrucksvoll, dass der König nicht von der Person Rahels eingenommen ist, sondern lediglich von ihrer äußerlichen Schönheit, die sich in ihrem Bildnis in reinster Form manifestiert: „[...] Indes ich ihrer selbst / Nur mit gerechtem Widerwillen denke, / Schürt sie, *gemalt*, mir Glut in meiner Brust (JT 749-751) [Herv. d. Fred Lönker].“ Durch diesen Eindruck droht sich „sein Selbstbild als König aufzulösen“ (S. 266). So argumentiert auch Geißler (1987b): „Hatte der König früher Identität, so ist er jetzt, wie auch die anderen Handlungs- und Denksubjekte des Dramas, plötzlich gespalten und von etwas außer sich bestimmt, eben vom Bilde Rahels (S. 24).“ Infolge seiner „Subjektivierung“ mache er einerseits Rahel zum „Lustobjekt“ und andererseits werde ihm sein Amt zu einer „von der Norm vorgegebenen Rolle“ (vgl. ebd.). Umgekehrt gilt natürlich ebenso, dass auch Rahel sich in erster Linie für das Bild des Königs bzw. die von ihm bekleidete Rolle interessiert und weniger für die dahinterstehende individuelle Person.

<sup>347</sup> Borchmeyer (1994a), S. 221.

denkt: Ihre spielerischen Handlungen entspringen unmittelbar ihrem Willen, wovon Alphons besonders fasziniert zu sein scheint, weil er gerade diesen Aspekt der Unmittelbarkeit „in der Tage trübem Einerlei“ vermisst,<sup>348</sup> das in der Gegenwart seiner Gattin sogar noch fortgeführt wird, weil sie zu keinerlei Vergnügen aufgeschlossen zu sein scheint, noch nicht einmal angesichts des eigens für sie geschaffenen Gartens. Im Gegensatz zu der kalten Eleonore verspricht die in ihrer Unmittelbarkeit subversive Rahel durch ihr komödiantisches Spiel die Zerstreuung, aufgrund derer sich Alphons in ihrer Gegenwart nicht nur als Vollstrecker einer Rolle, sondern als „Mensch“ begreift. Auf diese Weise versucht er Esther gegenüber die Anziehungskraft ihrer Schwester auf sich zu erklären, auch wenn diese berechtigterweise zu bedenken gibt, dass er sie „zu hoch anschlage“:

KÖNIG Ich sage dir, wir sind nur Schatten / Ich, du, und jene Andern aus der Menge. / Denn bist du gut; du hast es so gelernt, / Und bin ich ehrenhaft; ich sah's nicht anders. / Sind jene Andern Mörder, wie sie's sind, / Schon ihre Väter waren's, wenn es galt. / Die Welt ist nur ein ew'ger Widerhall / Und Korn aus Korn ist ihre ganze Ernte. / Sie aber war die Wahrheit, ob verzerrt, / All was sie tat ging aus aus ihrem Selbst, / Urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel. / Seit ich sie sah, empfand ich daß ich lebte / Und in der Tage trübem Einerlei / War sie allein mir Wesen und Gestalt. (JT 1677-1690)

Unmittelbarkeit, Natürlichkeit und Authentizität als verlockende Kennzeichen Rahels wird Alphons auch seiner Gemahlin gegenüber als verlockende Eigenschaften Rahels benennen, die er der ewig unabänderlichen Maske einer abstrakten Tugend gegenüberstellt, die nicht mit Leben gefüllt werde und daher eben auch nicht die wahren „Tugenden“ verkörpern könne.<sup>349</sup> Er vergleicht die Erscheinung Rahels mit dem Anblick einer Oase für den Wüstenwanderer, auf den aber auch die gefährliche Schlange wartet, die in Anspielung auf die Verführung Adam und Evas im Paradies sowohl Gefahr als auch Erkenntnis verspricht (vgl. JT 1691-1704).<sup>350</sup> Überhaupt ist die Assoziation von Rahel mit dem Urbild des Weiblichen bereits durch die Eröffnungsszene mit ihren Anklängen an den Sündenfall des Menschen gegeben sowie durch Alphons' Betonung der Ursprünglichkeit des Judentums, das zurückreiche „bis an der Schöpfung Wiege, wo die Gottheit / Noch menschengleich in Paradiesen ging [...] / Samt all der Märchenwelt, die Wahrheit auch [...]“ (JT 490-497).<sup>351</sup> Und wenn der König bei ihr die Erho-

<sup>348</sup> Auch Rahel wird diesen Ausdruck verwenden, und zwar wenn sie von der „Gefangenschaft“ spricht, die sich durch die antisemitische Stimmung im ganzen Land und die Abkehr des Königs für sie ergibt: „[...] Nur später etwa / Wenn unsre Haft sich dehnt zu längerer Zeit, / Zerstreuung heischt das ew'ge Einerlei, / Versuch' ich es, und schmücke mich zum Tod“ (JT 1113-1115). Führt man beide Aussagen zusammen, erscheint dem König rückblickend sein eigenes Dasein als eine Art „Haft“, d.h. geprägt von einer Schwermut, die durch Zerstreuung gelindert werden könne.

<sup>349</sup> Vgl. JT 1496-1508: „Dort jenes Mädchen / [...] War töricht sie, so gab sie sich als solche / Und wollte klug nicht sein, noch fromm und sittig. / [...] Was man die Tugend nennt sind Tugenden, / Verschieden, mannigfalt, nach Zeit und Lage / Und nicht ein hohles Bild, das ohne Fehl, Doch eben drum auch wieder ohne Vorzug.“ Diese Aussage könnte von Gertrude in *Ein treuer Diener seines Herrn* stammen, die sich mit ähnlichen Worten von der abreisewilligen Erny abwendet: „Einfältig Volk! Nur stumpf, nicht tugendhaft“ (ETD 951).

<sup>350</sup> Man erinnere sich an die grundsätzlich ambivalente Semantisierung des Altersklassenwechsels in den bisherigen Dramen: Rückblickend erscheint der Status der Kindheit jeweils als Abbild eines paradiesartigen Zustandes, dessen Verlust zwar einerseits Freiheit und die Möglichkeit zur Erlangung individuellen Glücks zur Folge hat, aber alsbald durch die Verwicklung der Umstände ebenso eine Schuld bereithält, für welche die Figuren schließlich Buße tun müssen.

<sup>351</sup> Hoffmann (2007) sieht in den Aussagen des Königs zum Juden- und Christentum eine Inversion der geltenden Meinung über die Schuldhaftigkeit dieser beiden Religionen; vgl. hierzu JT 505-508: „Und hat es [= das Judentum] Esau-gleich sein Recht verscherzt, / Wir kreuz'gen täglich zehnenmal den Herrn / durch unsre Sünden, unsre Missetaten / Und Jene haben's einmal nur getan.“ Die Kreuzigung Christi werde hier also unter Rückgriff auf die Geschichte Esaus, der sich von seinem jüngeren Bruder, dem Stammvater des Volkes Israel, um das Erstgeburtsrecht bringen ließ, als „Leichtsinnigkeit“ und nicht etwa als „Gottesmord oder als Versündigung gegen die Menschheit“ charakterisiert. Darüber hinaus würden sie von dieser Schuld durch die fortwährend begangenen Verfehlungen der Christen [an der von Christi vertretenen Lehre; Anm. d. Verf.] befreit. „Es bleibt jedoch bei einer bloßen Zurschaustellung seiner [d.h. Alphons'] Gedanken, die von der Realität schließlich grausam wieder in ihre vermeintlich richtige Reihenfolge zurückgebracht werden“ (S. 118). Geulen (2006) greift ebenfalls Alphons'

lung vom politischen Tagesgeschäft, das sich ja in erster Linie durch gewaltsame Auseinandersetzungen auszeichnet, sucht, so ist er an der richtigen Adresse, betrachtet man ihren Umgang mit dem Kriegsgerät, das sie zur Schönheitspflege und zum Liebesspiel missbraucht (vgl. JT 999-1028). Dabei „entstellt“ der Schild (JT 1016) ihr „von Gott so löblich“ geschaffenes Antlitz und der Helm „verhüllt, was siegreich meist, die Augen“, deren Entblößung sie mit dem göttlichem Spruch: „Es werde Licht!“ kommentiert. An dieser Stelle erscheint der Krieg und damit ebenso die gesamte Politik des Hofes als Verstoß gegen Gottes Schöpfung, wodurch sich der Eindruck des von ihr verkörperten ursprünglichen Charakters noch verstärkt.<sup>352</sup> Allerdings erfüllt der König nicht ihre Vorstellung von „Liebe“. Don Garceran gegenüber gesteht sie:

RAHEL Ich habe nie geliebt. Doch könnt' ich lieben / Wenn ich in einer Brust den Wahnsinn träre / Der mich erfüllte, wär' mein Herz berührt. / Bis dahin mach' ich die Gebräuche mit, / Die hergebracht im Götzendienst der Liebe / Wie man in fremden Tempeln etwa kniet. (JT 957-962)<sup>353</sup>

Seht euern König nur! Er glaubt zu lieben, / Und doch sprech' ich zu euch, drück' euch die Hand / Ihn kümert's nicht, und wie ein guter Hauswirt / Vollbringt er den geschäftig lauten Tag, / Zufrieden schließt der Abend nur die Rechnung. (JT 966-970)

Liebe als gegenseitig gelebter „Wahnsinn“, vollkommen unabhängig von sonstigen Einflüssen; dieser Vorstellung genügt die Beziehung zwischen beiden offenbar nicht, selbst wenn man diese Äußerungen Rahels, die am Ende des Aufzuges doch gesteht, den König „wahrhaft doch geliebt“ zu haben (vgl. JT 1136), lediglich als Koketterie auffasst, die mit Kafitz (1993) auch als nachträgliche Korrektur ihrer vorher gemachten Aussage gelesen werden kann.<sup>354</sup>

Der mittlerweile zu den Verhaltensnormen des Hofes bekehrte Garceran kann sich ohnehin nicht vorstellen, weshalb der König sich einer Frau hingibt, die er „verachtet“ oder doch zumindest „nicht achtet“, wie Alphons selbst zugibt, auch wenn „das Wunder freilich ein wenig alt [ist], / Und stammt von jenem Tag im Paradies, / Wo Gott das Weib schuf aus des Mannes Rippe“ (vgl. JT 993-995). Es geht hier also ausschließlich um sexuelle Anziehung bzw. den Reiz des pflichtvergessenen Spiels, nicht um eine irgendwie geartete Form von Liebe zu einer individuellen Person, die für den König ja gar nicht fassbar ist jenseits des körperlichen Eindrucks, den ihre Erscheinung in ihm zurückgelassen hat. Bezeichnenderweise weiß der König um sein „Unrecht“, aber verteidigt sich mit dem Bedürfnis nach diesem „Traumspiel“:

KÖNIG Sieh Garceran, ich fühle ganz mein Unrecht / Doch weiß ich auch, daß eines Winkes nur, / Es eines Worts bedarf, um dieses Traumspiel / Zu lösen in sein eigentliches Nichts / Und also duld' ich es, weil ich's bedarf / In diesen Wirren, die ich selbst verschuldet. (TL 902-907)

Mit „Wirren“ bezeichnet er seinen eigenen inneren Gemütszustand, in den er sich durch die Nachstellung Rahels begeben habe und den er nun aber zu beenden gedenkt, und zwar „für immer“: „Nur noch ein Tage drei, daß dies Getändel, / Als abgetan, ich aus dem Innern weise, /

---

Rede von den Wechselbeziehungen der Religionen auf, in der sie „die insgesamt verwirrend komplizierten Mechanismen kollektiver Zuschreibung in diesem Stück“ repräsentiert sieht: „Wer nämlich zu welcher Gruppe und in welchem Sinne zu welchem Geschlecht von Rechts und Bluts wegen gehört, ist Gegenstand asymmetrischer Differenzierungen, die der binären Logik des christlichen Universalismus zuwiderlaufen, der sich erst, dann aber endgültig, in der Schlußszene durchsetzt“ (S. 169). Denn erst durch den Mord an Rahel und die abschließende Versöhnungsszene werde die „christliche Ordnung, die nur Brüder und Unmenschen kennt“, hergestellt (S. 171).

<sup>352</sup> So argumentiert auch Kafitz (1993), der zu folgendem Schluss kommt: „Im textuellen und intertextuellen Verweisungsbezug offenbart sich Rahel als Repräsentantin eines sinnlich-erotischen Lebensentwurfs, der mit der Unterdrückung und Zerstörung der Natur im Bereich staatlichen Ordnungs- und Machtdenkens kontrastiert wird“ (S. 200).

<sup>353</sup> Auch in der Auffassung von Liebe und Sexualität unterscheidet sich Rahel also diametral von der Königin, die beides gemäß christlicher Lehre nur durch den Stand der Ehe legitimiert sieht.

<sup>354</sup> Kafitz (1993), S. 198.

Und zwar für immer, dann kommt Zeit und Rat (JT 910-912).“ Und tatsächlich lässt sich bereits ein verändertes Verhalten an ihm feststellen: Er konfrontiert die Verführungskünstlerin Rahel nicht nur direkt mit ihrer Inszenierungstechnik, die er damit also durchschaut (vgl. JT 888), sondern er schickt darüber hinaus Don Garceran zu ihr, damit er sich im Hintergrund für die Abreise ins Kriegslager rüsten kann, wohingegen dessen Anwesenheit in der Nähe von Rahel ihn in den vorherigen Aufzügen doch unruhig, wenn nicht gar eifersüchtig gemacht hat. Während sich die beiden unterhalten, erteilt der König den Auftrag, seine Rüstung in das Gartenhaus zu bringen, weil er ins Lager aufzubrechen gedenkt, was er Garceran daraufhin selbst auch mitteilt. Zwar lenkt ihn Rahels Spiel mit seiner Rüstung zwischenzeitlich erneut ab und fast erscheint es so, als würde er sein Vorhaben wieder vergessen, jedoch fast er einen endgültigen Entschluss, als Esther die Bühne betritt. Denn sie erzählt, dass ein Rat auf Geheiß von Manrike Lara einberufen worden sei, weil das Reich als „herrenlos“ (JT 1051) gelte.

Wie es sein ehemaliger Regent vorausgesehen hat, lässt diese Nachricht den König sofort an den Hof zurückkehren, damit er dort sein „Amt“ übe mit „Kraft und feste[m] Willen“ (JT 1088). Die Realität hat ihn also wieder eingeholt und ihm zu Bewusstsein gebracht, dass ein längeres Verweilen in diesem „Traumspiel“ ungewollte Konsequenzen hat, die er verhindern muss, wenn er nicht seine Autorität in Frage gestellt sehen will:

KÖNIG Sie sollen wissen daß ihr Herr noch lebt / Und daß die Sonne tot nicht wenn es Abend / Daß sie am Morgen neu sich strahlend hebt. (JT 1068-1070)

Und deinem Vater sag: War er mein Schützer / Und mein Vertreter in der Knabenzeit, / So weiß ich selber nun mein Recht zu schützen, / Auch gegen ihn und gegen Jedermann. (JT 1083-1086)

Ein König, der an sich nicht gar so schlimm, / Hat seines Amts und seiner Pflicht vergessen. / Gott sei gedankt, daß er sich wiederfand. (JT 1438-1440)

Wenn der König seiner Frau gegenüber später verkünden wird, dass er sich „wiederfand“, muss er sich vorher von sich selbst entfremdet haben, und das heißt, dass er sich entfernt hat von seiner systemgegebenen Aufgabe als christlich-tugendhafter Herrscher, der eine Art symbiotisches Verhältnis zu seinem Volk unterhält. Eine erste Entfremdung zwischen sich und seinem Volk ließ sich ja bereits zu dem Zeitpunkt feststellen, als Garceran ihm auf seinen Befehl, das Volk in den Kirchen zusammenzuführen, damit es um einen glücklichen Ausgang der bevorstehenden Schlacht bete, mitteilt, dass „schon ohne Aufruf [s]ein Wort erfüllt“ worden sei, allerdings nicht ganz in seinem Sinne:

GARCERAN Die Glocken tönen weithin an den Gränzen / Und in den Tempeln sammelt sich das Volk, / Nur daß ihr Eifer, irrend, wie so oft / Sich gegen jene Andersgläub'gen wendet / Die Handel und Gewinn im Land zerstreut. / Schon ward ein Jude hier und da mißhandelt. (JT 282-287)

Die Juden halten hier als „Sündenböcke“ her, denen vorgeworfen wird, „Späher in der Mauren Sold“ zu sein. Genau diesen Zusammenhang stellt der König fest, wenn er sagt, „das Volk ist aufgeregt; es liebt, als schwach, / Die Schwäche gern zu prüfen an dem Schwächern“ (JT 647f.), und er erkennt auch die Wechselbeziehung zwischen Ausgrenzung und Vorurteil: „Ich selber lieb' es nicht dies Volk, doch weiß ich / Was sie verunziert es ist unser Werk; / Wir lähmen sie und grollen wenn sie hinken.“ (JT 485-487). Aber auch Isak benutzt die Religion als Abgrenzungskriterium, wenn er die Bittsteller als „Christenpöbel“ beschimpft, mit dem er sich herumplagen müsse (vgl. JT 818), oder wenn er das unvernünftige Verhalten von Rahel mit einer Andeutung auf „ein Erbteil schnöder Christen“ (JT 29) kommentiert, das aus einer unehelichen Verbindung ihrer Mutter stamme.<sup>355</sup> Der König jedenfalls als aufgeklärter Herrscher möchte

<sup>355</sup> Interessanterweise hat Reichensperger (1997) auf der Ebene der Sprechakte (AUFFORDERN) ebenfalls eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen Isak und Manrike Lara aufzeigen können (vgl. S. 353), die sich auch in der

die Juden gemäß seiner Aufgabe beschützen (vgl. JT 288-290), interessiert sich aber nicht für ihren Rat, wahrscheinlich, weil er nach eigener Aussage „ihren Mammon stets verachtet“ (JT 293f.). Diese Äußerung steht selbstverständlich direkt antithetisch zu Isaks Auftreten als Empfänger von Bittschriften im dritten Aufzug, in dem er sich rühmt, dass der König sich „gern“ mit ihm unterhalte (vgl. JT 831) und dass er „des Königs Rat“ sei (vgl. JT 844). Als dieser hat er nämlich eine „neue Ordnung“ (vgl. JT 835) eingeführt, die jedoch nur seiner persönlichen Bereicherung dient. Isak zufolge stellt diese Ordnung jedoch einen Vorboten der zukünftigen Entwicklung dar, die auf eine zunehmende Organisation der zwischenmenschlichen Beziehungen ausschließlich nach ökonomisch-rationalen Kriterien hinauslaufe (vgl. JT 842f.), wie sie ja auch von Libussa in dem nach ihr benannten Drama vorausgesagt worden ist. Bezeichnenderweise wird der Wert darin nicht mehr nach dem tatsächlichen Gegenwert bestimmt (vgl. JT 836), sondern ist von der subjektiven Einschätzung desjenigen abhängig, der eben den Gesprächspartner des Königs in den Bereichen „Staat und Geldeswert“ (JT 834) darstellt. Und diese Ordnung erscheint hier natürlich als verkehrte Ordnung, als „dieser Torheit wüstes Treiben“ (JT 848), das lediglich dadurch zustande komme, dass der König Opfer des jüdisch-weiblichen „Blendwerk[es]“ (JT 869) geworden ist. Der Begriff „Blendwerk“ impliziert bereits, dass der schöne Schein jeglicher Legitimation aus sich selbst heraus entbehrt, also keinen tatsächlichen Gegenwert hat, der über die kurzfristige Verblendung hinaus Bestand hat und damit eben auch nicht mehr als ein Spiel darstellt, ein „lose[s] Spiel“ eben (JT 865), wie es Don Garceran formuliert. Dieses Spiel könne ihm zufolge aber ausschließlich derjenige von Anfang an durchschauen, der mit den weiblichen (und damit auch den jüdischen?) Fehlern bereits vertraut ist (vgl. JT 863-865). Somit steht der gesamte Beginn des dritten Aufzuges unter dem Eindruck des Spiels mit Zeichen,<sup>356</sup> deren Ausdruck über den eigentlichen Inhalt hinwegtäuscht. Alphons jedoch stört dies im Gegensatz zu sämtlichen anderen tugendhaften Systemvertretern nicht, da er ja gerade dieses ästhetische Spiel liebt bzw. einen subjektiven Wert damit verbindet, der vollkommen unabhängig von der Frage ist, ob dieser auch einen für andere wahrnehmbaren tatsächlichen Gegenwert habe. Don Garceran allerdings, der sich ja gerade um die Wiederaufnahme in das System verdient machen möchte, versucht den König davon zu überzeugen, dass dieser den Stellenwert Rahels bzw. seiner Zuneigung ihr gegenüber falsch bestimme angesichts seiner eigentlichen Aufgabe, die er um ihretwillen unrechtmäßigerweise vernachlässige (vgl. JT 865). Deshalb habe es auch erst zu der bereits konstatierten Entfremdung gegenüber seiner Familie bzw. seinem Volk kommen können,<sup>357</sup> auch wenn diese Schlussfolgerung nicht ganz richtig ist, wenn man sich die Ablehnung des Königs gegenüber der Progromstimmung innerhalb der christlichen Bevölkerung vom Beginn in Erinnerung ruft. Dass der König diese Argumentation jedoch im Laufe der Handlung immer mehr zu seiner eigenen machen wird, zeigt sich eindeutig am Ende, weil ihm zu dem Zeitpunkt, zu dem er sich von der toten Rahel definitiv abwendet, sowohl „Weib und Kind“ als auch das „Volk“ vor seinem inneren Auge erscheinen (vgl. JT 1857) – ein Volk nämlich, für das er nicht nur „ein König, mild, gerecht“, sondern eben auch ein „Abgott“ gewesen ist (vgl. JT 1854f.). Alphons nimmt also in der Theorie nicht nur Sohnesstelle in doppelter Hinsicht – Sohn Gottes und des Volkes – sondern auch die Posi-

---

beiden gemeinsamen entschiedenen Verteidigung der Homogenität ihrer jeweiligen Systeme zeigt. Rahel wiederum überschreitet beide Grenzen und „lehnt sich gegen die patriarchalischen Gesetze ihres und des fremden Volkes auf.“ Vgl. auch Lorenz (1996), S. 136.

<sup>356</sup> So auch bei Prutti (2013), S. 392-394, die sehr richtig auf einen Rückverweis zu *Ein treuer Diener seines Herrn* verweist: „Dort ist der verlässliche josephinische Beamte am Werk, der die Amtsgeschäfte seines abwesenden Königs treu verwaltet und den Spott seiner gesamten höfischen Umgebung riskiert; hier agiert der korrupte jüdische Aufsteiger, der vom Mätressenstatus seiner eigenen Tochter profitiert“ (S. 394).

<sup>357</sup> Zu diesem zutreffenden Ergebnis kommt Krobb (2008): „Vor diesem Hintergrund könnte man die eigentliche Verbindung zwischen Alphons und der jüdischen Gemeinschaft (die eben nicht nur von Rahel sondern auch von ihrem Vater repräsentiert wird [der eine kapitalistische Gesellschaftsordnung einführen möchte; Anm. d. Verf.]) als Experiment ansprechen, in dem die Vitalität der Theorie auf dem Prüfstand steht – und die Probe nicht besteht.“



tion des Vaters ein, weshalb Manrike davon spricht, dass sie sich nun als „verwaist“ begreifen müssten (JT 1181).

Der metaphorische Tod des Königs bestimmt auch den Charakter des „halb rechtlos“ (JT 1148) von Manrike einberufenen Rates, schließlich erinnert dessen Eröffnung sehr an eine Trauerzeremonie (vgl. JT 1137). Zwar hebt Manrike deutlich hervor, dass es ihnen als Staatsvertretern nicht „geziem[e]“ (JT 1167), über die private Verfehlung des Herrschers zu urteilen, allerdings erfordere die Verantwortung für das Gemeinwesen eine Entscheidung über die weitere Vorgehensweise mit der vorhandenen Situation:

MANRIKE Ich wiederhole denn mein Früh’res: / „Was uns zu richten keineswegs geziemt.“ / Doch rüstet sich der Maure an den Gränzen / Und droht mit Krieg dem schwerbedrängten Land. / Da ist des Königs Recht zugleich und Pflicht / Mit selbstberufenen und geworbnen Heer / Entgegen sich zu stemmen der Gefahr, / Allein der König fehlt. (JT 1169-1176)

Was hier zur Diskussion gestellt wird, ist die Souveränität des Herrschers. Denn der König gehört sich nur zu einem Teil selbst, in erster Linie gehört er nämlich dem Land, dem Gesellschaftssystem, und insofern die Gefahr besteht, dass aus dem Bereich des Privaten eine Unterminierung seiner öffentlichen Aufgabe droht, muss dafür gesorgt werden, dass „der Grund, der ihn von [seinen Untertanen] entfernt“ (JT 1179), getilgt wird. Schließlich entzieht sich Rahel in ihrem subversiven Spieltrieb vollkommen der Kontrolle durch das Staatswesen und stellt daher eine fortwährende Bedrohung für die ausschließliche Verpflichtung des Königs auf sein Amt dar. So lange sie weiterhin existiere, bleibe die Gefahr bestehen, dass der Herrscher „wieder in die alten Bande“ zurückkehre (vgl. JT 1180), was nicht tolerierbar sei. Was aus Staatsräson geboten zu sein scheint, ergibt sich für die Königin ohnehin ganz eindeutig aus ihrer christlich geprägten Morallehre:

KÖNIGIN Seht Schuld ihr in mir selbst, so tötet mich, / Ich will nicht leben wenn mit Schuld befleckt. / [...] Doch ist dies Weib der Schandfleck dieser Erde / So reinigt euern König und sein Land. (JT 1218-1224)

Hier geht es also lediglich in zweiter Hinsicht um Staatsräson, nämlich in dem Sinne, dass durch die Verfehlung des Vaters auch der „Sohn ein mißgeborner Auswurf“ (JT 1216) sei; in erster Linie aber ergebe sich die Forderung nach dem Tod der Jüdin eindeutig durch den Makel, den der König ihretwegen davongetragen habe.<sup>358</sup> Manrike übernimmt diese religiös-ideologisch fundierte Argumentation im Folgenden, wenn er den Tod Rahels dadurch zu legitimieren sucht, dass er der Wiederherstellung der von Gott selbst gesetzten „heil’ge[n] Ordnung“ (JT 1238) diene, zumal der Schöpfer der Welt ja auch sonst nicht mit „seiner Menschen Leben [geize]“ (JT 1236). Selbstverständlich ist diese Argumentation sehr gewagt, führt aber nur fort, was vorher bereits auf einer anderen Ebene durch das Volk praktiziert wurde, nämlich die Interpretation der Absicht des (akzeptierten höher gestellten) Souveräns anhand der gesetzten Zeichen: Auf diese Art lässt sich nämlich die eigene Absicht rechtfertigen, so dass folgender Schluss gezogen werden kann:

MANRIKE Wir wollen insgesamt den König angehn, / Ihn bitten zu entfernen jenen Anstoß / Der ihn von uns und uns von ihm entfernt / Und weigert er’s, dann walte blut’ges Recht, / Bis wieder eins der Fürst und das Gesetz, / Und wir den Beiden in dem Einen dienen. (JT 1240-1245)

<sup>358</sup> Sehr überzeugend argumentiert Anders (2008), dass der vermeintlich homogene christlich-männliche Raum in Wirklichkeit heterogen ist, weil die Merkmale ‚christlich‘ und ‚männlich‘ nicht deckungsgleich sind. Diese tatsächliche Heterogenität bzw. innere Widersprüchlichkeit soll nun durch das Opfer an der schönen Jüdin bekämpft werden: „Um die Heterogenität des eigenen Raumes leugnen und im ‚Mann‘ Alfonso nicht mehr einen Antagonisten, sondern einen Gefährten im Kampf gegen das ‚Böse‘ sehen zu können, projizieren die ‚Christen‘ die Schuld und „Sünde“, die sie eigentlich bei ihrem ihnen zugehörigen König suchen müssten, allein auf die ‚jüdische‘ ‚Frau‘ Rahel“ (S. 211).

Natürlich stellt sich die Frage, was genau unter „entfernen“ zu verstehen ist. Im Kontext der bereits gemachten Aussagen über die grundsätzliche Gefahr eines nicht zu kontrollierenden Elements für die Reinheit und Integrität des Herrschers allerdings kann darin nur ein Euphemismus für den Mord an Rahel gesehen werden. Andernfalls ergebe sich dieser Mord aber ohnehin durch das Gesetz, dem sich die Vertreter der Ordnung verpflichten fühlen. Die Untertanen erziehen also den Herrscher und greifen dazu gleichzeitig die ideologische Argumentation der betrogenen Frau auf. Ganz eindeutig wird somit an dieser Stelle, dass der Herrscher nicht vollkommene Souveränität besitzt, weder über seine Untertanen, was ja bereits an früherer Stelle deutlich geworden ist, noch über seine Ehefrau, worüber die Unterhaltung zwischen dem König und seiner Gemahlin nach seiner Rückkehr an den Hof Aufschluss geben wird. Dabei ist den Systemrepräsentanten Manrike und Eleonore durchaus bewusst, dass sie sich in der Ausübung der von ihnen beschlossenen Maßnahme selbst eines Rechtsbruchs bzw. einer Sünde schuldig machen, für die sie konsequenterweise die zwangsläufige Bestrafung durch den König in Kauf nehmen müssen, wodurch ihr Handeln den Charakter eines Selbstopfers für das System (politisch/religiös) bekommt:

MANRIKE Doch wird der König es, und wie, ertragen?

KÖNIGIN Er wird wohl, weil er soll und darum muß. / Auch bleibt ihm ja die Rache an den Mördern. / Vor allen treff' er mich und diese Brust. (JT 1225-1228)

Die Königin stellt hier eben die „männlichen“ Eigenschaften vor, die ihr in ihrer absoluten Tugendhaftigkeit bescheinigt wurden und die auf die Verteidigung des Systems bzw. des Vaterlandes abzielen. Allerdings erweist sie sich dadurch als unübliche „Christin“, für die Nicht-Tätigkeit offenbar ein charakteristisches Merkmal darstellt:

KÖNIG Das Wasser nun der körperlichen Dinge / Hat für die Seelen geistigen Ersatz. / Du bist als Christin glaubensstark genug, / Der Reue zuzutrauen solche Macht. / Wir Andern, die auf Tätigkeit gestellt, / Sind so bescheidnem Mittel nicht geneigt, / Da es die Schuld nur wegnimmt, nicht den Schaden, / Ja halb nur Furcht ist eines neuen Fehls. (JT 1352-1359)

So begründet der König seine Absicht, im Krieg gegen die Mauren eine Art Kompensationsleistung bzw. „Wiedergutmachung“ (vgl. JT 1329) für den begangenen Fehltritt zu leisten (vgl. auch JT 718-720), woraufhin er auch wieder das für die soziale Rolle bestimmende Merkmal der pflichtbewussten „Männlichkeit“ zurückerhalten kann. Interessanterweise stellt er hier eine Differenz zwischen seiner Frau, der Christin, und den „Andern“, zu denen er sich selbst zählt und die „auf Tätigkeit gestellt“ sind, her. Es gibt nun zwei Möglichkeiten, diese Opposition zu deuten, entweder als grundsätzliche Opposition zwischen Tätigkeit und Christentum oder als Opposition zwischen der (christlichen) Frau und dem (durchaus auch als Christ auftretenden) Tätigen. Die letzte Option erscheint die wahrscheinlichere zu sein, erst recht, wenn Tätigkeit nicht als Tätigkeit allgemein aufgefasst wird, sondern als systemdienliche Tätigkeit, um die es ja hier tatsächlich auch geht: Ein Christ kann sich also durchaus in der Schlacht beweisen, für eine Christin ist dies unüblich, und so ist die Königin zur Durchsetzung ihres selbst artikulierten Vorhabens ja auch auf die tätige Unterstützung der königlichen Räte angewiesen, weil sie plötzlich nach der Rückkehr ihres Mannes gar nicht mehr so selbstsicher auftritt: Wenn Alphons – wieder ganz in der Rolle als gottgleicher Herrscher – sich selbst die Absolution erteilt und ihr Reinheit bescheinigt, widerspricht sie (vgl. JT 1410-1414), und als es zur Ausführung der Tat kommt, zittert sie und befiehlt Rahels Schonung (vgl. JT 1770-1772).

Zunächst einmal scheint sich die Handlung aber in eine andere Richtung zu entwickeln, weil der König mit der erklärten Absicht an den Hof zurückkehrt, öffentlich die Versöhnung zwischen sich und seiner Frau zu inszenieren, „auf daß [das Volk] glaubt was es mit den Augen

sieht / Daß abgetan der Zwist und die Zerwürfnis“ (JT 1321f.). Auch an dieser Stelle zeigt sich also die außerordentliche Bedeutung gezielt gesetzter Zeichen im Rahmen der Herrschaftsausübung. Er möchte sich mit seiner Gemahlin versöhnen und bietet ihr so die Rechte „zum Pfand von Bündnis und Vertrag“ (JT 1365). Wohlgermerkt handelt es sich explizit um die rechte Hand und nicht um diejenige auf der linken Seite, an der sich auch das Herz befindet, das, wie sich im Folgenden zeigen wird, immer noch den Reizen Rahels unterworfen ist. Darüber hinaus hat sich sein Verhalten der Königin gegenüber offenbar verändert: Er spricht „minder weich“ (JT 1374) und beteuert explizit, dass er sie „nicht mißhandeln“ wolle (JT 1373), woraus sich ablesen lässt, dass er selbstbewusster an den Hof zurückgekehrt ist, als er ihn verlassen hat. Er ist offenbar autonom geworden, hat allerdings die erklärte Absicht, seiner neuen Autonomie selbst Grenzen zu setzen, weshalb er trotz seines Status als „Herr in diesem Haus“ (JT 1333) nicht in die Privaträume der Königin „eindringen“ möchte (JT 1337) und sich auch ohne die Autorität des Thrones seines Amtes würdig erweisen möchte:

KÖNIG *dem Throne gegenüberstehend*: Du hoher Sitz, die andern überragend, / Gib, daß wir niedriger nicht sei'n als du, / Auch ohne jene Stufen die du leihst, / Das Maß einhalten des was groß und gut. (JT 1340-1343)<sup>359</sup>

Allerdings ist die Königin weiterhin unsicher und erbittet sich eine Erklärung für das Vorgefallene, die sie allerdings nicht vollends zu beruhigen vermag, weil ihr Gatte dafür plädiert, seine Verfehlung als entwicklungsbedingt anzuerkennen:

KÖNIG Wir haben bis vor kurz gelebt als Kinder. / Als solche hat man einstens uns vermählt / Und wir, wir lebten fort als fromme Kinder; / Doch Kinder wachsen, nehmen zu an Jahren / Und jedes Stufenalter der Entwicklung / Es kündet an sich durch ein Unbehagen / Wohl öfters eine Krankheit, die uns mahnt / Wir sei'n Dieselben und zugleich auch Andre / Und Andres zieme sich im Nämlichen. / So ist's mit unserm Innern auch bestellt, / Es dehnt sich aus, und einen weitem Umkreis / Beschreibt es um den alten Mittelpunkt. / Solch eine Krankheit haben wir bestanden; / Und sag' ich: wir, so mein' ich, daß du selbst / Nicht unzulänglich seist dem innern Wachstum. (JT 1379-1393)

Durch die Begegnung mit Rahel sei er in ein neues Alter der inneren Entwicklung eingetreten, das in ihm bereits angelegt gewesen sei wie auch wahrscheinlich in seiner Frau, weshalb man davon ausgehen kann, dass er hier von einer anthropologischen Grundkonstante spricht, auch wenn sich die Königin selbst von einer solchen Entwicklung ausnimmt (vgl. JT 1403). Dadurch, dass dieser Teil der menschlichen Existenz am Hofe gezielt missachtet würde, entstehe erst dessen Verurteilung und Kriminalisierung des Mannes, auf den das Verbotene einen besonderen Reiz ausübe: „Mit ihrem Züchtigtun erschaffen sie was sie entfernen möchten“ (JT 335f. u. JT 691-700). Darüber hinaus geht er von einer Art Krankheit als Übergangszeitraum aus, die dem Individuum den Wandel in seinem Innern anzeigt und ihm eine „Mahnung“ (JT 1394) ist, dass sich jetzt anderes Verhalten „zieme“. Worin dieses neue Verhalten bestehen soll, wird nicht ganz klar, aber auf alle Fälle beinhaltet es eine deutlichere Zuwendung zur Außenwelt, eine Art Erweiterung des Handlungsspielraumes, wobei dadurch der „Kreis der Häuslichkeit, nun doppelt süß durch zeitliches Entbehren“ aufgewertet wird (JT 1395-1402).<sup>360</sup> Gerade diese letzte Eigenschaft des von ihm in Aussicht gestellten Lebensentwurfs spricht dafür, dass er Eleonore hier das bürgerliche Lebensmodell mit einer klaren Trennung zwischen Arbeit und Privatsphäre in Aussicht stellt. Gerade dieser Rückzugsbereich vom politischen Geschehen war ihm ja von Beginn des Dramas an sehr wichtig und wird an dieser Stelle erneut betont, wobei die Königin diesem selbst nicht die gleiche Bedeutung beimisst und weiterhin daran festhalten möchte, dass der König, der sich in seiner Rolle als Stellvertreter Gottes selbst von seinen

<sup>359</sup> Vgl. hierzu natürlich auch die Bedeutung des Maßhaltens in der Bestimmung der ungarischen Sittsamkeit in *Ein treuer Diener seines Herrn*.

<sup>360</sup> Borchmeyer (1994a) spricht von einer „Vervollkommnung des Herrscheramtes“, die mit der „reife[n] Geschlechtsliebe, die sich gegen die Lust nicht abschirmt“ einhergehen sollte (S. 224).

„Sünden“ freisprechen kann (vgl. JT 1410), ein Opfer „geheime[r] Künste“ der bösen Fremden geworden sei (vgl. JT 1423-1428). Doch genau dies lehnt Alphons ab, der seine Anziehung zu Rahel ganz „natürlich“ findet (JT 1462) und sein eigenes Bild vielmehr zu einem Beispiel für die kurzfristige Selbstentfremdung von seinem Amt und seiner anschließenden Rückkehr machen möchte.

So spricht der König, der Mann Alphons allerdings scheint immer noch der Macht des schönen Bildes ausgesetzt zu sein.<sup>361</sup> Schließlich kann er sich einer gewissen Anziehungskraft durch das Medaillon – und sei es nur durch Gewohnheit<sup>362</sup> – nicht entziehen, lobt weiterhin Rahels Schönheit bzw. verurteilt die Maßnahmen zu ihrer Entfernung scharf:

KÖNIG Doch daß ihr blutig / Euch rächen wolltet an der armen Törin, / Das war nicht gut. *Zum Tische tretend.* Denn sieh nur diese Augen – / Nun ja, die Augen! – Körper, Hals und Wuchs / Das hat Gott wahrlich meisterhaft gefügt; / Sie selber machte später sich zum Zerrbild. / Laß Gottes Werk in ihr uns denn verehren / Und nicht zerstören was er weise schuf. (JT 1476-1483)

Demzufolge ist es ihr eigentlicher Körper, der ihm als Ausdruck Gottes erscheint, dessen Wirken man in ihr bewundern könne, sofern man von ihren Fehlern, die er vorher aufgezählt hat (vgl. JT 1456-1459), absehe, die ja aber nur den Blick auf das Eigentliche, und das heißt eben das göttlich Schöne, verstellten.<sup>363</sup>

Dementsprechend ist die Königin also mehr als alarmiert, als sich Alphons wieder dem abgelegten Medaillon annähert, wodurch sich dieser jedoch provoziert fühlt und ihre Tugendhaftigkeit in einem wenig schmeichelhaften Vergleich dem Auftreten Rahels gegenüberstellt, bis er sich schließlich seinem Zorn über die Infragestellung seiner königlichen Integrität Luft macht:

KÖNIG [...] Wenn du [d.h. Eleonore] mir zürnst, bist du in deinem Recht, / Doch diese Männer, meine Untertanen / Was wollen sie? Bin ich ein Kind, ein Knabe, / Der noch nicht kennt den Umkreis seiner Stellung? / Des Reiches Sorge teilen sie mit mir / Und gleiche Sorge, weiß ich, ist mir Pflicht. / Doch ich Alfonso, ich der *Mensch*, der *Mann* / In meinem Haus, in meinem Sein und Wesen, / Schuld' ich des Reiches Männern Rechenschaft? / Nicht so! Und hört' ich nichts als meinen Zorn, / Ich kehrte rasch zurück woher ich kam, / Nur um zu zeigen, daß nicht ihrem Urteil, / Nicht ihrer Billigung ich untertan. (JT 1510-1525, Herv. d. Verf.)

Alphons hat sich also hier wieder auf die Position des „tätigen“ Mensch- bzw. Mann-Seins zurückgezogen, aus der heraus er argumentiert und in die hinein er keinen Einspruch duldet mit Ausnahme seiner Frau. Denn der Einspruch der königlichen Räte dürfe sich lediglich auf Verfehlungen in Bezug auf sein Amt beschränken, das jedoch durch die Etablierung eines Intimsystems mit Rahel zunächst einmal nicht tangiert worden sei. Allein die Tatsache, dass er seine Pflichten in gewisser Weise hat ruhen lassen, stellt eine gewisse Ausnahme von dieser Behauptung dar, allerdings habe er sich ja „wiedergefunden“. Diese neue Souveränität des Königs ist dann auch der Anlass dafür, den von den Systemvertretern beschlossenen Mordplan in die Tat umzusetzen. Weil Alphons sich von der Vormundschaft Manrike Laras lossagt, zeigt „*die Königin mit gerungenen Händen nach ihrem Gatten*“, woraufhin sich zunächst der Erzieher und schließlich die Königin selbst zurückziehen und auf den Weg nach Retiro begeben. Ist

<sup>361</sup> Vgl. auch Wittkowski (1995), S. 113-115.

<sup>362</sup> Zwar argumentiert Alphons der Königin gegenüber damit, dass es sich bei der „Gewohnheit“ um einen „endlichen Zauber“ handele (JT 1464-1468), allerdings hat er selbst an früherer Stelle auf dessen den Willen korrumpierende Macht hingewiesen: „Allein Gewohnheit ist des Menschen Meister / Und unser Wille will oft weil er muß“ (JT 427f.).

<sup>363</sup> So auch bei Lönker (1996), der dezidiert darlegt, wie sich die Rede über Rahel ändert, sobald sich Alphons vom Medaillon entfernt bzw. sich diesem wieder nähert (vgl. die Regieanweisung zwischen JT 1442 u. JT 1492): „Hat er das Bild nicht vor Augen, dann scheint Alphons wieder die über alle Leidenschaften erhabene Majestät werden zu können. Rahels Fehler kommen ihm in den Sinn. Hat er das Bild dagegen vor sich, dann steht ihre Schönheit im Vordergrund und läßt alle Fehler in einem anderen, ästhetischen Licht erscheinen“ (S. 269).

Rahel ohnehin nicht zu kontrollieren und daher eine permanente Gefahrenquelle, so zeigt Alphons durch sein Verhalten in dieser Szene eben auch, dass er sich infolge der nun erlangten Reife ebenso wenig kontrollieren lässt, zumal seine Bewunderung für die Schönheit der Jüdin immer noch fortbesteht.

Zudem führt sein Verhalten an dieser Stelle klar vor Augen, dass diese neue Autonomie, die er durch das Erlebnis mit Rahel erlangt hat und die er hier so beredt verteidigt, innerhalb des Systems auch zu überzogenen Reaktionen führen kann. Deutlich wird dies sowohl an seiner Reaktion auf die andauernden Zweifel der Königin angesichts von Rahels Bildnis („*wild nach ihr hinblickend*“) als auch an seinem Ausbruch auf ihren unbemerkten Weggang: „Ich will zu ihr! – Die Tür verschlossen? *Die Türe mit einem Fußtritte sprengend*: Auf! So nehm' ich mir im Sturm mein häuslich Glück“ (JT 1539f.). Diese Szene steht in direktem Kontrast zum Beginn des Aufzugs, wo der reuige bzw. Versöhnung anstrebende König explizit erklärt hat: „Eindringen will ich nicht“ (JT 1337). Es liegt nahe anzunehmen, dass diese Reaktion mit dem „Bedürfnis“ zusammenhängt, das durch das Intimsystem mit Rahel geweckt wurde und das sich in Form einer Mahnung des Körpers immer noch zeigt, aber in der frigidem Umgebung des Palastes wohl nur schwerlich durch eine andere Kette quasi therapeutisch ersetzt werden könnte (vgl. 1470-1475). Alphons pocht also auf die Erfüllung seiner Ansprüche als „Mann“, die sich von der Mannesvorstellung seines Erziehers jedoch deutlich unterscheiden.

Für Manrike nämlich bedeutet „Mann-Sein“ Selbstbeschränkung und ist als soziale Kategorie in erster Linie an die Ausübung der Pflicht gebunden, und das heißt im Kontext der immerwährenden Bedrohung der Souveränität insbesondere an die Verteidigung von „des Vaterlandes Sache“ (vgl. JT 1295-1297 u. 1778-1782). Denn kennzeichnend für den (jungen) Mann, der eben noch kein Greis wie Manrike selbst ist, ist vor allem die „Kraft“, von der er sich wünscht, dass sie mit der Sitte, d.h. dem systemdienlichen Verhalten, gekoppelt sei, von der sich aber Alphons unter dem Einfluss von Rahel gerade entfernt habe:

MANRIKE Es hat der König unser hoher Herr, / Nicht hoch an Stand und Rang und Würde nur, / Nein auch an Gaben, so daß, schau'n wir rückwärts / In unsrer Vorzeit aufgeschlagenes Buch / Wir seines Gleichen kaum noch einmal finden, / Nur daß die Kraft, der Hebel alles Guten, / Hat sie einmal vom Wege sich verirrt, / Den Fehler auch mit gleicher Stärke will – / Es hat der König sich von Hof entfernt / Verlockt von eines Weibes üpp'gem Sinn, / Was uns zu richten keineswegs geziemt. – (JT 1157-1167)

Die Kraft war mit der Sitte sonst vereint, / Doch wurden sie in jüngster Zeit sich feind. / Die Kraft blieb bei der Jugend wo sie war, / Die Sitte floh zum altergrauen Haar. / [Zur Königin:, Anm. d. Verf.] Nehmt meinen Arm. Wie schwankend auch die Schritte: / Die Kraft entfloh, doch treulich hielt die Sitte. (JT 1309-1314)<sup>364</sup>

Und genau dieser persönlichen, nicht an eine soziale Verpflichtung gebundenen Männlichkeitsvorstellung, die sich also nur auf die eigene „Kraft“ richtet und nicht auf das sittlich Gebotene, huldigt Alphons schließlich, wenn er sich ganz der Rache (JT 1569) verschreibt.<sup>365</sup> Bittet er zum Ende des vierten Aufzuges noch darum, „dass [er] nicht als Tyrann, daß [er] als Mensch die Schuld bestrafe und die Schuldigen“ (JT 1571f.), hat sich diese Absicht im fünften Aufzug in ihr Gegenteil verwandelt:

<sup>364</sup> Man beachte in diesem Zitat auch die explizite Verwendung des Begriffs „Sitte“, die eben nicht mit der Auffassung von Tugend, wie sie der König zu Beginn des Stückes definiert hat, übereinstimmt: Es geht nämlich nicht um die Form der Selbstbestimmung, die dem König als Ideal erschien, sondern um unbedingten Gehorsam gegenüber den überpersönlichen Sittengesetzen.

<sup>365</sup> Vgl. hierzu die entsprechende Schlussfolgerung bei Anders (2008): „Darauf reagiert er nun trotzig mit der einseitigen Betonung seiner ‚Männlichkeit‘ und will selbst – so wie die ‚Christen‘ sich weigern, innerhalb des ‚männlich‘-, ‚christlichen‘ Raumes auch die ‚männliche‘, nicht nur die ‚christliche‘ Ordnung zu vertreten – seine Zugehörigkeit zur ‚christlichen‘ Ordnung negieren“ (S. 212).

KÖNIG Nicht nur an ihr, an mir hat man gefrevelt. / Gerechtigkeit und Strafe jeder Schuld / Hab' ich geschworen an dem Krönungstag / Und will es halten bis an meinen Tod. / Dazu muß ich mich stärken, mich verhärten, / Denn alles was dem Menschen hoch und wert / Wird man entgegenstellen meinem Grimm: / Erinnerung aus meiner Knabenzeit, / Des Mannes erste bräutliche Begegnung, / Die Freundschaft und die Dankbarkeit, die Milde, / Mein ganzes Leben schroff in Eins geballt / Wird mir gegenüber stehn in Waffenrüstung / Und mich zum Kampfe fordern mit mir selbst, / Drum muß ich von mir selbst mich erst entfernen. (JT 1714-1727)

Er strebt also eine Selbstentfremdung in dem Sinne an, dass er sämtliche sozialen Bindungen ignoriert, die ihn an seine Familie und seine Räte knüpfen, um sich daraufhin selbst von seiner eigenen Vergangenheit zu reinigen, so wie auch die Systemvertreter gerade eine Reinigungsbewegung durch den Mord an Rahel vollzogen haben. In seiner Argumentation hat das schöne „Kind“ Rahel lediglich eine bestimmte Funktion für seine innere Entwicklung dargestellt, wobei diese Sichtweise durch die Figurenkonzeption natürlich auch unterstützt wird, schließlich sagt die Jüdin von sich selbst: „Bin doch selbst ein Traum nur einer Nacht“ (JT 979). Aber Alphons verteidigt eben nicht nur seine Ansprüche als autonomer Mann, sondern wie Sappho auch nimmt er in der Verfolgung seiner Absicht die Möglichkeiten zu Hilfe, die ihm durch seine soziale Stellung zukommen, so dass er wahrhaft despotisch erscheint, als er sagt:

KÖNIG An ihrer Spitze will ich rächend gehen / Und brechen all die Schlösser jener Großen, / Die Diener halb und halb auch wieder Herrn, / Sich selber dienen und den Herren meistern. / Beherrscher und Beherrschte, also sei's, / Und jene Zwitter tilg' ich rächend aus [...] (JT 1641-1646)

Der König erscheint hier also als der Auslöser eines möglichen Bürgerkrieges, durch den er seine absolute Souveränität erlangen möchte. Natürlich handelt es sich aber nicht einfach nur um eine politisch notwendige Bestrafung, sondern um persönliche Rache, die darüber hinaus auch noch den Anteil einer persönlichen Schuldkompensation tragen kann, weil er Rahel „so schlecht beschützt“ (JT 1709). Gerade diese unverhältnismäßige Verstrickung persönlicher Motive und politischer Legitimation versucht Esther dem König zu verdeutlichen, wenn sie ihm sagt: „So sehr der Schmerz verlorne Wert verdoppelt, / Sag' ich euch doch: ihr schlagt zu hoch sie an“ (JT 1675). Im Gegenzug versucht sie getreu ihrer „mütterlichen“ Art (vgl. JT 1621) den König dazu zu bewegen, sich nicht von seinem Volk zu trennen (vgl. JT 1710-1712).

Esther ist es auch, die sich als Erstes als „schuldig“ an dem Tod ihrer Schwester begreift,<sup>366</sup> gefolgt wird sie von den Selbstanklagen der Königin (vgl. JT 1768) und Manrikes (vgl. JT 1776), der auch über seinen Sohn sagt, dass er die Tat nicht verhindert habe (vgl. JT 1780). Selbstverständlich wird durch dieses kollektive Schuldeingeständnis die Verantwortlichkeit jedes Einzelnen gemindert, wobei besonders die Königin nicht nur durch Manrike, sondern zusätzlich auch noch durch Esther weitgehend entschuldigt wird (vgl. JT 1792-1795). Zudem kommt es auch gar nicht zur Benennung desjenigen, der den Mord schließlich ausgeführt hat, und es erscheint auch gar nicht notwendig, weil dem ungeachtet alle anwesenden Christen bereit sind, die Strafe des Königs zu empfangen, wodurch ihre Tat zu einer Opferhandlung zum Wohl des Landes wird (vgl. JT 1759-1762 u. 1822-1827).

Allerdings wird es dazu nicht kommen, weil das Antlitz der toten Rahel nicht mehr das Verlangen des Königs nach ihr wecken kann. Anstatt dessen vollzieht er symbolisch eine Reinigungsgeste im umgekehrten Sinne, weil er sich entgegen seiner Absicht nicht derart „verhärtet“ hat, dass er nun das Andenken an Frau, Kind und Volk tilgt, sondern sich ganz im Gegenteil von der in ihm selbst angelegten Empfänglichkeit für Rahel befreit: „*Der König, im Vorgrunde,*

<sup>366</sup> *Auf die am Boden zerstreuten Schmucksachen:* Da liegen sie, die Trümmer unsers Glücks, / Der bunte Tand, um dessentwillen wir, / Ja wir, nur wir; nicht er der dort sich Schuld gibt – / Die Schwester opferten, dein töricht Kind. / All was geschieht ist Recht. Wer sich beklagt, / Verklagt sich selbst und seine eigne Torheit (JT 1751-1756).

*betrachtet seine beiden Hände und streift daran, wie reinigend, mit der einen über die andre. Hierauf dieselbe Bewegung über den Oberleib. Zuletzt fährt er nach dem Halse, die Hände um den Umkreis desselben bewegend*“ (nach JT 1812). Er kann sich nicht mehr erklären, was ihn an Rahel so fasziniert hat, da er nun einen „böse[n] Zug um Wange, Kinn und Mund, ein lauernd Etwas in dem Feuer-Blick“ auf ihrem Gesicht wahrnimmt. Rahels Bild, das ihm die Verheißung der göttlichen Schönheit gewesen ist, wie er es seiner Frau gegenüber formuliert hat, besitzt kein Pendant mehr in der Wirklichkeit, das es ja vielleicht nie gegeben hat; aber erst jetzt wird das Missverhältnis zwischen Imagination und Realität entlarvt und das körperliche Verlangen des Königs nach dieser Vorstellung erlischt.<sup>367</sup> Das Zeichen ist bedeutungslos geworden, sein altes Verlangen nach Rahel nur mit Blindheit bzw. der von Garceran bereits diagnostizierten Verblendung zu erklären, denn „sie war nicht schön“ (JT 1848).

Wenn der König auf den Erklärungsversuch Don Garcerans, der die Anziehung als „natürlich“ ansieht, antwortet, „natürlich ist zuletzt nur was erlaubt“ (JT 1844), dann wird klar, dass er wieder zu den Beurteilungsmaßstäben des christlich dominierten Tugendsystems zurückgekehrt ist: Allein die Sitte schreibt vor, was angemessen ist, alles andere, was sich jenseits davon ansiedelt, erscheint als Abnormität und entbehrt damit jeglicher Legitimation. Anstelle der Rache, die er als letztes vermeintlich jüdisches Zeichen ablegt,<sup>368</sup> bleibt ihm somit auch nur noch sein bislang untrennbar damit verbundenes Vorhaben der politischen Maßregelung, die er bereits bedauert (vgl. JT 1863) und dann sogar ganz unterlässt, als Manrike ihn darauf hinweist, dass er selbst ja auch eine Schuld an der begangenen Tat trage (vgl. JT 1866). Denn nach der nun wieder von ihm eingenommenen Position darf nur König sein, wer auch vollkommen rein ist, eben ein Stellvertreter Christi auf Erden, als der er im ersten Aufzug ja auch eingeführt worden war. Deshalb verzichtet er zugunsten seines Sohnes auf sein Amt und möchte erst wieder an den Hof zurückkehren, wenn er seinen „Leichtsinn“, wie er es zwischenzeitlich ja bereits mehrfach angedeutet hatte – in der Schlacht „gereinigt“ habe (vgl. JT 1903-1906). Auch sein bisher noch unschuldiger Sohn darf nur von der ebenfalls reinen Donja Klara geführt werden bzw. von der eigenen Mutter, der in Anbetracht ihrer Motivation für die Reinerhaltung des Thronnachfolgers (vgl. ihre Argumentation vor dem Rat im vierten Aufzug) verziehen wird:

KÖNIG Allein was ist die Welt, mein armes Land, / Wenn Niemand rein und übrall [sic!] Verbrecher? / Doch hier mein Sohn. Tritt du in unsre Mitte, / Du sollst der Schutzgeist sein von diesem Lande, / Ob uns höher Richter dann verzeiht. / Führt Donja Klara ihr ihn an der Hand, / Euch hat ein günstiges Geschick verliehn / In Unbefangenheit bis diesen Tag / Das Leben zu durchziehn; ihr seid es wert / Die Unschuld einzuführen unter uns. / Doch halt! Hier ist die Mutter. Was sie tat, / Sie tat es für ihr Kind. Ihr ist verziehn. (JT 1867-1878)

Dadurch schafft er aber wieder die Ausgangsbedingungen des Stückes, weil nun erneut ein Kind dem Land vorsteht und mit seiner Mutter eine Regentin, die einseitigen Wert auf die Tugendhaftigkeit legt, so dass die Gefahr einer erneuten „Krankheit“, wenn der neue König dem Drängen seiner inneren Entwicklung nachkommt, bestehen bleibt und die Geschichte sich zu wiederholen droht.<sup>369</sup> Er selbst weist auf die grundsätzliche Unbeständigkeit der Herrschaft hin,

<sup>367</sup> Vgl. Lönker (1996), S. 273: „Es gibt keinen Körper mehr, der das Bild belebt. Damit ist nicht nur der Körper Rahels gemeint, sondern – davon gar nicht zu trennen – auch der des Königs. Kein Reiz ist mehr da, der ihn lebendig und Rahel zur Erscheinung des ‚Weibs an sich‘ werden läßt. Die Produktion der ‚wirren Bilder‘ hat aufgehört.“ Renner (2003) deutet dieses „Hässlichmachen“ funktional zur Begründung eines „neuen Mythos“: „Als boshafter Dämon wird die Jüdin ‚unnatürlich‘ und ‚unerlaubt‘, sie verkörpert nun alles Feindliche. [...] So wäre die Tat nachträglich legitimiert, sie erscheint geradezu notwendig“ (S. 59).

<sup>368</sup> Vgl. JT 1796 und Geulen (2006), S. 171.

<sup>369</sup> Auch seine eigene Geschichte hat sich als eine Wiederholung von Vorangegangenen herausgestellt: Über die Nachahmung seines Ahns bis hin zum Sündenfall im Alten Testament. Diese Form der Schuldigkeit erscheint so als anthropologische Grundkonstante, der Donja Klara nur durch ein „günstiges Geschick“ bisher entgehen konnte. Höller (1991a) sieht in der Wiederholung vor allem einen „fatalen Wiederholungszwang“ der „Kriegsord-

gerade auch im Hinblick auf eine mögliche Abkehr von der vorgeschriebenen Tugendhaftigkeit bzw. Sittsamkeit, indem er sein Kind auf einen Schild heben lässt. Zwar wird der Thronfolger von der Königin und Donja Klara geführt, aber trotzdem bleibt er „schlüpfrig“ so wie im übertragenen Sinne auch der wirkliche Thron (vgl. JT 1897-1902).<sup>370</sup> Lediglich Donja Klara, die als einzige der auftretenden Figuren mit Ausnahme seines Sohnes dank eines „günstige[n] Geschick[s]“ (JT 1873) unschuldig geblieben ist, gibt er mit auf den Weg, was als eine behutsame Veränderung des Tugendpostulats im christlichen System anzusehen ist: „Ihr sollt ihn [d.h. Garceran] bessern, Donja Klara! doch, um Gott! / Macht ihm die Tugend nicht nur achtungswert, / Nein liebenswürdig auch. Das schützt vor Vielem“ (JT 1909-1911).<sup>371</sup> Allerdings wird ihr die Gelegenheit dazu erst im Anschluss an den nun angekündigten Feldzug gegeben werden, der eindeutig als Reinigungsakt für die schuldbelasteten Männer ausgewiesen ist: Der „Leichtsinn“, der den jungen Männern zu eigen ist, findet also in der Landesverteidigung eine Art Kompensation, denn hier scheinen die mit einem Makel Belasteten eine Form der Identität in Aktivität mit den Systemprinzipien zu finden, woraufhin ihnen eine Wiedereingliederung in das Gesellschaftssystem gewährt werden kann, das weiterhin durch untadelige Männer oder kalte Frauen bzw. unschuldige Kinder repräsentiert wird, die allesamt ein abstraktes Tugendideal verkörpern.<sup>372</sup> Während der König dies formuliert, hat sich „*der Zug*“ der Christen in der Reihenfolge der jeweiligen Sündhaftigkeit bereits „*geordnet*“, und abermals lässt der König den Ausruf: „Voraus! Voran!“ (JT 1920), ertönen, wodurch sich natürlich der Vergleich mit der Szene im Garten zu Beginn des Dramas aufdrängt, in dem der König explizit dazu aufgefordert hatte, den Rang zu durchbrechen. Hier nämlich verhält es sich genau umgekehrt, gerade die genaue Abfolge der reuigen Sünder ist von Bedeutung, und auch wenn die Aufstellung nicht unmittelbar von dem König verlangt worden ist, so ist sie dennoch in Einklang mit seiner Rede erfolgt: Einerseits zeigt dieses Kontrastbild die Rückkehr des Königs zu der von den höfischen Regeln vorgegebenen Ordnung und Sitte, andererseits verweist die gezielte Inszenierung dieser Ordnung auch auf deren Funktion, erst recht, wenn als Ziel dieses Zuges der Sieg im Kampf benannt wird, „geliebt es Gott“ (JT 1920). Die Unbestimmtheitsstelle in dieser Formulierung, die ebenfalls auf den Anfang des Dramas Bezug nimmt, legt nahe, dass die feste Struktur gerade über diese Ungewissheit hinwegtäuschen soll. Genau dieser Eindruck wird sogleich durch Esther bestätigt, die dieser Zurschaustellung des erneuerten Bündnisses das Scheitern angesichts „der Feinde Übermacht“ in der Realität gegenüberstellen wird. Nicht umsonst bewegt sie sich „*in die Mitte des Theaters*“, um ihre Distanz zum eigentlichen Bühnengeschehen

---

nung“ abgebildet, der sich bereits der junge Alphons verpflichten musste und der nun auch Rahel zum Opfer gefallen ist (S. 50).

<sup>370</sup> Neumann (1994) misst dem Schild sogar die Bedeutung eines „Schlüsselmotivs“ zu: „Der Schild, ein Zeichen zwiespältigster Art für das Ich, Schutz oder Maske, Integrität oder Trug bezeichnend, wird von Grillparzer auf höchst kunstvolle Weise in jenem Spannungsfeld angesiedelt, in dem erotische oder politische Identität sich zu bewähren haben“ (S. 171f.). So benutzt Rahel bei ihrer ersten Begegnung mit dem König das Bild des Schutz bietenden Schildes für ihre Brust eindeutig als erotisches Signal (vgl. JT 376); im dritten Aufzug spielt sie mit den Kriegsgerätschaften und entfremdet sie für ihre Schönheitspflege, wobei der Schild ihr zum Spiegel wird; und schließlich wird er zum Symbol des Thrones schlechthin, auf dem der künftige König geführt wird.

<sup>371</sup> Scheichl (1994) sieht in dieser schweigsamen, aber dennoch in den Äußerungen anderer regelmäßig präsenten Figur ein „angedeutetes Ideal von Weiblichkeit [...]: sinnlich, aber nicht raffiniert; liebevoll, aber nicht nur auf Sexualität bedacht; ‚rein‘, aber nicht kalt, nicht sittsam, sondern sittlich (S. 431).“ Dabei ist der „Utopie“-Charakter, auf den Scheichl ebenfalls verweist, zentral, denn bezeichnenderweise tritt diese Figur niemals in Aktion und wird so – im Gegensatz zu allen anderen Figuren des Stückes (wenn man Esthers Selbstanklage hinzunimmt) – auch nicht schuldig.

<sup>372</sup> Prutti (2013) verweist zu Recht auf die soldatische Sozialisation des Kindkönigs, der ja selbst gesagt hat, dass das Schlachtenblut seine Muttermilch gewesen sei, so dass „seine Rückkehr zum Heer [...] also nichts weniger als ein Gang zu den Müttern“ darstelle (S. 378): „Die heterosexuelle Erotik in Grillparzers *Jüdin von Toledo* erweist sich als konfliktgeladener Umweg zur Homosozialität eines Männerbündnisses im Krieg, der als probates Mittel zur Befreiung von Scham und Schuld erscheint und eine kollektive christliche Identität stiften soll, in der alle inneren Differenzen und Antagonismen verschwinden (ebd.).“



anzuzeigen und von dieser Position ähnlich dem Chor des antiken Theaters ihre moralische Anklage zu erheben.<sup>373</sup>

Zunächst benennt sie sehr einsichtig die Funktion, welche der Ermordung ihrer Schwester innewohnt, als „Opfer“ für den erneuerten Zusammenhalt („Versöhnung“) und besonders den Fortbestand der Gruppe der „Großen“ in der „Zukunft“ im Gegensatz zu den „Kleinen“, zu denen sie sich selbst und ihren Vater zählt. Schon einmal mussten in diesem Stück die Juden als Sündenböcke herhalten, und zwar in den Pogromen des Volkes als Reaktion auf die eigene Ohnmacht angesichts des herannahenden Krieges.<sup>374</sup> Durch den Begriff des Opfers in Abgrenzung zur Strafe für etwa begangenes Unrecht macht Esther deutlich, dass in der Gruppe der Großen ein außerordentliches Ereignis vorlag, das nur auf diese Art und Weise bewältigt werden konnte, wodurch der Argumentation der Königin, wonach die Störung einseitig von außen verursacht worden sein, widersprochen wird. Aber Esthers Perspektive ist eben lediglich dem Kreis der „Kleinen“ zugehörig, wohingegen die anderen vor allem deswegen groß sind, weil sie das Vorrecht zur Interpretation des Vorgefallenen haben.<sup>375</sup> Sehr merkwürdig mutet zunächst ihre nun folgende Anklage des Königs an, schließlich war sie es ja selbst, die den König gebeten hat, sich nicht von seinem Volk zu entfernen. Allerdings ist seine Wiederannäherung an das Volk eben so umfassend ausgefallen, dass er das, was ihn „gelockt“, komplett „von [sich] warf[]“ (JT 1930) und damit vergaß. Allenfalls wird er mit Reue über die eigene Verblendung an das Vergangene denken können, aber das ist nicht ausreichend, um siegreich aus der nun anstehenden Schlacht hervorzugehen. Denn dort habe „nur ein Herz, das rein und stark und schuldlos“ (JT 1933), eine Chance; den König aber, den werde im Angesicht des „tauben Himmel[s]“ – möglicherweise als Antwort auf die Frage nach der Ursache für die ausbleibende Unterstützung von oben – nur das Bild der entstellten Rahel erwarten, der er sich fälschlicherweise hingegeben habe, worin eben seine Sünde besteht. Das tadellose Kind ist also direkt zum sündigen Mann geworden, der sich selbst verurteilen muss und infolgedessen zu schwach ist, um tatkräftig den Sieg zu erringen. Natürlich müsste dem nicht so sein, gerade dann nicht, wenn, wie es Alphons Donja Klara mit auf den Weg gibt, die Tugend derart „liebenswert“ ist, dass sie nicht einseitig vom Verstand her geachtet, sondern auch vom Herzen her gewünscht wird. Im Falle von Alphons jedoch hätte er, um mit Esther zu argumentieren, den „sündigen“ Teil in sich nicht einseitig verdammen dürfen, wodurch er ja selbst zur gespaltenen Person wird, sondern er hätte, wie er dies im Zwiegespräch mit seiner Frau ja auch versucht, die eigene Verführbarkeit als Bestandteil der Person des Königs akzeptieren müssen.<sup>376</sup> Dies allerdings konnte von den Tugendvertretern nicht akzeptiert werden, schließlich haben sie ja alles daran gesetzt, den König als Gottgleichen zu inszenieren und sämtliche Verführbarkeit von ihm fernzuhalten. Für sie ist der König ausschließlich Amt, selbst seine Ehe hat er wie ein Amt zu führen, und daher ist jedes Zugeständnis an die sinnliche Natur der Person des Königs gefährlich, das ja immer auch mit einem Zugeständnis an die Andersgläubigen verbunden ist, die ihre innere und äußere Souveränität bedrohen. Zwar war der König an den Hof zurückgekommen, aber der Anlass für seine Verlockung bestand weiter fort und daher auch die Gefahr,

<sup>373</sup> Vgl. hierzu auch die Untersuchung von Esthers „Prunkrede“ im Kontext der „großen Szenen“ in der Dramaturgie des 19. Jahrhunderts bei Vogel (2002), welche zutreffend auf die Besonderheit der „höfischen Schauszene“ in diesem fünften Akt verweist: „Von den konventionellen Zugszenen des 19. Jahrhunderts unterscheidet sich *Grillparzers* Festzug dadurch, daß er dessen barbarischen Ursprung immer gegenwärtig hält“ (S. 131).

<sup>374</sup> Zu einem gesteigerten Aktivitätsdrang angesichts der eigenen Unfähigkeit zu handeln, vgl. v.a. auch Ottokars Verhalten in Situationen der Ohnmacht.

<sup>375</sup> Vgl. den interessanten Bezug zu Lessings *Nathan der Weise*, den Prutti (2013) herstellt: „Wo sich am Ende von Lessings *Nathan der Weise* (noch) das Ideal einer universellen Menschheitsfamilie befindet, da exponiert das gewaltsame Ende von Grillparzers Drama die problematische Logik von Einschluss und Ausschluss, die dem familialen Modell der Kulturbeziehungen zugrundeliegt“ (S. 376).

<sup>376</sup> So bei Anders (2008): „Der ‚christliche‘ Raum, so ihr [= Esthers] Argument, habe sich selbst gleichsam um seine ‚Männlichkeit‘ gebracht“ (S. 217).

dass er sich in Zukunft wieder von den Staatsgeschäften abwenden bzw. der fremdartige jüdische Einfluss wieder an Bedeutung gewinnen könnte. Interessanterweise wird am Ende nur die politische Argumentation Manrikes wiederaufgegriffen, die ideologische der Königin unterbleibt:

MANRIKE Wir wissen wohl, wie sehr wir, Herr, gefehlt; / Vor allem: nicht die Rückkehr zu dir selbst / Dir selbst und deinem edlen Sinn vertrauend. / Allein die Zeit war dringender als wir. / Es bebt das Land. Der Feind an unsern Gränzen / Er fordert auf zu Wehr und Widerstand. (JT 1822-1827)

Auch in diesem Zitat wird die einseitige Einschränkung des Königs auf sein Amt und die Ausklammerung der Sinnlichkeit aus dem Personenkonzept überaus deutlich, denn sein eigentliches Selbst soll eben nichts anderes als sein Amt umfassen. Und in der Wiederherstellung dieser Eindeutigkeit liegt denn auch wohl der eigentliche Grund für den Tod Rahels und nicht etwa in der Notwendigkeit der Landesverteidigung. Denn mit der Rückkehr des Königs konnte man das Land schließlich nicht länger als verwaist bezeichnen, aber Alphons war eben ein anderer König, der seine Sünden selbstbewusst akzeptiert hat und sich von ihnen praktischerweise in seiner Funktion als Stellvertreter Gottes auch gleich wieder freisprechen konnte.

Ein positiver Ausgang des Stückes wäre also möglich gewesen, wenn die Versöhnung zwischen Alphons und seiner Gattin geglückt wäre und es infolgedessen zu einer Veränderung der Systemstruktur gekommen wäre. Dieser haben jedoch das Bestreben des christlich-dominanten Tugendsystems nach Systemhomogenität – hier repräsentiert durch die Figur der Königin – entgegengewirkt, der zufolge selbst das Andenken an Rahel in Form des symbolischen Medallions eine unzumutbare Störung bedeutet hat. Zudem gibt aber auch das aggressive Verhalten Alphons am Ende des vierten Aufzuges Rätsel auf und versieht diese vorstellbare geglückte Systemanpassung mit einem Fragezeichen. Wäre es zu weiteren Konflikten zwischen dem System und dem nun auch erotisch autonom gewordenen Alphons gekommen, der dort nicht finden kann, was ihn an der schönen Jüdin gereizt hat? Schließlich ist nur derjenige vollkommen autonom, der auch über sein erotisches Potential bestimmen kann, wie es der König selbst formuliert (vgl. JT 996f.).

Vor diesem Hintergrund erscheint seine selbstbestimmte Rückkehr an den Hof im vierten Akt als einzig wirklich selbständige Handlung (auch wenn diese letztlich durch die Handlung der höfischen Räte provoziert worden ist), denn während er als Kind vollkommen passiv zum gottgleichen Repräsentanten des Staates gemacht wurde, erliegt er durch die Begegnung Rahels seinem eigenen Verlangen, indem er sich seinem Bild von ihr hingibt, dessen Einfluss am Ende durch die Ermordung erlischt, aber eben wiederum nur durch das Einwirken anderer. Daher erscheint auch sein Schuldbekenntnis, die Übertragung der Herrschaft an seinen Sohn und seine Absicht, in eine Art heiligen Krieg zu ziehen, als fremdbestimmt. Zwar ist für den Betrachter einsichtig, warum sich Alphons beim Anblick der toten Rahel notwendigerweise von der ihn antreibenden Projektion ihrer Schönheit in seinem Innern lossagen muss, aber der König selbst dringt nicht zu dieser Erkenntnis durch. Die Fixierung auf ein „Lustobjekt“ ist bei ihm nur die Schuld an seiner Familie bzw. an seiner öffentlichen Aufgabe; dass im Zuge ihrer Verteidigung ein Menschenopfer dargebracht wurde, wird nicht länger thematisiert.

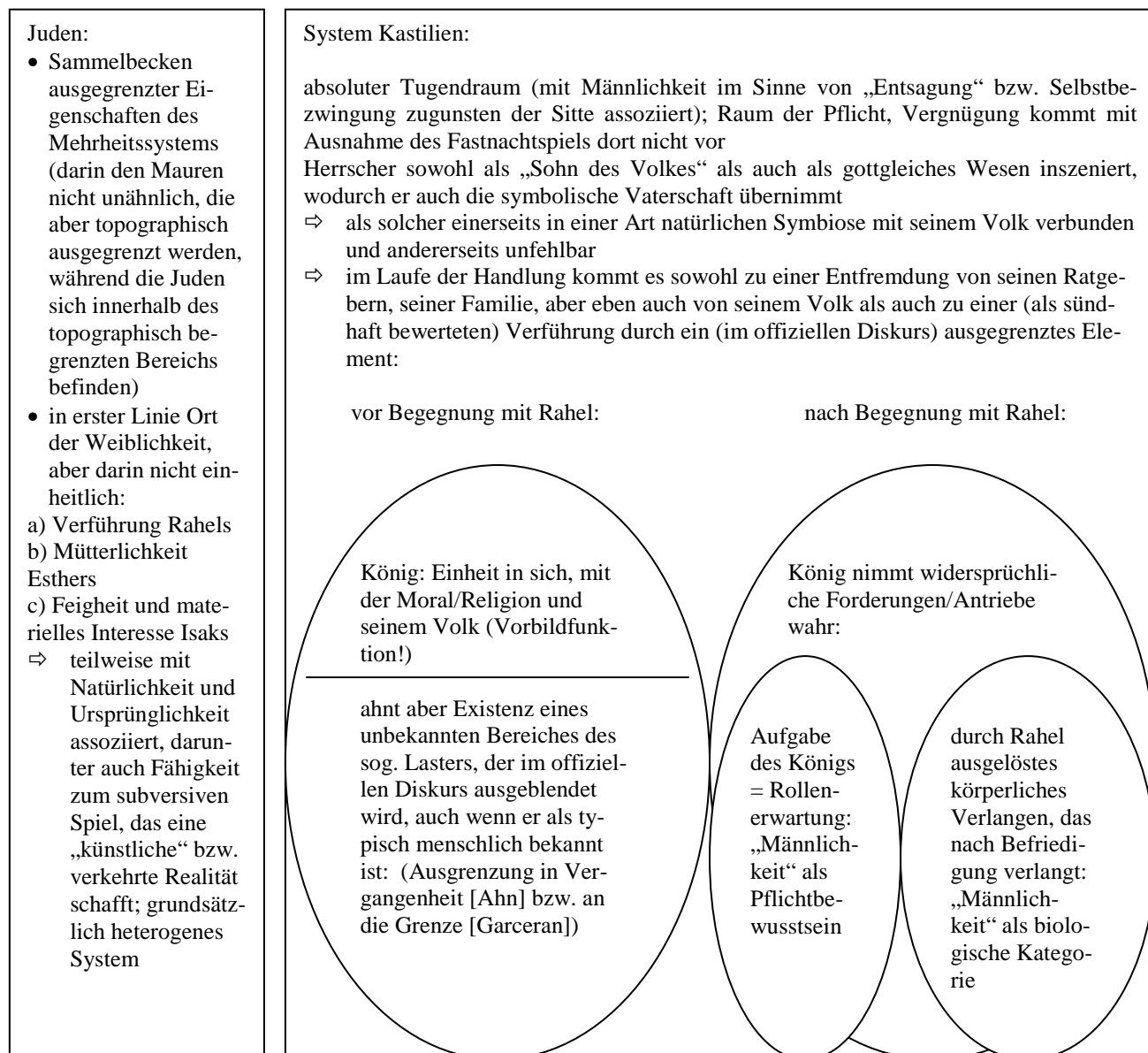
Aber auch Esther wird nicht bei ihrer Verurteilung bleiben, sondern sie nimmt ihren Fluch wieder zurück, was natürlich nichts daran ändert, dass der historische Alphons der Gute tatsächlich eine Niederlage erlitten hat, wodurch ihrer Analyse selbstverständlich ein hoher Grad an Legitimität verliehen wird.<sup>377</sup> Allerdings bleibt ihr keine andere Wahl, als sich selbst zur Gruppe der bekennenden Sünder zu stellen, weil von der Gruppe der „Kleinen“ ein noch gerin-

<sup>377</sup> Vgl. hierzu die entsprechende Selbstaussage in Grillparzer (1987), S. 858.

geres Identifikationspotential ausgeht: Denn auch ihr Vater kümmert sich nicht um das Angedenken an seine Tochter bzw. die Ungerechtigkeit ihrer Tötung, sondern interessiert sich ausschließlich für sein Geld. Und da sich Esther mit ihm verbunden sieht, bietet sich ihr kein überlegener Standpunkt mehr an, von dem aus sie ihren „Fluch“ rechtfertigen kann und so muss sie ebenso wie die sündigen Christen auf einen verzeihenden und gütigen Gott hoffen (vgl. JT 1947f.).<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> Kaiser (2010) betont die sich in diesem Drama offenbarende Skepsis Grillparzers „der Geschichte und dem Menschen gegenüber. Er [= Grillparzer] sieht in ihrer unerlösten Immanenz menschliche Schwächen walten, was ihn auch gegen eine Überschätzung der starken Persönlichkeit in der Geschichte immunisiert. Individuelle Lebenszeit und Geschichte stehen unter dem Titel von Schwäche und Schuld: von Trauer; dem der Vertreibung aus dem Paradies und dem des Sündenfalls“ (S. 68). Dementsprechend ist es auch nur konsequent, wenn am Ende die „Einsicht in eine Verfallenheit an Natur und Zeit“ (S. 71) zunächst vom König (vgl. JT 1867f.: Kaiser verweist hier auf die Nähe zu einem Hofmannswaldau-Zitat) und dann abschließend von Esther artikuliert werden. Für Renner (2003) führt die Rücknahme des Fluches durch Esther am Ende eine ganz neue Perspektive in das Drama ein, indem sie eine andere Form der „Einheit“ herstellt als diejenige, die sich im Laufe der „kollektiven Entschuldung im Opfermythos“ etabliert: „Grillparzers skeptisches Mythengedächtnis streicht am Ende die Opfergeschichte durch und ersetzt sie durch die Alternative eines Verzeihungsmodells“ (S. 60). Unter diesem Blickwinkel steht Esther in deutlichem Bezug zu Medea, die am Ende die Kette von Gewalt und Gegengewalt durchbricht, indem sie das Vlies nach Delphi zurückträgt und eine grundsätzliche Unterscheidung von irdischem und jenseitigem „Glück“ in betont christlicher Lesart eröffnet.



- Verfehlung des Königs aus Systemsicht nicht einfach moralisch zu verurteilen (wie noch in Blanka von Kastilien), sondern durch Umstände gezielt nachvollziehbar gehalten (jugendlicher Herrscher, frigides familiäres und gesellschaftliches Umfeld, in dem es kein Verständnis für Vergnügen im Allgemeinen gibt);
- durch Rahel ausgelöster Prozess der Autonomwerdung entfernt ihn zumindest temporär von seinen Verpflichtungen (König ist nicht allein Rolle/Bild, sondern eben auch Mensch bzw. „Mann“); dehnt den von ihm von Anfang an erstrebten Bereich des unpolitischen Vergnügens nach dem Beispiel eines Vorfahren aus
- diese erotische Autonomwerdung im Zeichen des „Traumspiels“ ist gekoppelt an einen zunehmenden Einfluss vorurteilsbehafteten jüdischen Profitstrebens in Gestalt Isaks, der ebenso wie seine Tochter eine „verkehrte“ Welt erzeugt
- selbstbestimmte Rückkehr an den Hof als autonomer Mann führt zu ungelöster Problematik mit System, da Autonomwerdung des Herrschers abgelehnt wird (Homogenität bzw. Übereinstimmung mit Systemprinzipien muss in jedem Fall aufrecht erhalten werden -> Einverständnis des gottgleichen Herrschers mit dem ausgegrenzten Jüdischen darf nicht akzeptiert werden)
- die von den Systemvertretern verlangte Leugnung seiner entwicklungsbedingten Autonomie hat die bewusste Ignorierung seiner systemgegebenen Königsrolle zur Folge und führt zur kalkulierten Zerstörung der konstruierten Familienbindung zwischen Herrscher, Ratgebern und Volk
- letztlich kann Homogenität des Systems durch Tilgung des störenden Elementes, Selbstverbannung der mit dem Makel der Weiblichkeit behafteten Männer an die Grenze, wo ein der Selbstreinigung dienender Krieg geführt werden kann, und Übertragung der Macht an die nächste Generation wieder hergestellt werden; gleichzeitig

bleibt die Legitimität der Ordnung auf der Oberflächenebene unhinterfragt, da die Schuld eindeutig auf Individuenebene verlagert wird: „natürlich ist zuletzt nur, was erlaubt“

- aber Esthers Schlussworte (sowie ihre durch den Geschichtsverlauf bestätigte Weissagung) unterziehen die Ausgrenzungssystematik durch das System einer deutlichen Problematisierung; gleichzeitig droht sich die Geschichte zu wiederholen, so dass Systemstruktur insgesamt durch zyklischen Charakter des Dramas in Frage gestellt werden muss
  - ⇒ Systemstruktur ist der Natur des Menschen nicht angemessen und führt letztlich zu ihrer eigenen Zerstörung, wenn die herausragenden Vertreter der Ordnung aufgrund ihrer inneren Gebrochenheit nicht mehr die nötige Stärke zur Verteidigung des Systems nach außen an den Tag legen können
- scheinbar liegt in dieser Selbstsicherheit der entscheidende Vorteil im Kampf, weil der Sieg grundsätzlich unsicher ist (Funktionalisierung der Religion und Pogrome als Kompensationsleistung angesichts dieser Ungewissheit)

**TEIL II: ZUSAMMENFÜHRUNG DER ERGEBNISSE**

## 1. Verfahren der Homogenisierung: Bestätigte Ordnung anstelle von thematisierter Unordnung durch individuelle Schuldübernahme

In allen Dramen ließ sich entweder der geglückte oder der gescheiterte Versuch der Rückführung gestörter Ordnungen in den Ursprungszustand feststellen, wobei die einzelnen Texte durchaus unterschiedliche Schwerpunkte in der Befolgung dieser Regel setzen und sich auch eine Entwicklung dieses Verfahrens innerhalb des Dramenkorpus abzeichnet. Daher werden die einzelnen Dramen im Folgenden erneut als Einzeltexte unter genau dieser Fragestellung in den Blick genommen, wobei auf Querverbindungen zwischen den Texten geachtet wird, sodass sich am Ende ein Überblick über die Veränderung dieses Verfahrens samt der daraus ableitbaren Schlussfolgerungen über das Verhältnis von System und Individuum ergibt.

### 1.1. *Blanka von Kastilien: Vorteil der eindeutigen Zuordbarkeit und Bestrafung der Zweifelnden*

Wird der Betrachter von *Blanka von Kastilien* mit einem Systemzustand konfrontiert, der durch die von Pedro ausgeübte Despotie und dessen Bekämpfung durch seinen Bruder vollkommen mangelhaft ist, erweist sich die Rückführung in den Regelfall als weitgehend unproblematisch. Denn die Ursache für die vorliegende Ordnungsstörung ist dem Umstand zuzuschreiben, dass der König nicht autonom ist, d.h. metaphorisch gesprochen noch in einem Kind-Zustand verharrt, in dem er sich (ver-)leiten lässt, und zwar durch die Frau, die in seinem Herzen „thront“. Da diese wiederum eigentlich nur dem Willen ihres Bruders folgt, kann man diesen mit gutem Recht als den tatsächlichen Schurken bezeichnen, der die Systemordnung aus dem Gleichgewicht gebracht hat. Verkompliziert wird die Lage durch den Jüngling Fedriko, der angetreten ist, um den König mit seinem Volk zu versöhnen, nun aber, weil ihm dieses Vorhaben nicht gelungen ist, wieder an eine definitiv vergangene und im außergesellschaftlichen Raum angesiedelte Liebesbeziehung mit Blanka anschließen möchte. Dass er eben nicht in der Lage ist, dieser Liebe zu entsagen, markiert dessen mangelhafte Einbindung in das System, dem er sich ja ohnehin nur verschrieben hat, um seine Vorstellungen von Heldentum zu befriedigen, was ihm aber bisher verwehrt wurde. Dadurch, dass er am Ende seinem Bruder Heinrich seine Unterstützung schriftlich zusichert und so den von Anfang an drohenden Bürgerkrieg unterstützt, wird er getreu der Verheißung seines väterlichen Freundes Gomez von dem inneren Rächer heimgesucht, von dem sich auch Maria verfolgt sehen muss, weil sie eben zu schwach zum Laster ist und sich plötzlich zur Tugend bekehrt sieht. Die Tugend bewährt sich also letztlich als der „Leitstern“, der den Menschen auch in scheinbar aussichtslosen Zuständen Orientierung zu bieten vermag, und nur derjenige wird orientierungslos, der sich entweder dem Laster verschrieben hat und zu „schwach“ ist, um diesen Zustand dauerhaft aufrechtzuerhalten, oder der den unbedingten Sieg der Tugend anzweifelt. Damit erweist sich ein Zustand zwischen vollkommener Systemintegration und dezidiertem Systemablehnung als nicht dauerhaft lebbar, weil er die Integrität des Systems schwächt und zu inkonsistentem Verhalten führt. Nichtsdestotrotz scheint der Sieg der Tugend zwischenzeitlich überaus deutlich in Gefahr zu sein, und Jaqueline wirft die Frage auf, ob es sich bei der Furcht vor der sich einstellenden Rache von innen heraus nicht nur um ein Produkt der „Phantasie“ handle, weil der Bedeutungsumfang dieses Konzeptes durchaus nicht naturgegeben sei, sondern veränderbar: „Und Tugend ist euch eines mit Entsagen?“ (BK 3141). Zudem wird von den Aufständischen auch die natürliche Bindung zwischen Herrscher und Volk als bloßes Denkkonstrukt entlarvt und es stellt sich die Frage, ob dessen Unantastbarkeit wirklich alles Laster zulassen darf. Doch diese Problematik wird am Ende des Dramas dadurch wieder zurückgenommen, dass der Herrscher ja eigentlich gar nicht böse ist, und somit in der Tat nur die Bemühungen um seine Rückführung zur Tugendhaftigkeit legitim erscheinen, zumal Bürgerkrieg die schlimmere Alternative darstelle. Getilgt werden

schließlich alle Figuren, die sich durch ihr Verhalten als unberechenbar herausgestellt haben. Denn selbst die ja eigentlich als Personifikation der Tugend semantisierte Blanka ist der Versuchung der Realitätsverleugnung und der Flucht erlegen, wodurch sie ihre Eindeutigkeit verliert. In diesem Sinne ist die dargestellte Welt also homogener geworden, und dieses Verfahren der Herbeiführung einer eindeutigen Verortung der Figuren lässt sich auch in den anderen Dramen nachweisen.

### ***1.2. Die Ahnfrau: Entlastung der defizitären Systemstruktur durch die Übertragung der Schuld auf Individuenebene und Verfehlungen in der Vergangenheit***

Indem Jaromir in *Die Ahnfrau* wieder in sein Ausgangssystem zurückfindet, wird zunächst einmal die Störung im Ordnungsgefüge der dargestellten Welt rückgängig gemacht. Nur leider ist dieses System selbst nicht homogen in dem Sinne, dass es dem auf der Oberflächenebene wahrgenommenen Tugendraum in jeder Hinsicht entspricht, sondern es weist „sündige“ Wurzeln auf, die den Stamm Borotin zerstören und damit eben auch zum Untergang dieses gesamten Systems und des in ihm vorliegenden Ambivalenten bzw. Doppeldeutigen führt.<sup>379</sup> Denn die letzten Worte kommen dem treuen Diener Günther und dem Hauptmann zu, wobei gerade Letzterer in seiner gnadenlosen Verfolgung der Räuber als Sinnbild der (grausamen) Eindeutigkeit gesehen werden kann. Der Fehltritt der Ahnfrau liefert die Erklärung dafür, warum die Selbstfindungsprozesse der jugendlichen Figuren auf derart grandiose Weise scheitern. Lässt sich hier bereits feststellen, dass die Verheiratung anstelle der freien Gattenwahl durchaus im Sinne eines strukturellen Defizits aufzufassen ist, so möchte der Graf bei seiner Tochter von dieser Regel abweichen, doch auch durch diese Form der „Korrektur“ bleibt das System nicht vor dem Untergang bewahrt, weil sich die einmal begangene Sünde auch in den nachfolgenden Generationen noch rächen kann: Der Fluch der Ahnfrau liefert die Erklärungsfolie ab, vor deren Hintergrund selbst die höchsten Normverstöße, die am Ende des Textes kulminieren (Vatermord, Geschwister- und Mutterinzest), erklärbar bleiben. Aber er überdeckt natürlich auch den Umstand, dass die Ordnung der dargestellten Welt durchaus problematisch ist, und zwar in den folgenden Punkten:

1. Sozialisierung und Undurchlässigkeit der dargestellten Sozialsysteme: Durch Sozialisierung ist Jaromir zu einem Mörder geworden, dem keine Gelegenheit gegeben wird, sich von dem vermeintlichen Herkunftsraum zu emanzipieren. Selbst seine Beteuerung, dass er nach der Begegnung mit Bertha dem mörderischen Treiben entsagt habe, fällt dabei nicht ins Gewicht. Einmal Mörder, immer Mörder, schließlich haben sich ja nach Maßgabe der Tugendvertreter diese Verbrecher selbst ihr Schicksal „gewählt“. Dass Jaromir mit diesem Schicksal überhaupt hadert, kann natürlich dem Umstand angelastet werden, dass er eigentlich einem anderen System zugehörig ist, sodass es eine derartige Verurteilung seines vermeintlichen Vaters norma-

<sup>379</sup> Unweigerlich drängt sich der Vergleich mit dem bereits in Auszügen zitierten Gedicht „Lola Montez“ von 1847 auf: Während hier das lyrische Ich dazu aufruft, „nicht zurück bis auf des Ursprungs Born“ zu gehen, legen die Soldaten in *Die Ahnfrau* durch konsequentes Nachforschen ja gerade diese abgelehnte Haltung an den Tag, und zwar mit eben jenen Konsequenzen, die vielfach in den Dramen dargestellt werden, nämlich der Zerstörung. Bereits in *Blanka von Kastilien* weist die Hauptfigur auf den schädlichen Aspekt der Nachforschung hin, der den emphatischen Liebesmoment zerstören würde. Im Kontext der politischen Handlung dieses Dramas jedoch ist Aufklärung gerade geboten, weil nur so der König zur Tugendhaftigkeit zurückgeführt werden kann. Und auch in *Die Ahnfrau* ist es die Vorenthaltung von Wissen, die überhaupt erst die für dieses Drama bezeichnenden komplexen Verstrickungen mit katastrophalem Ausgang in der Gegenwart der Dramenhandlung ermöglichen, so dass der Aufdeckung immerhin zuzuschreiben ist, dass die eigentlichen Verbrechen aufgedeckt werden, die sonst unerkannt blieben. In den späteren Dramen jedoch werden zunehmend die destruktiven Aspekte des Nachforschens in den Fokus gerückt, die nicht nur die zu erforschenden Objekte betreffen, sondern auch die psychische Einheit der „Erforscher“ selbst (besonders deutlich an Otto und Don Cäsar, s.u.), weil eine Eindeutigkeit dort eben gar nicht mehr erreichbar ist, wie es in den beiden ersten Texten zumindest oberflächlich noch der Fall ist.



lerweise gar nicht geben dürfte, aber ist es wirklich so unwahrscheinlich, dass sich ein Räuber mit dem Verlassen der Kindheit auch von seinen Herkunftsbedingungen emanzipieren möchte? Zwar wird dieser Sachverhalt nicht explizit thematisiert, er scheint in den Rechtfertigungsreden Jaromirs aber immer als denkbare Möglichkeit durch, der dann aber ebenso eine deutliche Absage erteilt werden müsste.

2. Verlust der Kindheit: Sowohl für Bertha als auch für Jaromir ist der Ausgang aus der Phase der Kindheit mit einer umfassenden Selbstentfremdung und Orientierungslosigkeit verbunden. Erneut können diese Erfahrungen mit der Schuld vergangener Generationen erklärt werden: Jaromir muss seinen Vater deswegen hassen und sich selbst und sein von klein auf an gelerntes Tun verdammen, weil er eigentlich kein Räuber ist; Bertha kann die Liebe nur deswegen als beglückendes und als schmerzhaftes Erlebnis zugleich empfinden, weil es sich bei Jaromir eigentlich um ihren Bruder handelt. Allerdings verrät schon die am Ende getroffene Aussage des Vaters, dass das Leben „bittersüß“ sei, dass sie damit eigentlich eine Erfahrung macht, die typisch für das Leben grundsätzlich ist. Nun kann der Verlust der Kindheit nicht als strukturelles Problem aufgefasst werden, da er sich im Rahmen des natürlichen Entwicklungsprozesses zwangsläufig vollzieht. Die umfassende Desorientierung, die damit einhergeht, ist allerdings strukturell vermittelt, weil sie an Konzepte gebunden ist, die als wahr geglaubt werden und in Widerstreit mit der vorgefundenen Realität geraten. Zu diesen problematisierten Konzepten zählen schließlich jeweils der quasi religiöse Status, der sowohl der Vaterfigur als auch der Liebe selbst entgegengebracht wird, bzw. allgemeiner die für die Kindheit bestimmende Vorstellung einer gerechten Weltordnung samt der Überzeugung, dass es ein richtiges Verhalten gebe, für das man sich eindeutig und widerspruchsfrei entscheiden könne.

3. Theodizee: Es ist schon erläutert worden, dass die massiv auftretenden Normverstöße letztlich auf die Verfehlungen der älteren Generationen zurückführbar sind (Verschweigen der eigentlichen Herkunft Jaromirs bzw. der Fluch). Daher muss ja auch eine „dunkle“ Macht bzw. das „Geschick“ angenommen werden, um überhaupt erklärbar zu machen, dass in einer eigentlich guten Welt ein einzelner derart viel Schuld auf sich laden kann. Entfielen aber diese Erklärungsmöglichkeit, dann müsste das Konzept insgesamt infrage gestellt werden, wobei hier ja zumindest noch eine Verfehlung Jaromirs durch einen Mord vorliegt. Eine Schlussfolgerung aus der Erkenntnis, dass „unsre Taten [...] nur Würfe in des Zufalls blinde Nacht“ (AF 3003f.) seien, müsste dann eben darin bestehen, dass man mit seinen Taten sehr vorsichtig sein müsste. Geht man nämlich trotz dieses Wissens weiterhin davon aus, dass eigentlich ein guter Gott zumindest das Ausmaß der Schuld beschränkt, so ist der Schritt zur Verleugnung der Realität nicht weit, wie ihn Jaromir macht: Da ihn eigentlich eine innere Stimme hätte warnen müssen, könne es sich nicht um seinen Vater handeln und damit Bertha auch nicht seine Schwester sein. Dabei wurde Jaromir ja sogar von einer inneren Stimme gewarnt, die er nur nicht richtig zu deuten wusste und im Nachhinein sogar ganz verleugnet. Erneut ist die Störung des Kommunikationsprozesses mit dieser subjektinternen Norminstanz mit der grundlegenden Störung des Ordnungsgefüges der Welt zu erklären, dies ändert aber nichts an dem Umstand, dass die Annahme einer solchen Größe grundsätzlich als problematisch einzustufen ist, wenn sie zur Legitimation grundlegender Normverstöße funktionalisiert werden kann.

Aus all dem wird überaus deutlich, dass das Ordnungsgefüge der dargestellten Welt defizitär ist, aber indem die Ahnfrau Jaromir vor der Verfolgung und der Bestrafung der Soldaten bewahrt, übernimmt sie durch ihre vergangene Schuld die Verantwortung für das Gegebene und entbindet daher die wiederhergestellte Ordnung einer weiteren Infragestellung. So verhält es sich prinzipiell auch in den weiteren Dramen Grillparzers. Figuren, die sich durch ihr Handeln, ohne gezielt dazu verführt worden zu sein, aus dem für sie bindenden Normkontext herausbegeben, übernehmen schließlich die Verantwortung für alle mit diesem Schritt verbundenen Konse-

quenzen. Dabei besteht die Schuld dieser Figuren nicht in einer gezielten Lasterhaftigkeit, wie sie noch in *Blanka von Kastilien* vorlag, oder etwa durch die Zugehörigkeit zu einer belasteten Familie wie in *Die Ahnfrau*, sondern allein in der Tatsache, dass sie Unordnung verursacht und dadurch Gewalt ausgelöst bzw. in Kauf genommen haben.<sup>380</sup> Am Ende steht jeweils ein klares Bekenntnis zu einem der beiden vorgeführten Systeme, die wie in *Die Ahnfrau* auch in den Folgetexten als zueinander oppositionell (und scheinbar prinzipiell unvereinbar) vorgeführt werden. Gleichzeitig werden diese Systeme dann jeweils von den fremden Elementen „gereinigt“, d.h., eine zwischenzeitliche Heterogenität wird (erneut) in eine (vermeintliche) ursprüngliche Homogenität überführt, welche den Fortbestand des Systems mit der jeweiligen Ordnung in Zukunft garantieren soll. Dabei ähnelt das Verhalten der repräsentativen, „alten“ Systemvertreter durchaus dem der männlichen Vorfahren der Borotins: Durch Verschweigen der vorgeführten Ordnungsstörung soll diese auch der Vergessenheit anheimfallen, so dass das Selbst- und Fremdbild bewahrt und jegliche Veränderung ausgeschlossen werden kann. Dieses Ansinnen unterwandern die Texte in ihrem eigentlichen Wesen jedoch selbst, denn sie thematisieren ja gerade ausführlich eben jene Ordnungsstörung und führen damit gleichzeitig vor, dass die vorhandenen Ordnungen durchaus problembehaftet sind, weil Figuren an ihr schuldig werden können, ohne dies explizit zu wollen. Gerade jenen Scheiternden gilt dann auch das vornehmliche Interesse der Texte, die daher eben nicht als Schurken wie Rodrigo erscheinen, sondern vielmehr als Unglückliche, die gewagt und angesichts der Starrheit der verbindlichen Ordnungen verloren haben.

### ***1.3. Sappho: Selbstbestrafung für Orientierungslosigkeit und Gewalt als Folge des Strebens nach persönlichem Glück***

Sappho hat das von ihr repräsentierte System Lesbos, in dem sie selbst aufgrund ihres Ruhms als fürstinnengleiches Haupt verehrt wird, mit Beginn der Handlung um ein Element bereichert, dem dort eigentlich kein Platz gebührt, nämlich Phaon, mit dem sie sich verbinden möchte, um einen dauerhaften Zustand emphatischen Lebens gleich demjenigen der Götter zu erschaffen. Dieser Versuch erweist sich aber als katastrophal für das System selbst, weil die Wesensveränderung, die Sappho anstrebt, zunächst einmal eine interne Umstrukturierung nach sich zieht, die per se schon einmal abgelehnt wird, und darüber hinaus auch deswegen, weil das von ihr angestrebte Ziel in der dargestellten Welt als unmöglich gesetzt wird: Die verehrte Frau kann nicht geliebt werden. Ihre Reaktion darauf ist nun aber nicht einfach das Eingeständnis, dass sie sozusagen als Opfer kultureller Denkgewohnheiten aus psychologischen Gründen auf die Liebe zu einem Mann verzichten muss, sondern unkontrollierte Rache, die von den anderen Systemangehörigen mitgetragen wird und sich gegen ihr eigenes Mündel richtet, über das sie bis zu seiner Zerstörung meint verfügen zu können: Orientierungslosigkeit auf Seiten Melittas und Sapphos sind die Folge, die insofern einen unbefriedigenden Zustand für das System darstellen, als es sich mit dem zunehmenden Verlust von Sapphos Gottähnlichkeit wenn nicht gleich seiner Existenzberechtigung, so doch zumindest seines Alleinstellungsmerkmals beraubt.<sup>381</sup> Daher bittet Sappho ihre Mitbürger auch um Verzeihung, dass sie sie „schwach gesehn“ und will sie mit ihrer „Schwäche“ versöhnen (SO 1973f.), weil sie für diese Schuld nun zu „zahlen“ (SO 2027) gedenkt. Sie interpretiert ihre angestrebte Liebe zu Phaon als dem „Zufall“ geschuldete Episode auf dem durch die Götter bestimmten Weg, eine der ihren und das bedeutet eben eine mythische Figur zu werden. Rhamnes nimmt diese Deutung natürlich sofort an, indem er am

<sup>380</sup> Dieser Befund deckt sich im Wesentlichen mit Anders (2008), die unter Abgrenzung der aus Grillparzers Dramen zu abstrahierenden Handlungsstruktur von derjenigen der goethezeitlichen Initiationsgeschichten von einem „biedermeierliche[n] Primat der Ordnung“ spricht (S. 126).

<sup>381</sup> Ebenso bei Anders (2008): „Erst wenn das Ziel der „Herrin“ wieder in der Aufrechterhaltung der Ordnung besteht, können die Figuren der „Herrin“ gleichzeitig dienen und sich ordnungskonform verhalten“ (S. 67).

Schluss verkündet, dass „auf Erden ihre Heimat nicht“ gewesen und sie „zurück gekehret zu den Ihren“ sei (SO 2040f.). Natürlich entspricht es nicht der Tatsache, dass Sappho eine Göttin gewesen ist, aber eben so wie diese hat sie nun die Unsterblichkeit erlangt, die sie vor der Begegnung mit Phaon schließlich auch angestrebt hatte. Allerdings ist ihre Aussage, wonach die Götter ihr lediglich vergönnt hätten, „an dieses Lebens süß umkränzten Kelch zu nippen, zu trinken nicht“ (SO 1996f.) als eindeutiger Bestandteil eben dieser Inszenierung des Eingangs in den Olymp zu werten, denn nicht die Götter haben ihr die Liebe unmöglich gemacht, sondern die Psychologie Phaons. Schließlich ist sie keine Göttin, sondern eine Frau, in der das Verlangen nach Liebe durchaus vorhanden ist, dem sie aber bislang zugunsten der typischen Ersatzaktivitäten (Kunstproduktion/Erziehung) entsagt hat.<sup>382</sup> War sie damit „zufrieden“ (SO 110), so hat sie die Unmöglichkeit der Umkehrung des einmal eingeschlagenen Weges in einen Zustand der „Schwäche“ versetzt, der natürlich kein dauerhafter sein kann, so dass sie auch in Zukunft Entsagung üben muss, die gar nicht radikaler vollzogen werden kann als durch ihren Tod.<sup>383</sup> Damit hat sie eben wieder den Zustand der Eindeutigkeit erlangt, der von allen anderen Figuren gewünscht war, die Göttergleiche lebt im Bewusstsein der anderen Figuren als Göttin weiter und ihre menschliche Natur wird ausgeblendet.<sup>384</sup> Damit ist das System aber deutlich homogener geworden, weil die Figur Sapphos, die realiter Merkmale beider in der Theorie streng zu trennender Bereiche vereinigt,<sup>385</sup> eine eindeutige Zuschreibung erfahren hat.

#### ***1.4.1. Das goldene Vließ: Überdeckung systeminterner Substrukturen durch vermeintliche Reinigungsprozesse***

Auch für das Scheitern Medeas sind eigentlich psychologische Gründe anzuführen, die durch die zumindest formale Restauration vermeintlich homogener kultureller Räume überdeckt werden. Denn eine Integration in Griechenland wird ihr unmöglich gemacht, da sie dort weiterhin als die Fremde gesehen wird, die stellvertretend für das dort vorkommende Schlechte die Verantwortung übernehmen soll. Dabei weist das Griechische sehr wohl barbarisches Potential auf, das überdeutlich nicht nur in den jeweiligen Geschichten der jugendlichen Helden von ihrer familiären Herkunft zu Tage tritt, in denen der Vater den eigenen Sohn umbringen möchte bzw. der eigene Bruder zur Erlangung der Macht getötet wird, sondern auch darin, dass sie nicht vor einem Menschenopfer, wenn auch im übertragenen Sinne zurückscheuen: Indem Medea die Verantwortung für die unerklärt bleibenden Untaten übernehmen soll, erscheinen sie selbst in einem reinen Licht. Dabei ist es so, dass Medea selbst ihre Herkunft nicht vergessen kann, wie sie es durch die Vergrabung des Vlieses am Beginn von dem nach ihr benannten Dramenteil

<sup>382</sup> Vgl. hierzu Lukas (2002), S. 125.

<sup>383</sup> Anders (2008) deutet die zutreffende Beobachtung, dass in allen Dramen der von ihr dem ersten Strukturmodell zugeordneten Texte die von den Figuren erbrachte Entsagungsleistung, mit der sie die Grundordnung der dargestellten Welt bejahen, mit ihrem Tod zusammenfällt, als Hervorkehrung der dem Entsagungskonzept innewohnenden Ambivalenz: „Offensichtlich ist also ihre ‚Entsagung‘ für die anderen Figuren und letztlich für die Raumordnung der dargestellten Welt von außerordentlicher Wichtigkeit, da sie ordnungsstabilisierend wirkt – doch für die entsagenden Figuren ist sie negativ: Ein Leben mit oder nach der ‚Entsagung‘ gibt es für sie nicht“ (S. 132).

<sup>384</sup> Dieser Vorgang entspricht natürlich dem tatsächlichen Schicksal der Lyrikerin im kulturellen Bewusstsein, die eben zu einer mythischen Figur geworden ist, so dass im Hinblick auf Grillparzers Drama festgehalten werden kann, dass genau dieser Übergang vom Leben zum Mythos abgebildet wird.

<sup>385</sup> Topographisch ist dieser Doppelcharakter der verehrten Frau als Göttin auch in der Gestaltung des Schauplatzes selbst abgebildet, denn er scheint „[...] der Erde halb / Und halb den Fluren die die Lethe küßt an einfach stillem Reiz [...] zu gehören“ (SO 284-286). Diese Doppelnatur verbindet diesen Ort mit den Türmen der Weiblichkeit, zu denen sich die Männer in *Das goldene Vließ* und *Des Meeres und der Liebe Wellen* Zutritt verschaffen. Vgl. hierzu auch die treffende Schlussfolgerung von Hensing (1974), wonach diese Schutz vor dem verstörenden Fremden verheißenden Bollwerke des zu verteidigenden Inneren eben „niemals stand[halten]“ (S. 59). Er verweist ebenso darauf, dass die vermeintlichen „Fremden“ mitnichten so fremd ist, wie sie auf den ersten Blick erscheinen, weshalb die Figuren sie oft „als verlockend und ihnen durchaus gemäß empfinden“ (S. 49).

versucht, sondern sowohl die Abkunft von ihrer Mutter als auch die Schuld des vermeintlichen Verrates an ihrem Vater bleiben weiterhin in ihr präsent. Aber auch Jason kann die Ereignisse in Kolchis nicht vergessen und macht Medea immer mehr zu einem Sinnbild für das „Barbarische“ in sich, das anscheinend einer vollständigen Wiedereingliederung in sein Ursprungssystem entgegenwirkt.

Die Gleichsetzung von Griechentum und Kultiviertheit bzw. Absenz von allem Barbarischen erweist sich also als ebenso ungültig wie diejenige von Kolchis und Barbarentum, zumal ja noch nicht einmal klar ist, was genau unter „barbarisch“ zu verstehen ist: Ein Menschenopfer, wie es Aietes an Phryxus vollziehen möchte, gehört mit Sicherheit dazu, Raub ebenfalls, allerdings macht sich Medea selbst keines einzigen dieser Vergehen schuldig, zumindest nicht bis zu dem Punkt, an dem sie blutige Rache verübt, um sich selbst von dem Fremden zu „reinigen“. Unabhängig davon also, wie die Menschen sich gegenseitig sehen, lässt sich festhalten, dass sie ausschließlich nach der Vorgabe operieren: „gehört zu mir“ bzw. „gehört nicht (mehr) zu mir“. Das „Fremde“ ist überall das, das ausgestoßen wird, und was die Menschen als „fremd“ betrachten, hängt von ihrer Sichtweise ab: Ist Medea in Kolchis nur noch bedingt „fremd“ für Jason und gehört sie schließlich ganz zu ihm, ist sie in Griechenland schließlich nur noch fremd und Sinnbild für all das, was er selbst vergessen und nicht sein möchte.

Dennoch werden die kulturellen Grenzen bestätigt, das Griechische schließlich von allem „gereinigt“, was unter dem Verdacht steht, „barbarisch“ zu sein, nur leider beraubt es sich dadurch auch seiner eigenen Zukunft in Form der absolut tugendhaften Kreusa,<sup>386</sup> die als Einzige das Unerhörte der von ihrem Vater beschlossenen Handlung voraussehen kann: „Ich sinne nur, ob recht ist, was wir tun; / Denn tun wir recht, wer könnte dann uns schaden?“ (ME 1152f.). Wer definiert, was recht ist und was unrecht? Nach diesen Prinzipien jedenfalls funktioniert die dargestellte Welt nicht, wie könnte ansonsten Kreusa, die keinerlei Schuld trägt, Opfer von Medeas Rache werden? Weil dem aber nun einmal so ist, muss der König, der natürlich weiterhin von der Richtigkeit seines Handelns im Einklang mit der Auffassung eigener kultureller Überlegenheit überzeugt ist, von einem Unrecht ausgehen, das er begangen hat, auch wenn er es selbst nicht benennen kann und als Lösung auch nur die Ausgrenzung von Jason zu bieten hat, weil „befleckte[] Nähe [...] gefährlich ist“ (ME 1768). Dabei ist es nicht die „befleckte Nähe“, d.h. die Anwesenheit des Fremden als dem vermeintlich Barbarischen, die sich als gefährlich herausgestellt hat, sondern sein eigenes Vorgehen des symbolischen Menschenopfers, vorangetrieben durch die Gier nach dem Vlies, wie es Gora auch zutreffend formuliert (das dann natürlich in der Tat unrecht wäre, aber es gibt eben keine Instanz, dieses als „unrecht“ zu deklarieren, weil dieses Verfahren nicht als Problem erkannt wird):

GORA Habt ihr es nicht umstellt mit Jägernetzen / Des schändlichen Verrats, das edle Wild, / Bis ohne Ausweg, in Verzweiflungswut / Es, überspringend euer Garn, die Krone, / Des hohen Hauptes königlichen Schmuck / Mißbraucht zum Werkzeug ungewohnten Mords. / Ringt nur die Hände, ringt sie ob euch selbst! (ME 2245-2251)

<sup>386</sup> Das Verfahren der Ausgrenzung und anschließenden stillschweigenden Integration des Abweichenden, das in der Vergangenheit der Familie Borotin noch wirksam gewesen ist, erweist sich in diesem Drama also von vornherein als nicht mehr möglich. Denn während der Fluch um die Ahnfrau erst lange Jahre nach der eigentlichen Tat seine Erfüllung findet, vollzieht Medea ihre Rache sofort und verhindert durch diesen destruktiven Akt, dass folgende Generationen unter einer ähnlich belasteten Vergangenheit zu leiden haben wie die junge Generation Borotin. Aber nicht nur die Integration bleibt aus, auch das Verschweigen als Verfahren funktioniert nicht, weil die Tat der Rache als solche im Gedächtnis bleibt: Die Ereignisse haben also ihr Ende gefunden und damit sind die Voraussetzungen geschaffen worden, dass die abgeschlossene Geschichte um Medea ihr Fortleben in Form einer Erzählung findet.

Nicht die Kunst von ihrer Mutter macht Medea per se zur Mörderin, sondern die Ausgrenzung hat sie diese zum „Werkzeug“ des Mordes nehmen lassen, während sich Griechen anderer Werkzeuge bedienen, aber deswegen nicht weniger morden. Medea ist zwar als Kolcherin per se anders als die Griechen, aber deswegen noch keine „Barbarin“. Ihre Identität, die kulturell geprägt ist, lässt sich nicht verleugnen, die Einschätzung als „barbarisch“ allerdings ist Produkt der griechischen Sichtweise, erweist sich aber als ebenso unüberwindlich. Somit scheitert auch die Verbindung von Jason und Medea nicht daran, dass sie aufgrund der kulturellen Unterschiede unmöglich wäre, sondern daran, dass beide Partner in dem anderen nur noch das Sinnbild für eben dasjenige sehen, das sie selbst der Vergessenheit anheim fallen lassen möchten. Dieser Umstand wird sehr deutlich an den Kindern, die eben zu Zeichen für die jeweilige Sichtweise gemacht werden: Erzieht Gora, die in ihnen die einzig reinen Kolcher sieht, diese in dem Bewusstsein, dass das Griechische „schlecht“ ist, und wird Äson von der eigenen Mutter zurückgestoßen, weil er dem Vater ähnelt, so erscheint die Zuneigung zu Kreusa, obwohl sie von den Kindern mit dem fürsorglichen Auftreten und dem Unwillen, wieder auf das stickige Schiff zurück zu müssen, begründet wird, als Beleg für ihr Griechentum, weshalb sie Medea als Verkörperung ihrer eigenen Selbstentfremdung erscheinen.

#### ***1.4.2. Das goldene Vließ: Relativität der Wahrnehmung bzw. subjektive Zeichendeutung und subjektive Schuldannahme***

Indem sie ihre Kinder tötet, befreit sie die Welt von allem Ambivalenten, das zwischen den bekannten kulturellen Systemen liegt, und übernimmt Verantwortung für die begangenen Taten, von der sie Jason aber keineswegs entbindet:

MEDEA Hättst du das Leben höher nicht geachtet / Als es zu achten ist, uns wär' nun anders. / Drum tragen wir! Den Kindern ist's erspart! (ME 2314f.)

Mit blindem Frevel griffst du nach den Losen, / Ob ich dir zurief gleich: du greifst den Tod! / So habe denn was trotzend du gewollt: / Den Tod. (ME 2331-2334)

Erkennst das Zeichen du, um das du rangst? / Das dir ein Ruhm war und ein Glück dir schien? / Was ist der Erde Glück? – Ein Schatten! / Was ist der Erde Ruhm – Ein Traum! / Du Armer! der von Schatten du geträumt! (ME 2364-2368)

Aus all diesen Äußerungen wird deutlich, dass der „Übermut“ Jasons verderblich war, der ihnen das „Unglück“ ihrer Begegnung bereitet habe (ME 2371f.). Sein Glück zu versuchen bedeutet „blinde[n] Frevel“, weil es an das Unheil bringende Vlies geknüpft ist und daher nur Verderben bringt. Dabei ist es ja gar nicht das Vlies als solches, das für das Unglück verantwortlich ist, sondern die Erwartungen, die darein gesetzt werden in der subjektiven Ausdeutung der Prophezeiung des Phryxus, die ja überdies noch einem Traum entspringt und nicht aus Priester mund kommt. Denn was die Handlung vorantreibt, ist der menschliche bzw. genauer der männliche Drang nach Besitz und Macht, für dessen diskursive Rechtfertigung sich vielfältige Möglichkeiten aufzutun, z.B. indem man sich auf die Götter oder die stellvertretende Rache für ein früher begangenes Unrecht beruft. Der „Leitstern“ des Handelns, der in *Blanka von Kastilien* noch durch das Konzept der Tugend gegeben war, nimmt nunmehr also eindeutig subjektive Züge an, womit natürlich auch eine Relativität der jeweiligen Handlungsmaximen impliziert ist. Verknüpft damit ist selbstverständlich auch die Subjektivität der Zeichendeutungen, die sich als sehr problematisch erweist, weil sie nahezu beliebig funktionalisierbar sind, wie es an dem Vlies als zentralem Symbol des Dramas schlechthin vorgeführt wird.

Je nach Situation bzw. gemachter Erfahrung werden die gleichen Sachverhalte unterschiedlich interpretiert. Dem, was Menschen sagen, kann also nicht vertraut werden. Dazu kommt noch

das Problem, dass Menschen durchaus unterschiedliche Erfahrungsbereiche bzw. Wertvorstellungen haben und daher vermeintlich identischen Zeichen unterschiedliche Bedeutungen bzw. Bedeutungsintentionen zuschreiben oder gewisse Ereignisse gar nicht angemessen beurteilen können: So gelingt es z.B. Kreusa auch nicht, nachzuvollziehen, warum sich Medea und Jason nicht wie Gatten verhalten, und umgekehrt reicht ihr die einfache Verwendung des Lexems „Liebe“ aus Medeas Mund, um von einer Existenz der diesem Lexem entsprechenden Realität auszugehen, auch wenn ihr diese Form der „Liebe“ fremd vorkommt. Wenn Medea Peritta zu Beginn des Dramas vorwirft, „Unsinn“ zu reden (GF 64), weil sie ihr versucht zu erklären, dass „es“ sie hingerissen habe, dann muss sie später selbst ein solches „Etwas“ in sich selbst erkennen. Hier kommt natürlich noch das Problem hinzu, dass Peritta kein treffendes Wort für die gemachte Erfahrung findet, was Medea spätestens durch Jasons „Liebes-“Erklärung gelingen wird.

In der gleichen Absicht wird aber auch das umgekehrte Verfahren angewandt, nämlich das Verschweigen einer bedrängenden Tatsache: Konfrontiert mit dem Symbol des Vlieses und damit auch der väterlichen Rache, würde Medea „von Sinnen“ kommen und auch Aites verbietet seinen Kindern, von dem Fluch des Phryxus zu sprechen. Denn sobald ein Zeichen einmal in der Welt ist, verlangt es eine Deutung. So kann es überhaupt erst passieren, dass der Fluch sozusagen eine suggestive Kraft entfaltet oder Phryxus am Anfang dank des Vlieses den Häschern seines Onkels entkommen kann. Und so kann natürlich auch mithilfe eines Zeichens überhaupt erst eine Realität erzeugt werden, die dann als Anlass für persönliches Handeln genommen wird: Kreusa sowie den Kindern Heuchelei und Undank zuzuschreiben ist ebenso ungerechtfertigt wie sie Melitta und Phaon zuzuschreiben. Selbst der berechtigte Zweifel der Mütter (Sappho ist ja die Ziehmutter Melittas) angesichts dieser Bedeutungsverengung gegenüber ihren Kindern hält weder Sappho noch Medea von der Ausübung ihrer Rache ab.<sup>387</sup>

Um noch einmal auf die Schuldzuweisung Medeas gegenüber Jason zurückzukommen, ließe sich als Lehre aus den Erfahrungen dieses Dramas ableiten, dass man den Gelegenheiten, die sich einem bieten, entsagen solle, damit man am Ende nicht mit weniger dasteht als am Anfang.<sup>388</sup> Wer auf etwas vertraut, dessen Zukunft nicht sicher ist, der läuft zwangsläufig Gefahr, enttäuscht zu werden, ganz so, wie es die Verheißung des Phryxus ja angekündigt hat, weil man mit Umständen konfrontiert wird, die der Realisierung dieses Glücks im Wege stehen und sich schließlich sogar als verderblich für einen selbst erweisen. Auch Sappho hat gesagt, dass „auf festem Grund [...] [ihre] Hoffnung fußen“ (SO 1962) muss, d.h., dass die Hoffnung sich auf erreichbare Ziele erstrecken muss. Woher weiß man nun aber, worauf man hoffen darf und worauf nicht? Bezeichnenderweise wissen dies die Figuren ja erst immer im Nachhinein, obwohl Anzeichen vorliegen, die ihnen zu denken geben lassen sollten: Phaons tranceartiger Zustand, der sich in all dem Glück selbst nicht finden konnte, Jasons Selbstentfremdung in Kolchis, die ihn den Maßstab des Griechischen hat verlieren lassen, Medeas Weigerung, ihm ihre

<sup>387</sup> Zum Stellenwert der Ambivalenz von Zeichen in einer grundsätzlich von Kontingenz geprägten Welt s.u. und vgl. auch insbesondere Kraß (2012), S. 105.

<sup>388</sup> Diese Erkenntnis findet sich paradigmatisch in seinem Gedicht „Entsagung“ formuliert, dessen letzte Strophe wie folgt lautet: „Nur was du abweist, kann dir wieder kommen, / Was du verschmähst, naht ewig schmeichelnd sich, / Und in dem Abschied, vom Besitz genommen, / Erhältst du dir das einzig deine: Dich!“ Zitiert wird hier nach Bittrich (1983), der zutreffend hervorhebt, dass es bei dem Konzept der „Entsagung“ nach Grillparzer nicht mehr um eine „Steigerung“, sondern „lediglich um die Erhaltung des eigenen Ichs geht“ (S. 115). Selbstspaltung oder Selbstverlust, wie sie sich in den Dramen Grillparzers immer wieder zeigen, scheinen damit den Status einer grundsätzlichen Bedrohung einzunehmen, der man sich nur auf diese Weise (prophylaktisch) entziehen könne. Der Verlust ist die dominante Erfahrung des Menschen in einer grundsätzlich kontingenten Welt und daher nicht zu vermeiden; ob er dem Individuum, so unwahrscheinlich wie dies ist, erspart bleibt, ist allein eine Frage des „Glückes“, aber nicht durch den Einzelnen selbst zu steuern. Die einzige Möglichkeit, sich diesem in der Tat fatalen Gesetz des Lebens zu entziehen, besteht damit in der sich selbst auferlegten Anspruchslosigkeit, die immerhin die Möglichkeit unverhofften Glückes aufscheinen lässt.

Liebe zu gestehen, und eben Medeas Warnungen, dass das Vließ todbringend sei. Medea selbst hat natürlich in der mangelnden Selbstbeziehung des „Etwas“ in ihrer Person, „das anzieht und abstößt mit blinder Gewalt“ (AG 1014), sobald sie um dessen Existenz wusste, eine Gefahr gesehen und begreift sich als mitschuldig an dem Verrat, den der Vater ihr unterstellt (auch wenn diese subjektive Setzung vom Text als nicht zutreffend entlarvt wird).

Obwohl der Text also deutlicher noch als im Fall von Jason Medeas Verhalten weitgehend entschuldigt, indem er es erklärbar macht, übernimmt sie Verantwortung für das Vorgefallene und erklärt sich explizit zur Buße bereit, indem sie sich dem Urteil der Priester zu Delphi unterstellt. „Trage, dulde, büße“, das sind die Imperative, die sie Jason mit auf den Weg gibt und die sie wohl auch selbst beherzigt. Dadurch werden allerdings die Ursachen für Raub, Mord und Zerstörung, welche das Drama vorführt, dem einzelnen Individuum angelastet, das eben zuviel gewollt bzw. gehofft hat, und das eigentlich Problematische, nämlich die strukturell gegebenen Bedingungen, die subjektives Wollen überhaupt erst in eine Dynamik von Gewalt und Gegengewalt münden lassen, von einer weiteren Infragestellung ausgeklammert. In diesem Zusammenhang als problematisch anzusehen ist insbesondere das Verfahren der Ausgrenzung des Fremden zur Wahrung vermeintlich kulturell homogener Räume,<sup>389</sup> deren Unterschiede sich jedoch keineswegs als so naturgegeben erweisen, wie es deren Repräsentanten gerne hätten. Denn was der Wahrung des Eigenen dienen sollte, ist im komplexen Handlungszusammenhang der Auslöser für eine umfassende Zerstörung, die eben auch vor dem Eigenen nicht haltmacht. Damit verknüpft ist selbstverständlich auch die Problematik der angemessenen Deutung von Zeichen bzw. ihrer Funktionalisierung, worin auch eine Ursache dafür liegen mag, dass die Bemühungen um Eindeutigkeit mit einer solchen Radikalität verfolgt werden. Dieser Zusammenhang soll weiter unten unter stärkerer Berücksichtigung der weiteren Texte dieses Dramenkorpus noch näher untersucht werden.

### ***1.5. König Ottokars Glück und Ende: Eindämmung der Radikalität und Lohn der Mäßigung***

In *König Ottokars Glück und Ende* kann der Zuschauer der Wiedereinrichtung der Ordnung beiwohnen, die in der Zeit des Interregnums außer Kraft gesetzt worden ist. In Österreich selbst ist durch den Tod des letzten männlichen Babenbergers das Land ohnehin herrscherlos geworden und möchte man nicht, dass alles der Verwüstung anheimfällt, so ist das Bündnis zwischen dem militärisch starken Ottokar und der die legitime Herrschaftslinie repräsentierenden Margarethe eine Möglichkeit, Frieden herbeizuführen. Aber in dem Reich selbst geht eben nicht alles rechtens zu, weil der Mächtige zu seinen Gunsten das Recht auslegen lassen kann (vgl. KO

---

<sup>389</sup> Auslöser für die Anwendung dieses Verfahrens ist der Drang nach dem Vließ, der sich ja in erster Linie als männlicher kennzeichnet. Es ist auffällig, dass auch in den anderen Dramen Grillparzers die Infragestellung bzw. der Drang nach Bestätigung der Männlichkeit zumindest indirekt handlungsbestimmend sind: In *König Ottokars Glück und Ende* ist es die Infragestellung der Männlichkeit der Hauptfigur durch seine neue Frau nach dem Kniefall vor Rudolf, die den Böhmenkönig erneut in den Krieg ziehen lässt; Otto in *Ein treuer Diener seines Herrn* kann es nicht verkraften, dass er von einer Frau zurückgestoßen wird, die sich anstatt dessen einer Gestalt zuwendet, deren Männlichkeit für ihn mehr als in Frage steht; Rustan aus *Der Traum ein Leben* hat das Gefühl, der für ihn bestimmten Frau nicht „wert“ zu sein, solange er seine Männlichkeit nicht unter Beweis gestellt hat; Libussa muss sich in dem gleichnamigen Drama erst der Männlichkeitsvorstellung von Primislaus fügen, der in ihr bereits das Ebenbild der Schwester als idealer Partnerin erblickt hat, woraufhin sie sich zusehends von sich selbst entfernt wie Medea; Don Cäsar in *Ein Bruderzwist in Habsburg* sieht sich auch durch die Zurückweisung Lukrezias gekränkt, die einen anderen Mann ihm scheinbar vorgezogen hat, wodurch er ähnlich wie Otto der Verzweiflung anheimfällt; in *Die Jüdin von Toledo* steht die Frage des Begriffsumfanges von Männlichkeit sogar im Zentrum der Handlung: Wird der König als Kind erst zum Mann in den Händen der sinnlichen Rahel, so verfällt er ihr sogleich derart, dass er in dieser Schwäche weibliche Persönlichkeitsanteile übernimmt, woraufhin er seine eigene Männlichkeit sodann im Haus und, als ihm das verwährt wird, im Krieg erproben muss, was als Entwicklungskonzept an Absurdität grenzt.

1746-1748). Und dies gilt eben auch für Ottokar, der das Recht großzügig zu seinen Gunsten auslegen lässt, um sich Margarethe entledigen zu können, so dass seiner Heirat mit Kunigunde nichts mehr im Wege steht. Aber genau an diesem Punkte wird ihm sein „Übermut“, der ihn mit Jason verbindet, einen Strich durch die Rechnung machen, weil die Kaiserkrone, die Ottokar als Vervollkommnung seiner Wünsche vorgekommen ist, eben nicht an den vermeintlich Mächtigen fällt, sondern dem Gerechten zugesprochen wird. Als solcher erscheint Rudolf von Beginn an, auch wenn er ebenso wie Ottokar ein Selbsthelfer gewesen ist, aber im Unterschied zu diesem war er eben nicht ausschließlich auf persönlichen Machterhalt und Fortschritt um jeden Preis aus, sondern hat sich auch als Beschützer der Schwachen gezeigt. Der nach der Krone gestrebt hat, sieht sich getäuscht, der nie mit ihr gerechnet und auch nicht nach ihr gestrebt hat, vom Glück begünstigt, aber dieser legt die Entscheidung eben nicht als Glück aus, sondern als Gottes Wille bzw. als „Wunder“:

RUDOLF Als mich die Stimme der Erhöhung traf, / Als mir, dem nie von solchem Glück geträumt, / Der Herr der Welten auf mein niedrig Haupt / Mit Eins gesetzt die Krone seines Reichs, / Als mir das Salböl von der Stirne troff, / Da ward ich tief des Wunders mir bewußt, / Und hab gelernt auf Wunder zu vertraun! (KO 1791-1797)

Der Selbsthelfer ordnet sich unter, spaltet alles Persönliche von sich ab infolge dieses vermeintlichen Wunders und gebärdet sich mit einer derartigen Selbstsicherheit, dass sein Sieg wahrhaft als „Wunder“ bzw. als Wille Gottes erscheint. Dabei ist eben nicht gesagt, dass ein solcher unbedingt vorausgesetzt werden muss, vielmehr zeigt das Drama auf, wie infolge geschickter Inszenierung die gezielt gesetzten Zeichen dieser Sichtweise zum Sieg verhelfen, beginnend mit der Übergabe der Lehen mit dem Kreuzzeichen. Diese Spontaneität kann ihm nur zum Sieg verhelfen, denn ein Zeichen muss gedeutet werden und ruft im ungünstigsten Falle Unsicherheit bei den Umstehenden hervor, die nicht so recht daran glauben wollen, andernfalls aber Begeisterung. Man erinnere sich an die Flucht von Phryxus vor seinen Verfolgern mit Hilfe des Vlieses; geht man nicht davon aus, dass ihm wirklich ein Gott zu diesem Sieg verholfen hat, so ist es allein die Tatsache dieses Zeichens selbst, das die Menschen nicht einzuordnen wussten, so dass sie verunsichert diesem Selbstsicheren den freien Durchgang gewährt haben.<sup>390</sup> So ist es auch hier und zusätzlich erweist sich der neue Kaiser ja tatsächlich auch als besonders volkszugewandt und wird von denjenigen, die mittlerweile in Ottokar nur noch den Usurpator sehen, nachdem er sich von Margarethe getrennt und damit alles Österreichische von sich abgespalten hat, als der Erlöser mit den Mitteln der Kunst so gepriesen wie das Land Österreich selbst. Die Kunst steht also im Dienste der Etablierung des Mythos des Gottesgnadentums und dem kann auch Ottokar nur wenig entgegensetzen, wenn die Integration, welche die nun unter Rudolf wieder eingerichtete Ordnung verlangt, nicht gleichzeitig auch eine Unterordnung erforderte, die er nicht zu erbringen bereit ist, weil sie sich nicht mit seinem Wesen verträgt. Ebenso wie Medea und Sappho zeigt auch Ottokar zumindest den Versuch, sich den neuen Gegebenheiten entsprechend zu verhalten, ebenso wie diese erkaufte er sich diesen Versuch aber durch eine Schwächung seines Selbst, aus der er durch die Provokationen seiner Umgebung wieder zurückfinden wird, um Rache zu üben. Und ebenso wie in den beiden zuvor genannten Dramen bereitet auch hier die Rache das Eingeständnis der eigenen Schuld an der Herbeiführung der Unordnung vor, weil sie mit zusätzlicher Gewalt einhergeht. Ottokar muss feststellen, dass der „Segen fort, der fruchtend kommt von oben“ und sein ehemaliges Glück damit nur Ergebnis eines „Zufalls“ sein konnte (KO 2564). Dadurch hat er sich eigentlich schon zur Position Rudolfs durchgerungen, denn dadurch, dass er selbst vor Gott niederfällt und seinen ehemaligen Übermut bereut, erkennt er sein bisheriges Handeln als falsch an. Ebenso wie Sappho und Jason hat auch er im Vorfeld entscheidende Warnzeichen überhört, hier diejenigen der sich

<sup>390</sup> Die Unsicherheit ist natürlich noch größer, weil auch diese Erklärung nur Spekulation bleibt und nicht eindeutig aus der Dramenhandlung abzuleiten ist. Es bleibt eben alles im Ungewissen.



für die gegenseitige Vermittlung aufopfernden Margarethe, die ihn bereits zu Beginn darauf hingewiesen hat, dass er durch seine Heirat mit Kunigunde zuviel wolle. Dieser Übermut bedeutet eine definitive Lösung von den Satzungen des Reiches und wird zeichenhaft durch das Bündnis mit seiner wilden Frau abgebildet, die als Ungarin gar nicht Bestandteil des Reiches ist. Als reuiger Sünder kann er natürlich nicht mehr siegen, erst recht nicht, da er ein Söldnerheer hat, das gegen eine Armee von „Gotteskriegerern“ ankämpft, und so ist es nicht verwunderlich, dass er eine Niederlage erleidet. Dass er selbst von seinem eigenen Ziehsohn getötet wird, ist nur ein Beweis dafür, dass die Zeit der Selbsthelfer, die meinen, im Namen Gottes ihre eigenen Ziele durchsetzen zu können, vorbei ist. Was bleibt, ist die absolute Treue gegenüber dem Kaiser, dessen Söhne mit dem nun verwaisten Österreich belehnt werden und sich damit als eigentliche Nachfolger der stets um Ausgleich und das Beste für ihr Land bemühten Margarethe erweisen.

Selbst die abweichenden Kunigunde und Zawisch ordnen sich dem neuen Kaiser unter, so dass sich die dargestellte Welt als deutlich homogener als am Anfang erweist. Hier profitiert Rudolf also von der Tatsache, dass er nicht als Mensch gesehen wird, sondern er in den Augen der anderen lediglich Stellvertreterfunktion hat, d.h. die Ausdrucksseite eines Zeichens darstellt, dessen Bedeutung unabhängig von seiner eigenen Person ist. Und das, wofür er steht, ist eben wünschenswert, weil sein Aufstieg zum Kaiser auf die Existenz einer höheren Wahrheit verweist, die Orientierung bieten kann. Daraus lässt sich also das Bedürfnis nach einer charismatischen Leitfigur, welche die Gültigkeit objektiv richtiger Werte verheißt und die im Gegensatz zu den schädlichen Auswüchsen eines radikalen Subjektivismus steht, ableiten. Natürlich liegt der Unterschied zu den vorhergehenden Dramen auch darin, dass Rudolf sich selbst derart auf ein Zeichen verengt hat, d.h. sich die „Psychologie“ zunutze macht, während Sappho und Medea damit kämpfen müssen, dass sie zum Abbild einer Vorstellung gemacht werden, die ihnen jeweils die Realisierung ihrer Absichten verweigert. Letztlich ist es also dem Zufall zuzurechnen, dass Rudolf gewählt worden ist und derart geschickt mit dem Zufall umzugehen versteht, um seine Herrschaft zu sichern. Dass dies nicht immer so sein muss, führt ja allein die Tatsache vor Augen, dass er einen rechtlosen Zustand beendet, weshalb also auch hier gilt, dass die Bestätigung der Ordnung mit dem Mittel der Inszenierung grundlegende Konfliktpotentiale überdeckt, die sich leicht wiedereinstellen können, wenn die Meinungen auseinanderstreben und ein minder charismatischer Nachfolger die Legitimität des Gottesgnadentums nicht mehr aufrechtzuerhalten im Stande ist.

Es sei an dieser Stelle noch einmal darauf verwiesen, dass Ottokar als Störer der Ordnung nicht wirklich als Schurke bezeichnet werden kann, weil er sich nur den Gepflogenheiten der „rechtlosen Zeit“ gemäß verhalten hat, schließlich war er in dieser Zeit ja auch sehr erfolgreich und darüber hinaus um Fortschritt bemüht. Selbst der Wunsch nach einem Nachfolger wird ja vom Text selbst als legitim gesetzt, dass er nun jedoch in der Verfolgung seines Wunsches zu weit geht, d.h. „übermütig“ wird, bereitet zwar seinen Fall vor, bleibt aber dennoch verständlich. Auch auf ihn lässt sich somit anwenden, was Jason in folgendem Zitat als Erkenntnis zum Ausdruck bringt, so dass man auch an seiner Figur „Entsagung“ von vornherein als das Mittel preisen muss, das als einziges die Wahrscheinlichkeit steigert, Unglückserfahrungen und einen damit einhergehenden Verlust der Einheit in sich selbst zu vermeiden:

JASON Ich habe nichts getan was schlimm an sich, / Doch viel gewollt, gemöcht, gewünscht, getrachtet; / Still zugesehn, wenn es andre taten; / Hier Übles nicht gewollt, doch zugegriffen / Und nicht bedacht daß Übel sich erzeuge. (ME 765-769)

### 1.6. Ein treuer Diener seines Herrn: Tilgung des Uneindeutigen bzw. Ambivalenten zur Wahrung der Oberflächenordnung

Homogenisierung als fortschreitender Prozess trifft auch als Beschreibung für *Ein treuer Diener seines Herrn* zu. Denn zu Beginn ist das System Ungarn durch zwei Elemente aus einem fremden Kulturraum angereichert und damit deutlich heterogen, wobei allenfalls die Königin eine Einbindung in dieses System erfahren hat und ihr Bruder ganz den Gepflogenheiten seiner Herkunftsordnung verpflichtet bleibt. Allerdings genügt allein seine räumliche Anwesenheit, das System Ungarn entscheidend aus dem so bedeutsamen Gleichgewicht zu bringen, denn die Selbstbeschränkung als kulturelle Eigenheit trifft nicht auf alle Mitglieder gleichermaßen zu. Somit ist Heterogenität grundsätzlich wie in den bisherigen Dramen auch ein Kennzeichen des auf den ersten Blick vermeintlich homogenen Systems, was allerdings erst im Laufe der Handlung offenbar wird. Denn natürlich löst die „Schwärmerei“ des fremdartigen Otto durchaus Irritationen aus, die dem Primat der „Sitte“, das uneingeschränkt in Ungarn zu gelten scheint, widersprechen:<sup>391</sup>

KÖNIG Von andern Völkern borgt das Schlimme nicht, / Wer weiß, ob euch erreichbar ist ihr Gutes? / Der Franke mag durch manche hohe Gaben / Den Leichtsinn adeln, dem er gern sich gibt; / Mein Land bewohnt ein einfach stilles Volk, / Zu jeder Art des Guten rasch und tüchtig, / Doch Sitte hält ihr unverrückbar Maß / Streng zwischen allzuwenig, und zuviel, / Und bannt den spröden, überscharfen Sinn. / So ist, so muß es sein, so soll es bleiben! (ETD 289-298)

Ist die Natur der Ungarn aber wirklich so beschaffen, wie es ihr König in diesem Zitat behauptet? Das bestreitet Otto gerade, indem er der naiven Erny nachstellt, die in ihrer gesamten Erscheinung und natürlich durch den Umstand, dass sie eigentlich mit einer Vaterfigur verheiratet ist, für ihn ein absolutes Rätsel darstellt.<sup>392</sup> In der Tat hat er Anzeichen dafür, dass sie ihm „mit Neigung“ zugetan ist, auch wenn sie dies konsequent abstreitet, sich aber gleichsam davor fürchtet, dass ihre Sittsamkeit von der Umgebung in Frage gestellt werden könnte. Dabei ist das Problem, dass sie selbst nicht Herrin der von ihr ausgesendeten Zeichen ist bzw. nicht über die Interpretation, die sich der Fremde zu eigen macht: „Gib, daß kein Wort, kein Wink, kein Laut / Bestätige was er meint und was er hofft!“ (ETD 658f.). Aber ein Zeichen kann sie nicht mehr aus der Welt schaffen, nämlich den Diebstahl einer seiner Locken, den sie bisher geheim geglaubt hat, nun aber erklären soll. Konsistent erklären ließe sich dies im Zusammenhang mit Ottos Bericht über die ihm geschenkten feurig-kalten Blicke in der Öffentlichkeit nur durch die Annahme einer Größe in der Person, die den Willen unterwandert, wie Medea dies exemplarisch erläutert, bevor sie dafür den Begriff „Liebe“ wählt, der aber eigentlich nicht dazu geeignet erscheint, wie es hier eben auch der Fall ist. Der wortgewandtere Otto trifft da schon eher den Kern der Sache: „Es war nicht Liebe, / Ich geb es zu; doch Wohlgefallen wars“ (ETD 177f.). Die naiv-sittsame Erny jedoch ist natürlich nicht in der Lage, die passenden Worte zu finden: „Bancban! Vor allem wisse! Kein Gedanke / Von Unrecht kam in meinen armen Sinn, / Nur daß – o Gott! Mein Gott!“ (ETD 863-865): Zwar kein Gedanke von Unrecht, aber dennoch Unrecht, das zwangsläufig auf einer anderen Ebene angesiedelt sein muss. Bancbanus jedenfalls nimmt dies als Zeichen für Ernys Scham und damit, da Scham für ihn ja nur darin besteht, selbst etwas Unrechtes getan zu haben, als Beleg dafür, dass sich Erny eines Fehlers bewusst ist, worin die Voraussetzung zur Selbstbeschränkung besteht, die er ihr abverlangt anstelle der von ihr eingeforderten Bewachung bzw. Bestrafung:

<sup>391</sup> Die Tatsache, dass das System „Ungarn“ hier genau die entgegengesetzten Werte wie der Raum gleichen Namens in *König Ottokars Glück und Ende* vertritt, ist ein Beweis für die Relativität kultureller Zuschreibungen, die eben nicht den Stellenwert naturgegebener Größen haben, sondern durchaus austauschbar bzw. veränderbar sind.

<sup>392</sup> Zum Stellenwert des Rätsels in der Dramenproduktion des ersten Jahrhundertdrittels vgl. Krah (2002b), S. 177.

BANCBANUS Was gibt ein Recht mir, also dich zu quälen? / Weil du versprachst? Ei, was verspricht der Mensch! / Weils so die Sitte will? Wer fragt nach Sitte. / Wenn nicht in deiner Brust ein still Behagen, / Das Flüstern einer Stimme lebt, die spricht: / Der Mann ist gut, auf Rechttun steht sein Sinn, / Er liebt wie Keiner mich, und wie zu Keinem / Fühl ich zu ihm Vertraun – wenna so nicht spricht, / Dann Gott mit dir, und mit uns allen, Erny, / Dann schreib dem Prinzen nur! (ETD 825-834)

Solange „Rechttun“, „Liebe“ und „Vertraun“ als eigentliche Grundpfeiler der menschlichen Bindung gegeben sind, dürfte sich Erny nicht davon abkehren. Natürlich findet diese Regel ihr Pendant auf der Ebene der gesamten Gesellschaft, denn die freiwillige, aber absolute Unterordnung der Ungarn hängt natürlich davon ab, dass in ihnen „das Flüstern einer Stimme lebt“, die für den König als den besten möglichen Herrscher spricht. Sofern dies aber nicht mehr der Fall ist, besteht die Gefahr, dass sie sich daraus lösen. Und dies wird eben im Anschluss an den Selbstmord dann auch passieren. Plötzlich sind die ach so friedliebenden Ungarn also gar nicht mehr so „ruhig“, wie es Bancbanus von ihnen gefordert hat, sondern verschreiben sich der Rache, die wie in den bisherigen Fällen auch selbstverständlich in Gewalt und anschließende Selbstverdammung (Graf Peter) bzw. Eingeständnis des Unrechts (Graf Simon) mündet. Aber auch hier wird dieser Schritt an die Schuldhaftigkeit einer individuellen Verfehlung zurückgebunden, so dass die Systemstruktur selbst einer weiteren Infragestellung entbunden wird:

KÖNIG Wie gräbt Erinnerung mit blutgen Zügen, / Und zeigt, was ich versehn, wie ich gefehlt. / Unsittlichkeit! Du allgefäßger Krebs, / Du Wurm an alles Wohlseins tiefsten Wurzeln, / Du Raupe in des Staates Lebensmark! / Warum ließ ich beim Scheiden dich zurück, / Warum zertrat ich nicht, verwies dich nicht? / Wie schlecht verwahrtes Feuer gingst du auf, / Und fraßest all mein Haus, mein Heil, mein Glück! (ETD 1917-1925)

In der Tat hätte der König Otto nie den großen Spielraum einräumen dürfen, den er hatte, weil nur so die Ungarn dies als Anlass nehmen konnten, sich aus der geltenden Rechtsordnung zu lösen und Bahrrecht bzw. Blutrache einzufordern. Dadurch erweist sich die Ordnung aber als extrem labiles Gebilde; insbesondere die privaten Anteile des Herrschers erweisen sich als schädlich, weil er dadurch seine Pflicht, nämlich die Sorge um das uneingeschränkte Vertrauen der Ungarn, vernachlässigt. Auch der Stellenwert einer nicht benannten Größe in der Person stellt ein Problem dar, weil es potentiell die so bedeutsame Sitte gefährdet. Zudem treibt es auch die betroffene Person, wie in diesem Falle Erny, in die Verzweiflung, da von ihr Selbstbeschränkung verlangt wird, auch wenn sie diese gar nicht erbringen kann, solange ihr die Existenz so einer Größe gar nicht bekannt ist.<sup>393</sup> Beide Problemkreise werden aber nicht weiter thematisiert, weil am Ende dank Bancbanus' selbstlosen Einsatzes für das System, wodurch er sich als einziger echter Ungar erweist (selbst der König lässt Neuerungen seiner Frau zuliebe zu), die Ordnung als Abbild der göttlichen wiedereingerichtet werden kann: Andreas, der ja in der Tat das Volk wie seine Kinder betrachtet, spricht die Aufrührer von der Schuld frei, weil die eingetretenen Konsequenzen nicht in ihrer Absicht gelegen hätten, sondern dem „Zufall“ geschuldet seien, „des höchsten Gottes Bote“ (ETD 2001). Natürlich des „höchsten“, da der König ja selbst nahezu wie Gott ist, der nur den Willen bestrafe. Der „gute Mörder“ Otto wird lediglich des Landes verwiesen, damit er zu Hause davon berichten kann, „wie man in diesem Land [...] Beleidigung rächt“ (ETD 2065f.), und Erny wird davon freigesprochen, auch nur den geringsten Anlass zu Ottos Werbung gegeben zu haben. Dadurch, dass dieser nun als Oberschurke erscheint, der die Verantwortung für die chaotischen Zustände im Land zu tragen hat, wird der Raum Ungarn auf den ersten Blick von jeder Schuld befreit, die sich bei näherer Betrachtung jedoch nur bedingt auf die Anwesenheit des Fremden zurückführen lässt. Zusätzlich und mindestens ebenso bedeutsam jedoch sticht die Befreiung des Systems von allem Doppeldeutigen ins Auge, das sich ganz offensichtlich als das Weibliche erweist: Die Königin in ihrer Androgynität, die ja in der Tat zwischen zwei Welten stand, weil sie sich einerseits zur

<sup>393</sup> Wie Medea auch wird sie ein Opfer ihrer „Natur“, die sie letztlich in einen von ihr nicht bewusst verschuldeten Konflikt mit der „Kultur“ führt.

Ordnung bekannt hat, aber andererseits ihrem Bruder willenlos ergeben war, und schließlich Erny, die nicht nur ungewollt zweideutige Signale ausgesendet, sondern zusätzlich auch noch ein zweifelhaftes Licht auf Bancbanus geworfen hat: „Ich weiß wohl, was sie sagen: Seht den Alten, / Er freit' ein junges Weib. Er täuscht, man zwingt sie“ (ETD 835f.). Solange sich allerdings niemand der Aufdeckung dieses Rätsels verschrieben hat, findet auch keine Thematisierung dieses Umstandes statt und es besteht kein Grund an der Basisannahme des Vertrauens als Voraussetzung für menschliche Bindungen in Familie und Gesellschaft zu zweifeln. Da Vertrauen offenbar das entscheidende Band des gesellschaftlichen Zusammenhaltes darstellt, ergeht auch an den künftigen Thronfolger der folgende Rat zur Selbstbeschränkung, weil nur so das Vertrauen dauerhaft gewahrt werden könne:

BANCBANUS Sei mild, du Fürstenkind, und sei gerecht: / Auf dem Gerechten ruht des Herren Segen. / Bezähm dich selbst: nur wer sich selbst bezähmt, / Mag des Gesetzes scharfe Zügel lenken. (ETD 2111-2114)

Damit hat Bancbanus ja auch recht. Denn in der Tat funktioniert das System, wenn alle sich beschränken. Sobald allerdings jemand gezielt die Schwachstellen erkennt, und dies kann natürlich jemand, der von außen auf das System guckt und durch seine abweichende Sozialisierung z.B. die Nicht-Thematisierung subjektinterner Triebveranlagung oder die Vergöttlichung des Herrschers sehr leicht durchschaut, dann kann diese Person das System sehr leicht zum Kollaps führen und dann bedarf es in der Tat einer guten Portion Glück oder – wie Bancbanus sich ausdrückt – einer Versuchung Gottes (vgl. ETD 2087), um wieder Frieden herzustellen.

### ***1.7. Des Meeres und der Liebe Wellen: Ungewollte Beschneidung der Lebensfähigkeit des Systems durch eine überzogene Form der Reinigung***

Auch in *Des Meeres und der Liebe Wellen* übernimmt der Priester als pflichtbewusster Repräsentant des Tempelbezirks die Aufgabe, im Interesse des Fortbestands dieses Systems dessen Homogenität wiederherzustellen, die durch den Übermut Leanders im Bündnis mit der liebenden Hero in Frage gestellt worden ist. Dazu bedarf es nur einer kleinen Tat, die eine Wiederholung des Besuchs Leanders unmöglich macht:

PRIESTER Nun, Himmlische, nun waltet eures Amts! / Die Schuldigen hält Meer und Schlaf gebunden, / Und so ist eures Priesters Werk vollbracht: / Das Holz geschichtet und das Beil gezückt, / Wend' ich mich ab. Trefft Götter selbst das Opfer! (MLW 1829-1833)

Alles so vorzubereiten, dass der Tod mehr als wahrscheinlich ist und dann so tun, als ob die Götter es gewollt hätten: Dieses Vorgehen verrät überaus deutlich das Bestreben der Rückführung der ihm so wichtigen Bräuche auf eine übergeordnete Sinninstanz, in deren Dienste er ja schließlich steht. Entfiele diese Strategie, so wäre deutlicher, dass hier der treue Diener zu Werke geht, der um die Aufrechterhaltung seines gesamten Ordnungskonstrukts fürchtet, schließlich fühlt sich seine Nichte weder im Unrecht noch fürchtet sie die Götter – ganz im Gegenteil, sie glaubt diese zwischenzeitlich ja sogar noch eins mit sich, weil sie in Harmonie mit ihrer Neigung und ihrem Amt lebe. Warum auch nicht, denn entweder beabsichtigten die Götter, sie zu strafen oder auf eine Probe zu stellen, wenn sie ihr Phaon erst in dem Moment zugeführt hätten, wenn eine Verbindung beider bereits zu spät war, aber weder für das eine noch für das andere gibt es ja einen Hinweis. Eine derartige Autonomie Heros aber ist dem Priester ein Dorn im Auge, schließlich gehört Hero sich ja nicht selbst, sondern ausschließlich dem System, in dem sie bereits als Kind großgezogen wurde und dem sie sich – wenn auch voreilig – verpflichtet hat:

PRIESTER Unseliger, was strecktest du die Hand / Nach meinem Kind, nach meiner Götter Eigen? (MLW 1516f.)

„Seine“ Götter sind die Götter seiner eigenen Brust, da es ja sonst keine zu geben scheint, so dass nur noch er selbst als Eigner Heros zurückbleibt. Heros Plan, sich vor der männlichen Verfügung über die Frau in dem Dienst für ihre als Frau und Mutter gleichzeitig fungierende Göttin dauerhaft zu bewahren, ist also nicht aufgegangen. Die Bindung an die Familie hat sich als zu stark erwiesen, da ihr nie wirklich Gelegenheit gegeben wurde, diesen eng gesteckten Bereich zu verlassen. Der Rest sind außergewöhnliche Umstände (oder eben der Zufall, den sie ja sogar für ihre Aufnahme in den Tempelbezirk verantwortlich macht, für die sie sich ansonsten ungeeignet zeigt angesichts ihrer mangelnden Berufung), die zum Fall Heros beitragen: Der Besuch des melancholischen Leanders, der Blick bei der Weihe, die ungebändigte Leidenschaft des verspätet in den Jünglingszustand Eingetretenen, der nun in ihr das verlorene Bild seiner Mutter liebt, dem sie in ihrer Einrichtung auf den Dienst an einer anderen Mutter zu entsprechen vermag. Die Familienbindungen sind also das eigentliche Übel, weshalb vielleicht gerade in diesem Drama die Freundschaftsbeziehungen einen so großen Stellenwert einnehmen mit besonderer Betonung der Fürsorge: Leander nimmt sich des todgeweihten Naukleros an, Janthe sorgt sich um ihre „Freundin“ (MLW 1850) Hero, die wiederum ihrem toten „Freund“ (MLW 2036) Leander folgen möchte, wenn sie sich schon nicht mütterlich genug um ihn gekümmert hat. Auch der Priester als „zweiter Vater“ sieht eine Freundesseite in sich, nämlich diejenige, die Ratschläge erteilt, aber sobald diese missachtet würden, zeige er ein anderes Gesicht, nämlich dasjenige des strafenden Vaters, der sein Kind nicht hergeben möchte (vgl. MLW 996-1002). Und eben dieses Gesicht wird dann auch den Prozess der Reinigung seines Tempelbezirkes vollziehen im vermeintlichen Auftrag der Götter. Allerdings bedeutet Reinigung dann auch entgegen seiner eigenen Absicht,<sup>394</sup> dass er auf seine Nichte verzichten muss, die sich nämlich plötzlich zu seiner Sichtweise bekehrt sieht, nachdem sie anfangs ihrem Onkel noch vorhält, die Strafe der Götter nicht für sich in Anspruch nehmen zu können: „Nun denn, ich hab’ gelernt Gewaltigem mich fügen! / Die Götter wolltens nicht, da rächten sies“ (MLW 2046f.). Da zu diesem vermeintlichen Götterwillen auch das Gebot gehört, dass der Leichnam entfernt werden müsse, folgt Hero ihrem Geliebten dann konsequenterweise in den Tod, denn wenn „all was sich paart bleibt ferne diesem Hause“ (MLW 357), dann gilt das auch für sie, die ihrem toten Geliebten ein „Pfand“ mit auf den Weg gegeben hat als Zeichen ihrer Verbindung (MLW 2051). Da eben dieses Gebot des Priesters, den Leichnam zu entfernen, zwar vollkommen den Bräuchen entspricht, aber von den umstehenden jungen Figuren als überzogene Entsagungsleistung gewertet wird, erscheinen die „Bräuche“, denen sich der Priester in seiner Pflichterfüllung voll und ganz verschrieben hat, in einem vollends negativen Licht. Daran ändert dann auch der Umstand, dass sowohl er als auch Hero sich zuletzt auf die Götter beziehen, nichts. Wie in *Das goldene Vließ* auch mündet also die mangelnde Bereitschaft zur Integration bzw. die konsequente Ausgrenzung als Prinzip zur Sicherung des Systemfortbestands in umfassende Auflösung. Und hier wie dort entzieht sich die scheiternde Figur, die im Fokus des Darstellungsinteresses liegt, dem Anliegen der alten Systemvertreter, im Interesse des Systemfortbestands die vorgeführten Störungen zu verschweigen. Durch die Inszenierung von Rache bzw. durch die Inszenierung einer Vermählung im Zeichen des Todes kreieren beide Figuren ebenso wie Sappho auch ihren eigenen Mythos, der ihnen das Nachleben sichert. Was bleibt, ist wie in

<sup>394</sup> Ähnlich wie Aietes oder die männlichen Vorfahren der Borotin, als deren letzter Repräsentant der alte Graf anzusehen ist, ehofft sich der Priester schließlich einen Fortbestand des Bestehenden durch das anhand von *Die Ahnfrau* dargestellte Verfahren des Verschweigens alles Abweichenden. Im Prinzip ließe sich also auch Bancbanus in diese Reihe einordnen, weil auch er durch geschickte Umdeutung am Ende gezielt das verschweigt, was als problematisch in dem System Ungarn angesehen werden müsste. Natürlich besteht der Unterschied hier aber darin, dass er Erfolg hat und das System in der Tat eine Zukunftsperspektive hat, weil mit dem Thronfolger eben noch eine Figur bereitsteht, die in diesem Sinne „unschuldig“ bzw. „rein“ ist und auf welche die Verheißung eines dauerhaften Friedens auch in Zukunft projiziert werden kann.

den anderen griechischen Dramen Grillparzers auch der Mythos, der den scheiternden Figuren das Nachleben sichert. Aber auch die beiden im weiteren Sinne als „Geschichtsdramen“ zu bezeichnende Texte *König Ottokars Glück und Ende* und *Ein treuer Diener seines Herrn* haben mit der Einrichtung eines Mythos geendet; dem Mythos des Gottesgnadentums bzw. dem Mythos des pflichtbewussten Staatsdieners, die den zukünftigen Herrschern vor allem in Form eines Exempels in Erinnerung bleiben sollen (vgl. KO 2980-2982, ETD 2117f.), wie es dann ja tatsächlich auch durch die Dramen selbst geschieht. Damit eröffnen diese Texte jedoch zumindest noch eine Zukunftsperspektive, wenn auch unter idealisierten Bedingungen, während das Fortleben des Mythos selbst, d.h. die Erzählung des Vorgefallenen, das einzig Lebendige zu sein scheint, das am Ende der mythologischen Texte noch bleibt.<sup>395</sup>

### ***1.8. Der Traum ein Leben: Behutsame Öffnung durch das Vertrauen auf Selbstkontrolle als domestizierte Form der Männlichkeit***

„Erzählte außerordentliche Begebenheiten als Exempel“ lässt sich allein schon aufgrund der Genretradition des Besserungsstücks ebenfalls als Stichwort für Grillparzers Traumspiel anwenden, das erneut einen Prozess der Homogenisierung vor Augen führt. Denn der bäuerlich geprägte, mythologisch geschichtslose und paradiesartige Raum ist am Ende (zumindest oberflächlich) von allen Haltungen befreit, die sich nicht mit den dortigen Werten in Übereinkunft bringen lassen und die teilweise oder gänzlich abweichenden Figuren am Anfang noch zu eigen sind. Insbesondere Rustan ist bereit, seinem Drang danach, geschichtsmächtig zu wirken, zu entsagen, und die ohnehin absolut fremde Figur Zanga erfreut sich ihrer Freiheit und spielt zusammen mit dem alten Derwisch im Duett. Doch Massud bleibt skeptisch angesichts der Bekehrung Rustans, weil er den „Keim“ des von ihm im Traum ausgelösten Übels immer noch in ihm weiß, was von Rustan indirekt bestätigt wird, da er die „dunkeln Träume“ und damit das Bewusstsein einer verderblichen Anlage „hinab“ drängt.<sup>396</sup> Man erinnere sich an die gerade hervorgehobene Bedeutung des Verschweigens als bewährtem Verfahren der Sicherung des Systemfortbestands nach außen. Hier also wird auch etwas unter Verschluss gehalten, aber im Unterschied zu *Ein treuer Diener seines Herrn*, wo ja zumindest die Bedrohung des Bürgerkriegs als solchem auch dem zukünftigen König im Gedächtnis bleiben soll, sind es hier sogar die eigenen Verfehlungen der betroffenen Figur, die ihr Massud zufolge eine Mahnung sein sollen! Massud lässt hier also eine Öffnung zu, die auch Bancbanus durch die bevorstehende Versöhnung mit Otto bereits einleitet, dann aber nicht vollziehen kann (vgl. ETD 2039f.): Das fremde Potential wird integriert, natürlich unter der Prämisse, dass es fortan tapfer unter Verschluss gehalten werden soll, wofür die Fürsorge Mirzas garantieren soll. Allerdings hat Mirza ja bereits von Anfang an gesagt, dass sie die Glut des Mannes, die ihn ja schließlich auszeichne bzw. für sie reizvoll mache, zu hüten weiß, während Zanga als der eigentliche Übeltäter diese durch seine Geschichten zu loderndem Feuer entfacht habe. Ähnlich wie Otto und Zawisch jedoch ist er lediglich als eine Figur anzusehen, die vorhandenes Problempotential aufdeckt, denn er selbst verhält sich als eigentlich fremde Figur, die eben Erfahrung in der geschichtlichen Welt des Krieges und der Politik hat und die daher weiß, wie man es dort zu Ruhm und Ansehen bringen kann, nur seinem Wesen gemäß. Dass aber die Welt der sozialen Fürsorge für den einzelnen, der aus ihrer Mitte hervorgeht, auch bedrückend sein kann, der es sich „anders

<sup>395</sup> Krah (1996) stellt diesen Zusammenhang sinngemäß fest, wenn er schreibt, dass ein „ideologischer Erhalt“ in den Dramen des von ihm so genannten Typs II eine Ausnahmerecheinung darstellt und an zwei Faktoren gebunden ist (Verlust von Elementen und systeminterner Wechsel), von denen der zweite für eine Zuordnung dieser Texte unter die Subgattung „Geschichtsdrama“ herangezogen werden kann (vgl. S. 293f.). Daher erkläre sich auch die im Verhältnis zu anderen Texten dieses Korpus immer noch relevante Bedeutung der Größe „Familie“ in diesen Dramen (vgl. ebd., S. 285).

<sup>396</sup> Vgl. dazu auch die entsprechende Lösung in *Weh dem, der lügt!* Edrita wird integriert, aber unter der Prämisse, dass sie sich vertragen mögen.

dacht [...] in entschwundenen, schönern Tagen“ (TL 288), gerät angesichts des versöhnlichen Schlussbildes in Vergessenheit. Rustan ist der zum Jüngling gewordene Knabe, der sich in der sozialen Realität nicht zurechtfindet und sich nach der Freiheit sehnt, die offensichtlich notwendig ist, bevor er sich wieder selbstbestimmt in die Ordnung, aus der er kommt, einfügen kann. Nicht umsonst begreift er sich erst in seiner im Traum dominierenden Welt jenseits des Tals als „Mensch erst [...] und Mann“ (TL 676), während er vorher offenbar darunter zu leiden scheint, dass er nicht „wert“ genug sein könnte, d.h. seine Männlichkeit erst unter Beweis stellen muss, die in einer derart domestizierten Welt wie natürlich auch in dem System Ungarn in *Ein treuer Diener seines Herrn* grundsätzlich in Frage gestellt ist (zumindest solange „Männlichkeit“ nicht mit Selbstbeherrschung assoziiert wird, wie es dann in *Die Jüdin von Toledo* der Fall sein wird). Dieses Problem ist offensichtlich struktureller Natur, weil es durch kein Vergehen Rustans ausgelöst worden ist und sowohl für ihn als auch seine Familie zur Belastung wird. Gleichzeitig ist aber auch die Welt jenseits des Tals, welche Rustan in seinem Traum vorfindet, alles andere als unproblematisch. Um geschichtsmächtig wirken zu können, muss man entweder ein skrupelloser Schurke oder ein tadelloser Held sein, auf den alle hoffen, wodurch natürlich dem Schurken die perfekte Gelegenheit gegeben wird, sich durch Verstellung zu profilieren. Erfüllt man nicht die gegebenen Erwartungen in Form einer entsprechenden Herkunft, hat man keine Chance, Bestandteil des Hofes zu werden und damit Mitspracherecht in der Politik zu erwirken, die ohnehin entweder in Selbstverteidigung nach außen oder Machterweiterung besteht. Zu spät erkennt der König, dass er sich mit dieser Regel selbst um den erhofften Retter gebracht hat. Da Rustan aber weder der erhoffte Held noch der konsequente Schurke ist, muss er zwangsläufig scheitern und erkennen, dass er selbst gar nicht verkörpern kann, was er sich ersehnt: Inkonsistentes Verhalten, fortschreitende Schuldverstrickung und vor allem Gewalt sind die Konsequenzen, die schließlich dazu führen, dass er sich, nachdem er erwacht ist, selbst als „blutgen Frevler“ (TL 2646) bezeichnet, dem Mirza nicht mehr nahen dürfe (vgl. TL 2588-2590a).

### ***1.9. Weh dem, der lügt!: Reinheit der wünschenswerten Lehre durch inszenierte Abkopplung vom Leben***

Die Grundordnung der dargestellten Welt in *Weh dem, der lügt!* ist bereits von vornherein gestört. Dadurch, dass der Neffe des Bischofs sich in dem heidnischen Germanien aufhält, ist der ideale Kirchenvertreter gezwungen, sich in weltliche Dinge zu verstricken. Um den Raum der Kirche von jedem Verdacht nicht-christlicher Beweggründe zu reinigen, übernimmt Leon als treuer Diener und Künstler die Aufgabe, Atalus wieder seiner eigentlichen Bestimmung zuzuführen. Und zwar soll dies unter der Vorgabe des Bischofs geschehen, d.h. ausschließlich mit den Mitteln des von ihm repräsentierten Wertesystems,<sup>397</sup> ähnlich wie dies als Bedingung rückwirkend ja auch aus *Das goldene Vließ* und *Der Traum ein Leben* abgeleitet werden könnte: Gelingt Jason nicht mehr die Integration in Griechenland und verweigert Massud Rustan zunächst die Hand seiner Tochter, d.h. die definitive Bindung an den Ausgangsraum, so liegt das daran, dass sie als nicht mehr kompatibel mit den für ihre Herkunftsordnung geltenden Vorstellungen betrachtet werden, wobei sich diese in *Das goldene Vließ* dann allerdings als nur oberflächlich abweichende Konzepte herausgestellt haben, wie gezeigt wurde. Hier also soll Leon von Anfang an dazu verpflichtet werden und tritt damit ein Experiment an. Was sich in *Das goldene Vließ* als äußerst problematisch herausstellte, nämlich die Mehrdeutigkeit sprachlicher

<sup>397</sup> Dieser Bildungsprozess findet durchaus seine Entsprechung im historischen Initiationsroman der Nach-Goethezeit, vgl. Sottong (1992), S. 86: „Bildung“ ist nicht mehr im Sinne einer umfassenden Entfaltung aller im Subjekt angelegten „Kräfte“ zu verstehen, sondern betrifft in erster Linie diejenigen „Aspekte“, die für die Herkunfts- und (!) Zielordnung von Bedeutung sind: „Dazu gehört, daß das Individuum bereits während der Transitionsphase bestimmte zentrale Normen seiner sozialen Zielgruppe keinesfalls verletzen darf.“

Zeichen, dient ihm hier als Vorteil. Insbesondere die Möglichkeit ironischen Sprechens ermöglicht es ihm, die Wahrheit zu sagen, ohne schlimme Konsequenzen zu befürchten, weil ihm eine andere Absicht unterstellt wird. Dazu bedarf er zum Gelingen der Flucht allerdings auch des Zufalls, den er ganz wie Kaiser Rudolf in *König Ottokars Glück und Ende* im Sinne der Vorgaben seines Experimentes als „Wunder“ interpretiert. Dass diese Wunder im eigentlichen Sinne keine sind, sondern aus den gegebenen Bedingungen heraus erklärbar, versteht sich von selbst. Und während die ersten beiden Wunder der Begeisterung für das „Kultivierte“ zuzuschreiben sind (Edrita hat Gefallen an dem Sprach- und Kochkünstler gefunden; der Fährmann erkennt, dass die Franken besser sind und daher wohl auch ihr Gott), so ist zumindest das letzte vermeintliche Wunder auch der militärischen Macht der Franken geschuldet, die Metz in einem Überfall in der Nacht erobert haben, auch wenn sie sich sofort darum bemühen, diesen Sieg durch Glockengeläut und Gebet zu einem Sieg des Christentums umzudeuten:

ANFÜHRER Noch ehegestern wars der Euern Stadt. / Ein Überfall bei Nacht gab sie uns eigen / *Glockentöne von neuem*. Und schon tönt heller Klang der frommen Glocken / In Eile aufgerichtet, zum Gebet / Und lockt zu glauben die da liebend hoffen. (WL 1690-1694)

Ganz ohne weltliche Verstrickung kann der guten Lehre also nicht zum Sieg verholfen werden, wofür ja auch Leons Liebe zu Edrita ein Beispiel abgibt, die er deswegen lange Zeit zurückweist.<sup>398</sup> Die Tatsache, dass der christliche Raum Franken durch die Anwesenheit der einzigen auftretenden Frau Edrita heterogener geworden ist, stört nicht, weil sie sich bedingungslos zu den dort gültigen Werten bekennt und damit zu einer Christin wird. Eingang in das System der Kirche hat sie dadurch allerdings nicht gefunden. Denn dieser Raum bleibt allein denjenigen vorbehalten, die sich dem Studium der höheren Wahrheit verschreiben und den weltlichen Belangen ganz entsagen, wie die Schlussworte des Bischofs unmissverständlich klarstellen (vgl. WL 1814-1824). Indem er die theologische Ausbildung als Dienst an der Wahrheit preist und diese dezidiert von der zwangsläufigen Täuschung in allen irdischen Belangen trennt, wo man sich allenfalls „vertragen“ kann, kehrt er erneut die Differenz zwischen reiner Lehre und Leben hervor, wobei die Handlung eben gezeigt hat, dass sich Erstere nicht ohne Letzteres bewahren kann. Dabei gilt die Ausbreitung der christlichen Lehre als absolut wünschenswert, denn der Text zeigt auf, dass sich der fränkische Kulturraum nur dadurch von dem barbarischen Germanien jenseits des Rheins eindeutig positiv abhebt, weil er an das Christentum gekoppelt ist.

### ***1.10. Libussa: Festschreibung der Geschlechterrollen und nachteilige Folgen eines einseitigen Beharrens auf Homogenität***

Libussa selbst verkörpert in ihrem Wesen bereits eine Doppeldeutigkeit, weil sie aufgrund ihrer Herkunft zwei unterschiedliche Erbmassen in sich vereinigt. Davon wird sie, wenn sie die Nachfolge ihres Vaters aus „Pflicht“ antritt, der menschlichen einen immer größeren Raum zuweisen, bis sie schließlich unter Primislaus' kluger Führung das Erbe der Mutter ganz vernachlässigt hat und sich der Rollenerwartung gemäß dem bürgerlichen Eheentwurf verhält. Der Wunsch der Menschen nach einer höheren Legitimation ihrer Arbeit eröffnet ihr die Möglichkeit, wieder an ihr altes Wesen anzuschließen, entwickelt sich aber zu einem Selbstopfer, währenddessen sie sich von all dem Menschlichen reinigt, das sie bisher in der Nachfolge ihres Vaters ausgezeichnet hat, und damit wieder Eingang in die Sphäre der Schwestern findet, die seit ihrem Opfer, als das die Übernahme der Fürstenkrone am Anfang deklariert wird, das Erbe

<sup>398</sup> Damit hat er natürlich bereits die Meinung des Bischofs in vorauseilendem Gehorsam getroffen: Denn dieser ist ja zunächst über die Anwesenheit Edritas entsetzt, schließlich ist ihre Gegenwart nicht so einfach zu „verschweigen“, wie er es mit Leons Rettungsversuchen insgesamt geschehen lassen will und sich dadurch als typischer ‚alter‘ Systemvertreter erweist wie der Graf Borotin (bzw. seine Vorfahren), Aietes, Bancbanus oder der Priester aus *Des Meeres und der Liebe Wellen*.



der Mutter in ihrer der menschlichen Welt abgewandten Sphäre ungehindert kultiviert haben. Dass Libussas Vorhaben der Segnung des Menschenwerks in ihrem Tod endet, führt sehr deutlich vor Augen, dass sich ihr an dem väterlichen Modell ausgerichteter und selbst gewählter Anspruch, den Menschen dienstbar zu sein, auf Dauer nicht mit ihrem eigentlichen Wesen verträgt, das dann doch mehr der mütterlichen Seite zugehört. Schließlich muss sich des Landes Fürstin eben gleichzeitig auch als seine „Sklavin“ begreifen, auch wenn ihr das nach der Heirat mit Primislaus nicht mehr bewusst ist, aber dennoch zutrifft, wenn man sich die von den Menschen beabsichtigte Funktionalisierung ihrer Visionen vor Augen führt.

Mit dem Tod Libussas aber ist Böhmen dieser höheren Weisheit beraubt, die lediglich noch im Zeichen der Krone präsent ist. Diese wird also zu einem Sinnbild für das Verlorene, gleichzeitig liegt darin aber auch die symbolische Legitimation der Herrschaft, weil in einer Zeit, in der sich niemand mehr aufgrund der fehlenden Leitung von oben sicher sein kann, ob die getroffene Entscheidung auch wirklich die richtige ist, allein der Besitz eines solchen Zeichens einen Vorteil darstellt. Die Homogenität ist also wie in den anderen Dramen auch am Ende wieder hergestellt worden, aber nur um den Preis des Verlustes einer weisen Führung zum Besseren. Der Anspruch auf Mündigkeit und Selbsttätigkeit, der unter Primislaus' Leitung befriedigt werden kann, und weise Führung lassen sich zunächst also nicht verbinden, auch wenn die „Fruchtbarkeit“, wenn man das Abbild in den Geschlechterrollen ernstnimmt, nur aus der Verbindung beider hervorgehen kann: Weisheit/Vernunft/Selbstgenügsamkeit, aber eben auch Stillstand (in der Zeit) werden weiblich konnotiert, Nützlichkeit/Verstand (Klügeln)/Expansion und eben auch Tätigkeit werden der männlichen Rolle zugeschrieben. Eine Verbindung beider Sphären erscheint also als Desiderat, kann aber nicht erfüllt, sondern muss in eine unbestimmt bleibende Zukunft ausgelagert werden.<sup>399</sup> Während Libussas Zeitalter allzu „weiblich“ in den Augen der Böhmen gewesen ist, so wird das kommende laut Libussa allzu „männlich“ sein, bis sich die Menschen selbst der Tatsache bewusst werden, dass sie des weiblich konnotierten Vertrauens entbehren samt der damit verbundenen Werte, die bezeichnenderweise mit dem „Herzen“ zu erfassen sein sollen und damit in die Nähe des Diskurssystems der Empfindsamkeit gerückt werden.

Libussas Herrschaft, deren Zustandekommen wieder dem „Zufall“ zuzuschreiben ist (Begegnung im Wald mit Primislaus und die damit einhergehenden Veränderungen), musste konsequenterweise ein Übergangsphänomen bleiben, weil die Menschen die Rückkehr zur patriarchalischen Ordnung ihres Vaters verlangt haben. Das „Hohe“ zieht sich schließlich vollends aus der dargestellten Welt zurück, während es unter Libussas Vater abgesondert neben der eigentlichen Gemeinschaft der Böhmen zumindest noch existieren konnte. Ebenso wie in den meisten der bisherigen Dramen auch sichert aber nicht nur die Krone als sichtbares Zeichen die Erinnerung an das Verlorene, sondern natürlich auch der Mythos als solcher, der die Zeiten überdauern wird und präsent hält, dass die (wieder)hergestellte Homogenität letztlich defizitär bleibt. Indem hier nun aber explizit eine zeitliche Dimension eingeführt wird, die auch das Kommende nur als Übergangszustand deklariert, wird dem Verfahren der Homogenisierung zwischenzeitlich heterogener Systeme nicht mehr zugestanden, auf Dauer eine stabile Ordnung der dargestellten Welt sichern zu können. Damit weist *Libussa* bereits auf die beiden letzten

<sup>399</sup> Krah (1996) weist die „zeichenhafte“ Ausblendung eines „eigentlich präsupponierte[n] Dritte[n] auf einer Oberflächenebene“ als wiederholt anzutreffendes Merkmal der Dramen seines Untersuchungszeitraums nach (S. 240). In diesem Zusammenhang verweist er auch auf die zentrale Rolle der Vermittlerfiguren, die nicht mehr als störend, da eigentlich überflüssig und einen Krisenzustand abbildend, angesehen werden, sondern einen funktionalen Status erlangen. Recht einsichtig stellt für ihn auch das Meer in *Des Meeres und der Liebe Wellen* eine solche vermittelnde Größe dar, jedoch handelt es sich bei dieser „Vermittlung“ nicht um eine Bemühung um Rückführung in den Normzustand wie in *Ein treuer Diener seines Herrn*, sondern ganz im Gegenteil um die Herbeiführung eines nicht tolerierten Ereignisses, weshalb diese auch im nächsten Anlauf sanktioniert wird.

Dramen Grillparzers voraus, in denen das Verfahren der Homogenität als Problemlösungsstrategie vollends verabschiedet wird.

### ***1.11. Ein Bruderzwist in Habsburg: Unmöglichkeit der Herstellung von Homogenität durch Ausgrenzung und die blutigen Folgen der Ignoranz faktischer Heterogenität***

Die Einheit des Heiligen Römischen Reiches in *Ein Bruderzwist in Habsburg* erscheint von Beginn an gefährdet angesichts der vorliegenden Realität: Meinungsstreit und Glaubensschlachten zwischen Protestanten und Katholiken prägen den Alltag; diese innerstaatliche Auseinandersetzung nicht nur ideologischer Natur kann nur dadurch in Schach gehalten werden, dass ein Krieg an den Außengrenzen geführt wird, d.h. Gemeinschaft nach innen, die nicht mehr besteht, durch die Abgrenzung von einem gemeinsamen Feind hergestellt wird.<sup>400</sup> Dass dies allerdings kein Dauerzustand sein kann, versteht sich von selbst. Soll Einheit durch Einheitlichkeit, d.h. Homogenität, erreicht werden, müsste man einen Bürgerkrieg in Kauf nehmen, der auch nicht im Sinne des obersten Systemrepräsentanten sein kann, der den Zusammenhalt des Ganzen bewahren möchte. Homogenität um jeden Preis ist also verderblich, weil das Eigene zugleich ein Fremdes darstellt: Protestanten sind auch Untertanen. Umgekehrt funktioniert die einfache Gleichsetzung des Abweichenden mit dem Fremden nicht mehr: Ungehorsam und Zersetzung der Ordnung sind eben mitnichten mit dem Protestantischen identisch und können dementsprechend auch nicht einfach ausgegrenzt werden. Damit ist die Problematik, die in *Das goldene Vließ*, *Ein treuer Diener seines Herrn* und *Der Traum ein Leben* offenbar geworden ist, hier konsequent weitergedacht: War dort das Abweichende bereits ein Eigenes, das aber nicht als solches akzeptiert bzw. thematisiert, sondern allein auf die räumliche Anwesenheit des tatsächlich Fremden zurückgeführt werden konnte (alles Barbarische geht auf Medea zurück, Unsittsamkeit in Erotik und Politik auf Otto, jugendlicher Heldenmut auf Zanga), scheitert dies hier. Sehr deutlich wird dies in Rudolfs Versuch, Don Cäsar zum Zeichen all dessen zu machen, was ihm als ordnungszersetzend gilt. Wenn er sagt, dass die Meisterin seines Sohnes „die Zeit, die wildverworrene, neue“ (BH 321) ist, dann besteht die Problematik eben in der Anwesenheit der verführerischen neuen Zeit, die aber als Tatsache ja bereits vorliegt und nicht einfach wieder „ausgegrenzt“ werden kann, sondern allenfalls bekämpft.<sup>401</sup> Lässt sich der Zweifel bzw. das mangelnde Vertrauen als deren herausragendes Merkmal bestimmen, so stellt sich die Frage, wie man effektiv dagegen vorgehen kann. Tatsächlich kann man es nur, indem man um die in Gefahr stehenden Werte wirbt, d.h., die alte Zeit und damit das Bestehende als besser dastehen lässt. Daher resultieren ja schließlich auch Rudolfs lange Reden, die zum Ziel die Bestätigung der Gottgegebenheit bzw. der Natürlichkeit der geltenden Ordnung haben und die er paradoxerweise selbst am Ende wieder in ihrem Absolutheitsanspruch revidiert, wenn er feststellt, dass „Satzungen der Menschen / Ein Maß des Törichten notwendig beigemischt, / Da sie für Menschen, die der Torheit Kinder“ (BH 2334-2336). Aber es ist für ihn eben die beste der möglichen Ordnungen und daher hofft Rudolf, dass sich die Meinungen im Krieg gegen die Türken abkühlen und sich die streitenden Parteien dann wieder seinem „rein“ gebliebenen Kaisertum zuwenden, das allein Frieden verkörpert. Während er also nur abwartet, nutzt Mathias als anderes Kind der neuen Zeit die Gelegenheit, seine Heldenträume zu verwirklichen, wodurch er gleichzeitig unter der eigentlichen Leitung von Bischof Klesel auch einer neuen Ordnung zur Durchsetzung verhilft, die sich konsequenterweise aus den Verhältnissen der neuen

<sup>400</sup> Ähnliches lässt sich natürlich auch in *Die Jüdin von Toledo* beobachten.

<sup>401</sup> Eine zeitlich vermittelte Veränderung ist eben nicht mehr so einfach reversibel wie eine räumliche. Restauration wäre ja zwangsläufig mit einem Fortschreiten der Zeit in der Zukunft verknüpft, und im allgemeinen Bewusstsein bleibt die Vergangenheit und damit auch ein zwischenzeitlich anderer Zustand erhalten, während die räumliche Rückführung zumindest den Anschein einer vollkommenen Restauration erwecken kann, auch wenn sich die Figuren diesem Ansinnen der älteren Systemrepräsentanten durch die Schaffung ihres Mythos selbst entziehen.

Zeit ergibt: Wenn die Reichsfürsten bzw. die Glaubensvertreter nämlich nicht auf ihren erhobenen Anspruch auf weitergehende Unabhängigkeit verzichten, worauf der Kaiser hofft, dann lässt sich eine übergreifende Einheit eben nur mit einer Veränderung der Basisannahmen der Ordnung erreichen, die zwangsläufig über Verträge geregelt sein wird. Denn einmal erworbene Ansprüche lassen sich nicht mehr rückgängig machen, es sei denn mit Gewalt, wie Ferdinand dies vorhat, allerdings stellt Gewalt eben kein legitimes Mittel der Werbung um Vertrauen dar, weshalb es der Kaiser auch ablehnt. Bürgerkrieg erscheint ihm schließlich als das schlimmste Übel und daher ist das Passauer Heer, mit dem ihm Leopold seine Handlungsautonomie wiedergeben möchte, auch kein legitimes Mittel zur Verteidigung sowohl der alten Zeit als auch der von ihm repräsentierten Ordnung, weil er so ja einen Krieg gegen seinen eigenen Bruder bzw. die ihn unterstützenden Reichsteile führen würde.<sup>402</sup> Die Übergabe der Macht an Mathias ist also unvermeidlich, der sich aber, sobald er auf dem Thron sitzt, nur als Wiedergänger seines Bruders erweist, d.h. sich damit konfrontiert sieht, eine Ordnung zu vertreten, die der neuen Zeit nicht gewachsen ist, sondern einer Umgestaltung bedarf. Hätte er die Mittel dazu durch die Vermittlungstätigkeit von Klesel vielleicht gehabt, so werden sie durch Ferdinand vereitelt, der erneut das ihm eigentlich so hoch geschätzte Vertrauen des Kaisers unterwandern muss, um sein Ziel der Verteidigung des Katholizismus auch in Zukunft durchsetzen zu können. Das ist seine Form der „Eigensucht“, die der Kaiser als Kennzeichen der neuen Zeit beklagt hat, in der Ferdinand nun eine von verschiedenen weltanschaulichen Positionen vertritt, eben diejenige der (Radikal-)Restauration. Die alte Zeit nämlich, in der absolutes Vertrauen in die Unabänderlichkeit der Ordnung geherrscht hat, ist definitiv vergangen, sonst müsste Ferdinand sich ja nicht darum bemühen, seine Position durchzusetzen. Dass diese Position, die in der Aufrechterhaltung der alten Ordnung in der neuen Zeit besteht, auf kurz oder lang überholt werden muss, kündigt das Ende des Dramas an: 30 Jahre Krieg stehen bevor, an dessen Ende ein Vertrag stehen wird, der sowohl Glaubensfreiheit als auch Sicherstellung der fürstlichen Souveränität beinhalten wird und damit das zum Abschluss bringt, das nun bereits als Denkmöglichkeit vorlag. Das Neue lässt sich also in seinem Voranschreiten aufhalten, aber eben nicht gänzlich eindämmen, ganz im Gegenteil: Die Versuche aus dem Hause Habsburg, die in dieser Richtung unternommen werden und in ihrer Vielfalt ja nur einen erneuten Beweis für die bereits vorhandene Heterogenität darstellen, münden alle in die explizite Billigung von Gewalt: Der Kaiser heißt den Krieg an den Außengrenzen gut und wird darin auch von seinem Neffen Leopold unterstützt, der in der festen Überzeugung, den kaiserlichen Willen zu repräsentieren, durch sein Passauer Heer fast einen Bürgerkrieg anzettelt, zumindest aber für die Schlacht in Prag verantwortlich ist; Ferdinand lehnt diesen Krieg ab, obwohl er sich ansonsten nicht zimperlich in der Anwendung von Gewalt zeigt. Alle meinen es gut und müssen doch am Ende „Abbitte [...] für das Vergangne leisten, / Den Willen unterstellend für die Tat“ (BH 2275f.), weil sie durch ihr Handeln nur an der weiteren Zersetzung der Ordnung durch die Entmachtung des Kaisers beigetragen haben, die natürlich wieder dem „Zufall“ angerechnet wird (vgl. BH 2145). Konnte in *Ein treuer Diener seines Herrn* die Schuld noch gesammelt auf Otto zurückgeführt werden, so funktioniert das hier auch nicht mehr: Zwar lässt sich aus der Perspektive Rudolfs, dessen Herrschaftsverständnis ja durchaus demjenigen des ungarischen Königs ähnelt, Mathias nicht in der gleichen Weise wie seine anderen Verwandten entschuldigen, weil er „nur seiner Eitelkeit gefrönt“ (BH 2309), allerdings ist er der neue Kaiser und kann dementsprechend nicht ausgegrenzt werden. Alle denken nicht an die Folgen ihres Tuns und müssen daher auch wie die ordnungsstörenden Figuren der bisherigen Dramen an den Konsequenzen ihrer Handlungen ihre anfängliche Fehleinschätzung erkennen. Zwar haben wie bisher auch die Schuldeingeständnisse, in die sich dasjenige von Mathias ebenfalls einreicht, zunächst die Bestätigung der alten Ordnung zur Folge, aber diese Restauration ist durch den Text eindeutig als vorübergehende gesetzt, weil die Zeit eben eine neue geworden ist.

<sup>402</sup> Vgl. hierzu Anders (2008), die zu eben diesem Schluss durch die Analyse von Rudolfs „Doppelrolle“ am Schnittpunkt zweier sich überlagernder Grenzen kommt (S. 165).

### **1.12. Die Jüdin von Toledo: Rücknahme der positiven Schlusslösungen früherer Geschichtsdramen und Radikalisierung der Inadäquatheit bestehender Ordnungen durch konkurrierende Konzepte von „Männlichkeit“**

Auch in *Die Jüdin von Toledo* schließt das Ende wieder an den Anfang an, so dass der handlungsauslösende Konflikt sich zu wiederholen droht und somit kein definitives Ende herbeigeführt worden ist. Das gesamte Drama erscheint als intertextueller Kommentar zu der positiven Konfliktlösung durch voranschreitende Homogenisierung und Ausgrenzung einer die Ordnung gefährdenden Heldenkonzeption in *König Ottokars Glück und Ende*. Denn so wie dort der rechtlose Zustand des Interregnums dadurch beendet werden konnte, dass der zum König bzw. in der Terminologie des Stückes zum Kaiser gewählte Herrscher sich als Repräsentant Gottes inszeniert und dadurch das Reich für sich einnehmen und Frieden herbeiführen kann, so ist auch der junge König Alphons zur Galionsfigur der Wiedereinrichtung der legitimen Macht geworden, deren Sieg auf Gottes Willen zurückgeführt wird. Der König wird wie ein Repräsentant Gottes verehrt und übt durch eben dieses Stellvertreterverhältnis eine Leitungsfunktion für das Volk aus. Genau diese Funktion ist jetzt aber gefährdet, sobald sich der König dem bedenkenlosen Spiel Rahels hingibt. Sie entführt sein Bild, das damit der Kontrolle durch den Hof entzogen ist und in ihrer verkehrten Welt Gefahr läuft, Schaden zu nehmen. Dass der König sich überhaupt entführen lässt, ist dem System selbst geschuldet, weil es ihm eben keine Gelegenheit gewährt hat, vollkommen autonom in der Bezwingung seiner „sündigen Wurzeln“ zu werden: „Besiegter Fehl ist all des Menschen Tugend“ (JT 174). Um die bereits eingetretene Entfremdung zwischen ihm und seinem Volk wieder rückgängig zu machen, muss die Jüdin entfernt werden, deren Einfluss durch ihr eigenes Bild sogar dann noch nachklingt, wenn sich Alphons räumlich von ihr entfernt hat. Er beansprucht für sich Autonomie, d.h., er hat sich aus der väterlichen Vormundschaft seiner Ratgeber gelöst, die diesen Umstand auf Dauer nicht akzeptieren können, schließlich obliegt ihnen allein das Bild des Königs. Denn anders als etwa im Falle Sapphos, der die Mitglieder ihres Hauses und die sie verehrenden Bürger bedingungslos ergeben sind, haben sich die Mitglieder des Hofes hier eine Ratgeber- oder besser eine Bewacher- und Erziehungsfunktion bewahrt, die sie nun auch entgegen dem Willen des Königs geltend machen. Ähnlich wie in *Des Meeres und der Liebe Wellen* auch nehmen sie natürlich zur Legitimation ihres Handelns den göttlichen Willen in Anspruch, hier grenzt er aber deutlich an Blasphemie und offenbart den Konstruktcharakter dieser vermeintlich von Gott gestützten Ordnung in aller Deutlichkeit: Wenn Gott nicht mit Menschen geize, müssten sie es auch nicht.

Problematisch für das System wird dieser Akt der Reinigung des Eigenen vom Fremden dadurch, dass der König nicht bereit ist, sich dem vermeintlich göttlichen Willen zu fügen, wie es Hero nach anfänglicher Anklage des Priesters ja schließlich macht. Rahel ist für ihn nämlich längst zu einem Zeichen seiner Autonomie geworden, die er zu verteidigen gedenkt und deren Missachtung er schließlich, weil die Systemvertreter sich bereits dieses Zeichens bemächtigt haben, bestrafen muss. Wenn Esther sagt, dass er Rahel zu hoch anschlage und sich ihretwegen nicht von seinem Volk trennen dürfe, dann erfasst sie sein Vorhaben eben nur zum Teil, weil es ihm nicht um die Person Rahel geht, sondern ausschließlich um seinen Anspruch nach Autorität, der ihm streitig gemacht worden ist. Dazu möchte der vermeintlich beste Herrscher „lernen Unmensch sein gegenüber Gleichen“ (JT 1736). Nur dem Umstand, dass der Abgleich der toten Rahel mit dem Bild, das er von ihr hat, ihm vor Augen führt, dass sie ein solches Vorhaben dann doch nicht „wert“ ist, ist es zu verdanken, dass letztlich keine Katastrophe herbeigeführt

wird, sondern eine Reinigung des Königs von den Persönlichkeitsanteilen, die seiner Pflichterfüllung entgegenstehen.<sup>403</sup>

Eine andere Form der Weiblichkeit jenseits derjenigen, die im Text mit Männlichkeit und d.h. mit absoluter Pflichterfüllung assoziiert wird, gibt es in dem christlichen Tugendsystem nicht, sondern kann nur jenseits davon erfahren werden, was z.B. für Garceran möglich erscheint, sich für den König aber eindeutig verbietet. Indem sich Alphons nun wieder zu dieser Sichtweise bekehrt sieht, muss er sich selbst eine Schuld eingestehen, wodurch er jeden Anspruch auf Gottgleichheit verloren hat. Die Selbstsicherheit, mit der er zwischenzeitlich an den Hof zurückgekehrt ist, ist dahin und damit einhergehend, wenn man Esthers Worten, die durch die geschichtlichen Ereignisse bestätigt werden, glauben darf, eben auch die Aussicht auf einen Sieg im Kampf. Die gegebene Systemordnung, wonach nur ein Gottgleicher den Platz auf dem Thron einnehmen könne, erweist sich jedoch damit als kontraproduktiv für das System selbst und seinen Fortbestand. Denn da sich ja nur ein mit dem weiblichen Spiel erfahrener Mann seines subversiven Einflusses entziehen kann, mündet die Inthronisation eines Kindkönigs, der zwar als Vater für sein Volk gilt, aber von seinen Räten weiterhin wie ein Kind zur Wahrung des von ihnen inszenierten Bildes behandelt wird, zwangsläufig in die Selbstverdammung bzw. alternativ dazu in Gewalt, wenn sich der König gezwungen sieht, seine Autonomie unter Beweis zu stellen. Als Alternative zu einer in der Vergangenheit vorauszusetzenden Ordnung, in der dem Herrscher durchaus die Möglichkeit zur Auslebung seiner Lust geboten worden ist (vgl. die Existenz des Lustschlosses von Retiro), erscheint ein solches Gottesgnadentum also nur bedingt geeignet. Dem ungeachtet wird es in der Zukunft weitergeführt.

Zwar bekennen auch hier die Figuren ihre „Schuld“ dadurch, dass sie in irgendeiner Form gegen die Ordnung verstoßen haben (der König hat sich von seiner Pflicht entfernt, indem er seinem erotischen/künstlerischen Verlangen gefolgt ist; die Mitglieder des christlich dominierten Tugendraumes haben die Autorität des Königs untergraben), aber dass ein Menschenopfer in der Verteidigung der Ordnung zu beklagen war, wird geflissentlich ignoriert, zumal der tatsächliche Mörder ja in dem kollektiven Schuldeingeständnis, das damit einer zumindest teilweisen Entschuldigung des Einzelnen gleichkommt, noch nicht einmal auszumachen ist. Lediglich Esther weist darauf hin und nimmt diese Anklage ja auch sofort wieder zurück, als sie erkennt, dass auch ihr Vater den Tod der Tochter ignoriert. Nichtsdestotrotz drängt sich der Eindruck auf, dass dieses Opfer in der Systemordnung nahezu einkalkuliert ist, wodurch sie grausam erscheint. Dazu trägt natürlich auch der Umstand bei, dass die kriegerische Auseinandersetzung, die ja einen Dauerzustand darstellt, explizit als Reinigungshandlung der „tätigen“ Christen aufgefasst wird, d.h., nicht mehr nur als notwendiges Übel betrachtet wird, sondern letztlich der Bestätigung der Ordnung dient, wie dies ja bereits für die Versuche der Ordnungsrettung in *Ein Bruderzwist in Habsburg* aufgezeigt wurde.<sup>404</sup> Zwar kommt auch in Grillparzers letztem Drama dem Krieg eine Gemeinschaft stiftende Funktion nach innen zu, allerdings hat es gleichzeitig den Anschein, als ob eben dieser in der Figurenwahrnehmung dauerhaft präsente Krieg nicht nur das Ziel der Bemühung um Homogenität im Inneren ist, sondern diese außerdem als Antwort auf die dauernde gewaltsame Bedrohung von außen inszeniert werden muss. Ein Beispiel für dieses Verfahren liefert das Volk, wenn es als Reaktion auf die Zeichen der Bitte um göttliche Unterstützung, die ja selbst für den herausragenden Systemrepräsentanten nicht wirklich sichergestellt ist, willkürliche Gewaltakte gegen Andersgläubige unternimmt. Gewalt ist also sowohl Auslöser als auch Konsequenz des Bemühens um Eindeu-

<sup>403</sup> Man beachte den Unterschied zu der positiven Lösung in *Der Traum ein Leben*: Drängt Rustan die zerstörerischen Anlagen in sich „hinab“, so ist natürlich klar, dass sie vorhanden sind; der König jedoch muss sich explizit „reinigen“ und Buße tun, d.h. diesen Teil seines Selbst verleugnen.

<sup>404</sup> Vgl. Anders (2008), die Gewalt als zentrales Merkmal der dargestellten Welt der beiden Spätwerke Grillparzers feststellt (vgl. S. 226-228).

tigkeit (der Herrscher ist ein Gottgleicher; die von ihm repräsentierte Ordnung ist eine gottgewollte, zu der sich alle uneingeschränkt bekennen), obwohl diese faktisch nicht vorliegt: (der Herrscher ist auch ein Mensch mit „sündigen Wurzeln“; anstelle des Vertrauens liegen alternative Glaubens- und Gesellschaftsentwürfe vor). Gilt etwa die Lasterhaftigkeit Pedros in *Blanka von Kastilien* noch einseitig als der Verführung durch intrigante Figuren geschuldet, die dementsprechend bekämpft werden muss, so ist die Verführung in *Die Jüdin von Toledo* nicht mehr mit einer Intrige zu erklären, sondern Folge des natürlichen Lebenslaufmodells, das jedoch für den König in dieser Weise nicht vorgesehen war, wodurch die Gewalt also der mangelhaften Einrichtung dieser Ordnung angelastet werden muss. Rahel verführt in diesem Sinne also nicht, sondern sie hat in erster Linie Interesse an dem Bilderspiel: Sie spielt Theater und erfreut sich daran, zumindest auf dieser Ebene an dem exklusiven Raum des Hofes teilnehmen zu können (vgl. JT 572-600). Genau dieses Theaterspiel, die Künstlichkeit, mit der er schon seiner Gattin in Form des Gartens nach englischem Vorbild eine Freude machen wollte, worin diese jedoch keinen Reiz sehen konnte, erregt das Interesse des Königs genau so wie die Schönheit der Jüdin: Beides, Erotik und pflichtvergessenes Spiel, vermögen also den Riss in des Tages Einerlei zu füllen.

### **1.13. Zusammenfassung: Der Zusammenhang von Homogenisierung, figurenbezogener Schuld und Gewalt**

Nun ist es so, dass sich die Ordnungen der dargestellten Welten allesamt als nicht der Realität (besonders im Hinblick auf „natürlich“ anzusehende Entwicklungsprozesse innerhalb der Figuren) angemessen gezeigt haben, aber zuletzt konnte die auftretende Gewalt immer auf abweichende Figurenbewegungen zurückgeführt und damit die Ordnung durch ihr Schuldeingeständnis am Ende zumindest oberflächlich in ihrer „Reinheit“ wiederhergestellt werden, auch wenn die Handlung natürlich aufgezeigt hat, dass die restituierten Systeme mitnichten so eindeutig und widerspruchsfrei sind, wie es am Ende erscheint, und auch die Figuren allenfalls eine verzeihliche Schuld tragen: Die Ahnfrau übernimmt die Schuld für die auftretenden Normverstöße; Sappho zeigt sich verantwortlich für die durch ihren (eigentlich nicht vorgesehenen) Wunsch ausgelöste Gewalt; Medea und Jason bekennen sich schuldig, Unmögliches versucht zu haben; Ottokar zeigt sich vor Gott reuig, weil er zu radikal aufgetreten ist; Otto hat die Schuld für den offenbar werdenden Vertrauensverlust in Ungarn zu tragen; Leander hätte nie ein Auge auf Hero werfen dürfen, die letztlich ohnehin im Tempelbezirk nicht wirklich an ihrem Platz zu sein scheint; der Bauer Rustan hätte nie den Anspruch erheben dürfen, in der Politik mitzuspielen; der Frieden mit den Germanen im Rheingau, den Atalus mitverbürgen sollte, war von vornherein ein „erlogener“, so dass die Gewalt, die der Bischof sich zunächst antut und auch in Bezug auf seinen Neffen in Kauf zu nehmen bereit ist, auf fehlerhaftes Verhalten der Politiker zurückzuführen ist; Libussa schließlich hätte nicht die Ordnung ihres Vaters verändern dürfen, wodurch sie in Konflikt mit ihren Untertanen gekommen ist. Gewalt ist hier also in erster Linie nicht ein strukturelles Problem der vorliegenden Ordnung, sondern Ergebnis einer figurenbezogenen partiellen Überschreitung dieser Ordnung. Dieser Befund deckt sich mit den Überlegungen von Anders (2008), welche die strukturelle Andersartigkeit der beiden Spätwerke Grillparzers im Vergleich zu den früheren Texten als Beleg dafür nimmt, von einem „Strukturwandel“ zu sprechen.<sup>405</sup> In diesen Dramen schließlich ist die faktische Heterogenität derart offensichtlich, dass selbst zum Schein am Ende keine homogene Ordnung mehr zur Anschauung gebracht werden kann. Theorie und Realität haben sich derart auseinanderentwickelt, dass eine Umgestaltung der Theorie notwendig erscheint, worüber die innerpersonalen Konflikte der Figuren Auskunft geben. Gerade durch den Verweis auf bevorstehende Ereignisse wird in die-

<sup>405</sup> Vgl. bes. Anders (2008), S. 233.

sen (im weiteren Sinne) Geschichtsdramen klar, dass hier kein definitiver Abschluss erzielt werden konnte, wie dies bisher der Fall war, sondern dass die unbefriedigende Situation eben keiner auf Dauer zufriedenstellenden Lösung zugeführt werden konnte.

## 2. Funktionalisierte Figurengruppen

### 2.1. Die Störer der Ordnung: Von der Verführung zum Katalysator

Dass sich Otto in *Ein treuer Diener seines Herrn* selbst am Ende zu der ungarischen Sichtweise bekennt, weil er angesichts der Folgen seines ungebändigten Wunsches nach Aufdeckung irritierender Phänomene der ihn ursprünglich auszeichnenden Aggressivität entsagt, zeigt an, dass er eben kein Versucher im herkömmlichen Sinne ist, der in der Ausnützung seines Wissens um die Systemschwächen einen möglichst hohen Rang darin bekleiden möchte, wie dies noch in *Blanka von Kastilien* der Fall war. Vielmehr ist er eine Katalysatorfigur, die den Systemkollaps von innen heraus allein durch seine Anwesenheit und das ihm eigene kulturelle Handeln vorangetrieben hat. Als eine derartige Katalysatorfigur, die eine sich notwendigerweise zu einem Konflikt entwickelnde Problematik beschleunigt, ohne ursächlich dafür zu sein, muss man letztlich natürlich auch den um Ottokars Niedergang bemühten Zawisch in *König Ottokars Glück und Ende* ansehen, zumal beide Figuren durch ihre Teufelsanleihen eine enge motivische Verwandtschaft aufweisen, die sich auf der Handlungsebene bereits durch das aggressiv betriebene Werben um eine fremde Frau zeigt. Es ist bereits erwähnt worden, dass auch Zanga in diese Figurengruppe einzuordnen ist, wobei an dieser Figur besonders augenscheinlich wird, dass ein wesentliches Merkmal in der außerordentlichen Fremdheit besteht, die alle diese Figuren für sich in Anspruch nehmen können. Stammen Zanga und Otto aus Welten, die als oppositionell zu derjenigen der Ausgangs- bzw. Zielordnung gelten, ohne dass der Betrachter jedoch einen direkten Einblick in deren Herkunftsräume erhalten würde, verkörpert Zawisch insbesondere die Bindungslosigkeit innerhalb des vorgeführten Systems, welche natürlich auch die beiden anderen Figuren auszeichnet. Bischof Klesel in *Ein Bruderzwist in Habsburg* ist hingegen weder einfach als Katalysatorfigur noch als Schurke im Sinne Rodrigos aus *Blanka von Kastilien* anzusehen: Er verfolgt eigene Ziele im Sinne einer Veränderung des Systems und kann auch am Ende nur mit Mühe beseitigt werden, während die „Domestizierung“ der Katalysatorfiguren bisher mit der Etablierung einer Systemhomogenität am Ende problemlos vonstatten ging. Insofern sind sie zumindest in einem gewissen Grad als dynamische Figuren zu betrachten, wohingegen die beiden im Folgenden dargestellten funktionalisierten Figurengruppen mit einer zumindest teilweise vorliegenden Ausnahme bei den Vermittlerfiguren grundsätzlich statisch konzipiert sind.<sup>406</sup>

### 2.2. Die Bewahrer der Ordnung: Väter und Vermittler

Alt und männlich, das sind die Eigenschaften, welche auf die typischen Systemrepräsentanten zutreffen, die zudem entweder Väter sind oder zumindest eine vateräquivalente Rolle ausüben: Graf Borotin, Rhamnes, Aietes und Kreon, der alte Merenberg, der Priester in *Des Meeres und der Liebe Wellen*, Massud und der Fürst von Samarkand, Bischof Gregor in *Weh dem, der lügt!* und Manrike Lara in Grillparzers letztem abgeschlossenen Drama. In *Ein Bruderzwist in Habsburg* existiert eine solche Figur nicht, da der alte Kaiser selbst, wie wiederholt dargelegt worden ist, sein Amt nicht mehr auf die Art und Weise ausübt, wie es in der „alten Zeit“ noch

<sup>406</sup> Zur Unterscheidung von statischer und dynamischer Figurenkonzeption vgl. Pfister (1994), S. 241-243.

möglich gewesen wäre. In *Ein treuer Diener seines Herrn* liegen eigentlich zwei solcher Figuren vor, König Andreas und Bancbanus, allerdings muss sich der Herrscher Ungarns am Ende selbst einen Fehler eingestehen, so dass für ihn nicht mehr zutrifft, was für alle anderen genannten Figuren dieser Gruppe ganz zentral ist, nämlich die Schuldlosigkeit in Bezug auf die geltenden Normen derjenigen Systeme, als deren Repräsentanten sie gelten. In diesem Drama ist es also eine andere Figur, die sich überaus systemkonform verhält, nämlich der „treue Diener“ Bancbanus, der ebenfalls Eigenschaften eines Vaters in Bezug auf seine Frau und in der Übernahme der Verantwortung für den Thronfolger und damit auch für den Fortbestand des Systems aufweist. Zudem erscheint er in erster Linie vor allem als Vermittler, indem er sich radikalen Lösungen widersetzt, wie sie etwa sein Bruder vorantreibt, was natürlich auch damit zu begründen ist, dass sich das System Ungarn in erster Linie durch Mäßigung definiert.

Wenn systemkonformes und ausgleichendes Wirken zusammenkommen, erweisen sich die Systeme offenbar als zukunftsfähig, denn das Wirken von Vermittlerfiguren lässt sich auch in *König Ottokars Glück und Ende* beobachten. Hier scheitert das von Margarethe von Österreich, die explizit als Ottokars „Friedensengel“ (KO 1935) benannt wird, sowie von dessen Kanzler vorangetriebene Bemühen um einen Ausgleich zwar zunächst an der unverrückbaren Position des Böhmenkönigs, letztlich setzt sich jedoch mit Rudolfs Herrschaft eine gemäßigte und im Hinblick auf konkurrierende Ansprüche vor allem auch mäßigende Position durch. Denn ein solchermaßen definiertes Gottesgnadentum steht ebenfalls im Gegensatz zur Radikalität Ottokars und insbesondere Kunigundes, wobei Rudolfs Kinder auf übertragener Ebene sogar als Nachfolger Margarethes angesehen werden können. Allerdings lässt sich der erste Habsburgerkaiser nicht einfach dieser Figurengruppe zuordnen, auch wenn er das von ihm bekleidete Amt im Sinne einer übergeordneten Position auslegt, deren Aufgabe in der Wahrung der Reichseinheit insgesamt und eben nicht in der Verfolgung subjektiver Ziele wie z.B. der Ausdehnung des jeweiligen Machtbereichs besteht. Denn schließlich stellt der neue Kaiser den Gegenpart Ottokars dar, so dass es in der Folge zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen den beiden kommt, auch wenn Rudolf stets als derjenige erscheint, der um Deeskalation bemüht ist. Darüber hinaus wird der Verwalter einer von seinem subjektiven Willen losgelösten Autorität zusätzlich auch noch mit der Hausmacht Österreich belohnt, worin ein eindeutiger Vorteil für seine Dynastie zu sehen ist. Natürlich bleibt es Auslegungssache, inwiefern man diesen Umstand den Bemühungen um die Verwirklichung persönlicher Machtinteressen zuordnet (Hausmacht könnte ja auch das [wiederum als elitär einzuordnende] Interesse an einer um das Reichswohl insgesamt besorgten Ausübung des Kaiseramtes in der Zukunft bedeuten), allerdings ist es stets schwierig, der siegreichen Position die unbedingte Selbstlosigkeit zuzusprechen, welche die oben genannten Figuren in ihren Bemühungen um Frieden offenbar in besonderer Weise auszeichnet. Nicht umsonst erscheint aus der Perspektive Medeas die absolut tugendhafte Kreusa spätestens ab dem Zeitpunkt als hinterlistig und wird dementsprechend zum Gegenstand ihres Hasses, als die Griechin in den Plänen Kreons als Frau Jasons auftaucht. Denn jeglicher Verdacht des Eigennutzes disqualifiziert konsequenterweise offenes Bemühen und ruft Misstrauen hervor. Darin liegt auch der Grund, weshalb Leon die Begleitung Edritas ablehnt, schließlich möchte er ebenfalls ein selbstloser „Diener“ bzw. Vermittler sein, und dank seiner klug eingefädelten Rettungsaktion gelingt ihm tatsächlich eine unblutige Wiederherstellung der Ausgangslage. Damit hat er zwar scheinbar der radikalen Position des Bischofs zum Durchbruch verholfen, allerdings gesteht dieser am Ende dann doch einen gemäßigten Raum des zwar christlich orientierten, aber sich nicht der Theologie verschreibenden Lebens zu, der dementsprechend in der „Mitte“ angesiedelt ist.

Besonders deutlich jedoch heben sich die genannten Figuren von dem ersten Vermittler in der Grillparzerschen Dramenwelt ab, denn auch Fedriko ist in vermittelnder Funktion an den Hof zurückgekehrt. Allerdings knüpft er an diese Aufgabe zusätzlich noch die Hoffnung auf die



Realisierung seiner persönlichen Heldenkonzeption, wodurch sich seine Enttäuschung und auch seine überstürzte Abkehr davon zugunsten eines Wiederauflebens der Liebe mit Blanka erklären lassen. Während er also schwankt, zeichnen sich die anderen Vermittlerfiguren dadurch aus, dass sie um des Friedens willen und im Interesse der Gruppe, als deren Bewahrer sie sich in erster Linie verstehen, ihre persönlichen Interessen vollends aufgeben.<sup>407</sup>

### 2.3. Die Fürsorglichen: Diener als neue Freunde

Es ist unter Verweis auf Krahs (1996)<sup>408</sup> bereits erwähnt worden, dass in *Blanka von Kastilien* Freundschaft als Konzept nur dann eine Rolle spielt, wenn sie systemdienlich ist. Dieser Zusammenhang wird in den Folgedramen konsequent weitergeführt, da Freundschaftsbeziehungen dort im Rahmen von Dienstverhältnissen auftreten, die ebenso das Ziel verfolgen, die Bindung der jeweils fokussierten Figur an die für sie relevante Ordnung aufrechtzuerhalten. Besonders deutlich wird dies in *Das goldene Vließ*, weil Medeas Amme Gora auch in Korinth als Repräsentantin von Kolchis angesehen werden kann, während umgekehrt Milo in der (vermeintlich) barbarischen Fremde das übermütige Verhalten Jasons von dem griechischen Standpunkt aus in Frage stellt. Daher gelingt es ihm ebenso wie Gora auch, weitsichtig die weitere Handlungsentwicklung mahnend anzukündigen, und obwohl Jason als der Anführer der Argonauten gilt, werden seine Begleiter gleichzeitig als „Freunde“ bezeichnet (AG 275), wobei Milo, der im Personenverzeichnis explizit als „sein Freund“ benannt ist, eine herausragende Position zukommt.

Es sind gerade die grenzüberschreitenden bzw. die Ordnung verletzenden Figuren, denen solche dienenden Freunde zugeordnet sind: Der ebenfalls als Vermittler anzusehende Kanzler Braun von Ölmütz für seinen König Ottokar, der ebenso sündige, aber mittlerweile bekehrte Don Garceran für König Alphons in *Die Jüdin von Toledo* und insbesondere die Tempeldienerin Janthe für die Priesterin Hero. Der Umstand, dass Janthe erst in dem Moment für Hero zur Freundin wird, als diese gerade gegen die Ordnung des Priestersystems verstößt, stellt keinen Widerspruch zu der gerade aufgestellten These der Aufgabe dieser Figuren dar, die fortgesetzte Bindung der Protagonisten an die Ausgangsordnung zu gewährleisten, weil Hero im Tempelbezirk tatsächlich fehl am Platz zu sein scheint.<sup>409</sup> Eine derartige Aufgabe erfüllt schließlich auch Naukleros, der als weiteres Beispiel aus diesem Drama für die hier behandelte Figurengruppe anzuführen ist, denn auch er bemüht sich um seinen Freund Leander, auch wenn im eigentlichen Sinne kein Dienstverhältnis vorliegt. In ähnlicher Weise wäre auch der alte Derswisch in *Der Traum ein Leben* als „Freund“ zu betrachten, weil er sich um Rustan bemüht, seine Funktion in diesem Drama also eben mit jener Fürsorge zu umreißen ist, welche auch

<sup>407</sup> Für Krahs (1996) ist der Stellenwert von „Vermittlung“ als repräsentativ für einen Paradigmenwechsel bezüglich der Akzeptanz eines „eigenständigen Dritten“ in dem seiner Analyse zugrundeliegenden Dramenkorpus anzusehen. Denn gerade die Vermittlerfiguren, die grundsätzlich in den Dramen des Modells II eine deutliche „Aufwertung“ erfahren (vgl. S. 240), nehmen ja per definitionem eine Mittelposition zwischen denjenigen Größen ein, zwischen denen sie vermitteln sollen bzw. wollen. Demgegenüber wird Vermittlung in den Dramen des Modells I und damit auch in *Blanka von Kastilien* negativ gesehen, weil sie einen Krisenzustand der Welt offenbar macht, der dem Harmoniepostulat widerspricht (vgl. S. 82). Zudem verstößt eine solche Größe gegen den zentralen Wert der „Unmittelbarkeit“, weil von ihr eine unkontrollierbare Dynamik ausgehen kann (vgl. S. 83), wie die Dramen des Modells II aufzeigen, denn dort ist ihnen „immer das Merkmal einer irgendwie gearteten ‚Extremität‘ inhärent“ (S. 240).

<sup>408</sup> Krahs (1996), S. 32. Vgl. hierzu auch seine weitergehenden Ausführungen zur Funktion der „Dienstverhältnisse“ in den Dramen, die den von ihm herausgearbeiteten Modell II zuzurechnen sind: Diese dienen nämlich als Ersatz für „ideologisch belastete Beziehungen“, zu denen in erster Linie die Konzepte von „Freundschaft“ und „Familie“ gehören (vgl. S. 284), wobei insbesondere das letzte eine grundlegende Problematisierung erfahre, wie *Das goldene Vließ* überdeutlich vorführt

<sup>409</sup> Vgl. hierzu auch Anders (2008), S. 113.

Naukleros vorrangig auszeichnet. Da Fürsorge jedoch normalerweise in den Aufgabenbereich der Familie fällt, die in den Dramen allerdings eher problematisiert wird, da die Kommunikation insbesondere zu den Vaterfiguren häufig misslingt, scheint hier eine Aufgabenübertragung hin zu einer freieren Bindungsform stattgefunden zu haben. Nun ist für Freundschaften wiederum üblicherweise entscheidend, dass diese im Unterschied zu familiären Bindungen freiwillig gewählt werden und nicht einer komplementären Beziehung genügen. Allerdings ist zumindest die letzte Eigenschaft in den genannten Fällen explizit nicht der Fall, worüber die wiederholte Überlagerung mit Dienstverhältnissen deutlich Aufschluss gibt. Die Freunde zeigen also nicht länger die Möglichkeit der freien Wahl im Sinne größerer Autonomie an, sondern ganz im Gegenteil die Notwendigkeit zur Bewahrung vor großem Verlust, der sich aus der Ausübung der Autonomie ergeben kann. Im Unterschied zu den Vaterfiguren bemühen sich die Freunde jedoch nicht in erster Linie um die Reinerhaltung des Systems, sondern um die damit in Konflikt kommenden Figuren selbst. Und dies lässt sich auch für Wlasta in *Libussa* und Herzog Julius von Braunschweig in *Ein Bruderkwitz in Habsburg* festhalten, denn beide bemühen sich nicht nur um die Aufrechterhaltung der Autorität der ihnen jeweils übergeordneten Figuren, sondern eben auch um diese Figuren als Menschen (vgl. LI 2205f., BH 2432). Gerade in dem letztgenannten Drama tauchen mit Bischof Klesel und Oberst Wallenstein jedoch zwei untergeordnete Figuren auf, die eigene Ziele verfolgen und somit das Dienstverhältnis nurmehr als günstige Ausgangslage für die Realisierung eigener Wünsche begreifen, sich also von den anderen Dienerschaften deutlich abheben.

### 3. Unmögliche Liebe, scheiternde Selbstfindung und das Konzept der Entsagung

Im Hinblick auf die dargestellten Liebesbeziehungen lässt sich festhalten, dass diese in allen Dramen Grillparzers mit Ausnahme der beiden frühen Texte, wobei *Die Ahnfrau* hier erneut einen ambivalenten Status einnimmt, Fälle „soziale oder ethnische Grenzen überschreitender Exogamie“ darstellen, wie sie laut Wünsch (2010) häufig im Biedermeier vorkommen, wenn auch „regelmäßig“ scheiternd.<sup>410</sup> So auch hier: Eine Borotin und ein Räuber können ebenso wenig (dauerhaft) zusammen finden wie eine gottgleiche Künstlerin und ein schöner Jüngling, eine Kolcherin und ein griechischer Held, eine feurige Ungarin und ein alternder böhmischer König, eine Ungarin und ein ungestümer Franke, eine junge Priesterin und ein auf seine Mutter fixierter Melancholiker, ein Bauernsohn und eine schöne Prinzessin, eine mythische Fürstin und ein Landmann oder eben der christliche gottgleiche König und die schöne Jüdin. Dabei ist nicht nur die Wahl der Partner unüblich, sondern vielfach auch die Bedingungen, unter denen diese zustandekommt und die dann das Zentrum der Darstellung bilden: Eine Öffnung des Systems Borotin im Sinne der freien Partnerwahl Berthas ist zwar im Hinblick auf die Ereignisse um die Ahnfrau in der Vergangenheit als Fortschritt zu werten, erweist sich aber für den Fortbestand der Familie als verderblich; mit Sappho wird explizit das Liebesverlangen einer älteren Frau thematisiert, die ihre selbst auferlegte Entsagung wieder rückgängig zu machen beabsichtigt; auch Ottokar nimmt für sich aus dynastischen Interessen die Freiheit, eine altersinadäquate Frau zu ehelichen, obwohl er bereits eine Ehe eingegangen ist. Darüber hinaus ist festzuhalten, dass der Stellenwert von Liebe bzw. Sexualität grundsätzlich nicht ausreichend definiert ist und die diesbezüglichen Erfahrungen für die jungen Frauenfiguren Medea, Erny und Hero jeweils zu einem entfremdenden Erlebnis werden, weil von ihnen eine Entsagungsleistung verlangt wird, ohne dass sie eine klare Vorstellung davon hätten, worauf sie eigentlich verzichten sollen. Dabei hat sich Erny bereits dauerhaft an ein Vateräquivalent gebunden, was grundsätzlich problematisch erscheint ebenso wie die zu lange Mutterbindung Leanders oder die Unmöglichkeit des Königs in *Die Jüdin von Toledo*, sexuell autonom zu werden. Rustan hat bereits die

<sup>410</sup> Wünsch (2010), S. 208. Vgl. auch Lindner (2002), S. 56.

endgültige Partnerin vor Augen, die aus dem engsten Familienkreis kommt, und kann diese nur auf dem Umweg über eine Art Doppelgängerin in seinem Traum erreichen.

Grundsätzlich verhält es sich also so, dass den Figuren keine Transitionsphase zugestanden wird,<sup>411</sup> bzw., sofern dies dann doch der Fall ist wie in *Das goldene Vließ* bzw. *Der Traum ein Leben*, diese so gestaltet sein muss, dass eine Integration in die Herkunftsordnung problemlos vonstatten gehen kann, wie es in Grillparzers Lustspiel, wenn auch in Form einer Parodie, vorgeführt wird. Soziale Identitäten erweisen sich damit als unhintergebar, wodurch die Dramen allesamt den goethezeitlichen Werten der Autonomie und der Entfaltung aller in der Person angelegten Kräfte, die ja nahezu zwangsläufig die sozialen Systemgrenzen sprengen, widersprechen.<sup>412</sup> Dass diese auf das einzelne Individuum bezogenen Forderungen nicht mit den Gegebenheiten in den dargestellten Welten zu vereinbaren sind, hat Jaromir in seiner Sozialanklage in *Die Ahnfrau* bereits überdeutlich thematisiert, allerdings konnte eine derartige Infragestellung dort noch durch das Verschulden der Elterngeneration(en) erklärt werden, während sich in den Folgedramen das Scheitern der Selbstfindungsprozesse ausschließlich daraus erklärt, dass der Sozialbindung nicht die notwendige Relevanz zugestanden wird.

Die vermeintliche Freiheit, welche normalerweise am Ende der Kindheit erreicht wird, weicht dem Gefühl einer Orientierungslosigkeit und mündet alsbald in eine irreversible Schuldverstrickung, so dass der Zeitpunkt des Austritts aus der Kindheitsphase rückblickend nicht als Bereicherung im Sinne einer Erweiterung der Möglichkeiten, sondern ganz im Gegenteil vielmehr als Verlust empfunden wird. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, wenn sich die naive Erny mit dem Verlust der väterlichen Leitung augenblicklich dauerhaft an ein Vateräquivalent bindet, um so auf Dauer ihren Kindheitszustand fortführen zu können. Dieses Ansinnen verfolgen selbstverständlich auch Hero und Leander, Medea sowie letztlich auch Libussas Schwestern, die sich gezielt Veränderungen infolge von zeitlichen Einschnitten bzw. Ereignissen widersetzen. Gerade an diesen Beispielen führen die Texte jedoch vor, dass ein solcher Versuch der Konservierung eines hochbewerteten und Sicherheit bietenden Kindheitszustands scheitern muss, weil ein nicht vollends willentlich zu kontrollierendes „Etwas“ in diesen Figuren ihrer eigenen Absicht entgegentritt. Lediglich im Falle von Libussas Schwestern kann dies zumindest ansatzweise gelingen, indem Libussa stellvertretend den Austritt aus der mütterlichen Sphäre vollzieht, aber die zeitliche Entwicklung bemächtigt sich schließlich auch dieses Rückzugsraumes der Geschichte, dem somit allenfalls eine Schonfrist gewährt werden konnte. Dementsprechend offenbart sich anhand der gerade genannten Beispiele auf Individuenebene ein Merkmal, das in dem Geschichtsdrama *Ein Bruderzwist in Habsburg* in Bezug auf einen kollektiven Prozess zum Ausdruck gebracht wird, nämlich die Erfahrung der Unaufhaltsamkeit eines sich im Vollzug befindenden geschichtlichen Prozesses, der sich darüber hinaus jeglichen Versuchs einer Kontrolle entzieht. Nur unter ganz bestimmten Bedingungen können dann tatsächlich Konsolidierungsphasen erreicht werden, die eine Kontinuität in der fortschreitenden Zeit verheißen und die sich am Ende von *König Ottokars Glück und Ende* bzw. *Ein treuer Diener seines Herrn* dann auch einstellen. Die für nahezu alle Figuren kennzeichnende Erfahrung anfänglicher Orientierungslosigkeit und anschließender Resignation entspringt also dem Gefühl einer mangelnden Verfügungsgewalt sowohl über das eigene Innere als auch über die äußeren Ereignisse.

In *Die Jüdin von Toledo* ist es nun so, dass die betroffene Figur noch nicht einmal im Kindheitszustand verharren möchte, sondern ganz im Gegenteil die fehlende Möglichkeit einer Transitionsphase zur Vervollkommnung der eigenen Entwicklung bzw. zur Erlangung von wahrer Tugend im Gegensatz zu kalter Sitte bedauert. Aber selbst diese Erkenntnis bewahrt die

<sup>411</sup> So auch bei Anders (2008), S. 129.

<sup>412</sup> Vgl. ebd. und Wünsch (2002), S. 271f.

Figur nicht davor, in einen Konflikt mit dem gegebenen Rollenverständnis zu gelangen, weil dieses nicht mit der natürlichen Entwicklung der Figur kompatibel ist. Damit hat jedoch ein Perspektivwechsel stattgefunden, denn in diesem Drama steht weniger die Verführung von außen im Fokus des Interesses als vielmehr die Verführbarkeit in einem selbst. Um es auf ein Motto zu bringen, gilt für König Alphons die Maxime: „Bezwinge dich selbst!“, während den Figuren der früheren Dramen bereits mit der Befolgung folgender Regel gedient wäre: „Hüte dich vor dem Fremden!“ Zudem gewinnt dadurch auch die Thematisierung des normgefährdenden Potentials innerhalb der Person eine neue Qualität. Denn während König Alphons von Anfang an seine Unsicherheit in Bezug auf seine eigene Fehlbarkeit formuliert und im Laufe der Dramenhandlung sogar eine zumindest ansatzweise konsistente Erklärung in Form eines (pseudo)biologischen Entwicklungsmodells anführen kann (vgl. JT 1379-1393), kommt Erny in dem früheren Text *Ein treuer Diener seines Herrn* eine entsprechende Form der Gefahr aus ihrem Innern zunächst einmal gar nicht zu Bewusstsein, und sie vermag diese auch fürderhin ebensowenig zu erklären wie der verzweifelte Otto. „Mannhaftes“ Verhalten jedoch wird in beiden Dramen offiziell ausschließlich im Sinne des pflichtgemäßen Einsatzes für das System gedeutet, und der König in *Die Jüdin von Toledo* übernimmt am Ende auch diese Sichtweise seines Erziehers, als er sich von dem verderblichen „weiblichen“ Einfluss reinigt und in den Krieg zieht, der nicht nur der Landesverteidigung dient, sondern auch der Restitution seiner Männlichkeit. Auch der zunächst als besonders schwach erscheinende Bancbanus erweist sich wie bereits König Rudolf in *König Ottokars Glück und Ende* gerade in seinem selbstlosen Einsatz für den inneren Frieden und den Systemerhalt als „Mann“, erst recht natürlich nach dem symbolischen Akt der Zeugung des künftigen Thronfolgers (die im Falle Rudolfs auf andere Weise ebenfalls nur symbolisch erfolgt). Ein ebensolcher Erfolg, wie ihn Bancbanus und Rudolf für sich verbuchen können, bleibt Alphons dem Guten jedoch verwehrt, weil er im Gegensatz zu diesen beiden auch weiterhin nicht einig in sich ist, sondern ganz im Gegenteil dazu gezwungen wird, einen Teil seines eigenen Selbst zu verdammen.<sup>413</sup> Somit bleibt ihm ein gelingender Selbstfindungsprozess von Anfang an verwehrt.

Dies trifft natürlich auch auf Libussa zu, die von ihrer Figurenkonzeption bereits als Übergangserscheinung konstruiert ist. Schließlich lässt sich der Erbteil ihrer Mutter nicht verleugnen, und da er in der neuen Zeit keinen Platz mehr hat, kann sie, wenn sie diesen Teil in sich nicht ganz zurückdrängen möchte, ihren beiden Persönlichkeitsanteilen nur in einem autodestruktiven Akt gerecht werden, der *sowohl* die Rückkehr zu ihren Schwestern markiert *als auch* dem Bedürfnis des Dienstes am Menschen Rechnung trägt. Verschiedenen Ansprüchen gleichzeitig gerecht zu werden, erscheint Ferdinand in *Ein Bruderzwist in Habsburg* schließlich vollends unmöglich, so dass er in den jeweiligen Entscheidungssituationen nach Abwägung der Lage entweder der einen oder der anderen Maxime den Vorteil einräumen muss, auch wenn er sich damit kurzfristig in einem Zustand inneren Zweifels befindet, den die Figuren in *Blanka von Kastilien* lediglich als Folge mangelnder Systemanbindung empfinden konnten. Galt ein solcher Zustand der Orientierungslosigkeit in diesem Drama jedoch noch als Ausdruck individuellen Verschuldens, so ist er in Grillparzers letzten beiden Dramen ganz eindeutig eine Folge

<sup>413</sup> Dadurch, dass hier die sinnlich-erotische Natur des Königs grundsätzlich aus dem christlich dominierten Tugendssystem Kastiliens ausgeschlossen ist, muss er so wie auch Garceran und prinzipiell alle jungen Männer diesen Teil ihres eigenen Selbst als etwas Fremdes wahrnehmen, das es zu besiegen gelte, wie der König ja von vornherein angibt. Auch Medea bestimmt im dritten Teil von *Das goldene Vließ* ihre Bereitschaft, der Liebe zu Jason nachzugeben, als ihre „Schuld“, allerdings ist es wohl nicht die sinnliche Natur als solche, die zu verdammen ist, wie sie Gora gegenüber ja auch in aller Deutlichkeit zu verstehen gibt, sondern eben diese bestimmte zu einem maximal exogamen Liebespartner, der ihre Selbstentfremdung bewirkt. Die gesteigerte Form der „Sexualverdrängung“, die Alphons abverlangt wird, findet ihr Pendant in der Novellistik der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts, die von Lukas (1998) dargestellt wird, und weist bereits auf den neurotischen Charakter (mit „deutlich masochistischen Zügen“, wie Lukas schreibt) von Grillparzers „armen Spielmann“ voraus, der bereits 1847 erschienen ist.

einer empirischen Realität, die sich nicht in der theoretischen Ordnung der vorliegenden Systeme widerspiegelt.<sup>414</sup>

Aber auch in den dazwischenliegenden Texten lässt sich dieser Befund bestätigen, mit dem einzigen Unterschied, dass eine Einheit in sich dort zumindest möglich zu sein scheint, wenn man nur den Gelegenheiten, die sich einem zur Realisierung eben jener Wünsche, die in dem bindenden Sozialsystem nicht realisierbar sind, entsagen würde.<sup>415</sup> Es wurde bereits auf den Stellenwert der Entsagung als Mittel der Selbstbewahrung bei Grillparzer hingewiesen, die sich schon in dem Drama *Sappho* sehr deutlich abzeichnet, weil rückblickend der Zustand der Zufriedenheit eine Aufwertung erfährt angesichts des destruktiven Potentials einer Liebe, die auch enttäuscht werden kann. Eine deutliche Aufwertung des vergangenen Zustands, der sich jedoch durch die zeitliche Entwicklung als unwiederbringlich erweist, findet sich in nahezu allen Dramen Grillparzers und lässt den Eindruck einer Resignation entstehen, die Lukas (2002) im Hinblick auf die Erzähltexte des Biedermeier erst ab den 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts konstatiert und als Zeichen für einen innerepochalen Wandel bezüglich des Entsagungskonzepts nimmt: „Erwachsenwerden erscheint nun weniger als – wenn auch schmerzvoller – Gewinn von Autonomie denn primär als resignative Verlustgeschichte.“<sup>416</sup>

Diese Aussage ließe sich grundsätzlich bereits auf *Blanka von Kastilien* beziehen, zumindest wird hier die diesbezügliche Problematik direkt thematisiert, wenn die Frage nach der Rechtfertigung eines zwangsläufigen Zusammenhangs von Tugend und „Entsagung“ gestellt wird. Ist hier jedoch die resignative Position Blankas explizit als Kennzeichen des Erwachsen-Seins semantisiert, dem die mangelnde Selbstautonomie eines Fedriko gegenübersteht, so tritt bereits in dem Folgedrama der Aspekt der Resignation überdeutlich zu Tage: Die beiden jungen Figuren werden von der Last ihrer familiären Vergangenheit eingeholt, freilich nicht, ohne dass das Konzept der Theodizee einer grundsätzlichen Fragestellung unterzogen würde, die so umfassend ausfällt, dass das halbverfallene Schloss bereits den Zusammenbruch der goethezeitlichen Weltanschauung vorwegzunehmen scheint. Und an deren Stelle tritt dann auch in der Tat nichts Neues mehr, denn Orientierungslosigkeit, Relativität, Mehrdeutigkeit und Ungewissheit in Bezug auf den Erfolg des eigenen Handelns in der Zukunft sind allesamt Ausprägungen des als allumfassend empfundenen Verlusts eines wegweisenden Bezugsrahmens.

#### 4. Postulat der Eindeutigkeit

Aus dem Vorangegangenen sollte hervorgegangen sein, dass Eindeutigkeit bzw. die Möglichkeit zu eindeutiger Verortung von Grillparzers erstem Drama an einen grundsätzlichen Wert darstellt. Eine mögliche Erklärung dafür liefert Gregor in *Weh dem, der lügt!*, wenn er zu Leon sagt:

<sup>414</sup> Sehr anschaulich kommt dieser Zusammenhang in Anders' (2008) Darstellung der sich überlagernden Grenzen zum Tragen, aufgrund derer die Figuren gar nicht anders können, als „zerrissen“ zu sein. Vgl. dort S. 175 u. 215.

<sup>415</sup> Vgl. die entsprechenden Ergebnisse bei Anders (2008), S. 233.

<sup>416</sup> Lukas (2002), S. 130. Bereits Anders (2008) weist darauf hin, dass die von Lukas für den Zeitraum zwischen 1820 und 1830 beschriebene weitgehend ‚positive‘ Form der Entsagung, die nämlich auf die (umfassende) Autonomisierung der Figuren abzielt, auch in Grillparzers frühen Dramen nicht vorkommt, weil sie von vornherein unter dem Zeichen der Resignation steht (vgl. S. 131). Dazu zählt eben auch die Erfahrung, dass Entsagung grundsätzlich „der Rettung der psychischen Integrität der Person“ dient (Lukas 2002, S. 137), welche bereits für die Titelheldin von Grillparzers *Sappho* kennzeichnend ist. Dass die Begegnung mit dem Fremden diese bedroht, wird anschaulich durch die folgenden Fluchtbewegungen vorgeführt, die als Reaktionen auf die Orientierungslosigkeit der Figuren gelesen werden können: Medea und Hero suchen Zuflucht in ihren jeweiligen Türmen als Sinnbildern der „Weiblichkeit“ bzw. des für sie zu verteidigenden „Innenraumes“, Erny erhofft sich Sicherheit von der Autorität ihres väterlichen Gatten und Ottokars Weg führt ihn nach dem Kniefall nach Prag, das ihm aber fatalerweise verschlossen bleibt.

GREGOR Ich mag am Menschen gern ein Zeichen seines Tuns. / Wie du vor mir standst vorher, blank und bar, / Du konntest auch so gut ein Tagdieb sein, / Hinausgehn in den Wald, aufs Feld, auf Böses. (WL 196-199)

Gerade im Kontext dieses Dramas ist die Erkenntnis der sozialen Zugehörigkeit von umso größerer Bedeutung, als Gewalt eine permanente Bedrohung darstellt. Der Vorteil einer derartigen Identifikation liegt in der damit verbundenen Berechenbarkeit. Wenn diese wegfällt, erscheint das Individuum als grundsätzlich bedrohlich. Dies gilt natürlich auch für Medea: Für die Griechen haben alle Elemente aus Kolchis den Status von „wilden Tieren“ (AG 1650), die man im Käfig als Schauegegenstand vorführt, aber mit Sicherheit nicht frei herumlaufen lässt. Eine ebensolche sichere Verwahrung gebietet sich damit auch für Medea und ihre Amme, allein der Umstand, dass Medeas Bindung zu Jason diese zu einer halben Griechin macht, verbietet diese Behandlung zunächst. Aber natürlich wird sie fortwährend misstrauisch beäugt, weil man auf die erste Gelegenheit wartet, ihr die eindeutig favorisierte Behandlung in Form ihrer Ausgrenzung zuteil werden zu lassen. Wenn sich durch diesen Schritt das System Griechenland selbst von einer Verstrickung in das Barbarische befreien kann, dann kommt es ihnen natürlich nur gelegen, weil so die im öffentlichen Diskurs postulierte Kultiviertheit alles Griechischen sichergestellt werden kann. Denn auch die Sozialsysteme stehen offenbar unter einem Rechtfertigungsdruck, weil deren Existenzberechtigung durch eine mangelnde Eindeutigkeit infrage gestellt würde. Auch dies wird explizit in Grillparzers Lustspiel thematisiert, aber z.B. ebenso in *Des Meeres und der Liebe Wellen*, weil der Priester beständig darum besorgt ist, dass seine Familie durch unangemessenes Verhalten seiner Nichte ihren herausragenden Status verlieren könnte, der dem Sozialsystem in *Sappho* bereits während der Dramenhandlung durch Sapphos selbstbestimmte Abkehr von ihrer bisherigen Rolle abhanden kommt. In *Ein treuer Diener seines Herrn* steht mit dem ungarischen Selbstverständnis sogar der gesamte Staatsvertrag auf dem Prüfstand, weil beides durch die plötzliche Orientierung seiner Mitglieder am Modell Ottos ad absurdum geführt zu werden droht. Natürlich findet sich dieser Zusammenhang auch in *Die Jüdin von Toledo*, weil allein die absolute Sittsamkeit des Herrschers dessen Status als Gottgleicher verbürgt, worin die ihn verehrenden Untertanen eine Auszeichnung ihrer eigenen Gemeinschaft gegenüber den Andersgläubigen sehen, gegen die sie sich behaupten wollen. Libussa schließlich bringt in dem nach ihr benannten Drama die bestehenden Vorstellungen der Gesellschaft insbesondere im Hinblick auf die Geschlechterkonzeptionen und den Stellenwert von männlichem Verhalten derart durcheinander, dass die Wladiken bereits die mangelnde Verteidigung im Falle einer Invasion von außen als verderblichen Nebeneffekt beklagen. Tatsächlich müssten sich diese selbsternannten Wortführer einer Restitution des männlichen Elementes am Hof am Ende des Dramas dann auch über die zunehmende Vereindeutlichung der Geschlechterrollenzuschreibungen freuen, auch wenn ihre damit verbundenen Hoffnungen im Hinblick auf ihren persönlichen Machterhalt unerfüllt bleiben.

Aus all diesen Beispielen ergibt sich also deutlich, dass die vorgeführten Ordnungen keineswegs mehr selbstverständlich, sondern von einer grundsätzlichen Infragestellung bedroht sind, die sich ja bereits überdeutlich in *Die Ahnfrau* ankündigt: Das Schloss Borotin soll bis in seine verfallenen Fundamente durchsucht werden, weil man berechtigterweise nicht mehr davon ausgehen kann, dass der alte Graf gegen alles Nicht-Tugendhafte ausreichend vorgeht, womit aber auch der Nimbus dieser Familie seine Rechtfertigung verloren hat. Kann der Graf zumindest noch als letztes Element seine Tugendhaftigkeit bewahren, auch wenn ihn diese natürlich nicht davor schützt, ebenso wie seine Nachkommen den Untergang seines Hauses zu besiegeln, so gibt es in Grillparzers spätem Habsburger-Drama keine einzige Figur mehr, die das Bisherige vollends repräsentieren könnte. Denn auch der alte Kaiser verhält sich ja, wie gezeigt werden konnte, mitnichten so passiv und der alten Zeit gemäß, wie er es selbst gerne hätte, geschweige denn die anderen Mitglieder seines Hauses. Eindeutigkeit ist hier also gar nicht mehr herstellbar, und auch in *Die Jüdin von Toledo* gelingt dies nur noch durch die Übertragung auf

die nächste Generation mit der Hoffnung, dass dort das propagierte Bild keinen Schaden mehr nimmt.

Um so bedeutender erscheint in Grillparzers letztem Drama das geordnete Schlusstableau, das zumindest auf den ersten Blick eben die Rangordnung restauriert, die durch das Spiel der schönen Jüdin unkontrolliert durcheinander gebracht wurde und die gleichzeitig die Gewissheit auf den Sieg vortäuschen soll, die immer schon in Frage stand (vgl. JT 1912-1920). Eine ebensolche Inszenierung findet man auch in *Weh dem, der lügt!* vor, wo die Bitte Leons nach einem Wunder sogleich in aller Anschaulichkeit erfüllt zu werden scheint, so dass es den Anschein hat, als ob jeder Hinweis auf die tatsächlichen Ursachen dieses „Glücks“ überdeckt werden soll. Die Herrschaftsinszenierung Rudolfs in *König Ottokars Glück und Ende* wurde schon ausführlich dargelegt, so dass hier lediglich noch auf den versöhnlichen Schluss von *Ein treuer Diener seines Herrn* verwiesen werden soll, der ebenfalls Züge einer augenfälligen Inszenierung trägt. Und eben diese Schlussperspektive soll auch die Erinnerung des zukünftigen Herrschers leiten, von der aus er das Vorgefallene als Vermächtnis des „treuen Dieners“ anstelle der zweifelhaften Erziehung seiner Mutter bewahren soll:

BANCBANUS Gedenk als Mann der Zeit, da du ein Kind, / Und hilflos lagst in eines Mörders Armen. / Wie da der Aufruhr an die Pforten pochte, / Und jeder Rat und jede Hilfe fern; / Da tat ein alter Mann – was er vermochte. / I nu! ein treuer Diener seines Herrn. (ETD 2117-2122)

Das Bild, das dem Herrscher mit auf den Weg gegeben wird, ist also dasjenige, in dem Otto als der Mörder erscheint, der er ja gar nicht in diesem eindeutigen Sinne gewesen ist. Aber eben jene Eindeutigkeit setzt sich am Ende des Dramas durch und wird als Garant für eine hoffnungsvolle Zukunft genommen, auch wenn dadurch die tatsächlich vorherrschende Komplexität, die sich im Laufe der Handlung offenbart hat, verleugnet werden muss.<sup>417</sup>

Aus diesen Inszenierungen, die vornehmlich am Ende der Dramen anzutreffen sind, lässt sich Folgendes ableiten: Wenn Eindeutigkeit also schon nicht gegeben ist und dieser Umstand Verunsicherung hervorruft, so kann sie zumindest künstlich erzeugt werden, und zwar gerade nicht (ausschließlich) mit dem Mittel der Sprache, sondern durch andere Techniken des Dramas.<sup>418</sup> Die Notwendigkeit einer derartig augenfälligen Zurschaustellung wird denn auch gerade in den späten Dramen explizit benannt:

LIBUSSA [...] So ging ich einst an meines Vaters Seite, / So ging die Mutter, gehen meine Schwestern, / Und soll ich sammeln mich wie sonst im Geist, / Muß ich mich auch umgeben so wie sonst. / Die Gabe, wenn sie frisch, braucht keine Hilfe, / Doch wird sie schwach, so ist ihr selbst das Äußre / Ein Notbehelf, ein Anker, der sie hält. (LI 2236-2242)

RUDOLF [zu Herzog Julius] Ihr bringt den Mantel auch? Habt ihr doch recht / Die Welt verlangt den Schein. Wir Beide nur / Wir tragen innerhalb des Kleids den Orden. (BH 1501-1503)

KÖNIG Ich selber will an meiner Gattin Seite / In ihrer Kutsche mich dem Volke zeigen, / Auf daß es glaubt was es mit Augen sieht / Daß abgetan der Zwist und das Zerwürfnis. (JT 1319-1322)

In allen drei Fällen sind es äußere Zeichen, welche dazu geeignet erscheinen, die durchaus bestehenden Zweifel an der Macht (über die eigenen Fähigkeiten oder im Bereich des Politischen)

<sup>417</sup> Vgl. die diesbezügliche Deutung Pruttis (2007): „Das breite Finale des *Treuen Dieners* restauriert die gefährdete metaphysische und politische Ordnung in Grillparzers Drama. Eine obdachlose Moderne wird hier mit der Heilsgewissheit im Zeichen einer christlichen Herrschaftsvision beschenkt und dieses Ordnungsversprechen beinhaltet die semiotische Utopie einer eindeutigen Lesbarkeit der Welt“ (S. 393).

<sup>418</sup> Gerade auf der Ebene der Kommunikation mit Sprache zeigt sich eben die mangelnde Eindeutigkeit, die als vorherrschendes Prinzip in den dargestellten Welten anzusehen ist (vgl. dazu insbesondere das folgende Kapitel).

zu zerstreuen und die notwendige Glaubwürdigkeit nicht nur vor den anderen, sondern auch vor sich selbst zu verbürgen. Veranschaulichung und Inszenierung sind also Antworten auf eine um sich greifende Unsicherheit in allen Bereichen, die alles einer Infragestellung unterzieht, vor der sich Rudolf in *Ein Bruderzwist in Habsburg* so fürchtet, weil es für ihn mehr als fragwürdig ist, ob eine Veränderung am Gegebenen in der Zukunft auch eine Verbesserung darstellt. Verwendet er in diesem Zusammenhang das Bild der gärenden „Hefe“ bzw. des um sich greifenden Zweifels, so ist damit der Aspekt mangelnder Kontrolle über eine zunehmend komplexer werdende Realität angesprochen, die ja auch in dem Bild der Uhr, an dem seine Dynastie das „Kronrad“ darstelle, zum Ausdruck kommt. Wenn sich die Menschen nämlich selbst ihre „Leitsterne“ setzen, dann gibt es keine übergeordneten Standpunkte mehr, von denen aus die Dinge eindeutig zu beurteilen wären, sondern Relativität und prinzipielle Mehrdeutigkeit hätten sich als grundlegende Prinzipien durchgesetzt. Eine damit einhergehende Komplexität lässt sich eben nur durch eine konsequente Auslöschung alles nicht Eindeutigen erlangen, jedoch gelingt dies nur bedingt.

## 5. Zeichen als Problem und als Lösung

Verknüpft mit dem Problembereich der Eindeutigkeit ist natürlich derjenige der Interpretation von Zeichen, durch die ja überhaupt erst der Zweifel entstehen kann.<sup>419</sup> Denn die Deutung der Zeichen obliegt schließlich dem Empfänger und kann vom Sender nicht eindeutig festgelegt werden, wobei der Deutungsakt von dem Standpunkt des Interpreten abhängig und damit perspektivgebunden ist. Anhand von *Das goldene Vließ* wurde dieser Umstand oben bereits erläutert, aber er ist natürlich auch in den anderen Dramen Grillparzers von zentraler Relevanz und das heißt im Fokus der Darstellung, so z.B. auch in *Sappho*: Der Traum Phaons, in dem Melitta an die Stelle der Künstlerin tritt, führt vor Augen, dass sich die von Sappho erzeugte Kunst von ihr als Produzentin losgelöst hat und von dem Rezipienten mit ganz anderen Referenzen belegt werden kann, und zwar in Abhängigkeit der Gestimmtheit des deutenden Subjekts:

PHAON Da klingt ein Saitenspiel und alles schweigt. / Du warst's, du sangst der goldnen Liebe Freuden / Und tief im Innersten ward ich bewegt. / Ich stürze auf dich zu, da – denke doch! / Da kenn' ich dich mit einem Mal nicht mehr. / Noch stand sie da die vorige Gestalt, / [...] / Die Leier klang noch in der weißen Hand; / Allein das Antlitz wechselt schnell verfließend / Wie Nebel, die die blauen Höhn umziehn / [...] (SO 904-913)

Ist „Kunst“ eindeutig als (sekundäres) Zeichensystem markiert, gibt es andere Ereignisse, die zum Gegenstand einer Deutung werden, obwohl diese von den Erzeugern dieser Zeichen noch nicht einmal als solche intendiert sind:

SAPPHO Der bunte Schmuck verletzt mein Auge! Fort! / Einfach ging stets die einfache Melitta, / So viele Hüllen deuten auf Verhülltes! / Geh! Andre Kleider, sag' ich dir! Nur fort! (SO 1085-1088)

Der Text erweckt den Eindruck, dass Melitta die von Sappho als Zeichen für ihre Zuneigung zu Phaon interpretierten Handlungen, z.B. das Anlegen einer anderen Kleidung, nicht bewusst ausübt, ähnlich wie auch Erny in *Ein treuer Diener seines Herrn* die Locke Ottos auch ohne das Bewusstsein einer Verletzung der für sie bestimmenden Sittsamkeit genommen hat. In bei-

<sup>419</sup> Lukas (1996) führt vor, in welchem Maße semiotische Probleme der Produktion und Dekodierung von Zeichen symptomatisch für die Erzählliteratur zwischen 1830 und 1850 sind und wie sie mit einer neuen Form der Psychologisierung der Figuren und einem neuen Stellenwert der Zeit in Verbindung stehen. Ähnliche Beobachtungen lassen zumindest teilweise auch Grillparzers Dramen zu, insbesondere was die „zeichenhafte Manifestation des Psychischen“ und deren „unfreiwillige Selbstpreisgabe“ anbelangt sowie die grundsätzliche Ambivalenz der Zeichendeutung, die in Verbindung mit „einer höchst pessimistischen Schicksalskonzeption [...] eine Sinnkrise in der dargestellten Welt“ offenbart (S. 175). Hierzu wäre auch die wiederholt auftretende Erfahrung des „zu spät“ zu zählen, die dem grundsätzlichen „Problem der Zeit“ angehört (vgl. S. 177f.).



den Fällen jedoch werden die Taten zum Anlass genommen, eine Realität zu vermuten, die der Rezipient des Dramentextes dann tatsächlich auch bestätigen muss, auch wenn diese den betreffenden Figuren zunächst noch verborgen sind. Über den Status einer Vermutung gelangen aber auch die Interpreten dieser Zeichen in den Dramen selbst nicht hinaus, weshalb sie explizit eine Bestätigung verlangen: Nur wenn plausibel erklärt werden kann, wie es zu dem als Zeichen für eine vermutete Realität angesehenen Ereignis gekommen ist, kann Eindeutigkeit erzielt werden. Gerade der Umstand, dass die betreffenden Figuren aber diese verlangte Aufklärung vermeiden bzw. gar nicht leisten können, treibt die Interpreten zur Verzweiflung und bewirkt einen Verlust ihrer psychischen Stabilität. Aufgrund dieses prinzipiellen Mangels an Eindeutigkeit bzw. der Unmöglichkeit, eine widerspruchsfreie Aufklärung herbeizuführen, findet sich eben auch wiederholt die Aussage, wonach „Erforschen“ zerstöre, zumindest insofern das Aufzudeckende einen Umstand darstellt, der im Rahmen der jeweiligen Ordnungsvorstellungen als hochgradig problematisch gilt.

Umgekehrt kann aber auch die Interpretation eines vermeintlichen Zeichens dazu führen, dass von einer Realität ausgegangen wird, die es so eben nicht gibt: Rodrigo setzt Sprache gezielt zur Verführung in seinem Sinne ein und Rustan erfüllt zwar von seinem Äußeren her die Bedingungen für den erwarteten Helden in Samarkand, aber leider entspricht er ihm von seinem Wesen überhaupt nicht, während der eigentliche Held als solcher nicht erkannt wird, weil er eben nicht die erwarteten Merkmale aufweist. Diese Merkmale entstammen wiederum Erzählungen aus alten Zeiten, die dementsprechend die Wahrnehmung der Figuren leiten. In *Des Meeres und der Liebe Wellen* dient Hero das Lied von Leda und dem Schwan aus „altergrauer Zeit“ dazu, durch eine Übertragung der dargestellten Bedingungen auf das momentane Naturerleben den besungenen Geschlechtsakt bereits ohne Anwesenheit des Liebespartners vorwegzunehmen. Die „Zeichen“, die sie dem toten „Freund“ schließlich als „Pfand“ ihrer Verbundenheit verleiht (MLW 2051), markieren schließlich auch anschaulich ihre Vermählung, die konsequenterweise ihr Ausscheiden aus dem Tempelbezirk notwendig macht, auch wenn diese lediglich auf der Zeichenebene stattgefunden hat. Selbst ihr Tod scheint auf dieser Ebene angesiedelt zu sein, denn der Kuss auf den Mund des Leichnams hat sie in ihrer eigenen Wahrnehmung so „kalt“ gemacht,<sup>420</sup> dass selbst die um sie besorgte Janthe an ihr den „Frost des Todes“ (MLW 2082) feststellen muss, um daraufhin dann auch den Tod selbst zu diagnostizieren. Als der Priester schließlich verstört fragt, ob diese Aussage dem „Wahnsinn“ geschuldet sei (MLW 2105), ist das ein überdeutliches Zeichen dafür, dass dies in seiner Weltsicht gar nicht vorkommen kann. Hieran lässt sich bereits die überaus enge Beziehung von Zeichen und subjektiv geglaubter Realität erkennen, denn objektive Aussagen über die Realität, die dann gleichzeitig den Stellenwert von „Wahrheit“ beanspruchen könnten, gibt es in diesem Sinne nicht.<sup>421</sup> Diese Beobachtung lässt sich durch die Bedeutung des Liebespfandes in *Libussa* bekräftigen. Schließlich führt dieses für Primislaus sozusagen ein Eigenleben in freudiger Erwartung der möglichen Erfüllung seiner Wünsche, das er sogar dem tatsächlichen Versuch, diesen in die Realität umzusetzen, vorzieht. Denn die Realität könnte ihn enttäuschen, wie es zunächst ja auch den Anschein hat, über das Zeichen jedoch kann er vollkommen autonom verfügen. So erlebt es auch König Alphons, dem das Bild der spielfreudigen Jüdin ein Andenken an die mit

<sup>420</sup> Vgl. MLW 2028-2031: „Ich legte seine Hand an meine Brust, / Da fühlt' ich Kälte strömen bis zum Sitz des Lebens; / Im starren Auge glühte keine Sehe. / Mich schaudert. Weh!“ Naukleros dürfte diese Interpretation Heros gar nicht so sehr überraschen, schließlich hat er selbst das Bild des „Todeskusses“ (vgl. auch Prutti 2005) in das Drama eingeführt (MLW 1590), allerdings hat er es eindeutig als Metapher gebraucht, die hier nun in beängstigender Art und Weise die Wirklichkeit zu bedingen scheint.

<sup>421</sup> Vgl. hierzu insbesondere die Unmöglichkeit, die tatsächliche Wahrheit in der verworrenen Handlung um Don Cäsar und Lucrezia in *Ein Bruderzwist in Habsburg* zu finden, bzw. die Klage des Kaisers, wonach es ihm unmöglich erscheine, eine objektive Wahrheit zu erhalten, die ihm als Grundlage für kluges und staatsmännisches Handeln dienen müsste (s.u.).

ihr gelebte Episode darstellt, die er nicht vergessen möchte, wie es die Königin von ihm verlangt.

Insbesondere auch mit Hilfe sprachlicher Zeichen lässt sich Realität individuell verfügbar machen: Deutet Sappho zunächst ihre Künstlerinnenexistenz als mangelhaft angesichts der Aussicht auf eine Herbeiführung des Olymp auf Erden durch die Verbindung mit Phaon, so nimmt sie im zweiten Teil des Dramas die gegenteilige Perspektive ein. Dabei bedient sie sich der Metapher des Meeres, das auch in anderen Dramen zur Selbstvergewisserung herangezogen wird, wobei die Unsicherheit und unergründliche Unermesslichkeit grundsätzlich negativ konnotiert sind. Für die Geschichte von Leander und Hero, die ähnlich wie Sappho ebenfalls eine Umdeutung der Realität vornimmt, ist das „Meer“ sogar titelgebend, indem eine Ähnlichkeitsrelation zu dem dargestellten Liebeserlebnis etabliert wird, die in ihrer Exemplarität erkenntnisleitend sein kann. Auch Rustan versteht es wiederholt, die vermeintlichen Ereignisse im Traum durch eine entsprechende Nacherzählung, die entscheidende Bedingungen verändert oder auslässt, in seinem Sinne umzudeuten, um nicht auf die zufällig erworbenen Gunstbezeugungen verzichten zu müssen. Kaiser Rudolf in *Ein Bruderzwist in Habsburg* schließlich ist ein Meister darin, je nach Situationszusammenhang ein Gedankengerüst aufzustellen, das seine Abkehr von der Realität verteidigt, auch wenn seine Aussagen insgesamt teilweise zueinander in Widerspruch stehen. Insbesondere sprachliche Bilder und Assoziationsketten erweisen sich dazu als besonders geeignet, so dass auch sein Bruder auf die Metapher des Kreislaufs zurückgreift, um seinen militärischen Misserfolg nicht als solchen erscheinen zu lassen. So hält es natürlich auch Ottokar, der sich darin als eindeutiger Verwandter des Bruderpaares erweist. Aber auch Alphons versteht es, seine Siegesungewissheit im bevorstehenden Kampf hinter einer komplexen Satzkonstruktion geschickt zu verbergen. Dieser ist es auch, der seine anfängliche Ahnung, wonach lediglich „[b]esiegter Fehl [...] all des Menschen Tugend [sei]“ (JT 174), in einen anschaulichen Vergleich des Weisheitsbaumes kleidet, der auf eben jene Verbindung von unten und oben verweist, die bereits die in *Das goldene Vließ* und *Des Meeres und der Liebe Wellen* tatsächlich auftauchenden Türme repräsentieren.

Zeigen diese Türme für den Rezipienten die Unmöglichkeit der Bewahrung vor Versuchungen an, denen sich im unteren Teil ein Zugang eröffnet, werden sie von den Figuren selbst natürlich anders oder sogar unterschiedlich interpretiert. Der Priester in *Des Meeres und der Liebe Wellen* begreift das verbindende Element dieses Ortes etwa als Sinnbild für die gemäß den Systemprinzipien konzipierte Aufgabe der Priesterin, „ein doppel-lebend, auserkornes Wesen“ zu sein (MLW 905), und in *Das goldene Vließ* lässt die Erwähnung eines weiteren Turmes in der gemeinsamen Vergangenheit von Jason und Kreusa die Annahme zu, das Bauwerk aus Sicht des Helden mit einer zu erobernden Weiblichkeit zu assoziieren, während Jason darin überhaupt nur eine Möglichkeit zur Bewährung seines Heldenmutes sieht. Als grundsätzlicher Befund lässt sich also festhalten, dass die einer Deutung zuzuführenden Zeichen der dargestellten Welt mehr als nur eine Bedeutung tragen, und zwar sowohl aus Figurenperspektive als auch aus Sicht des Interpreten, so dass auch auf dieser Ebene von einer in den Dramen vorherrschenden Heterogenität gesprochen werden kann.<sup>422</sup>

---

<sup>422</sup> Vgl. hierzu auch den entsprechenden Befund von Prutti (2013) in Bezug auf die Rolle bzw. Funktion der Figuren für die Dramenhandlung selbst: „Die ästhetische Heterogenität von Grillparzers Dramen schließt [...] die semiotische Mehrfachkodierung seiner Hauptfiguren ein, die diese Tatsache auch selbst annonciieren. [...] Ohne die normative Vorentscheidung im Sinne von neo-klassizistischen Charakter-Postulaten drängt sich die konträre Schlussfolgerung auf, wonach es gerade die inkongruente Mischung von unterschiedlichen Traditionsvorgaben und ästhetischen Registern ist, die das eigentlich interessante von Grillparzers Figuren ausmacht, ihre Traditionsverhaftetheit ebenso wie ihre Modernität“ (S. 328).

Auch „Verschweigen“ kann als adäquate Reaktion auf eine unliebsame Realität in Anspruch genommen werden, damit das Individuum „nicht von Sinnen“ käme und gelähmt würde, wie es Medea durch die Vergrabung der materiellen Andenken der Vergangenheit sinnlich konkret vor Augen führt. „Verschweigen“ ist in diesem Zusammenhang strukturell gleichbedeutend mit „Vergessen“ im Sinne einer Verdrängung des Vergangenen, das bereits Phaon zunächst als adäquate Reaktion auf seine Verstörung angesichts der Erhöhung durch Sappho vorschwebt.<sup>423</sup> Allerdings führt der Text wie auch im Falle Sapphos und in deutlicher Parallele zum Versuch Heros, ihre Eltern bzw. ihre Herkunft gezielt vergessen zu haben (MLW 211), vor, dass dieses Vorhaben nicht auf Dauer möglich ist, weil sich keine der Figuren von den sie prägenden Sozialisationsstrukturen lösen kann. Überhaupt stellt diese Form der Problembewältigung lediglich einen Aufschub und keine Lösung dar, zumal sie mit negativen Konsequenzen für die Einheit der Person verknüpft ist, worauf bereits der Kastellan Günther in *Die Ahnfrau* verweist (vgl. AF 531-533: „Meinen Busen will's zerbrechen / Und es drängt mich's auszusprechen / Beb' ich selber gleich zurück“) und woran Bertha schließlich zugrundegeht.

Aber nicht nur die individuelle Vergangenheit stellt ein nicht mehr zu verleugnendes Faktum dar, das einem angemessenen Zurechtfinden in der jeweils aktuellen Lage entgegensteht, auch einmal gefasste Gedanken können sich derart verselbständigen, dass sie schließlich zur Realität werden, auch wenn die Figuren zunächst noch davor zurückscheuen. Ein Beispiel dafür liefert Medea, in deren Bewusstsein das Faktum einer Kindstötung durch Goras Erzählung des Mordes der Althea an ihrem Sohn bereits lange Zeit vor der Ausführung ihres eigenen Verbrechens Einzug gehalten hat. Medea selbst stellt sogar den Zustand der Reflexion in einen unmittelbaren Gegensatz zu demjenigen der kindlichen Unschuld, der sich eben nicht nur durch die Abwesenheit von erduldetem Leid, sondern eben auch von der Notwendigkeit einer gedanklichen Situationsbewältigung auszeichnet hat:

MEDEA Ich wollt', mein Vater hätte mich getötet, / Da ich noch klein war, / Noch nichts, wie jetzt, geduldet,  
/ Noch nichts gedacht – wie jetzt. (ME 1799-1802)

Bereits Fedriko sieht sich dem Umstand ausgesetzt, dass die Selbstvergewisserung mit dem Mittel der Sprache einen schädlichen Effekt auf die Einheit seiner Person hat:

FEDRIKO Die Sprache bebt zurück, sie wagt es nicht, / des Ungeheuers Seele zu entfalten; / sie weigert mir  
den Dienst, wenn ichs versuche, / die Leiden meiner Seele schwach zu schildern! (BK 3332-3335)

Hier ist es also so, dass vorhandene Zeichen stören, weil sie eine unliebsame Realität repräsentieren, und so muss auch Ottokar mit ansehen, dass Zawisch und seine neue Frau Zeichen austauschen, die sich seiner Kontrolle entziehen und so überdeutlich vor Augen führen, dass er in seinem Haus nicht die Autorität hat, die er sich selbst gerne zusprechen möchte. Das zentrale Motiv des Kniens in diesem Drama nimmt für ihn nach dem symbolischen Kniefall vor Rudolf ebenfalls den Stellenwert einer zu verdrängenden Realität ein, die er dementsprechend auch umdeutet bzw. dadurch zu umgehen versucht, dass er Knien als Treuebekundung sich gegenüber ablehnt. Gleichzeitig lässt sich an diesem Motiv erneut die Perspektivabhängigkeit der Zeichendeutung veranschaulichen, denn das Niederknien hat für Rudolf eine ganz andere Bedeutung als für die Kunigunde, die darin nur einen Akt der persönlichen Schmach sehen kann. Je nach Standpunkt erscheint auch die erfolgreiche Verteidigung der Altstadt von Prag gegen das von Leopold angeworbene Passauer Heer als „Zufall“, „Wunder“ oder als notwendige Folge der Tapferkeit der treuen Bürger (vgl. BH 2022f./2145).

<sup>423</sup> Vgl. SO 315-318: „O könnt' ich doch mein ganzes früh'res Leben / Umtauschend, wie die Kleider, von mir werfen, / Besinnung mir und Klarheit mir gewinnen, / Um ganz zu sein, was ich zu sein begehre!“

Aber nicht nur die Anwesenheit von unliebsamen Zeichen stellt ein Problem in den dargestellten Welten dar, auch das Gegenteil kann der Fall sein, wenn nämlich die Figuren explizit um ein Zeichen bitten, weil sie sich nicht sicher sind, worin nun die richtige Handlung besteht. So geht es bereits Bertha aus *Die Ahnfrau*, und auch die zwischen ihrer Verpflichtung gegenüber ihrer Ziehmutter und ihrer Zuneigung zu Phaon hin- und hergerissene Melitta erhofft sich himmlischen Beistand: „Ihr Götter! Soll ich?“ (SO 1455). Mit einem inneren Zweifel konfrontiert, wie er sich angesichts des auf seine geliebte Blanka ausgestellten Todesurteils verhalten solle, wird auch Fedriko. Es ist dann ein zufälliges Ereignis, nämlich das aus seiner Halterung rutschende Schwert, das den Status einer Vorbedeutung annehmen soll, aber auch diese entzieht sich einer eindeutigen Auslegung, weil sie lediglich seine eigene Unsicherheit widerspiegelt:

FEDRIKO Was ist das? – Wie, mein Schwert? – In dieser Stunde? / Du, das in manche blutige Schlacht mir folgte, / verlässest mich in diesem Augenblick? / in diesem, diesem Augenblick? – – Doch fort / mit diesen kindisch lächerlichen Bildern! / Zu rechter Zeit zeigst du dich meinem Blick, / mit lauter Stimme ruft dein stummes Eisen / das weiche Herz, was tun ich soll und muß. (BK 3257-3264)

Ist man sich seiner Sache im Umkehrschluss sehr sicher, so verleitet die grundsätzliche Ungeklärtheit eines wegweisenden Bezugsrahmens in der jeweiligen Situation die Figuren der mythologischen Texte dazu, ihre Tat als weisen Ratschluss der Götter auszugeben (vgl. Phaon und Sappho; Aietes, Phryxus und Jason; Leander, Hero und der Priester). Aber auch Ferdinand in *Ein Bruderzwist in Habsburg* und die Ordnungsrepräsentanten in *Die Jüdin von Toledo* berufen sich in ihrem brutalen Handeln auf den Willen des christlichen Gottes, mit dem sie sich in Einklang wännen, ohne dass dies durch den Text in irgend einer Weise beglaubigt würde. Vielmehr wird ihre jeweilige Position angesichts des Wissens um die tatsächlichen historischen Ereignisse im Anschluss an das durch die Dramenhandlung abgebildete Geschehen sogar eher falsifiziert. Zeichendeutung ist also eindeutig subjektiviert, die innere Gestimmtheit der Figuren ist verantwortlich dafür, wie sie die Realität wahrnehmen, und objektive Aussagen lassen sich nicht mehr treffen, sondern allenfalls rückblickend einzelne Standpunkte als zutreffend/weitsichtig oder eben als unvorsichtig bzw. gefährlich charakterisieren.

Dementsprechend kann Orientierungslosigkeit auch eine Folge der Unfähigkeit sein, zwischen richtigen und falschen Zeichendeutungen zu unterscheiden, wie es Don Cäsar überdeutlich vorführt:

DON CÄSAR Was ist es auch: ein Weib? Halb Spiel, halb Tücke, / Ein etwas, das ein etwas und ein nichts, / Je demnach ich mirs denke, ich, nur ich. / Und Recht und Unrecht, Wesen, Wirklichkeit, / Das ganze Spiel der buntbewegten Welt, / Liegt eingehüllt in des Gehirnes Räumen, / Das sie erzeugt und aufhebt wie es will. / [...] / Laßt mich erkennen euch, nur deshalb kam ich; / Zu wissen was ihr seid, nicht was ihr scheint. / Denn wie's nur eine Tugend gibt: die Wahrheit, / Gibt's auch ein Laster nur: die Heuchelei. (BH 1898-1916)

Der freche Sohn der „neuen Zeit“ leidet also an der Beliebigkeit der ausschließlich dem einzelnen Individuum überlassenen Zeichendeutung bzw. an dem Fehlen eines universell gültigen Bezugsrahmens, der die Richtigkeit der Zeichendeutung legitimieren würde. Und dies sogar mehr, als ihm selbst bewusst ist, denn schließlich wird ja auch er von seinem Vater zu einem Zeichen gemacht, nämlich zum Repräsentanten dessen, woran er selbst leidet. Allein deswegen wird ihm auch plötzlich die väterliche Gunst entzogen, weil der Kaiser nur durch diesen Substituierungsprozess über die von ihm beklagte „neue Zeit“ zu verfügen vermeint, wobei der Text an diesem selbst gewählten Indikator dann doch nur vorführt, dass er eben keine Gewalt über sie hat. Denn letztlich leidet er an dem gleichen Problem wie sein Sohn, nämlich der Unmöglichkeit, zwischen richtigen und falschen Aussagen über die Realität zu entscheiden, die für ihn als politischen Akteur eigentlich die Grundlage für seine Entscheidungen sein müssten: „Ein Jeder sieht ein andres, nein, sieht nichts / Und gibt den Rat, der nichtig schon von vorn-

her“ (BH 1332f.). Dass Personen zu einem Zeichen werden können,<sup>424</sup> ist bereits für *Das goldene Vließ* vorgeführt worden und findet sich auch in *Die Jüdin von Toledo*, wo sich einerseits Rahel und die Hofrepräsentanten um das Bild des Königs streiten und dieser andererseits Rahel schließlich zu einem Zeichen für seine Autonomie macht, die er erworben hat und die man ihm wieder streitig zu machen gedenkt.

Dass eine Eindeutigkeit, wie sie sich Don Cäsar erhofft, in der Welt nicht möglich ist, stellt eine grundsätzliche Aussage aller Dramen Grillparzers dar und wird in seinem Lustspiel *Weh dem, der lügt!* explizit durch folgende Worte Gregors thematisiert:

GREGOR Wer deutet mir die buntverworne Welt! / Sie reden Alle Wahrheit, sind drauf stolz / Und sie belügt sich selbst und ihn, er mich / Und wieder sie; der lügt weil man ihm log – / Und reden Alle Wahrheit, Alle. (WL 1799-1803)

Wenn die Lügen gleichzeitig die Wahrheit darstellen können, dann ist der Weltzustand paradox,<sup>425</sup> und Eindeutigkeit könnte nur herbeigeführt werden, wenn die jeweiligen Aussagen durch einen entsprechenden Deutungsrahmen, der angibt, wie sie nun genau zu verstehen sind, ergänzt würden. Die Paradoxie alles Irdischen hat bereits Graf Borotin festgestellt, indem er gesagt hat, dass das Leben „bittersüß“ sei; eine Erfahrung die auch Bertha teilen musste und der sie durch die Produktion von Kunst begegnet ist,<sup>426</sup> in der diese Paradoxien zwar nicht aufgelöst werden können, die aber immerhin eine Möglichkeit der Verarbeitung der Realität darstellt, denn die Unmöglichkeit dazu führt ja unmittelbar in den Tod (vgl. AF 2604-2646).

Zeichenproduktion in Form von Kunst und damit der Konstruktion eines sekundären Zeichensystems, das in erster Linie auf sich selbst verweist und die per se mehrdeutigen sprachlichen Zeichen in einem konstruierten Kontext mit einer bestimmten Bedeutung belegt, bietet sich dementsprechend als Problemlösung an. Es wurde bereits auf die Leistungsfähigkeit der Meeresmetapher in *Des Meeres und der Liebe Wellen* als Sinnbild für die grenzüberschreitende Kraft der Liebe sowie für deren Gefahren verwiesen in Gegenüberstellung zu dem Abbild des Liebesgottes, dem Janthe am Ende zu Recht Vorwürfe macht. Am Ende der Handlung von *König Ottokars Glück und Ende* wird die Farbkombination von „Rot“ und „Weiß“ von ihrer sexuellen Konnotation befreit und erfährt eine Umdeutung im Hinblick auf eine Identifikation mit dem kämpferischen Einsatz für die Nation, der wiederum Gegenstand der Dramenhandlung selbst ist. Aber auch die Figuren selbst greifen wie Bertha auch auf das Mittel der Kunst zurück, wenn sie an der vermeintlichen Realität und vor allem ihrer offenkundigen Paradoxalität zweifeln. So erinnert sich Blanka an ihre Jugend in Frankreich ausschließlich in Form eines eindeutig verklärten Bildes und gleichzeitig behauptet sie, dass ihre Liebe zu Fedriko sich jeder

<sup>424</sup> Vgl. auch Krahs (1996): „Prinzipiell kann in der Welt alles Zeichenfunktion übernehmen. Die Prämisse von Zeichenhaftigkeit stellt den ‚Normal‘-Zustand dar, so daß sich für die Individuen letztlich immer das Problem einer Deutung ergibt“ (S. 271).

<sup>425</sup> Krahs (1996) macht „Paradoxie“ als grundlegendes Prinzip der Dramen des von ihm postulierten Modells II der gelösten Bindungen fest (vgl. S. 204-211). Schnitzler (1994) ordnet den in Grillparzers Dramen wiederholt anzutreffenden „Perspektivismus im Zugang zu den Dingen [...], der natürlich einen Relativismus der Urteile begünstigt und damit jedem dogmatischen Denken diametral entgegensteht“ (S. 192), der Spätaufklärung zu, deren „Signum“ für ihn „die Fülle der ‚unmöglichen Synthesen‘“ (S. 188) darstellt und als deren „späte“ Vertreter Grillparzer wie auch der Prager Philosoph Bolzano anzusehen sind, die beide auch die daraus resultierende Gefährdung des Ich thematisieren: „Bei Grillparzer wie Bolzano ist das Aufklärerische ja im Grunde eine Nachkommenschaft des Spätaufklärerischen; es hat hier die Züge der Skepsis, Sublimierung, des Zögerlichen und Resignativen angenommen, die man in der Aufklärung selbst vergebens sucht“ (S. 199). Vgl. zu den „geistigen Hintergründen des Biedermeier“ auch Haslmayr (2002).

<sup>426</sup> Vgl. hierzu insbesondere Krahs (1996), S. 306-316. Er weist hier richtigerweise auch auf den Umstand hin, dass dieses Verfahren auch schon von Blanka angewandt worden ist, dort allerdings durch den Hinweis auf die „Schwärmerei“ verurteilt wird.

eindeutigen sprachlichen Abbildung entzöge: Sie ist zwar zu umschreiben, aber nicht in einem einzigen Ausdruck zu erfassen ebenso wenig wie der vermeintliche Betrug Fedrikos, wodurch sich ihre ambivalente Einstellung demjenigen gegenüber erklärt, den sie gleichzeitig liebt und hassen müsste. In der schwärmerischen Vergegenwärtigung der Vergangenheit, und das heißt in Form einer Erzählung des Geschehenen, kann diese Paradoxie also bewältigt werden, auch wenn das Erwachen in die als unbefriedigend empfundene Realität umso ernüchternder ausfallen muss, worauf ihre Gesellschafterin besorgt aufmerksam macht. Auch Sappho greift im Augenblick der Unsicherheit bezüglich der Realisierbarkeit der von ihr verfolgten Liebesbeziehung zur Leier, was der von trüben „Stimmungen“ heimgesuchten Hero im Turm verwehrt bleibt, die sich aber immerhin der Rezitation eines Liedes widmen kann, das auf der Zeichenebene einen überdeutlichen Bezug zu ihrer eigenen Gestimmtheit aufweist. Ebenso flüchtet sich Melitta bei „Schmerz und Kummer“ in die „goldumflorte, lichte Ferne“ ihrer Erinnerung (SO 677-680). Diese wird zu einem „Märchen“ für die Figuren in *Das goldene Vließ*, weil sie schöner wiedergegeben wird, als sie in Wirklichkeit war, allerdings muss dieses Traumbild jeweils an dem Punkt scheitern, an dem die zu verdrängende Vergangenheit darin Eingang hält, weil sie deren Unwiederbringlichkeit markiert, über die sich Jason durch die Aussicht auf ein „einfach Herz und einen stillen Sinn“ (ME 829) fatalerweise hinwegtäuscht.<sup>427</sup> Besonders auffällig ist natürlich der Umstand, dass Medea selbst am Ende zu der Sprache als Mittel der Selbstvergewisserung greift bzw. in der Ausübung ihrer Rache ja auf das in einer Erzählung erwähnte Beispiel des Kindermordes Bezug nimmt, während für die wilde Jägerin am Anfang der Trilogie Sprache keinen besonderen Stellenwert hatte. Allerdings war dies eben ein Zustand, in dem sie „[n]och nichts [...] geduldet, / Noch nichts gedacht [...]“ (ME 1801f.), so dass Ursprünglichkeit und Unbedarftheit einem Zustand der Sprachlosigkeit äquivalent gesetzt werden, wie es bereits Blanka tut, wenn sie über ihre vergangene Liebe im Wald zu Varennes sagt, dass sie ebenso „namenlos“ sei wie Fedrikos Verbrechen (vgl. BK 787). Die ursprüngliche Unbedarftheit des individuellen Paradieses ist demnach definitiv verloren, und lediglich vermittelt kann sie wieder heraufbeschworen werden, wobei der Kunstcharakter jeweils durch eine überdeutliche Idealisierung kenntlich gemacht wird, die anzeigt, dass die Vergangenheit mitnichten so schön war, wie man sie sich rückblickend ausmalt, zumal diese Erinnerung niemals den Status eines neuen Paradieses einnehmen kann, wie es die Parallele zu einer romantischen Geschichtsvorstellung zunächst einmal nahelegen würde. Es bleibt also bei einer kurzfristigen Behelfskonstruktion, weil sich diese Schonräume der gedanklichen Vergegenwärtigung einer schöneren, da einfacheren Realität stets als nur momentan erlebbar erweisen und sich nicht dauerhaft aufrechterhalten lassen.

In ähnlicher Weise wendet sich auch Kaiser Rudolf in *Ein Bruderzwist in Habsburg* dem Bereich der Kunst und der Sternendeutung zu, in denen er Antworten zu finden hofft auf die drängenden Fragen der Zeit, die ihm die nicht eindeutig zu erfassende und viel zu komplex erscheinende Realität nicht zu geben vermag, aber letztlich wird ihn die verstörende Realität auch in seinem Kabinett einholen.<sup>428</sup> Ebenso ergeht es auch König Alphons, der Ablenkung von der kriegerischen Pflicht sucht und sie schließlich in dem „Traumspiel“ Rahels findet, die in ihrem natürlich-kindlichen Spieltrieb die gegebene Ordnung auf den Kopf stellt und eine Welt des Scheins errichtet, in der er sich so lange wohlfühlt, bis ihn die Pflicht wieder in die gesellschaftliche Wirklichkeit zurückholt, in dem ihm diese Zerstreuung allerdings grundsätz-

<sup>427</sup> Daher ist es auch zutreffend, wenn Krah (2002b) davon spricht, dass sowohl „Erinnern [als auch] Vergessen [...] zentrale Konzepte [werden], die zur Situationsbewältigung beitragen können“ (S. 179). Hinzuzufügen wäre in diesem Zusammenhang, dass Erinnern eben häufig mit Verklären einhergeht, d.h. Vergessen als Prinzip bereits beinhaltet, allerdings durch die konstitutive Produktivität im Vergleich zum einfachen Verdrängen zunächst leistungsfähiger erscheint. Die Konfrontation mit der Realität ist jedoch in beiden Fällen verstörend und dementsprechend funktionieren diese Strategien wohl auch nur für eine gewisse Zeit.

<sup>428</sup> Vgl. Höller (1991b) zur „merkwürdige[n] Verbindung von Herrscher-Tragik und Künstlerproblematik“.

lich verweigert wird. Weiterhin gestützt wird dieser Befund einer Realitätsbewältigung durch Zeichenproduktion in Form von Kunst durch die beiden Dramen, die mit einer im weitesten Sinne „positiven“ Zeicheninterpretation enden, weil diese Kontinuität in der Zeit verheißt: *König Ottokars Glück und Ende* und *Libussa*. Hier ist es jedoch auffällig, dass die Zeichen im Laufe der Dramenhandlung erst erzeugt werden: Sowohl das (abstrakte) Gottesgnadentum Rudolfs als auch die (sinnlich konkrete) Krone der Schwestern als Zeichen des Hohen, das auf der Erde verbleibt, auch wenn sich der eigentliche Referent eben davon zurückgezogen hat, tragen eine feste Bedeutung, von der ausgegangen wird, dass sie sich auch in Zukunft nicht ändert. Verweist die Krone bereits auf ihren mythologischen Ursprung, der damit samt der Erzählung, wie es zu ihrer Entstehung gekommen ist, im Gedächtnis verankert bleibt, so führen auch die anderen mythologischen Texte vor, dass die in ihnen thematisierten Ereignisse, die ja explizit die Entstehung des Mythos vorführen, weiter bestehen werden und es ja in Form der Wiedererzählungen, z.B. in Form der vorliegenden Dramen auch tun.<sup>429</sup> Demgegenüber kommt es in *Ein treuer Diener seines Herrn* und *Weh dem, der lügt!* zu Wiederbelebungen des zwischenzeitlich in Frage stehenden Gesellschaftssystems, wobei der Erfolg, wie bereits dargelegt, in besonderem Maße an die Möglichkeit zur Wiederherstellung einer zwischenzeitlich fragwürdig gewordenen Eindeutigkeit gebunden ist, deren Konstruktcharakter ebenfalls deutlich zu Tage tritt.

## 6. Stellenwert des Zufalls

In nahezu allen Dramen findet eine explizite Thematisierung des Zufalls statt bzw., wo dies nicht der Fall ist, lässt sich dieses Konzept zur Erklärung einzelner Ereignisse in der Dramenhandlung heranziehen. Dieses Konzept wird insbesondere von den Figuren selbst bemüht, wenn es darum geht, rückblickend Ereignisse zu erklären, die grundsätzlich nicht (mehr) erklärbar erscheinen: Der Vatemord Jaromirs, der Tod der Königin durch Graf Peter oder die militärischen Erfolge Ottokars vor dem Einsatz der eigentlichen Dramenhandlung. In allen Fällen ist es so, dass von einer Existenz einer göttlichen Gerechtigkeit ausgegangen wird (bzw. werden soll), die zunächst einmal durch diese von den Figuren selbst als falsch erkannten Taten (zumindest) teilweise falsifiziert zu werden droht. Aber auch indem der Zufall als grundsätzlicher Bestandteil des Welterklärungsmodells angenommen wird – bei Jaromir ist er noch auf eine „dunkle Größe“ Schicksal ausgelagert, weil man so etwas nicht dem guten Gott anlasten möchte, bei Bancbanus erscheint der Zufalls sogar als „Bote“ des höchsten Gottes – wird die Vorstellung einer gerechten Weltordnung grundlegend problematisiert. In den im weiteren Sinne mythologischen Dramen ist der Zufall eine alternative Beschreibung des von den Göttern zugestandenen Entwicklungspotentials der Figuren: Einerseits spricht Sappho davon, dass die Götter ihr vergönnt hätten, „an des Lebens Kelch zu nippen“, andererseits bezeichnet sie die Handlung um Phaon als dem „Zufall“ geschuldete Episode; Medea bezeichnet es als „Unglück“, dass sie sich beide gefunden hätten (vgl. ME 2371), d.h. letztlich ist es also auch hier der Zufall, der sie zusammengeführt hat, und nicht ein böser Wille der Götter. Krah (1996), der die Bedeutung des Zufalls in den dargestellten Welten der zu seinem Analysekorpus gehörenden Dramen als paradigmatisch erkennt und diesen für den Untersuchungszeitraum typischen Befund mit dem Begriff der „Kontingenz“ belegt,<sup>430</sup> führt ebenfalls einen Beleg aus der Trilo-

<sup>429</sup> Vgl. hierzu auch Krah (2002b), S. 179 und ders. (1996), S. 325f. Zu den strukturellen Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen Mythos und Geschichte und der damit einhergehenden neuen Relevanz des Texttyps ‚Geschichtsdrama‘ ab 1840 vgl. ebd. S. 331-336.

<sup>430</sup> „Kontingenz“ ist auch der entscheidende Ausgangspunkt für die Untersuchung von Hahn (2008) über den Stellenwert der Verschwörung und ihre Funktion in der Literaturproduktion um 1800 mit besonderem Augenmerk auf Schiller und Kleist. Denn die Frage nach der Ursache der literarischen Mode der Verschwörungen führt den Autor zu der „Beobachtung des gesellschaftlichen Übergangs von der stratifikatorischen zur funktionalen Differenzierung und die Verarbeitung dieser Beobachtung im Literatursystem“ (S. 10, vgl. auch die diesbezüglichen Überlegungen in dem Kapitel „Differenzierung“ in Luhmann (1997), auf den Hahn hier rekurriert). In diesem Zusam-

gie *Das goldene Vließ* an, und zwar den Umstand, dass Medea und ihr Bruder in *Die Argonauten* trotz der beabsichtigten Konfliktvermeidung den Weg einschlagen, auf dem ihnen Jason wieder begegnen wird.<sup>431</sup> Die Frage der richtigen Wahl des Weges stellt sich also gar nicht mehr, weil nur ein Weg offensteht, der sich aus nicht mehr zu beeinflussenden Umständen ergibt, und so verhält es sich auch mit Libussa, die einen Weg betreten muss, der ihr *sowohl Kummer als auch* Glück bereiten wird, weswegen Kascha unrecht hat, wenn sie von einem „Scheideweg“ spricht:

KASCHA *die starr auf den Boden gesehen hat*: Sie ist in jener Lagen einer, sprichts mir, / Aus denen Glück und Unglück gleich entsteht, / Am Scheideweg von Seligkeit und Jammer. (LI 282-284)

Da Libussa später feststellen wird, dass der Zufall dafür verantwortlich zu machen ist, dass sie verändert aus dem Wald zurückgekehrt ist, und sie allein deswegen die Entscheidung trifft, aus dem Kreis ihrer Schwestern heraus die Nachfolge ihres Vaters anzutreten, muss auch für ihren Werdegang der Zufall als der entscheidende Faktor postuliert werden. Erst recht, wenn man sich vor Augen führt, dass die Schwestern ansonsten das Los in der Entscheidung über die zukünftige Fürstin zu Rate gezogen hätten, so dass es Libussa letztlich unmöglich ist, sich dem Wirken des Zufalls zu entziehen. Ähnlich wird es sich auch mit der Suche nach dem geeigneten Standort für die Stadt Prag verhalten; denn auch hier stellt der Zufall in der Entscheidungssituation den auslösenden Faktor dar. Im Unterschied zu Primislaus aber spricht Libussa selbst von Zufall und versucht diesen nicht als göttliche Fügung zu interpretieren, wie es Primislaus in dem Versuch der Funktionalisierung ihrer Weisheit beabsichtigt. Sie übernimmt also die Verantwortung für die Entscheidung, die sie nun angesichts der Erkenntnis über den Stellenwert des Zufalls in der dargestellten Welt selbständig trifft, während er eben seine Verantwortung mindern möchte, indem er den Zufall als ein höheres Zeichen interpretiert und somit eine Sinnhaftigkeit der Welt unterstellt, die es offenbar nicht gibt. Die einzige Möglichkeit, sich der unhintergehbaren Leitung durch den Zufall zumindest ansatzweise zu entziehen, besteht natürlich darin, selbst neue Bedingungen zu schaffen, an die sich dann wiederum Konsequenzen anschließen. Und an früherer Stelle hat Primislaus ja auch genau diesen Zusammenhang formuliert, als er angesichts seiner Unschlüssigkeit über eine aktive Brautwerbung Libussas formuliert:

---

menhang ist gerade das Bewusstsein der Kontingenz in Anlehnung an die Definition bei Luhmann (<sup>15</sup>2012, S. 152) ein entscheidendes Merkmal für den Zeitraum um 1800: „[...] die Frage nach der Möglichkeit von Kontingenzmanagement [] stellt eine zentrale Herausforderung der Zeitspanne dar, die mit dem Verlust von Sicherheiten [wozu insbesondere der zunehmende Verzicht auf eine allgemeine Heilsgewissheit zählt, Anm. d. Verf.] konfrontiert wird“ (S. 12). Die Literatur und insbesondere die „Verschwörungsgeschichten“ reagieren darauf auf besondere Weise, indem sie nämlich „Versuche geschichtlicher Akteure, der Macht des Zufalls durch Vorsteuerung zu begegnen“ darstellen und so „Handlungsspielräume und ihre Grenzen in Zeiten scheinbar entfesselter Kontingenz darstellbar“ machen (S. 63). Wirkt schon die Verschwörung an sich als „kontingenzreduzierende[] Maschine“ (S. 343), so das Drama in seinem Beharren auf Kausalität umso mehr, so dass in der Dramenproduktion von Schiller „Versuche“ beobachtbar sind, „die Systemgrenze von Verschwörung und Umwelt zugleich zur Barriere gegen den Zufall werden zu lassen, der aus der Innenseite der Form verbannt sein soll“ (ebd.). Enden mit dem Zufall, der das *Demetrius*-Projekt abschließt, „auch die Hoffnungen auf eine Steuerbarkeit der Geschichte durch einen von Individuen ersonnenen Plan, und sei dieser auch ein Produkt so schwarzer Seelen, wie es die Verschwörer sein sollen“ (S. 266), stellen Kleists Dramen eine weitere Radikalisierung dar. Kehrt in *Die Familie Schroffenstein* „der Zufall, den [die Verschwörung] bannen sollte, [...] mit aller Gewalt wieder hervor, wie auch die Komplexität [...]“ (S. 310), geht in *Die Hermannsschlacht* mit einer semantischen Abwertung der Verschwörung die Entfesselung des allumfassenden Kampfes einher, dessen destruktives Potential das Zentrum der Darstellung bildet (vgl. S. 311 u. S. 340).

<sup>431</sup> Krah (1996), S. 246f. Darüber hinaus bemerkt Krah den paradoxen Umstand, dass in den dramentheoretischen Aussagen Grillparzers der Kategorie „Kausalität“ ein besonderer Stellenwert vorkommt, die für Krah ein typisches Merkmal der Texte der Goethezeit darstellt und die eben nicht mit der in Grillparzers Dramen zu beobachtenden Kontingenz zu vereinbaren ist (vgl. S. 245f.).



PRIMISLAUS Das Schwerste dieser Welt ist der Entschluß. / Mit Eins die tausend Fäden zu zerreißen / An denen Zufall und Gewohnheit führt, / Und aus dem Kreise dunkler Fügung tretend / Sein eigener Schöpfer zeichnen sich sein Los, / Das ists wogegen alles sich empört / was in dem Menschen eignet dieser Erde / Und aus Vergangnem eine Zukunft baut. (LI 1037-1044)

Dementsprechend ließe sich sein Wunsch nach der Segnung des Stadtbauprojektes in erster Linie als Wunsch nach einem Zeichen des Ansporns lesen, denn dass eine Segnung samt der damit vermeintlich verbundenen Gewissheit, das Richtige zu tun, eine derart positive Wirkung hat, ist ja zumindest überaus wahrscheinlich (vgl. LI 2140f.).

Natürlich stellt sich vor diesem Hintergrund auch die Frage nach der Funktion von Libussas das Drama beschließender Geschichtsvision. Wie kann schließlich über „Jahrhunderte“ hinweg etwas vorausgesagt werden, wenn dem Zufall eine derart entscheidende Rolle bei der Herbeiführung historischer Entscheidungssituationen zukommt? Auch in diesem Fall kann nur der Schluss gezogen werden, dass die Prophezeiung Libussas auf ihre eigene Perspektive beschränkt bleibt, weil auch sie keine letztgültige Aussage über die Zukunft machen kann. Allerdings kann sie sehr wohl ein auf ihren Annahmen basierendes schlüssiges und damit nicht einiger Wahrscheinlichkeit entbehrendes Konzept vorlegen, zumal ihr als mythologischem Wesen ja durchaus ein höheres Wissen über die Beschaffenheit der Welt zugestanden werden muss. Damit erweist sich solch eine Vision dann ebenso wie die Flüche in *Das goldene Vließ* bzw. die vermeintliche göttliche Erhebung Rudolfs in *König Ottokars Glück und Ende* als grundsätzlich verstörendes Faktum in einer kontingenten Welt, dem allein schon deswegen vielleicht eine tatsächliche Wirkung zugeschrieben werden kann. Nicht umsonst endet ihr Blick in die Zukunft ja auch mit der Hoffnung auf die Wiederkehr der „Zeit der Seher [...] Begabten“ (LI 2483), weil den Menschen das Vertrauen in derartiges Wissen, das nicht der zeitgebundenen Relativität unterliegt, ein Bedürfnis werden wird. Ihr Stellenwert bleibt aber abhängig von dem Vertrauen der Menschen in ein solches Wissen, das als „Wahrheit“ geglaubt werden muss und ansonsten keinen Stellenwert in der Welt für sich beanspruchen kann. Wenn die Rezipienten des Dramas in Libussas Vision also ihre eigene Zeit vorweggenommen sehen, dann schenken sie der in „in Gleichnis und in selbstgeschaffnes Bild [verhüllten]“ und das heißt ja nichts anderes als in Form der Kunst gekleideten „Wahrheit“ eben jene Bedeutung, die sich Libussa wünschen würde (vgl. LI 2444f.). Als „Seherin“ jedoch darf sie eben nicht Gegenstand des geschichtlichen Prozesses sein, sondern sie muss sich von diesem distanzieren, um einen Blick darauf werfen zu können, so dass auch ihre Vision als zeitunabhängig gilt und die zukünftige Entwicklung überdauern wird. Fühlt sie sich nämlich selbst von einer Entwicklung betroffen, wie es zu Beginn des Dramas der Fall ist, kann sie nur das Wirken des Zufalls in Rechnung stellen, dessen ihr ungeahnte Konsequenzen dann von anderen, „seherisch begabten“ Figuren vorausgesagt werden können.

Ebenso wie in *Das goldene Vließ* kann in *Des Meeres und der Liebe Wellen* auch nicht von einer Existenz von Göttern bzw. von deren gezielten Eingreifen in den Handlungsprozess gesprochen werden, so dass die außergewöhnlichen Begebenheiten nur mit dem Konzept des „Zufalls“ erklärt werden können, auch wenn dieses Lexem nur einmal im ganzen Text selbst auftaucht (vgl. MLW 603). Allerdings spricht Hero bereits ganz zu Beginn davon, dass sie „ein glücklich Ungefähr“ (MLW 146) nach Sestos geführt hätte, wobei sich das von ihr zu diesem Zeitpunkt noch als Glück wahrgenommene Ereignis recht einfach mit dem Wunsch ihres Onkels erklären lässt. Andererseits erscheint die adäquate Wahl einer Priesterin allerdings durchaus als „Zufall“, und in diesem Sinn kann Hero auch von ihrem Glück sprechen, weil sie mit Ausnahme ihrer Jungfräulichkeit eben nicht die notwendigen Voraussetzungen für dieses Amt mitbringt. „Glück“ hat auch Leander, wenn er zum ersten Mal den Hellespont durchschwimmt und dank der Leitung von Heros Licht unbeschadet ihren Turm betreten kann, aber eben nur einmal. Anstelle der Lobpreisung des glücklichen Moments dominiert am Ende dementspre-

chend in Janthes Worten auch die Klage über die schmerzliche Verlusterfahrung. Diese muss zwar nicht zwangsläufig eintreten, aber auszuschließen ist sie eben nicht, erst recht, wenn das „Glück“ im Widerspruch zu kulturellen Werten steht, die jede Infragestellung ihrer Gültigkeit sanktionieren.

Auch in den beiden nicht tragisch endenden Dramen *Der Traum, ein Leben* und *Weh dem, der lügt!* lässt sich der Zufall als entscheidendes Konzept der Ereignisinitiierung in den dargestellten Welten ausmachen. Gibt der König dem zwischenzeitlich verzagten Rustan zu verstehen, dass er ruhig die ihm entgegengebrachte Gunst annehmen könne, weil „auch der Zufall [...] sein Spiel [wolle]“ (TL 1249), so adelt er damit ein Prinzip, dem Rustan ausschließlich seinen Aufstieg verdankt, worüber der König bisher natürlich noch im Unklaren ist. Denn dass mit Ausnahme seines Äußeren tatsächlich nichts die Verehrung rechtfertigt, die Rustan erfährt, wird erst im Laufe der Handlung klar. Wie bedeutsam der Zufall für die Herbeiführung eines guten Endes ist, offenbart dann ganz eindeutig das Lustspiel. Zwar würde die Existenz einer gerechten Weltordnung als Erklärungsfolie greifen, allerdings weist bereits der Umstand, dass Leon Gott direkt dazu auffordert, diese Vorstellung zu bestätigen, darauf hin, dass dieses Konzept keineswegs gesichert ist. Darüber hinaus wird ja tatsächlich immer eine Erklärung vor- bzw. nachgeliefert, welche die vermeintlich glückliche Wendung aus den gegebenen Umständen heraus erklärt, so dass Leon jeweils erkennen muss, „Glück“ gehabt zu haben, weil die Umstände grundsätzlich auch nachteilig für ihn hätten beschaffen sein können.

Unter diesem Aspekt hat Garceran in *Die Jüdin von Toledo* das Pech gehabt, dass ihn die Umstände an der Abkehr des Königs von seiner Pflicht haben mitwirken lassen:

GARCERAN [...] Es ist mein Fluch, / Daß mich der Zufall und der leid'ge Anschein / Gemengt in dieser Torheit wüstes Treiben, / Das Pflicht und Eid auf harte Proben stellt. (JT 846-849)

Noch einmal denn im Angesicht von Allen / Lehn' ich die Schuld ab dieses wirren Vorgangs. / Wie Zufall nur mich aus dem Lager brachte / War's Zufall, daß der König mich ersah / Dies Mädchen vor des Volkes Wut zu schützen / Und was durch Warnung, Gegenred' und Gründe / Ein Mann vermag um Unrecht zu verhüten, / Hab' ich versucht, ob fruchtlos freilich wohl. (1280-1287)

Auch hier regiert der Zufall, wie anders sollte man auch die Begegnung des Königs mit der schönen Jüdin im Park bezeichnen. Dass aber dieser Zufall, mit dem ja immer zu rechnen sein müsste, auch wenn die diesbezüglich getroffenen Regeln streng sind, das System zu seinem Kollaps führen kann, macht gerade seine Mangelhaftigkeit bewusst. Allerdings wird hier, wie bereits ausführlich dargelegt wurde, das System zugunsten der Anklage allgemeiner menschlicher Sündhaftigkeit in Übereinstimmung mit den Postulaten der christlichen Religion entlastet. Und aus diesem Blickwinkel erscheint dann der entgegengesetzte Fall, dass nämlich jemand wie die rätselhafte Donja Klara nicht schuldig geworden ist, erst recht als Zufall bzw. als „günstiges Geschick“ (JT 1873). Bezeichnenderweise ist diese Figur derart passiv, dass sie noch nicht einmal ein einziges Wort sagt, worin wohl der einzige Garant für Unschuldigkeit liegt. Daher ist es auch verständlich, wenn es Janthe am Ende von *Des Meeres und der Liebe Wellen* wieder zurück zu ihrer „Eltern Herd“ zieht.

Grundsätzlich nicht berechenbar sind auch die Handlungen in *Der Bruderzwist in Habsburg*, schließlich scheitern alle Figuren an ihren Ambitionen. Rudolf von Habsburg verweist explizit zumindest auf die allgegenwärtige Möglichkeit des Scheiterns, indem er seinem Bruder und damit Amtsnachfolger Folgendes mit auf den Weg gibt:

RUDOLF Mathias herrsche denn. Er lerne fühlen, / Daß tadeln leicht und Besserwissen trüglisch, / Da es mit bunten Möglichkeiten spielt; / Doch handeln schwer, als eine Wirklichkeit, / Die stimmen soll zum Kreis der Wirklichkeiten. (BH 2329-2333)

Entscheidend ist natürlich auch der Hinweis auf das „Fühlen“ als Erfahrungsmodus, der allein eine derartige Erkenntnis ermöglicht, denn auch hier ist es so, dass der Übermut blind für die Konsequenzen des eigenen Handelns macht und diese erst im Nachhinein bitter erfahren werden. Allenfalls punktuell können Erfolge erzielt werden, z.B. versteht es Bischof Klesel geschickt, die Erzherzöge mit Ausnahme von Leopold zu dem Friedensvertrag mit den Türken zu bewegen, auch wenn sich derjenige, durch dessen Stellung im Reich er seine Pläne überhaupt erst verwirklichen kann, plötzlich von seinem Ziel abgekehrt hat:

KLESEL Um Gotteswillen! / Erkennt doch, daß es Wahnsinn was ihr wollt. / Und doch – Kommts wie ein Lichtstrahl nicht von Oben? / Es ist zu spät. Bleibt, Herr, bei eurer Weigrung. (BH 761-764)

Wenn Mathias nämlich die gegenteilige Meinung wie sein eigentlich die Entscheidungen treffender Diener vertritt, dann ist das Misstrauen der Erzherzöge gleich viel geringer und es ist der Flexibilität desjenigen, der um die „Macht des Augenblicks“ weiß, zu verdanken, dass er spontan reagieren kann und nicht angesichts der unerwarteten Wendung verzweifelt. Adäquates Reagieren und weitsichtige Planung unter Einbezug der komplexen Ausgangsbedingungen steigern also die Wahrscheinlichkeit auf eine erfolgreiche Realisierung der eigenen Absichten, wobei diesen Zusammenhang nur derjenige erkennen kann, der um den grundsätzlichen Stellenwert des Zufalls in der Welt weiß, auch wenn darin eben kein Garant für Erfolg liegt, weil dieser letztlich doch eine Sache des „Glücks“ oder eben des günstigen Geschicks ist. Diese Erfahrung müssen nahezu alle Figuren machen, die in den Dramen etwas gewagt haben, weil sie im Laufe der Handlung mit Konsequenzen ihres Handelns konfrontiert werden, mit denen sie im Vorfeld überhaupt nicht gerechnet haben, worüber das folgende Kapitel Aufschluss geben soll.

## 7. Absicht – Tat – Konsequenz und Schuld

Bereits in *Blanka von Kastilien* ist ein zentraler Problemkomplex die Frage, wie man eine Figur, die lediglich eine lose Bindung an das System und die in ihm herrschende Ordnung aufweist, davon abhalten kann, sich aktiv gegen sie zu stellen, auch wenn diese Tat die Erfüllung persönlichen „Glücks“ bedeutete:

GOMEZ Fedriko, wohl bedenke, was du tust, / Denn schnell ist sie vollbracht, die rasche Tat, / wenn Lieb und Zorn die schwache Hand uns leiten, / doch nimmer kaufst du es mit blutgen Tränen zurück, ist es geschehn, das Ungeheure! / Noch schlägt dir unentweiht im reinen Busen / ein edles Herz, noch schläft der innre Richter, / der furchtbare, der Rächer schwarzer Tat, / o weck ihn nicht, ein einzger rascher Schlag, / und er erwacht und nimmer ruht er wieder. (BK 1443-1452)

Die Antwort liegt in dem Prinzip der inneren Stimme, denn wer sich selbst nicht treu bleibt, muss im Anschluss Reue zeigen, wodurch „der Seele schönen Frieden“ gestört wird, wie es in Schillers *Wallensteins Tod* Thekla zu Max sagen wird, wenn sie ihm rät, mit seiner Pflicht zugleich das zu tun, was sein „zarte[s] Herz [...] gleich zuerst ergriffen und gefunden“ (WT 2340f.). Dadurch gelingt es ihr, die beiden widerstreitenden Stimmen in seiner Brust wieder zu vereinen, so dass er „rein“ bleiben kann, auch wenn diese Reinheit des Herzens mit seinem Untergang erkaufte wird.<sup>432</sup> In Grillparzers Text wäre dies noch nicht einmal notwendig, weil die Reinheit des Herzens auch mit der angestrebten Restauration, d.h. der Rückführung des Königs zur Tugend übereinstimmt. Dadurch, dass sich Fedriko jedoch angesichts der extremen Un-

<sup>432</sup> Greis (2009) verknüpft ihre zutreffende Beobachtung, wonach in Schillers Geschichtsdrama „die empfindsame Liebessemantik [...] im Paradox [endet]“, mit der nachrevolutionären ernüchternden Feststellung, „daß die große Geste, mit der die bürgerliche Kultur gegen die politisch-soziale Ordnung des Adels und der absolutistischen Gesellschaften angetreten war, schließlich in eine partielle Fortführung der bekämpften Strukturen mündet“ (S. 128f.).

wahrscheinlichkeit einer Rettung Blankas, wie sie ja dann auch tatsächlich ausbleibt, gegen die Ordnung versündigt, ereilt ihn in der Tat die innere Rächerstimme, vor der ihn Gomez gewarnt hat. Eigentlich tugendhafte Figuren bestrafen sich also selbst, und nur die tatsächlichen Schurken kommen ohne Gewissensbisse davon, auch wenn diese mit dem Problem konfrontiert werden, dass sich der Erfolg ihrer angestrebten Ziele nicht vollends berechnen lässt, weil er von der Mitwirkung anderer Personen abhängt, die sich der eigenen Kontrolle entziehen. Lediglich die absolute Skrupellosigkeit und ausschließliche Ausrichtung des Handelns im Interesse des größten persönlichen Vorteils verheißt wieder eine akzeptable Form der Berechenbarkeit, die jedoch auf Dauer keine Grundlage für ein funktionierendes Gesellschaftssystem sein kann.

Wie bereits erläutert, wird das Verfahren der Sanktionierung von Normverstößen aus dem eigenen Inneren heraus bereits in dem Folgedrama *Die Ahnfrau* einer grundlegenden Problematik unterzogen, denn wenn die innere Stimme im entscheidenden Moment nicht mehr gehört wird und im Anschluss einen symbolischen Mutterinzeß rechtfertigen kann, ist dieses Konzept zur Wahrung der Ordnung nicht mehr zu gebrauchen. Und tatsächlich ist es so, dass in den nachfolgenden Dramen die Figuren nicht mehr eine derartige Warnung aus ihrem Inneren heraus vernehmen, sondern erst im Nachhinein erkennen, dass das Verfolgen ihres persönlichen Glücks sie selbst in einen Zustand versetzt hat, in dem sie selbst das Vergangene verurteilen müssen. Exemplarisch formuliert Jason diesen Zusammenhang:

JASON Getreulich wälzest du den schweren Stein, / Der rück sich rollend immer wiederkehrt / Und jeden Pfad versperrt und jeden Ausweg. / Hast du's getan? hab' ich's? – Es ist geschehn. (ME 225-228)

Anstelle einer Warnung aus dem eigenen Innern erfolgt die Warnung hier von Figuren bzw. Zuständen außerhalb des Subjekts, die es in seinem „Übermut“ nicht zu deuten versteht bzw. als ungültig ablehnt. Die Erkenntnis über den eigenen Frevel erfolgt erst in dem Moment, in dem es bereits zu spät ist. Aus der Freiheit der Gestaltung der eigenen Zukunft ist die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der familiären (*Die Ahnfrau*) bzw. persönlichen Vergangenheit geworden:

PETER O all ihr Engel, die ihr Böses abwehrt! / Steht bei! Ich hab die Königin erschlagen! / *Er eilt zur Leiche.* (ETD 1656f.)

PETER Daß ich mirs selbst in meinem Innern sage: / Ein Schurk und ein Verräter! Großer Gott! / Ein Mörder noch dazu. O meine Hände! (ETD 1769-1771)

Wer mit Mordabsichten durch das Land zieht, muss damit rechnen, dass sein Pfeil eben auch andere Personen trifft als diejenigen, auf die er eigentlich abzielte, und wer diesen Umstand ausblendet, der kann nur als „verblendet“ bezeichnet werden. Eine unbedachte Tat kann zur Folge haben, dass man sich selbst plötzlich als jemand betrachten muss, der man gar nicht hätte sein wollen. Eine Verurteilung des eigenen Verhaltens erfolgt nach wie vor durch die Figuren selbst, wie dies Peter hier beispielhaft formuliert, und zwar durch das Eingeständnis ihrer Schuld. Allerdings ist die Tat im Vorfeld eben nicht derart kriminalisiert worden, wie dies in *Blanka von Kastilien* bzw. nach der Aufdeckung der Familienverhältnisse in *Die Ahnfrau* der Fall ist.

Eine sehr viel selbstbewusstere Position als der Bruder der toten Erny nimmt in *Ein treuer Diener seines Herrn* Graf Simon ein, der bereit ist, auch unschuldige „Opfer“ in Kauf zu nehmen, weil er seine grundsätzliche Absicht als richtig verteidigt und die Verantwortung allein auf das legitime Ziel der ausgeübten Tat zurückführt:

SIMON Ich liebe, daß man vor der Tat erwäge, / Nachher ertrage was die Folge beut; / Wen reut was er getan, fehlt zweimal: / Weil ers getan, und dann weils ihn gereut. / Doch will ich wohl mich auf Bedingung geben, /

Ein neuer Umstand ändert den Verhalt. / Ich zog das Schwert, weil man mir Recht verweigert, / Spricht uns der König Recht, so steck ichs ein. (ETD 1806-1813).

Für die Systemordnung selbst ist eine derartige Autonomie besonders gefährlich, weil eine Selbstkontrolle durch das Individuum nun vollkommen wegfällt: Alles erscheint ihm legitim. Zwar wird Bancbanus seine Verwandten später damit entschuldigen, dass der „gute Geist“ von ihnen gewichen sei, allerdings stellt diese Formulierung in Bezug auf seinen Bruder wohl eine deutliche Vereinfachung der Verhältnisse dar – „blinde Wut“ trifft es da schon eher. Bezeichnenderweise wird die Bekehrung Simons durch seinen mehr als sanftmütigen Bruder überhaupt nicht thematisiert, obwohl sich gerade an diesem Umstand die Leistungsfähigkeit des Systems erweisen müsste. Es ist bereits dargelegt worden, dass der versöhnliche Schluss die Dysfunktionalitäten des Systems überdeckt, zu dessen Grundannahmen wohl auch die Vorstellung einer göttlichen Weltordnung gehört, die durch die Integration des Zufallsprinzips derart aufgeweitet wird, damit die dargestellten Abweichungen einer zumindest scheinbar konsistenten Erklärung zugeführt werden können. Bereits die Schlussworte von Bancbanus, der sich nicht mehr in der Lage sieht, „aufs neu [...] Gott [zu] versuche[n]“ (ETD 2087), zeigen jedoch überdeutlich an, dass das Vertrauen in eine gerechte Weltordnung bei dem treuen Systemdiener nicht mehr vorliegt, der daher auch alles daran setzt, eine bereits in Gang gesetzte negative Entwicklung der Ordnungsauflösung zu verhindern.

Die Unabsehbarkeit einer solchen Entwicklung und die damit verbundene Gefahr für die letztlich unbestimmt bleibende Zukunft kommt in *Der Bruderzwist in Habsburg* in Kaiser Rudolfs Metapher von der „Hefe, die den Tag gewinnt / Nur um den Tag am Abend zu verlieren, / Angränzend an das Geist- und Willenlose“ (BH 1249-1251), überdeutlich zum Ausdruck. Ob mit den angestrebten Veränderungen in Zukunft wirklich eine Verbesserung eintritt, wie sie sich diejenigen erhoffen, die nach der Befriedigung ihrer Ansprüche streben, ist eben nicht sicher, weil sich der Prozess verselbständigen wird. Auch wenn die grundsätzlich ablehnende Haltung des Kaisers gegenüber diesem Prozess natürlich seiner subjektiven Sichtweise entspringt, so wird gerade der Aspekt der mangelnden Gewissheit der Entwicklung eines einmal in Gang gesetzten Prozesses auch von anderen Figuren in diesem Drama konstatiert, wenn auch natürlich mit einer anderen Wertung. Oben wurde in diesem Zusammenhang bereits auf die von Bischof Klesel verwendete Metapher vom „Samen der Verwirrung und Empörung“ verwiesen, aber auch Graf Thurn äußert sich ähnlich.<sup>433</sup> Diese Figur wird von Rudolf übrigens explizit als „Unruhestifter“ gebrandmarkt, und zwar unter Hinweis auf seine fremde Abkunft (vgl. BH 1512). Anders als in *Ein treuer Diener seines Herrn* kann jedoch das Abweichende nicht so einfach verfügbar gemacht und durch dessen Ausgrenzung einfach getilgt werden, sondern der Kaiser ist auch weiterhin gezwungen, sich mit den Ansprüchen der böhmischen Stände auseinanderzusetzen. Allerdings tritt dieser vermeintliche „Unruhestifter“ tatsächlich radikaler als seine Gesinnungsgenossen auf, weil auch er eine ganz ähnliche Argumentation wie Graf Simon verfolgt. Im Unterschied zu diesem jedoch weist er die Verantwortung für die Konsequenzen einer von ihm selbst ausgelösten Tat nicht durch einen Verweis auf die Schuld eines anderen von sich, sondern betont im Gespräch mit dem zögerlichen Graf Schlick die Bereitschaft, sämtliche Folgen in Kauf zu nehmen:

THURN Die Absicht, Freund, ist ein vorsicht'ger Reiter / Auf einem Renner feurig, der die Tat. / Den spornt er an zu hastigem Vollzug. / Hat er das Ziel erreicht, zieht er die Zügel / Und meint nun wär's genug. Allein das Tier, / Von seiner edlen Art dahingerissen / Und von dem Wurf des Laufes und der Kraft, / Es stürmt noch fort durch Feld und Busch und Korn, / Bis endlich das Gebiß die Glut besiegt. / Da kehrt man denn zurück.

SCHLICK Wenns dann noch möglich.

<sup>433</sup> Man vergleiche hierzu auch das Bild des „Keims“, das Massud verwendet, um Rustan vor Augen zu führen, dass alle seine Erlebnisse im Traum sich aus dem entwickeln konnten, was in ihm selbst angelegt ist (vgl. TL 2700-2702).

THURN Wenn nicht, dann nur kein Wort von Zweck und Absicht, / All was geschehn das hast du auch gewollt. (BH 2209-2220)

Hier spricht nun auch im Vergleich zu den vorher genannten Belegstellen der eindeutige Sieger der Geschichte: Er ist derjenige, der in der Lage ist, in dem Bruderzwist das meiste für seine eigene Position herauszuziehen, und der schließlich auch als Initiator des Prager Fenstersturzes und damit des dreißigjährigen Krieges benannt wird (vgl. BH 2718-2727). Es zeigt sich nämlich, dass demjenigen, der um die grundsätzliche Offenheit des geschichtlichen Prozesses weiß und der daher auch spontan auf die veränderten Gegebenheiten zu reagieren versteht, eben die Selbstzweifel erspart bleiben, aufgrund derer sich die anderen Figuren selbst verdammern müssen. Zu diesem Schluss ist bereits der Betrachter von *Der Traum ein Leben* gelangt, denn wenn man Zangas Worten Glauben schenken darf, dann hätte Rustan, wenn er nur konsequenter vorgegangen wäre, dauerhaft sogar seine illegitime Herrschaft sichern können:

ZANGA Obs gelang? Da sitzt der Knoten! / Nicht, weils Frevel, weils gefährlich, / Machts der frommen Seele bang. / Und mit also schwankem Gang, / Mit so ärmlich halbem Mute / Wolltest du der Herrschaft Sprossen, / Du den steilen Weg zum Großen, / Du erklimmen Macht und Rang? / [...] / Willst du siegen, mußt du wagen; / Kehre denn zur Niedrigkeit! (TL 2409-2429)

In einer grundsätzlich kontingenten Welt, die eben nicht von Prinzipien einer höheren Gerechtigkeit bestimmt wird, hat derjenige, dem nichts heilig ist mit Ausnahme seines eigenen Vorteils, den er anstrebt, zumindest einen Vorteil gegenüber denjenigen, die um den Verlust des aus ihrer Sicht Bewahrenswerten bangen. Unter dieser Perspektive ähnelt der kriegsbegeisterte Zanga durchaus Oberst Wallenstein aus *Ein Bruderzwist in Habsburg*, der sich ebenso wenig Prinzipientreue vorwerfen lassen kann:

WALLENSTEIN Wer kann wohl sagen, meint ein altes Sprichwort: / Aus diesem Brunnen will ich niemals trinken! / Die Zeit entscheidet da, Herr – und der Durst. (BH 2753-2755)

Gelegenheit und das entsprechende Bedürfnis entscheiden also über die betreffende Tat und nicht augenblicksunabhängige Maximen des Handelns etwa moralischer Natur. Allerdings wird Wallenstein diese Gelegenheit auch zum Verhängnis, denn indem er später tatsächlich versuchen wird, dem Kaiser mehr zu dienen, als diesem selbst lieb ist (vgl. BH 2752), bereitet er sich selbst sein eigenes Todesurteil. Wirklich beherrschbar ist der geschichtliche Prozess also nicht, und so entwickeln sich z.B. auch in *Der Traum ein Leben* die Dinge dergestalt, dass Rustan schließlich an seinen eigenen Ambitionen scheitert. Es sei noch einmal betont, dass dies in einer vom Zufall bestimmten Welt nicht der Fall sein müsste, aber es ist eben auch nicht auszuschließen. Die Tatsache, dass der Traum als „Spiel im Spiel“ nun gerade diese Entwicklung fokussiert, verweist indirekt auf den Stellenwert der Kunst an sich, die ja ebenfalls keine genaue Abbildung der Realität liefert, sondern der Bearbeitung bzw. dem Arrangement des Künstlers unterworfen bleibt, der eben genau diesen möglichen Fall zur Anschauung bringen möchte. Die Handlungsmöglichkeiten eines nach Glück strebenden Individuums in einer kontingenten Welt sind vielfältig, jedoch führen die Dramen vor, dass zu „radikales“ Verhalten Gewalt nach sich zieht, wobei darunter ein Verhalten zu verstehen ist, dass die Bedingungen, unter denen der Erfolg einer Handlung im Vorfeld einzuschätzen ist, nicht ausreichend berücksichtigt werden.

In der Regel nehmen die Dramen, wie bereits ausführlich dargestellt wurde, die Perspektive der Ordnungswahrung ein, indem die vermeintliche „Schuld“ für die ausgelöste Gewalt im letzten Teil der Stücke jeweils auf Individuenebene verlagert wird. In Grillparzers letzten Dramen jedoch lässt sich ein die Bedingungen nicht in ausreichendem Maße berücksichtigendes Verhalten als solches interpretieren, dass zu einseitig auf die Ordnung fixiert ist und die Relevanz von widersprechenden und nicht länger zu leugnenden Größen ignoriert (vgl. Ferdinand in *Ein*

*Bruderzwist in Habsburg*, die repräsentativen Vertreter des christlichen Tugendsystems in *Die Jüdin von Toledo*). In diesen Texten erscheint allein eine Kompromisse miteinschließende Haltung als adäquate Reaktion auf die Unberechenbarkeit der möglichen Konsequenzen einer Handlung in der Zukunft, weil sie Gewalt nicht fördert, sondern ganz im Gegenteil eindämmt. Eine solche Haltung propagieren in den früheren Dramen bereits die Vermittlerfiguren, deren Ziel jeweils in der Vermeidung eines gewaltsamen Konflikts als Konsequenz einer Unvereinbarkeit sich gegenüberstehender Positionen besteht (Kreusa, Margarethe/Ottokars Kanzler, Bancbanus, der alte Derwisch und letztlich auch Libussa in ihrem zweifachen Opfer für das Menschengeschlecht).

## 8. Konzeptionen von Geschichte und Herrschaft

### 8.1. Das Postulat der natürlichen Einrichtung des Herrscheramts in einer gerechten Welt und die zunehmende Infragestellung dieses Konzeptes

Bereits die Handlung von *Blanka von Kastilien* bedient sich eines historischen Stoffes, auch wenn es sich nicht im eigentlichen Sinne um ein Geschichtsdrama<sup>434</sup> handelt, denn es fehlt die Thematisierung des geschichtlichen Prozesses. Darin liegt dann auch ein entscheidender Unterschied zu Schillers Drama *Don Karlos*, das häufig als Vorlage für Grillparzers Stück genannt wird. Denn während in dem älteren Stück ganz klar zwei Generationen aufeinandertreffen, von denen die jüngere mit ihren Freiheitsidealen eine Art brüderliche Gesinnungsgenossenschaft darstellt, die sich am Ende des Stückes noch (!) dem patriarchalischen Despotismus der Vertreter der alten Ordnung fügen muss, aber bereits einen bevorstehenden gesellschaftlichen Wandel ankündigt,<sup>435</sup> geht es in *Blanka von Kastilien* lediglich um die Verführbarkeit des rechtmäßigen Königs und deren Konsequenzen. Würde Pedro seine fatale Abhängigkeit von den zentralen Verführern des Stückes früh genug erkennen und sich zu seiner die Tugend verkörpernden rechtmäßig Angetrauten bekennen, wäre die Ausgangsordnung wieder hergestellt. Allein die Tatsache, dass dies zunächst nicht erfolgt, ruft die Aufständischen um seinen Halbbruder Trastamara auf den Plan und führt zum Ausbruch des Bürgerkrieges. So oft, wie dieser in den Dramen thematisiert wird, scheint es sich hierbei um eine permanente Bedrohung in der Grillparzerschen Dramenwelt zu handeln,<sup>436</sup> deren destruktives Potential sich zeitlich unbestimmt in die Zukunft erstrecken kann: „Denn bald heilt eines Mannes starkes Herz [...], doch dauernd währt des Vaterlandes Schmerz, kaum ein Jahrhundert heilet seine Wunden“ (BK 211-214). So begründet Gomez seinen Entschluss, das Schicksal Blankas vor Fedriko geheimzuhalten, weil er ja zu Recht dessen Wendung zu seinem Bruder Trastamara befürchtet:

GOMEZ Des Staates heiliges Band zerreißt du! (BK 1441)

Du willst dein Vaterland in Flammen stecken, / um in des Brandes deckender Verwirrung / ein fremdes Klei-  
od hübsch dir zu stehlen? / Weißt du, Verblendeter, auch, was es heißt, in seines Vaterlandes Eingeweiden /  
des Bürgerkrieges Flammen anzufachen? / Wagst dus, auf dich zu nehmen all die Tränen, / die Missetaten und

<sup>434</sup> Geschichtsdrama wird hier verstanden im Sinne von Wunsch (1990), wonach einerseits „die Handlung eine politische und als vergangen angenommene“ ist und andererseits „Geschichte“ als historischer Prozeß explizit oder implizit selbst thematisiert wird“ (S. 130). Zur allgemeinen Problematik der Gattungsbestimmung „Geschichtsdrama“ vgl. die Diskussionen in den jeweiligen einleitenden Kapiteln in Hinck (1981), Schröder (1994a) und Düsing (1998).

<sup>435</sup> Zu Schillers *Don Karlos* vgl. insbesondere den innovativen Aufsatz von Maillard (1998). Ihr zufolge markiert Karlos den Übergang zwischen der alten patriarchalischen Ordnung Philipps und dem utopischen Zukunftsentwurf allgemeiner Brüderlichkeit Posas, wobei sich die Ordnungsvorstellungen eben auch in den respektiven Verhältnissen gegenüber der durch Elisabeth repräsentierten Weiblichkeit niederschlagen (von dem archaischen Besitzanspruch Philipps über die leidenschaftliche [und latent bzw. metaphorisch inzestuöse] Liebe des Infanten zur schwesterlichen und damit gleichberechtigten, aber eben nicht inzestuösen Zuneigung Posas).

<sup>436</sup> Vgl. hierzu auch Höller (1991a).

Verbrechen alle, / die der verruchte Krieg des Bruders gegen / den Bruder brütet in dem Höllenschoße? / Scheint dirs so leicht, um deines Rausches willen, / Kastiliens Grund mit Leichen zu besä'n, / dem Sohn das Eisen in die Hand zu geben, / Um es in seines Vaters Brust zu tauchen, / den Sohn zu reißen aus der Mutter Arm, / den Bräutigam von der Brust der bangen Braut, / um in den Rachen sie dem Tod zu schleudern. / Selbstsüchtiger, damit du glücklich sein kannst, / willst du dein Vaterland unglücklich machen? (BK 1493-1511)

Gegenüber diesem Horrorszenario wiegt die mangelnde Tugendhaftigkeit Pedros eher gering, zumal es sich nicht ziemt, „ins Gericht zu gehen mit seinem König“ (BK 404f.). Es besteht nahezu ein natürliches bzw. genauer gesagt ein „urwüchsiges“ (vgl. BK 2175-2179) Verhältnis von Untertanen zu Herrscher, das im Idealfall das Verhältnis vom Vater zu seinen Kindern abbildet, so wie auch Gott die Vaterstelle gegenüber den Menschen einnimmt und wie es Fedriko in folgenden schwärmerischen Bildern ausmalt:

FEDRIKO Sie [= das Geschwisterpaar Padilla] leiteten euch ab vom schönen Pfade, / auf dem des großen Vaters Tritte glänzen, / an dessen Ziel, mit Himmelslicht umflossen, / des Ruhmes Sternentempel göttlich strahlt, / auf dem euch in des Unglücks Mittagsschwüle / der Segen eines hochbeglückten Volkes, / die Tränen aller Guten Labekühlung / und Mut zu neuen Taten zugeweht. (BK 2863-2870)

Und es scheint so einfach zu sein, diese idyllischen Zustände wieder herzustellen, wenn sich Pedro nur „von der Brust der Buhlerin [...] in der Tugend Arme“ führen ließe (BK 2919f.). Daher ist nun auch eine dahingehende Beeinflussung des Königs legitim, nicht aber dessen Absetzung oder gar Tötung:

ZWEITER HÖFLING Nicht nach des Königs Brust ist Heinrichs Schwert, / nicht nach der Krone seine Hand gerichtet; / nur Freiheit für die Königin, Entlassung / der schlimmen Räte und des listigen Weibes, / die Pedros schwaches Herz mit Trug umgarnen, / in Todesspruch verwandelt jedes Wort, / das huldvoll seinen Lippen ist entschlüpft. (BK 3947-3953)

Auf dieses Vorhaben, das als Grundlage für ihren Freundschaftsbund dient, verständigen sich der zweite und der erste Höfling (vgl. BK 4094-4098). Ebenso von „Freundschaft“ spricht auch der dritte Höfling, dessen moralische Integrität allerdings deutlich angezweifelt werden muss, weil er „für sich“ ankündigt, das Wissen um die Verschwörung an den Meistbietenden zu verkaufen (vgl. BK 4075-4077). Ähnlich wie Gomez betrachtet auch er die Autorität des Königs als unantastbar und entschuldigt dessen Vergehen mit seiner „unerfahrenen Jugend“ (BK 3994). Demgegenüber spricht er Trastamara eine reine, vom subjektiven Machtstreben unabhängige Absicht bei dem Vorgehen gegen Pedro ab, die der zweite Höfling gerade hervorhebt, wenn er ihn als Idealbild der autonomen Schöpfernatur zeichnet, die „frei“ von des Herzens Regungen den gefassten Beschluss in die Tat umsetzt:

ZWEITER HÖFLING [...] es blüht in jedes Menschen stolzer Brust / die Zeugen der Gottähnlichkeit; die Freiheit / und Kraft, das Freibeschloßne zu vollziehen, / zwei schwesterlich vereinte Himmelsblumen, / die selbst des Schicksals Macht nicht knicken kann. / Der Edle wird sie treu und fest bewahren [...] (BK 3911-3916)

Des Herzens Regung schweigt in seinem Busen, / wenn er das Schwert ergreift fürs Vaterland. / Er ist ein edler Mensch! (BK 3959-3961)

Des Rechtes und der Tugend heilge Stimme / spricht laut in seiner hohen Heldenbrust. (BK 3974f.)

Doch bei dieser „edlen“ Absicht zu bleiben bezweifelt der dritte Höfling gerade, auch wenn er dem Anführer der Opposition gegen Pedro diese grundsätzliche Haltung ebenso bescheinigt wie auch der überaus königstreue Gomez. Denn der Meinung des dritten Höflings zufolge sei auch der „edle Mensch“ eben nur ein „Mensch“, der durch die Gelegenheit zur Macht verführt werde:



DRITTER HÖFLING Ihr werdet sein wie Gott, so sprach die Schlange, / und gierig griff der Menschen schwacher Vater / nach der verbotnen Frucht. Die stolzen Enkel / vermögen nicht, den Ursprung zu verleugnen, / es spornt sie gleicher, ungezähmter Trieb. / Nur hoch, nur hoch! und wens ein Schandmal wäre, / mit Fluch bedeckt von einer ganzen Welt, / der Mensch erklimmt es, um nur *hoch* zu stehn! (BK 3962-3970)

Der Königsname klinget viel zu lieblich, / als daß des Rechtes und der Tugend Rufen / den Weg zum schwachen Ohre finden sollte! (BK 3986-3988)

Diese Einsicht des dritten Höflings verwundert nicht, wenn man sich seine beiseite gesprochenen Bemühungen um die Erlangung maximalen persönlichen Vorteils vor Augen führt, denn wer selbst mit der Verführbarkeit der Menschennatur vertraut ist, der vermag sie auch in anderen zu erkennen. Genau an dieser Verführung setzt ja schließlich auch Alonzo Lara an, wenn er sich Fedrikos Unterstützung aufgrund seines „regen Trieb[s] nach Größ im Busen“ (BK 1099) erhofft, der nach seiner Aussage keine Tugendhaftigkeit standhält (BK 3713f.), zumindest nicht, wenn es sich um einen Königssohn handelt.

Grundsätzlich erscheint also in diesem Drama jeglicher Versuch im Hinblick auf eine Veränderung der legitimen Herrschaft bereits im Vorfeld nur als bedingt erfolgreich; angesichts der gewaltsamen Auseinandersetzungen, die auf dem Weg dahin auszufechten sind, sogar eher als schädlich. Eine Veränderung der zugrundeliegenden Basisprämissen des Systems ist ohnehin vollkommen ausgeschlossen, weil es ja nur um die Frage geht, wie das System schnellst möglich wieder in den Normalzustand zurückgeführt werden könne. Dass es überhaupt zu einer derartigen Verkehrung der „natürlichen“ Verhältnisse kommt, ist auf das Wirken von Verführern zurückzuführen, bzw. vor allem auf das Wirken eines Verführers, Rodrigo, der seine „nüchterne Vernunft“ dazu einsetzt, sich selbst größtmögliche Macht zu sichern. Weil er die Funktionsweise des Systems durchschaut hat, kann er sehr leicht den König mit Hilfe seiner Schwester verführen und gleichzeitig das Volk, den „hundertarmigen Koloss“, bändigen:

RODRIGO Das Volk, das Volk –! Bin ichs denn, der sie mordet? / Glaubst du, ich würde unbedachtsam kühn / die schöne Larve vom Gesichte reißen, / mit diesem hundertarmigen Koloß, / mit seinen starren Vorurteilen kämpfen? / Nein, nicht durch mich, nicht durch des Königs Hand / darf dieser Götz des blinden Pöbels sinken. (BK 2450-2456)

Bei aller Geringschätzung gegenüber dem „blinden Pöbel“ drückt sich hier sehr deutlich die Erkenntnis aus, dass man gegen den „hundertarmigen Koloß“ nicht regieren kann. Normalerweise kommt es aber auch gar nicht zu einer solchen Entfremdung zwischen Regierendem und Volk, da das Verhältnis zwischen beiden ein natürliches Abbild der Familienverhältnisse darstellt. Und ebenso natürlich folgt die Zuneigung des Volkes dem Tugendhaften, weshalb Blanka automatisch vom Volk „geliebt“ wird:

FEDRIKO [...] als noch nicht in des Felsenkerkers Schoß / die edle Fürstentochter wimmerte, / die dieses gute Volk mit heißer Liebe / verehrt, weil sie der Liebe würdig ist, / da hob es bis zum Himmel euch empor, / und itzt noch ist die Liebe nicht entschwunden. (BK 2883-2888)

Die hier geltenden Grundannahmen über die Legitimation der Herrschaft gelten, sowohl was die natürliche Gottgegebenheit des Herrschers anbelangt als auch dessen absolute Akzeptanz im Volk, die in den Worten Fedrikos sogar an „Liebe“ grenzt, auch in Grillparzers *Ein treuer Diener seines Herrn*. Zusätzlich zu der Thematisierung dieses Umstandes in der Rede der Figuren wird jedoch am Ende dieses Stückes die Gottähnlichkeit des Herrschers sowie die Überlagerung politischer durch familiäre Bindungen explizit auf der Bühne zur Anschauung gebracht, d.h. inszeniert, und zwar unter expliziter Ausblendung des verführerischen weiblichen Elementes.

tes.<sup>437</sup> Dadurch wird jedoch der Konstruktcharakter dieser Konzeption offenbar gemacht, weil ihm der Status einer naturgegebenen Selbstverständlichkeit genommen wird, die in dem frühen Text noch anzunehmen ist. Zwar ist es auch in dem späteren Drama noch so, dass das „Volk“ dem von Simon angezettelten Aufstand erstaunlich schnell abschwört, sobald Bancbanus wieder in der Stadt erscheint (vgl. ETD 1838-1840) und sobald „der König nah“ ist (ETD 1791), allerdings kommt dies für den Betrachter recht überraschend, der zunächst miterlebt, wie schnell sich die Menschen von der „blinden Wut“ des Aufständischen anstacheln lassen, der für sich die Meinung „der größern, bessern Menge“ in Anspruch nimmt und die gegenteilige als diejenige des „Pöbel[s]“ abtut (ETD 1846f.). Soll der Frieden auf Dauer sichergestellt werden, muss sich der König also hüten, das notwendige Vertrauen seines Volkes auf die Probe zu stellen, weil dieses nur allzu leicht in blinde Wut umschlagen kann.

## **8.2. Die Verabschiedung von bewunderter Radikalität zugunsten eines als Fortschritt geltenden Stillstands innerhalb des geschichtlichen Wandlungsprozesses und die neuartige Treue zur Nation**

Grillparzers erstes Geschichtsdrama im eigentlichen Sinne, *König Ottokars Glück und Ende*, knüpft an die in *Blanka von Kastilien* bereits aufgeworfene Frage nach der Legitimation von Herrschaft im Spannungsfeld von Tradition und Selbstschöpfung an und rückt sie gewissermaßen ins Zentrum der Handlung:

MARGARETHE So weit mein Recht geht, geb ich es dahin. / Sagt das dem König, und zugleich: / Er soll vor Unrecht sorglich sich bewahren; / Denn auch das kleinste rächt sich. So lebt wohl! (KO 378-381)

Weiß Gott, ich scheid' gern! Doch wie ich scheid', / Schwingt wieder Aufruhr zischend seine Fackel, / Und gegen Euch – (KO 626-628)

Umringt seid ihr mit Argen und Verrätern! (KO 634)

Margarethe wird recht behalten, denn hierin besteht die Mahnung, die Ottokar in dem Bewusstsein, dass er ungehindert seinen „Gang“ gehen könne, nicht als solche gelten lassen möchte, sondern nur als Gerechte abtut. Überträgt man die Grundregel der notwendigen Abfolge von unbedachter Tat und sich anschließenden negativen Konsequenzen für die jeweilige Person auf ein diesem Text zugrundeliegendes Geschichtsverständnis, so kommt hier die Vorstellung von Geschichte als einem unkontrollierbaren oder zumindest nur teilweise zu kontrollierenden Prozess zum Vorschein. Die Bestimmungsfaktoren, die zu einer historischen Entscheidung wie dem Ausgang der Kaiserwahl beitragen, sind nämlich vielfältig. Rudolf selbst spricht ja davon, dass er nie geträumtes „Glück“ durch diese Ernennung erfahren habe, mit anderen Worten, es sei nicht geplant gewesen. Die Umstände können zwar diese Entscheidung erklären (der Bischof von Mainz vertraut offensichtlich diesem gerechten Selbsthelfer, der sich stets für die Gekränkten einsetzt und Bereitschaft zur Unterordnung bzw. Selbstbeschränkung zeigt; die anderen Kurfürsten jedoch hoffen wohl eher, mit ihm als schwachen Kaiser den Zustand des Interregnums fortführen zu können), aber im Vorfeld eindeutig bestimmen lassen sie sich nicht. Dass in der Wahl als solcher bereits eine gewisse Unbestimmtheitsstelle enthalten ist, scheint auch Ottokar bewusst zu sein, weil er nicht bereit ist, eine Zusage zur Annahme der Krone zu

<sup>437</sup> Interessanterweise vollzieht der Text damit eine Operation, nämlich die „Reinigung des Öffentlichen vom Weiblichen“, die von den Vätern der Republik als eigentliche Bedingung zu der Herausbildung eben jener Staatsform genannt wird: „Die *res publica* stellt sich in diesen Texten als *res masculina* dar, und es ist diese reine Männlichkeit, die als Garant für die Unkorruptierbarkeit und Beständigkeit, für die Wehrhaftigkeit und Wohlgeordnetheit des modernen Staatswesens aufgefaßt wird“ (Vinken 1993, S. 113); hier gilt sie aber als Bedingung für den Fortbestand der Monarchie und – was offensichtlich bedeutsamer ist – für die Verhinderung eines Abdriftens in Chaos.

geben, bevor er als eindeutiger Sieger der Wahl feststeht. Es liegt demnach nahe anzunehmen, dass er eine Zurückweisung befürchtet, schließlich verliert er sich genauso wie Phaon in all seinem Glück, das der erste Aufzug in aller Deutlichkeit vorführt. Auf der anderen Seite passt aber auch die Übernahme eines solchen Amtes, das mit Verpflichtungen verbunden ist, nicht zu jemandem, der unbeirrt seinen Weg gehen möchte, woraus ersichtlich wird, dass es ihm allein um den Titel und die damit ausgedrückte Erhöhung geht.<sup>438</sup>

---

<sup>438</sup> Sein Zögern rückt Ottokar in die Nähe von Schillers Wallenstein, so wie auch die Konfiguration von jugendlichem Bewunderer einer genialischen Natur und einer anschließenden Desillusionierung durch den Verrat in Form einer nicht zu tolerierenden Grenzüberschreitung eine Verbindung zu Schillers Geschichtsdrama herstellt: Denn sowohl Seyfried als auch Max Piccolomini sind anfangs von der Vorbildfunktion Ottokars bzw. Wallensteins überzeugt, welche beide den Stellenwert eines zweiten Vaters einnehmen. Aber an die Stelle einer blinden Leitung, die besonders Max gegenüber den Vertretern der bestehenden Ordnung verteidigt, tritt im Laufe des Dramas die Notwendigkeit einer Emanzipation: Wallenstein selbst verfolgt trotz gegenteiliger Behauptung und anfänglicher, scheinbar unverbrüchlicher Überzeugung seines Ziehsohnes in dieser Frage nicht den Frieden als oberstes Ziel, sondern er möchte vor allem eine erneute Absetzung, wie er sie auf dem Regensburger Fürstentag bereits einmal erfahren hat, vermeiden, indem er durch die Aufrechterhaltung verschiedener Handlungsoptionen einer erneuten Demütigung etwas entgegenzusetzen hat. Weil sich diese allerdings immer deutlicher am Horizont abzeichnet, gibt Wallenstein an, zu Verhandlungen mit den Schweden „gezwungen“ zu sein (vgl. *Die Piccolomini* [=PI], V. 701f.), obwohl er vor diesem Schritt zunächst zurückschreckt, weil er dann als derjenige gelte, der „Deutschland zerstücket ha[t], verraten an den Fremdling, um [s]eine Portion [s]ich zu erschleichen“ (PI 832-834). Sein eigentliches Ziel, das darin besteht, „[s]ich bei des Reiches Fürsten nieder[zu]setzen“ (PI 837), ist damit jedoch in weite Ferne gerückt, und seine Handlung erscheint vollends in einem zweideutigen Licht. Versucht Wallenstein hier die Wiederholung eines für ihn traumatischen Ereignisses zu verhindern, die allerdings aus der Perspektive der (im Unterschied zu ihm tatsächlich um Frieden bemühten) Vertreter der Ordnung notwendig erscheint, da sich seine Machtposition auf eine rein opportunistisch agierende Gruppe von Militärführern und Soldaten stützt, geht es Ottokar im zweiten Teil von Grillparzers Drama darum, eine erlittene Demütigung durch gesteigerte Aktivität in der Hoffnung auf Wiederanknüpfung an seine militärischen Erfolge rückgängig machen zu können, auch wenn sich diese Hoffnung als ebenso wenig realisierbar erweist. Zu Schillers *Wallenstein*-Trilogie vgl. grundlegend Borchmeyer (1988), Hofmann/Edelmann (1998) und insbesondere Leber (2013) im Hinblick auf den fokussierten (mentalitäts-)geschichtlichen Wandel als Vorbedingung für die revolutionären Ereignisse am Ausgang des 18. Jahrhunderts.

<sup>439</sup> Vgl. zu den vielfältigen Bezügen zwischen diesem Drama und den beiden Geschichtsdramen Eichendorffs *Ezelin von Romano* (1828) und *Der letzte Held von Marienburg* (1830) die jeweiligen Kapitel in Struck (1997), der zusammenfassend festhält: „Domestiziert wird in beiden Fällen [...] ein literarischer Raum, den vor allem die Dramatik des Sturm und Drang geöffnet hatte als Lebenssphäre großer Individuen. Weniger in der Kleinlichkeit der Verhältnisse der modernen – prosaischen – Gesellschaft findet dieser Raum seine Grenzen als vielmehr in der Dämonisierung eben der Individualität selbst“ (S. 205). Allerdings ist in Grillparzers Drama nicht mehr von der Existenz eines übergreifenden heilsgeschichtlichen Raumes auszugehen, sondern der Erfolg Rudolfs und damit die Möglichkeit zur Bändigung des großen Individuums liegen in seiner Fähigkeit zur Beherrschung der Kontingenz der Geschichte. Zur „Wiederaufnahme[] von Konzeptionen [...], die aus dem Sturm und Drang bekannt sind“, vgl. auch Kraß (2012), S. 97: „Doch nicht so sehr solche Individuen, die im Sinne des Aufbegehrens gegen das (früher eigene) System als eine Adaption des (Sturm- und Drang-)Selbsthelfers konzipiert sind, [...] oder solche, die ihre Exzeptionalität dem verdanken, dass sie innerhalb eines Systems dessen herausragende Repräsentanten sind, [...] sind dabei von Interesse. Dieses gilt vielmehr solchen Individuen, die exzeptionell sind, da sie ein eigenes System konstituieren [...]“. Als solches Individuum muss Ottokar gelten, weil er ein in Anlehnung an Anders (2008) ein „Metaereignis“ herbeiführen möchte. Noch deutlicher wird die Konzeption eines exzeptionellen Individuums in Grabbes „Tragödie“ *Hannibal* (1835), weil dort das Handeln des Protagonisten, der ähnlich wie Ottokar seinen großen historischen Erfolg bereits hinter sich gebracht hat, in Italien merkwürdig losgelöst von den Zielvorgaben seines korrupten Heimatsystems erscheint. Erst im Untergang nähern sich dort diese beiden an, denn sie entziehen sich jeweils in einer heroischen Tat der Verfügbarkeit für die siegreichen Scipionen. Allerdings wird die Überlegenheit dieser Haltung sogleich wieder eingeschränkt, weil die Überlebenden augenblicklich einen Vorteil für ihre eigene Selbstinszenierung daraus ziehen. Vgl. hierzu auch besonders Struck (1997), S. 203: „Die Einmaligkeit der – körperbezogenen – Erinnerung bleibt gebunden an die Einmaligkeit des individuellen Gedächtnisses – und erlischt mit diesem. In diesem Sinne ist ‚Hannibal‘ auch ein Drama über Geschichte. Indem es das Ereignis und seine Repräsentation unmittelbar gegeneinanderführt, stellt es gleichermaßen den historiographischen Blick auf vergangenes Geschehen wie auch dessen Überformung durch einen geschichtsphilosophischen Optimismus ideologiekritisch in Frage.“ Im Vergleich zu *Ottokars Glück und Ende* nämlich ist die historisch siegreiche Position eindeutig negiert, weil die Scipionen zwar dem besten der dargestellten Staatssysteme angehören und dementsprechend auch den Sieg davontragen, allerdings bieten sie in ihrer Grausamkeit keinerlei Identifikationspotential.

Sein eigentlicher Sturz besteht aber nicht in der ausbleibenden Wahl zum Kaiser, sondern in der Wiedereinführung des Rechtszustandes durch Rudolf, der dadurch den geschichtlich labilen Zustand des Interregnums beenden kann. Auch damit war nicht zu rechnen, d.h., erneut muss es aus der Perspektive des Betrachters so scheinen, dass der Zufall dafür verantwortlich ist, dass plötzlich eine derart charismatische Person auf dem Thron sitzt, die alle ihre Kritiker Lügen straft. Wie bereits erläutert, besteht Rudolfs Sieg darin, dass er diesen Zufall geschickt als „Wunder“ Gottes inszenieren kann und dadurch eigentlich einen Zustand der Geschichtslosigkeit einführt, weil er auf Dauer und Stabilität (d.h. keine Veränderung in der Zeit) abzielt, wobei selbst die Übergabe der Herrschaft auf die folgenden Generationen unter dem Zeichen der Kontinuität steht:

RUDOLF Der Bauer folgt in Frieden seinem Pflug, / Es rührt sich in der Stadt der fleißige Bürger, / Gewerb und Innung hebt das Haupt empor, / In Schwaben, in der Schweiz denkt man auf Bünde, / Und raschen Schiffes strebt die muntre Hansa / Nach Nord und Ost um Handel und Gewinn. / Ihr habt der Euren Vorteil stets gewollt; / Gönnt ihnen Ruh, Ihr könnt nichts Beßres geben! (KO 1921-1928)

Die Menschen entwickeln sich selbst in harmonischer Eintracht, da die Oberen ihnen die dafür notwendige Ruhe lassen, anstatt Krieg zu führen. Dementsprechend ist es auch das „Volk“ selbst, das die Abkehr von Ottokar verlangt, weil es ein Ende der militärischen Auseinandersetzung herbeisehnt, in der die Karten ganz klar für Rudolf liegen:

BALTRAM In Unterwürfigkeit, mein Herr und Kaiser, / Bring ich die Schlüssel Euch der Stadt von Wien, / Euch bittend, daß Ihr mir nicht zürnt darob, / Weil ich, dem König treu, dem ich geschworen, / Die Stadt gehalten bis auf den Tag; / Sie auch, verzeiht! vielleicht noch länger hielt, / Wenn nicht das Volk die Übergab erzwungen, / Der langen Sperrung müd und der Entbehrung. (KO 1833-1840)

Dass dieser „geschichtslose“ Zustand allgemeiner „Ruhe“ ein neuartiger ist, wird deutlich, wenn man diesen mit dem Bericht Margarethes aus dem ersten Aufzug vergleicht, in dem sie über die Vorgeschichte und die Umstände ihrer Heirat mit Ottokar aufklärt:

MARGARETHE Auf Haimburg saß ich, meines Grams gedenkend, / Beinah dem allgemeinen Elend taub: / Denn Brand und Raub verwüstete mein Land; / Der Ungar hier, der Baier dort, der Böhme, / Sie hausten mit dem Schwert in Österreich, / Verderbend meiner Väter schönes Erbe. (KO 293-288)

Da führten sie mich auf des Schlosses Söller / Und zeigten mir das Glut-versengte Land, / Die Felder nackt, die Hütten leer, die Menschen tot. / Von Weibern, Kindern, Blutenden, Verletzten / Sah ich mit Schaudern, heulend, mich umgeben, / Zu mir um Rettung flehend, die's vermochte. (KO 320-325)

Ihr Versuch, sich einen Rückzugsraum vor der blutigen Geschichte zu bewahren, in deren Verlauf ihre Angehörigen gestorben sind, erweist sich als unmöglich, so dass sie aus ihrem selbst geschaffenen Schmerzexil zurück auf die politische Bühne kommt, um als Vermittlerin zwischen dem wilden Ottokar und ihrem Volk zu wirken. Am Ende des Dramas ist jedoch nicht nur die eigentliche Ordnung restauriert worden, sondern es hat sich laut Rudolfs Worten eben auch ein Zeitenwandel vollzogen: Nun erst verabschiedet sich die Welt von ihrem „Jugendtraum“ und damit eben auch von einem Heldenkonzept, wie es Ottokar vertreten hat, denn „die Gärung scheidet sich“ (KO 1918), d.h., der Drang nach wirkungsmächtiger Aktivität lässt nach, und Ruhe tritt ein.<sup>439</sup> Nicht eine dem subjektiven Willen gehorchende Radikalität trägt den Sieg

---

Goetz (2008) interpretiert die Schluss-Szene von *Hannibal* dann auch konsequenterweise als „satirische Kontraktur“ (S. 207) zu der positiven Lösung in Grillparzers Drama. Zu Grabbes *Hannibal* vgl. auch Freund (1986) und Schütze (2003). Wenn im Folgenden aus diesem Drama zitiert wird, dann nach der Ausgabe Grabbe (1975-1977), Bd. 2, S. 219-296 [abgekürzt mit der Sigle „HB“ und der entsprechenden Seitenangabe].

davon, sondern die vermittelnde Position eines Rudolf als würdigem Nachfolger der aufopferungsvollen Margarethe, die beide um einen Ausgleich der streitenden Parteien im Interesse des Friedens bemüht sind. Diesem Frieden hat sich ebenso Ottokars Kanzler verschrieben, der die Qualitäten des neuen Kaisers wie folgt zusammenfasst: „Im Land nur Eine Stimme, / Ihn preisend, benedeiend, als den Retter“ (KO 1489f.).<sup>440</sup> Somit vereint Rudolfs Aufstieg paradoxerweise drei zeitliche Konzeptionen miteinander: Zunächst einmal führt er den eigentlich bindenden Rechtszustand wieder ein, so dass man mit gutem Recht von einer Restauration sprechen kann. Dieser sich daraufhin einstellende Zustand wird von ihm selbst jedoch als grundlegend neuartiger ausgegeben und verheißt eine dauernde Ruhe und Kontinuität in der Zukunft, so dass er gleichermaßen auch wieder zeitlos ist.<sup>441</sup> Damit führt Rudolf einen Zustand herbei, der in *Blanka von Kastilien* als naturgegebener erschienen ist, dort aber noch wesentlich stärker mit dem Amt des Herrschers identifiziert wurde. Denn in dem Habsburgerdrama ist die Liebe zur Nation nicht gleichbedeutend mit der Liebe zum Herrscher, die nur demjenigen gewährt wird, der sich dem geliebten Land als fürsorglicher Vater annimmt und seine Eigenart nicht missachtet, wie es Ottokar getan hat.<sup>442</sup>

Ein ebensolcher Raum jenseits der Geschichte, der sich durch die Merkmale der Ruhe, der sozialen Verantwortung und der Familie als Keimzelle der Ordnung auszeichnet, begegnet dem Betrachter auch in Grillparzers „dramatischen Märchen“ *Der Traum ein Leben*.<sup>443</sup> Denn die

<sup>440</sup> Vgl. hierzu Bachmaier (1994), S. 89: „Selbstbegrenzung ist daher die oberste Tugend der Mächtigen“ (S. 89). Für Bachmaier entstammt diese Schlussfolgerung, die Bancbanus dem künftigen Thronfolger mit auf den Weg gibt, der „nemetischen“ Geschichtsauffassung in der Tradition Herodots, die unter anderen in Grillparzers Dramen, aber eben auch bei Herder und Hölderlin anzutreffen sei.

<sup>441</sup> Hierin besteht eine deutliche Ähnlichkeit zu Schillers *Wilhelm Tell*, denn auch in diesem Text wird „eine nicht-teleologische Geschichtsauffassung als teleologische interpretiert“, wie Krah (2002a, S. 20) zutreffend feststellt. Allerdings kann in *König Ottokars Glück und Ende* nicht mehr per se von einer grundsätzlich gut eingerichteten Weltordnung ausgegangen werden, wie dies durch die glücklichen Begleitumstände in *Wilhelm Tell* noch deutlich der Fall ist. Daher kann dem Befund von Fulda (1998), wonach „Rudolfs Kaiserwahl [...] sich [...] dramaturgisch als Werk einer höheren, d.h. der irdischen Kausalität enthobenen Gerechtigkeit“ erweist (S. 112), nur eingeschränkt zugestimmt werden, denn das Drama führt ganz offensichtlich den Konstruktcharakter dieser Geschichtskonzeption in einer grundsätzlich vom Prinzip der Kontingenz geprägten Welt vor. Zudem besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Grillparzers Ottokar-Drama und Schillers Version über den Gründungsmythos der Schweiz in der jeweils fokussierten Perspektive, die sich bereits anhand der gewählten Titel bestimmen lässt: Steht bei Grillparzer der Untergang des exzeptionellen, abweichenden Individuums im Zentrum der Darstellung, so ist bei Schiller eben die symbolträchtige Figur selbst titelgebend, die gemäß der zugrunde liegenden Geschichtsauffassung allein den Freiheitskampf der Schweizer verkörpern kann. Nichtsdestotrotz sticht eine weitere Gemeinsamkeit struktureller Natur ins Auge, die über diese Unterschiede hinweg die grundsätzliche Verwandtschaft beider Texte in den Fokus rückt, denn ebenso wie Rudolf wird auch Wilhelm Tell zu einem Zeichen gemacht. Denn dieser „archaische Jäger“ wird zum Schluss auch in das „Volk der Hirten“ aufgenommen, und zwar „weniger als Subjekt denn als Objekt der Verehrung“ (Krah 2002a, S. 14f.).

<sup>442</sup> Vgl. hierzu auch Prutti (2013), die in Ottokar eine „exemplarisch moderne Figur“ abgebildet sieht, „für die sich elementare Bindungen erledigen, wenn sie ihren praktischen Nutzen erfüllt haben“ (S. 336). Damit ist eine Haltung benannt, die etwa die opportunistischen Soldaten aus *Wallensteins Lager* überdeutlich repräsentieren, wohingegen der Held von Schillers Trilogie in seinem Entsetzen gegenüber dem kaiserlichen Treuebruch eher anachronistisch erscheint. Da sich Ottokar jedoch gleichzeitig ebenfalls über den Treuebruch durch diejenigen, die ihm eigentlich untergeben sind, beklagt, lässt sich der Schluss ziehen, dass auch in Grillparzers Text ebenso wie in der Wallenstein-Trilogie die abstrakte Treue gegenüber dem eigenen Land, die gerade für die Österreicher und Steirer so bezeichnend ist und deretwegen sie sich Rudolf zuwenden, als neuartig zu werten ist. Dementsprechend lässt sich hier erneut die bemerkenswerte Komplexität der Ottokarfigur festhalten, in der sich moderne und dezidiert konservative Elemente vereinen.

<sup>443</sup> Das Herkunftssystem Rustans teilt die Merkmale von Rückzugsräumen, die Sottong (1992) als charakteristisch für den historischen Roman der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts benennt (vgl. S. 115). Charakteristisch ist jeweils die Begrenzung und Abgeschlossenheit, die auch die Ausgangsräume in den Dramen mit entwicklungsbedingter Schuldverstrickung auszeichnet. So spricht z.B. bereits Maria in *Blanka von Kastilien* von „des väterlichen Gartens Grenzen“, die „genügsam [ihre] ganze Welt umspannten“ (BK 4466f.), bevor ihr Bruder ihren Stolz und ihre Begierde entfacht habe.

Welt des eng begrenzten Tals scheint vollkommen unabhängig von der Politik jenseits der Bergwipfel zu existieren, wobei gilt, dass für eine Figur ohne jegliche konkrete Zielvorstellungen wie Rustan die politische Welt ohnehin verderblich ist und diejenige des behüteten Tals eindeutig die bessere Alternative darstellt. Er will zwar geschichtsmächtig handeln, erfüllt aber mit Ausnahme seines Äußeren nicht die dafür notwendigen Voraussetzungen. Wenn so jemand an die Macht kommt, die ihm, sobald er sie einmal hat, derart fasziniert, dass er nicht mehr von ihr lassen kann, muss er natürlich fortwährend darum besorgt sein, dass sein Spiel mit der Macht durchschaut wird, wodurch sein Weg zum Tyrannen vorprogrammiert ist. Es wurde bereits erwähnt, dass eine größere Konsequenz seitens Rustans laut Zanga sogar zu einer dauerhaften Etablierung seiner Macht geführt hätte, wie aus folgender Aussage deutlich hervorgeht:

ZANGA Bunt gemengt aus manchen Stoffen / Ist das Roherz der Gewalt, / Kaum der Brand von zehen Reichen / Gnügt, die Mischung auszugleichen, / Die im Tiegel kocht und wallt; / Doch ein Säkul erst im Nacken, / Dem Vergangnen ist man hold, / Feuer reint Metall von Schlacken, / Und der König glänzt wie Gold. (TL 2417-2425)

Ihm zufolge steigern also Ausdauer, Skrupellosigkeit und Radikalität die Wahrscheinlichkeit dafür, dass der unmoralische Aufsteiger auch dauerhaft den für eine Machtetablierung notwendigen Zuspruch des Volkes erhält, wobei die Gunst der Menschen offenbar jeweils auf das Vergangene gerichtet ist bzw. auf dasjenige, das in unsicheren Zeiten einen in der Erinnerung verklärten und in der Zukunft herbeigesehten Zustand der Ordnung verkörpert. Dabei zeigt das Drama auf, dass es ja noch nicht einmal eines solchen Helden bedurft hätte, auf den der König und scheinbar auch sein ganzes Land gewartet haben, denn nicht Rustan vertreibt den fremden Usurpator, der sich einen leichten Feldzug erhofft hat, sondern „Völker ohne Maß und Zahl, / Die sich sammeln, die sich scharen / Um den Retter in Gefahren“ (TL 1175-1177). Nicht Rustan selbst ist es, der den Sieg herbeiführt, sondern das, wofür er steht, schließlich ist auch er ein Zeichen in den Augen der anderen, die in ihm eben den „Retter in Gefahren“ sehen. Auch Rustan profitiert also von einem Zufall, der ihm zum Sieg verhilft, allerdings vertritt er, wie gesagt, keine Ideale wie etwa Rudolf, der allgemeinen Frieden herbeiführt und dadurch, dass er alles Menschliche im öffentlichen Diskurs von sich اسپaltet, auch gar nicht unter dem Verdacht steht, etwas für sich selbst zu wollen. Während dieser als Inkarnation der Gerechtigkeit und des Rechts gilt, wird Rustan das ebenfalls vorhandene Rechtssystem, wonach sich der König vor seinem Volk verantworten muss, derart beugen, dass schließlich nur noch sein Wille herrschen soll.

Die Parallelen zu Ottokar sind überdeutlich, auch hier wird zu große Radikalität in die Schranken gewiesen, der „eingedrungne Fremde“ zur Rechenschaft für seine Unrechtstaten gezogen und aus dem Land gejagt. Und auch hier geschieht dies durch das Volk selbst, das treu zu seiner legitimen Fürstin (nach dem Vorbild der Österreicher gegenüber der von Ottokar beleidigten Margarethe) hält. In beiden Texten also erfährt das exzeptionelle Individuum, das die Welt nach seinen Wünschen gestalten möchte, eine Beschränkung, weil es blind für die Konsequenzen der eigenen Radikalität im komplexen Handlungszusammenhang ist, dem es sich zwar zu enthoben sein glaubt, dem es aber letztendlich auch nur seine bisherigen Erfolge zu verdanken hat. Eben diese Erkenntnis drückt sich in Ottokars Worten aus, wonach seine vergangenen Siege alleine dem „Zufall“ zuzurechnen seien: Sowohl er selbst wie auch Rustan hatten eben „Glück“, beide konnten dieses aber nicht derart nutzen wie Rudolf, der sich tatsächlich als Glücksfall für das Reich herausstellt, indem er die Voraussetzungen für ein derart friedfertiges Leben schafft, aus dem es Rustan her austreibt. Ob ein radikaleres Eingreifen des in seinem Handeln recht inkonsistent verfahrenen Rustan tatsächlich zu einer dauerhaften Etablierung seines Unrechtsstaats geführt hätte, wie es ihm Zanga in Aussicht stellt, bleibt jedoch offen.

### 8.3. Die zunehmende Unmöglichkeit der Bewahrung von zeitunabhängigen Rückzugsräumen und die Hybris des mündig gewordenen Volks in der von ihm verantworteten Geschichte

Diese Rückzugsräume vor der Geschichte, die sich jeweils am Ende der bisher genannten Dramen eingestellt haben, erweisen sich in *Weh dem, der lügt!* und *Die Jüdin von Toledo* nur noch als schwer aufrechtzuerhalten. Schließlich legt der Koch- und Sprachkünstler Leon alle seine Bemühungen darein, den Hort des Friedens in einer ansonsten nur vom Krieg regierten Welt aufrechtzuerhalten, indem er die Reinheit der christlichen Lehre vor der Verflechtung in persönlich-politische Zusammenhänge bewahrt. Damit existiert zumindest ein System auf der Welt, das eine Kultivierung der Menschen verheißt, während ansonsten der Abfall in die Barbarei droht:

LEON Ein Menschenleben, ach, es ist so wenig, / Ein Menschenschicksal aber ist so viel. / Beschirm sie gegen Feinde, gegen sich. / Das Mädchen, zu den Ihren heimgekommen / Wird im Gewöhnen wild und arg, wie Jene. / Und Atalus – Wir wissens Beide, Herr! / Er ist nur schwach; kehrt er in neue Haft, / Fällt er verzweifelnd ab von deinen Wegen; / Sein Oheim aber segnet sich und stirbt. / Das soll nicht sein, das darf nicht. – Nicht wahr, Nein? (WL 1164-1673)

Belohnt wird in diesem Drama der Einsatz für die gute Sache als deutliches Zeichen dafür, dass die Aufrechterhaltung eines Systems, das sich Selbstbeschränkung oder die mehrfach erwähnte „Demut“ als charakteristische Merkmale zuschreiben kann, wünschenswert ist. Zwar steht die Existenz einer gerechten Weltordnung unter Einbezug des Konzepts eines stetigen Fortschritts im Lauf der Geschichte mit zunehmender Verbesserung in der Zukunft überdeutlich in Frage, aber zumindest im Kontext dieses „Lustspiels“ scheinen diese Prinzipien auf den ersten Blick weiterhin zu greifen, wenn auch nicht aufgrund einer in diesem Sinne eingerichteten Welt, sondern dank der besseren Einsicht der Menschen selbst. Wenn der Fährmann nämlich sagt, dass „der Wilden Trutz nicht mehr zu ertragen [ist]“ (WL 1474), dann liegt hier erneut eine Absage an zu große Radikalität vor, wie in den bisherigen Dramen auch.

Auch Libussa interpretiert in ihrer Geschichtsvision am Ende des nach ihr benannten Dramas den Zeitraum ihrer eigenen Herrschaft als einen ebensolchen paradiesartigen Zustand, aus dem die Böhmen in Anlehnung an das Sündenfallmodell durch ihre neu erworbene Autonomie auszubrechen begehren. Dabei ist ja ihre eigene Herrschaft auch nur auf diejenige ihres Vaters gefolgt, der als Abkömmling eines alten Heldengeschlechts die Herrschaft über die Böhmen ausgeübt hat. Insofern ist also die Gleichsetzung ihrer Herrschaft mit dem Paradies als dem ursprünglichen Zustand zunächst einmal eine subjektive Interpretation ihrerseits. Gemeinsam ist allerdings sowohl ihrer Herrschaft als auch derjenigen ihres Vaters die Unmündigkeit der Böhmen: In beiden Fällen erscheinen diese als „Kinder“, die sich den Geboten des Oberhauptes fügen, in dem einen Fall durch die angedrohte bzw. ausgeübte Gewalt, in dem anderen Fall durch den Libussa gegenüber abgelegten Eid, niemals aufzubegehren. Dadurch, dass die Böhmen nun tatsächlich nicht länger der weisen Leitung eines Oberhauptes bedürfen, das in irgendeiner Weise Anteil an einer höheren Weisheit hat (durch Heirat im Fall von Krokus bzw. Abstammung im Fall Libussas), sondern sich davon ganz freisprechen und selbst die Anzeichen zum günstigen Ausgang eines von ihnen vorbereiteten Werkes interpretieren, lässt sich in der Tat von einer Emanzipation sprechen, die neuartig im Vergleich zu dem Bisherigen ist und einen deutlichen Zeitenwandel markiert.<sup>444</sup> Denn mit Libussa ziehen sich auch ihre Schwestern

<sup>444</sup> Man erinnere sich hier zum Vergleich an das Altersklassenmodell in *König Ottokars Glück und Ende*: Österreich wird als „wangenrote[r] Jüngling“ (KO 1701) semantisiert und mit der Krönung Rudolfs ist der „Jugendtraum der Erde [...] geträumt“ (KO 1914), d.h., auch hier geht die Entwicklung des Herrschers derjenigen des Beherrschten voran, wobei Ottokar von Hornek die Hoffnung äußert, dass sich Österreich seinen „Jugendsinn

und das heißt das „Hohe“ in ihren eigenen Worten von der Erde zurück, womit all das nicht dem Prinzip des persönlichen Nutzens unterworfenen Wissen um die Beschaffenheit der Welt gemeint ist, aus dem Handlungsmaximen für die Menschen abgeleitet werden können, wie es die Schwestern Libussas formulieren:

KASCHA Ich sehe rings in weiter Schöpfung Kreisen / Und finde überall weise Nötigung. / Der Tag erscheint, die Nacht, der Mond, die Sonne, / Der Regen tränkt dein Feld, der Hagel trifft, / Du kannst es nützen, kannst dich freuen, klagen, / Es ändern nicht. Was will das Menschenkind / Daß es die Dinge richtet die da sind. (LI 1173-1179)

TETKA Das Denken selbst, das frei sich dünkt vor allen, / Ist eigner Nötigung zu Dienst verfallen. / [...] / Wer seine Schranken kennt der ist der Freie, / Wer frei sich wähnt ist seines Wahnes Knecht. (LI 1180-1186)

Alles ist weise eingerichtet, und da der Mensch nicht in der Lage ist, diese weise Einrichtung zu durchschauen, geschweige denn aufgrund seiner beschränkten Erkenntnisfähigkeit die Auswirkungen einer möglichen Veränderung zu beurteilen, sollte alles so bleiben, wie es ist. Dieses Ideal der Statik verträgt sich allerdings nicht mit dem Wesen des „Menschenkindes“, das es nach Befriedigung seiner Wünsche drängt und das dabei allzu schnell vergisst, dass es letztlich nicht allmächtig ist, wie es Primislaus ursprünglich in dem Bild der Krone seines Tuns zum Ausdruck gebracht hat.

LIBUSSA Was soll ich noch, die Eltern-, Schwestern-lose? / Euch selber bin ich nur die Märchen-Kund'ge, / Auf die ihr hört so weit es euch gefällt, / Und handelt wie's euch eingibt eigne Lust. / Ich aber rede Wahrheit, Wahrheit, nur verhüllt / In Gleichnis und in selbstgeschaffnes Bild. (LI 2440-2445)

Libussa selbst und ihr Wissen sowie dasjenige ihrer Schwestern sind überflüssig geworden, sobald ihre Autorität nicht mehr über den Status eines Pseudo-Mythos hinausgeht, der wie alles andere auch dem Prinzip des maximalen Nutzens unterworfen ist und nur dann geglaubt wird, wenn er sich im Hinblick auf selbst gefasste Ziele funktionalisieren lässt. Dieser Prozess lässt sich nicht umkehren, auch wenn es Primislaus noch versucht, indem er Libussa gegenüber be-teuert, sein eigenes Projekt der Stadtgründung aufzugeben. Damit liegen die Ausgangsbedingungen vor, auf deren Basis Libussa ihren Blick in die Geschichte formuliert, der eben keine letztendliche Gültigkeit für sich beanspruchen darf, weil der Zufall einen entscheidenden Faktor in der geschichtlichen Entwicklung darstellt, dem sich ja selbst Libussa nicht entziehen kann.<sup>445</sup>

Auffällig ist natürlich die Parallelsetzung der von Menschen verantworteten Geschichte und menschlicher Altersstufen: „Das Kind wird Mann, der Mann ein Greis – und stirbt“ (LI 2319). So wie es den Jüngling Rustan aus seinem Tal der bürgerlichen Idylle in die Welt der Politik treibt, so treibt es die Böhmen auch aus ihrem „hold begränzt[en]“ (LI 2352) Tal des ewig Gleichbleibenden in die unbegrenzte Weite der Geschichtlichkeit samt der damit einhergehenden potentiellen Orientierungslosigkeit:

LIBUSSA Seht an den Bach, so schön in seinen Ufern, / Wie alles blüht und lacht, wie froh er murmelt; / Doch strebt er weiter, weiter bis zum Strom, / Ergießt sein Wasser in die fremden Wellen, / Dann wird er breit und tief und rasch und mächtig, / Doch Diener eines Andern, nicht er selbst, Nicht mehr der Bach mit seinen klaren Wellen. (LI 2344-2350)

---

[erhalte]“ (KO 1702). Indirekt wird also auch hier die Entwicklungsrichtung des Landes vorweggenommen, weil ansonsten eine derartige Hoffnung auf den Erhalt des Charakteristischen in Form einer Art Geisteshaltung, die mit dem Lexem „Sinn“ zum Ausdruck gebracht wird, nicht notwendig wäre. Eine Weiterentwicklung vom Mann zum Greis, wie sie explizit am Ende der *Libussa* durch die Titelheldin prophezeit wird, soll hier allerdings durch die Zeitlosigkeit des neuen Zustands nicht mehr vorkommen.

<sup>445</sup> Vgl. LI 384-386: „Ein Schritt aus dem Gewohnten, ich merk' es wohl, / Er zieht unhaltsam hin auf neue Bahnen, / Nur vorwärts führt das Leben, rückwärts nie.“



Hier bemüht sie das Bild des Stromes der Zeit, den Rustan in seinem jugendlichen Übermut zu beherrschen bzw. zu gestalten hofft:

RUSTAN Sich hinabzustürzen dann / In das rege, wirre Leben, / An die volle Brust es drücken, / An sich und doch unter sich: / Wie ein Gott, an leisen Fäden / Trotzende Gewalten lenken; / Rings zu sammeln alle Quellen, / Die, vergessen, einsam murmeln, / Und in stolzer Einigung, / Bald beglückend, bald zerstörend, / Brausend durch die Fluren wälzen. / Neidenswertes Glück der Größe! / Welle kommt und Welle geht, / Doch der Strom allein besteht. (TL 312-325)

Derjenige, der diesen Strom leitet, ist in der Lage, geschichtsmächtig zu wirken, so wie es Rustan kurzzeitig als Anführer der Soldaten gegen den äußeren Feind von Samarkand sogar gelingen wird. Gleichzeitig beinhaltet dieses Bild aber natürlich auch die Erkenntnis etwa aus *Des Meeres und der Liebe Wellen* bzw. *Sappho*, wonach die Wellen denjenigen, der sich in den Strom der Zeit begibt, eben nur zeitweise an der Oberfläche halten und einem das Glück gewähren, das dem Betreffenden im nächsten Moment wieder verwehrt bleibt, so dass das vermeintliche Glückskind darin unterzugehen droht. Die „spiegelhellen Wogen“, auf denen Bertha aus *Die Ahnfrau* rückblickend ihre Kindheit verbracht hat, bzw. die „Silberwellen“, welche Medeas „leichte[n] Kahn“ ihrer Mädchenjahre sanft auf dem Strom getragen haben, weichen allzu schnell dem großen Wasser, in dem sich die nun erwachsen Gewordenen als Getriebene und nicht mehr Herr ihrer selbst begreifen müssen. Die Unermesslichkeit des Meeres bildet also zeichenhaft die Unermesslichkeit der Begebenheiten des Lebens ab, die sich nicht berechnen lassen und die für den Einzelnen Orientierungslosigkeit bzw. Verlorenheit zur Folge haben.<sup>446</sup> Passend zu dem Bild des Auf- und Niederwogens der Wellen verwendet Libussa im zweiten Teil ihrer Vision auch das Auf- und Abtreten der Völker auf der weltgeschichtlichen Bühne:

LIBUSSA Denn alle Völker dieser weiten Erde, / Sie treten auf den Schauplatz nach und nach: / Die an dem Po und bei den Alpen wohnen, / Dann zu den Pyrenäen kehrt die Macht. / Die aus der Seine trinken und der Rhone, / Schauspieler stets, sie spielen drauf den Herrn. (LI 2404-2409)

Die Geschichte erscheint damit also – zumindest in ihrer Vision – als ein Drama,<sup>447</sup> dessen vorletzter Auftritt den Böhmen zukommt, bis die Menschen schließlich in Anlehnung an das christlich-heilsgeschichtliche Modell wieder in das Himmelreich zurückkehren, aus dem sie sich selbst durch mangelndes Vertrauen vertrieben haben.<sup>448</sup> Das entsprechende Opfer für die Menschheit hat Libussa übernommen, die an die grundsätzliche Bildsamkeit der Menschen glaubt:

LIBUSSA Der Mensch ist gut, er hat nur viel zu schaffen, / Und wie er einzeln dies und das besorgt, / Entgeht ihm der Zusammenhang des Ganzen. / Des Herzens Stimme schweigt, in dem Getöse / Des lauten Tags unhörbar übertäubt, / Und was er als den Leitstern sich des Lebens / Nach Oben klügelnd schafft, ist nur Verzerrung, / Schon als verstärkt, damit es nur vernehmlich. (LI 2458-2468)

Die Rückkehr ins „Himmelreich“ der „Seher und Begabten“ ist also dann erreicht, wenn der Mensch am Ende seines Lebens bzw. die Menschheit am Ende aller (d.h. der von ihm verantworteten geschichtlichen) Zeit erkennt, dass er bzw. sie nicht allmächtig ist und damit auch die

<sup>446</sup> Zu der Bedeutung des Meeres als „Ort, der sich durch unbeherrschbare Kontingenz auszeichnet“, vgl. auch Hahn (2008), S. 217 u. S. 221.

<sup>447</sup> Vgl. hierzu Große (1999), S. 203f.

<sup>448</sup> Hier lässt sich vergleichend das berühmte Epigramm aus dem Jahre 1849 anführen: „Der Weg der neuern Bildung geht / Von Humanität / Durch Nationalität / Zur Bestialität“ (Grillparzer 1960, S. 500). In den Worten Libussas scheinen Bestialität und Nationalität eher Hand in Hand zu gehen, um dann jedoch schließlich ihrer eigenen Hoffnung gemäß wieder zu einer neuen Form der Humanität und damit einer umfassenden Allgemeinheit zurückzukehren.

subjektiv gesetzten „Leitsterne“ in ihrer Relativität und gegenseitigen Konkurrenz keine dauerhafte Orientierung zu bieten vermögen. „Und haben sich die Himmel dann verschlossen, / Die Erde steigt empor an ihren Platz“ (LI 2486f.), d.h., die von ihr erwartete „Demut“ im Menschen wird nicht mehr zwangsläufig in einen jenseitsorientierten religiösen Sinnzusammenhang eingebettet sein, sondern kann auch weltimmanent begründet werden: Die Menschen sind nicht mehr demütig angesichts der Allmacht Gottes, sondern angesichts der (gefühlten!) Notwendigkeit heilsamer Selbstbeschränkung. Ein Beispiel für eine derartig spontane Entscheidung zum Richtigen liefert Leon aus *Weh dem, der lügt!*, der vor der Überquerung des Rheins vor dem Heiligenbild niederfällt, obwohl es absolut unklug ist, und im Anschluss daran belohnt wird. Damit hat er ein Gegenbild zu der üblichen Haltung geliefert, die Libussa in der Zwischenzeit hereinbrechen sieht, nämlich die allgemeine Vorherrschaft des „Klügelns“ bzw. der gezielten Berechnung, welche die Menschen aber immer wieder an ihre Grenzen führen wird, weil sie eben nicht in der Lage sind, alle Bedingungsfaktoren im Vorfeld zu bestimmen.<sup>449</sup> Und genau diesen Umstand zeigen nicht nur alle Dramen Grillparzers auf, sondern eben auch Libussas „Drama“ im Kleid ihrer Geschichtsvision, in dem sich die Betrachter im Vorfeld der 48er-Revolution vielleicht hätten wiederfinden können.

Zwar scheint die Entstehungszeit des Dramas in dieser Vision zumindest partiell abgebildet zu sein, allerdings lässt sich die dargestellte Handlung selbst nicht mit konkreten zeitgeschichtlichen Ereignissen in Bezug setzen, auch wenn mit dem Tod von Fürst Krokus das Ende des Absolutismus und einer ständisch gegliederten Gesellschaft assoziiert werden kann, die wiederum am Ende von Libussas Herrschaft durch die Regierung des produktiven Bürgertums (repräsentiert durch Primislaus) ersetzt wird.<sup>450</sup> Vielmehr muss das Drama als metahistorischer Text gelesen werden, der eine Aussage über die Antriebskräfte der Geschichte selbst beinhaltet,<sup>451</sup> die zunächst einmal wesentlich dem Zufall unterworfen sind und dann durch den Drang der Menschen nach der Befriedigung immer neu erwachsender Bedürfnisse vorangetrieben werden. Unter diesem Blickwinkel erscheinen die Ereignisse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Bestandteil eines Prozesses zunehmender Auflösung und Desillusionierung, der sich rückblickend (bzw. im Sinne Libussas vorausschauend) erklären lässt. Aufhalten lässt er sich jedoch nicht, sondern er wird erst (so zumindest die subjektive Hoffnung Libussas, die

---

<sup>449</sup> Diese Erfahrung muss bereits der Intrigant Rodrigo in *Blanka von Kastilien* machen. Durch seinen „nüchternen“ Vernunftgebrauch kann er sein Systemwissen gezielt einsetzen, um die Menschen in seinem Sinne zu manipulieren, aber auch er muss die Grenzen einer diesbezüglichen Berechenbarkeit erfahren, wenn er vom Volk als dem „hundertarmigen Koloss“ spricht und wenn er sich plötzlich nicht mehr in der Treue seiner Helfer sicher sein kann. Gerade deswegen vertraut er auf „des Augenblicks Gewalt“, weil in der Ausnutzung des glücklichen Moments ein strategischer Vorteil liegt, der sich vielleicht kein zweites Mal im grundsätzlich kontingenten Prozess bietet, worauf ja auch Zanga in seiner Hervorhebung der Notwendigkeit von Radikalität aufmerksam macht.

<sup>450</sup> Einen interessanten Entwurf hierzu bietet Kaiser (1980), dem zufolge Libussa und Primislaus zwei Seiten der Bürgerlichkeit repräsentieren, die aus dem Zerfall der Feudalgesellschaft hervorgehen: Einerseits das Ideal der Humanität, das aber durch den Widerstand der restaurativen Kräfte in Form der Wladiken unterzugehen droht, und andererseits das Arbeitsethos und die damit verbundene Selbstbehauptung, die dem Humanitätsideal (in der Ehe) erst zu ihrer Durchsetzung verhelfen kann, dann aber im Zeichen der zunehmenden Ausrichtung an „ökonomischen Gesetzmäßigkeiten“ (S. 244) mehr und mehr dem Wirtschaftsliberalismus verfällt und dadurch den ideologischen Überbau hinter sich lässt.

<sup>451</sup> Vgl. hierzu die zutreffende Feststellung von Bogumil (2000): „Auf der Schwelle vom Mythos zur Geschichte reflektiert Grillparzer eben jenes Verhältnis, aber nicht mehr als Schauspiel des Überganges vom Mythos zur Geschichte, also als die Loslösung der Geschichte vom Mythos, sondern umgekehrt als die dramatische – oder vielmehr undramatische – Veranschaulichung der Verwurzelung der Geschichte im Mythos verstanden als der universalhistorische Grund der Zeitgeschichte“ (S. 34). Anstatt einen positiven Blick in die Geschichte zu werfen, erzählt das Drama den Ursprung der menschenverantworteten Geschichte nach, d.h. es blickt zurück und führt vor, wie es zu dem gekommen ist, was der Mensch in der Geschichte vorfindet: Die Darstellung der (wenn auch mythologisch vermittelten) Antriebskräfte der Geschichte (wie sie natürlich auch in einem mythologischen Text wie *Das goldene Vließ* zur Anschauung kommen) hat den Platz der Vorführung einer Geschichtskonzeption eingenommen.

eben keinen Anspruch auf Gültigkeit besitzt) an ein Ende kommen, wenn die Menschen eine neue Ordnung herbeiführen, in der gegenseitiges Vertrauen zurückkehrt in dem Bewusstsein der Notwendigkeit allseitiger Selbstbeschränkung. Damit es dazu kommt, müssen die Menschen diese Abkehr vom Primat des persönlichen Nutzens als alleiniger Handlungsmaxime aber selbst als Bedürfnis empfinden, und dieses wird sich laut Libussa erst durch die Erfahrung der allgemeinen Desillusionierung einstellen, die – weil es sich ja um die gesamte Menschheit handelt – umfassend ausfallen muss, bevor etwas Neues entstehen kann.

Hier bestätigt sich also die oben im Zusammenhang mit *König Ottokars Glück und Ende* thematisierte Wechselwirkung von Erfahrung und Erkenntnis, die eben erst immer im Anschluss an das subjektive Erleben eintritt und niemals im Vorfeld erfolgt. Dann aber besteht, so zumindest Libussas Hoffnung, die Möglichkeit der Herbeiführung eines neuen paradiesartigen Zustandes, der sich durch Vereinigung anstelle von unversöhnlicher Trennung auszeichnet: „Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht, / Die Zeit der Seher wieder und Begabten. / Das Wissen und der Nutzen scheiden sich / Und nehmen das Gefühl zu sich als Drittes“ (LI 2482-2484). Bedauerten die Figuren der bisherigen Dramen allesamt die Unwiederbringlichkeit ihrer eigenen Unschuld und trauerten sie dementsprechend einem vergangenen Zustand hinterher, in dem sie sich zwar als unschuldig bezeichnen durften, der aber ansonsten allenfalls in ihrer rückblickenden Verklärung als paradiesisch zu bezeichnen ist, endet das Drama hier nicht einseitig in der Resignation, sondern in der vorausblickenden, wenn auch subjektiven Vision auf einen Zustand, der das einzulösen verspricht, was bisher als Desiderat nicht erfüllt werden konnte, und der in dem Lustspiel *Weh dem, der lügt!* lediglich am Rande in der anzunehmenden wechselseitigen Beeinflussung von vertikalem und horizontalem Prinzip erscheint.

#### **8.4. Die Komplexität politischer Entscheidungssituationen und die Ohnmacht des Individuums angesichts einer zunehmenden Verselbständigung geschichtlicher Entwicklung**

Rudolf in *Ein Bruderkwitz in Habsburg* vertritt einen ähnlichen Standpunkt wie Libussa, da auch er an der Unveränderlichkeit der bestehenden Gesellschaftsordnung festhält und in seinen Reden Ähnlichkeiten zur Natur als geschlossenem System feststellt, das als Vorbild für die weise Einrichtung der menschlichen Gesellschaftsordnung gelten könne, zumindest solle der Mensch daran glauben. Er postuliert also genau das, was in *Blanka von Kastilien* als Grundprinzip des Textes vorlag, nämlich die als natürlich anzusehende Liebesbeziehung zwischen Volk und Herrscher, der bzw. dessen Amt daher als ebenso unhinterfragbar gilt wie die absolute Richtigkeit tugendhaften Verhaltens in jeglicher Situation. Da die Realität bzw. die geschichtliche Entwicklung der Gültigkeit dieses Prinzips jedoch zuwiderläuft, scheitert er in der unbedingten Verteidigung seines Ansinnens, erhält allerdings zumindest noch die Gelegenheit, ebenso wie Libussa auch einen abschließenden, pessimistischen Blick in die Zukunft zu werfen, der durchaus Ähnlichkeiten mit der mythischen Vision der Böhmenfürstin aufweist:

RUDOLF Der Reichsfürst will sich lösen von dem Reich, / Dann kommt der Adel und bekämpft die Fürsten;  
/ Den gibt die Not, die Tochter der Verschwendung / Drauf in des Bürgers Hand, des Krämers, Mäklers, / Der  
allen Wert abwägt nach Goldgewicht. / Der dehnt sich breit und hört mit Spottes-Lächeln / Von Toren reden,  
die man Helden nennt, / Von Weisen, die nicht klug für eignen Säckel, / Von allem, was nicht nützt und Zinsen  
trägt. / Bis endlich aus der untersten der Tiefen / Ein Scheusal aufsteigt, gräßlich anzusehn / Mit breiten Schul-  
tern, weitgespaltnem Mund, / Nach allem lüstern und durch nichts zu füllen. / Das ist die Hefe, die den Tag  
gewinnt / Nur um den Tag am Abend zu verlieren, / Angränzend an das Geist- und Willenlose. / Der ruft:  
Auch mir mein Teil, vielmehr das Ganze! / Sind wir die Mehrzahl doch, die Stärkern doch, / Sind Menschen so  
wie ihr, uns unser Recht! (BH 1236-1254)

Das Entgegenkommen nach mehr Autonomie löst ihm zufolge eine Abwärtsspirale in der kulturellen Entwicklung aus, die mit der Verschwendungssucht des Adels beginnt und sich über

die ausschließliche Orientierung der Bürger nach marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten bis hin zur nicht mehr zu befriedigenden Gier der Masse fortsetzt und in deren Gefolge eben „alles Große, die Kunst, die Wissenschaft, de[r] Staat, die Kirche“ (BH 1270f.) zugrundegehen wird, „bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig“ (BH 1274). Gleichheit aller ist also nur in der allgemeinen Niedrigkeit zu erlangen, und wie auch für Libussa ist der Gedanke der Brüderlichkeit Kennzeichen der von ihm favorisierten und bereits bestehenden Ordnung im Sinne der Förderung und des Erhalts des Ganzen und wird im Laufe der geschichtlichen Entwicklung durch den Eigennutz zur Vermehrung allein subjektiver Ansprüche verdrängt werden. Während Libussa und ihre Schwestern allerdings als mythologischen Gestalten tatsächlich höheres Wissen über die Beschaffenheit der Welt und einer vermeintlich weisen Einrichtung der Gesellschaft zugestanden werden kann, handelt es sich bei Rudolf unzweifelhaft um einen Menschen, der lediglich Antworten auf die Frage sucht, wie eine Veränderung des Bestehenden verhindert werden kann. Denn das mag man ihm bei aller Inkonsistenz seiner Argumentation zugestehen, dass er sich tatsächlich vor einer Auflösung der Ordnung fürchtet, die bereits mit dem Glaubenszweifel einsetzt und eben das Vertrauen unterwandern wird, das in den anderen Dramen als so wichtig für eine stabile Herrschaft inszeniert wurde. An seinem Sohn bewahrheitet sich dann ja auch tatsächlich der verderbliche Effekt eines um sich greifenden Vertrauensverlusts, weil sein verzweifelter Erkenntnisinteresse im Anschluss an wiederholte Desillusionserfahrungen in Destruktivität ausartet, die sich auf das Objekt seines Interesses sowie schließlich auch auf sich selbst erstrecken wird.

Die Notwendigkeit der Aufrechterhaltung der (alten) Ordnung gegenüber einem sich in eine unbekanntere Zukunft erstreckenden und von Partikularinteressen als typisch menschlichen Handlungsmotivationen vorangetriebenen Prozess fasst Rudolf in folgendem Bild der Uhr zusammen:

RUDOLF Er [= Mathias] sieht dann ein, daß Satzungen der Menschen / Ein Maß des Törichten notwendig beigemischt, / Da sie für Menschen die der Torheit Kinder. / Daß an der Uhr, in der die Feder drängt, / Das Kronrad wesentlich mit seiner Hemmung, / Damit nicht abrollt Eines Zugs das Werk, / Und sie in ihrem Zögern weist die Stunde. (BH 2334-2340)

Wie so oft bei Rudolf dient die Metapher der zumindest scheinbaren Verfügung über die Realität, weil das Bedrohliche in Form des sprachlichen Bildes auf der Zeichenebene fassbar gemacht werden kann. Was nun genau „die Feder“ darstellt bzw. wodurch sie aufgezo-gen wird, um in dem Bild der Uhr zu bleiben, wird nicht weiter ausgeführt, sondern bleibt konsequenterweise unbestimmt. Lässt man das „Kronrad“ mit der von ihm repräsentierten Ordnung zusammenfallen, die er hier gegenüber seinen Familienangehörigen nicht länger als gottgegeben oder natürlich, sondern explizit als eine von Menschen installierte und damit sogar mit einem „Maß des Törichten“ ausgestattete Organisation der Gesellschaft darstellt, so wäre die drängende Feder eben all das, was der Statik dieser überzeitlichen Einrichtung entgegensteht und gleichzeitig das Voranschreiten der Zeit ausmacht. Viel entscheidender als die Erklärung der Funktionsweise einer Uhr ist in diesem Zusammenhang jedoch eher das damit implizierte Gegenbild, nämlich die Frage, was passiert, wenn die Ordnung und damit das „Kronrad“ nicht mehr da wären: Die Antwort lautet Chaos, mangelnde Kontrolle und vor allem Unverfügbarkeit über die Zeit, die sich als Prozess ungehindert entfaltet, weil es keinen Punkt jenseits von ihr mehr gibt, der von ihrem Wirken ausgenommen wäre.

Allerdings hat er dieser Ordnungsauflösung nicht viel entgegenzusetzen, weil sie de facto bereits eingetreten ist und er, um sie wieder in den ihm vorschwebenden Ursprungszustand zurückzuführen, wesentlich aktiver handeln müsste. Dass sich ein solches Handeln verbietet, weil es unmittelbar auf einen Bürgerkrieg hinausläuft, der sich am Ende des Dramas dann auch tatsächlich abzeichnet, ist bereits erläutert worden. Rudolfs Idee, mit einem Orden der „Friedens-

ritter“, zusammengesetzt „aus Männern, die nicht dienstbar ihrem Selbst“, jeder Form der Eigenschaft, für die er „Ländergier“ und „Ehre“ als Beispiele anführt, entgegenzutreten, bleibt eine reine Kopfgeburt. Und auch seine stellvertretende Opfergeste in der Nachfolge Christi am Ende bleibt ohne Auswirkung auf seine Umgebung (vgl. BH 2411). Daher argumentiert der dem Kaiser stets treu ergebene Julius, als dieser ihn in seiner Abgeschiedenheit aufsucht, dass es ein Fehler sei, davon auszugehen, dass er auf Dauer einen geschichtslosen Raum aufrechterhalten könne, so wie ihn Libussas Schwestern durch das Opfer der Titelheldin zu kultivieren vermögen. Denn die Geschichte kennt keine solchen Rückzugsräume (mehr); auch Rudolf wird von den Ereignissen in seinem Schloss eingeholt, die um ihn herum geschehen und die auch seine Position betreffen, indem sie seine Autorität in Frage stellen. Gerade darin besteht ja die Verderblichkeit der „neuen Zeit“ für ihn, dass nämlich die von ihm repräsentierte Ordnung des Reiches nicht mehr jedes Zweifels enthoben ist.

Rät Julius ihm zunächst noch zu mehr Aktivität, nämlich der Anerkennung der anderen Konfession, „weil das Einzelne, die Gegenwart [drängt]“ (BH 1276), so wird er später versuchen, Leopold davon abzuhalten, sein Passauer Heer gegen Prag zu führen, weil es „zu spät“ ist (BH 1748, 1821). Während sich der Kaiser nämlich durch den Majestätsbrief der Böhmen noch deren Unterstützung sichern konnte, wird ihm die Aktion seines Neffen gänzlich entmachtet, wie es Julius voraussagt:

JULIUS Kommt ihr ins Land mit fremdgeworbenen Truppen, / So gärt der Aufruhr neu, des Kaisers Gegner / Benützen es zu seinem Untergang. (BH 1818f.)

„Es ist geschehn“ (BH 2192), mit diesen Worten kommentiert Julius den Abgang Leopolds, in dessen Hand der schriftlich erklärte kaiserliche Wille sein Eigenleben führen wird, weil es nicht mehr rückgängig zu machen ist.<sup>452</sup> Alles, was ihm bleibt, ist, dabei zuzusehen, wie seine Prophezeiung eintreten wird: „Die Hülle liegt am Boden. Das Verhüllte / Geht offen seinen Weg als Untergang“ (BH 1828f.). Geht es ihm in erster Linie darum, die Macht des Kaisers zu wahren, indem er ihn zunächst dazu drängt, sich nicht vor den Ereignissen um ihn herum vollkommen abzuschirmen, so kann ihm die Passivität des Kaisers, die er im Anschluss an die Unterzeichnung des Majestätsbriefes an den Tag legt, nunmehr als einzig richtige Möglichkeit erscheinen, weil sie allein dazu geeignet ist, einen Bürgerkrieg zu vermeiden, wie Rudolf auch selbst erkennt:

RUDOLF Da stehts vor mir! Der Mord, der Bürgerkrieg. / Was ich vermieden all mein Leben lang, / Es tritt vor mich am Ende meiner Tage. / Es soll, es darf nicht. Steckt die Schwerter ein, / Vertragt euch mit dem Feind! Und diese Handvest, / Die ihr als Preis des Beistands abgetrotzt, / Sei euch geschenkt. (BH 1673-1679)

Im Gespräch mit Ferdinand im fünften Aufzug schließlich scheint Julius gänzlich zur Meinung des alten Kaisers bekehrt zu sein, wenn er Rudolf gegen den indirekten Vorwurf der mangelnden Handlungsbereitschaft wie folgt verteidigt:

FERDINAND Doch zeigt die Weisheit sich im Handeln meist.

JULIUS Wo nichts zu wirken ist auch nicht zu handeln / Die Zeit hilft selbst sich mehr als man ihr hilft. (BH 2822-2824)

Hier nun taucht „die Zeit“ in personifizierter Form auf, als eigenständige Größe, der man zu Diensten sein kann, weil man sie nach seinen Vorstellungen gestalten möchte und gegenteilige Entwicklungen befürchtet. Jedoch ist ein Eingreifen in den Geschichtsprozess offenbar nicht zu jeder Zeit möglich: Wenn man nichts mehr ausrichten kann, dann dürfe man auch nicht handeln. Aus der Perspektive der politisch Handlungsmächtigen bedeutet dies, dass sie ihr Handeln

<sup>452</sup> Die gleiche Formulierung wird er auch verwenden, wenn der Kaiser seinen Sohn richtet (vgl. BH 2192).

nach den vorliegenden Bedingungen ausrichten müssen und nicht etwa nach einem Prinzip, das diese vollkommen ausblendet. Nicht umsonst tätigt Julius diese Aussage gegenüber Ferdinand, der in der Tat blind für die komplexe Situation im Reich ist und dessen Handeln sich daher als verderblich erweisen wird, insofern er sie eben nicht angesichts der tatsächlichen Lage auch gegen seine eigentliche Überzeugung trifft.

Wenn das Herrscherhaus nun aber nicht mehr versuchen dürfe, „die Zeit“ nach seinen eigenen Vorstellungen zu gestalten, dann ist es „die Zeit“ selbst, und damit ist weder die „alte“ noch die „neue“, sondern die jeweils gegenwärtige und die in ihr vorherrschenden Bedingungen gemeint, die laut Julius einen den jeweiligen Gegebenheiten entsprechenden adäquaten Zustand herbeiführen wird:

JULIUS Nach Wolken, sagt ein Sprichwort, kommt die Sonne, / Die Sonne Aller aber ist das Recht. / *Der Kaiser weist mit dem Stabe gen Himmel.* Nicht nur dort oben, auch schon, Herr, hienieden. / Denn selbst der Bösewicht will nur für sich / Als einzeln ausgenommen sein vom Recht, / Die Andern wünscht er vom Gesetz gebunden, / Damit vor Räuberhand bewahrt sein Raub. / Die Andern denken gleich in gleichem Falle / Und jeder Schurk' ist einzeln gegen Alle; / Die Mehrheit siegt und mit ihr siegt das Recht. / Wär's anders, Herr, die Welt bestünde nicht / Und alle Bande des gemeinen Wohls / Sie wären längst gelöst von Eigennutz. (BH 2118-2130)

Die Welt sie fühlt die Ordnung als Bedürfnis / Und braucht nur ihr entsetzlich Gegenteil / In voller Blöße nackt vor sich zu sehn, / Um schauernd rückzukehren in die Bahn. (BH 2158-2161)

Eine Rechtsordnung ist laut Julius Basis für jede Form der menschlichen Gesellschaft und so wird „die Zeit“ in den Menschen auch das Bedürfnis nach eben einer solchen wecken, die so dann eingeführt bzw. restauriert wird. Allerdings wird gerade der letzte Fall nicht eintreten, denn veränderte Zeitumstände bedeuten eben auch eine Veränderung der Ordnung, wie sie der Westfälische Friede vornehmen wird. Insofern hat Julius besonders mit seiner zweiten Aussage recht, wonach die Auflösung der Ordnung eine Voraussetzung für die Wiedereinrichtung einer neuen ist, und Wallenstein wird später auch den Grund dafür angeben:

WALLENSTEIN *in der Menge:* Der Krieg ist gut, und währt' er dreißig Jahr. (BH 2847)

[...]

Ei, Herr, man nennt so viel ein Menschenleben. / Und eh nicht, die nun Männer, faßt das Grab, / Und die nun Kinder, Männer sind geworden, / Legt sich die Gärung nicht, die jetzt im Blut. (BH 2853-2856)

Die „Gärung [...] im Blut“ ist es, welche die Auflösung der Ordnung vorantreiben und allgemeines Chaos auslösen wird, das der kommenden Generation als derartiges Übel erscheint, dass eine neue Ordnung eingerichtet werden kann. So wie in der Prophezeiung Libussas wird diese Ordnung aber erst dann entstehen, wenn die Menschen sie als Bedürfnis empfinden, d.h., wenn der nun einsetzende Prozess der Auflösung so umfassend ausgefallen ist, dass alle am Zustandekommen einer politischen Entscheidung Beteiligten etwas Neues befürworten.

Obwohl Wallenstein hier also politische Weitsicht zugestanden werden muss, bewahrt ihn seine Fähigkeit, den politisch-historischen Prozess in seinen Determinanten angemessen zu erkennen, nicht davor, selbst zum Opfer des geschichtlichen Prozesses zu werden, denn der Oberst wird schließlich in dem von ihm selbst befürworteten Krieg untergehen. Aber nicht nur er wird letzten Endes an seinen Ambitionen scheitern, auch der eigentliche Psychologe des Stückes, Bischof Klesel, wird von Ferdinand ausgebremst werden.<sup>453</sup> Und auch der spätere

<sup>453</sup> Dass das Attribut des „Psychologen“ sehr zutreffend für Klesel ist, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass der Bischof es nicht nur versteht, die politischen Machthaber in seinem Sinne zu lenken, sondern dass er darüber hinaus auch ganze Bevölkerungsgruppen in seine Überlegungen zur Umgestaltung des Staatswesens einzubeziehen vermag.

Kaiser wird sein Vorhaben der Radikalrestauration nicht umsetzen können, so dass Schröder (1994a) zustimmen ist, wenn er schreibt, dass „niemand am Ende erreicht [hat], was er am Anfang wollte“.<sup>454</sup> Die Restauration erweist sich also als unmöglich, aber deren Vertreter doch zumindest als so hartnäckig, dass der Weg zu einer neuen Ordnung nur über das Chaos des Krieges vonstatten gehen kann, der damit unvermeidlich erscheint. Die „Gärung“, die sich im Laufe der Dramenhandlung von *König Ottokars Glück und Ende* durch die Etablierung des Gottesgnadentums als vereinigendes Element der widerstreitenden Parteien im Reich also verabschiedet hat, hat sich hier noch lange nicht gelegt.

Damit ist das Ende des Dramas nicht mit einem Abschluss des dargestellten historischen Übergangszeitraumes gleichzusetzen, sondern dieser dauert im Gegenteil noch weiter in der Zukunft an. Das primäre Interesse der Darstellung gilt also auch nicht den Bedingungen der Ordnungsrestitution (in konservativer oder progressiver Hinsicht), sondern den komplexen Handlungsverstrickungen derjenigen, die an der Gestaltung des Geschichtsprozesses mitwirken, ohne jedoch ihr erklärtes Ziel erreichen zu können. Dieser Umstand lässt sich mit der grundsätzlichen Offenheit des Zusammenhangs von Handlungsabsicht und tatsächlicher Konsequenz der Handlung erklären, der natürlich für Einzelhandlungen gilt, aber darüber hinaus selbstverständlich auch für den geschichtlichen Prozess insgesamt Gültigkeit besitzt. Denn je mehr Bedingungsfaktoren an dem Gelingen eines Plans beteiligt sind, desto unwahrscheinlicher wird der Erfolg einer im Vorfeld berechneten Tat. Kaiser Rudolf hat diesen Umstand erkannt und diese Erkenntnis als Rechtfertigung für seinen Rückzug von der Welt genommen:

RUDOLF Denn was Entschlossenheit den Männern heißt des Staats / Ist meisten Falls Gewissenlosigkeit / Hochmut und Leichtsinn, der allein nur sich / Und nicht das Schicksal hat im Aug der Andern; / Indes der gute Mann auf hoher Stelle / Erzittert vor den Folgen seiner Tat, / Die als die Wirkung Eines Federstrichs / Glück oder Unglück forterbt späten Enkeln. (BH 1695-1702)

RUDOLF Wir habens gut gemeint, doch kam es übel. / Das macht: dem reinen Trachten eines Edlen, / Kann ers nicht selbst vollführen, er allein, / Mischt von der Leidenschaft, der bösen Selbstsucht / Der Andern, die als Werkzeug ihm zur Hand, / So viel bei, daß, hat er nun vollbracht, / Ein Zerrbild vor ihm steht statt seiner Tat. (BH 2285-2291)

Während das Bewusstsein der Kontingenz Rudolf lähmt, ergreifen es andere als Chance, und zwar natürlich eben jene Figuren, die Ansprüche erwerben wollen, während Rudolf lediglich im Sinn hat, Bestehendes zu erhalten. Ein Wagnis gehen also vor allem diejenigen freiwillig ein, die im Vergleich zu ihrem jetzigen Zustand nur gewinnen können, auch wenn sie am Ende nicht das erhalten, was sie sich erhofft haben. Denn ihnen mangelt es an dem von Rudolf für sich in Anspruch genommenen Blick für den (vermeintlichen) Gesamtzusammenhang, der aber auch in erster Linie nur eine Ahnung dahingehend ist, dass eine Veränderung am Bestehenden schädliche Folgen haben könnte.

Konnte in *König Ottokars Glück und Ende* und *Weh dem, der lügt!* zumindest noch der Eindruck aufrecht erhalten werden, dass die Basisannahmen der Geschichtskonzeption der Goethezeit (Theodizee, Teleologie und individuenverantworteter historisch-politischer Wandlungsprozess)<sup>455</sup> Gültigkeit behalten, die in *Ein treuer Diener seines Herrn* und *Der Traum ein Leben* bereits einer umfassenderen Einschränkung unterzogen wurden, so wird ihnen bereits in *Libussa* und dann definitiv in Grillparzers zweitem Habsburgerdrama demnach eine endgültige Absage erteilt.

<sup>454</sup> Schröder (1994), S. 202.

<sup>455</sup> Vgl. hierzu die entsprechenden Ausführungen in Kraß (2002a), insb. S. 12f. u. 18-21.

## 8.5. Exkurs: „Revolutionäre“ Geschichtsdramen der 1830er Jahre

Der Umstand, dass am Ende von *Ein Bruderzwist in Habsburg* keine (wenn auch nur vorläufige) Lösung für die entfaltenen Probleme vorliegt, sondern eine solche überhaupt nur durch das historische Wissen in der Zukunft angenommen werden kann, stellt diesen Text in eine Reihe mit zwei hinsichtlich der Dramenkonvention sehr viel revolutionärerem Produktionen des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts: *Napoleon oder die hundert Tage*<sup>456</sup> von Christian Dietrich Grabbe und Georg Büchners *Danton's Tod*<sup>457</sup>. Zunächst mag die Zuordnung von *Ein Bruderzwist in Habsburg*, in dessen konservativer und sich von der Geschichte distanzierender Hauptfigur man nur allzu häufig ein Alter Ego des ebenfalls als rückwärtsgewandt verschrienen Grillparzer selbst erblicken wollte, zu diesen beiden Dramen, deren Verfasser allgemein als äußerst progressiv empfunden werden, Verwunderung hervorrufen. Jedoch wird sich insbesondere im Hinblick auf die in den Texten zu Tage tretende Geschichtskonzeption eine deutliche Gemeinsamkeit aller drei genannten Dramen offenbaren, worüber die beiden sich anschließenden knappen Interpretationen Aufschluss geben sollen.<sup>458</sup>

### 8.5.1. Napoleon oder die 100 Tage oder die Unmöglichkeit der Restauration

Das im Rahmen dieser Betrachtung gewählte Motto für Grabbes Drama nimmt bereits eine wesentliche und besonders augenscheinliche Gemeinsamkeit mit Grillparzers Spätwerk vorweg, weil in beiden Texten der Versuch einer Restauration für unmöglich erklärt wird. Besonders anschaulich kleidet die Figur des Advokat Düchesne diese Beobachtung in das Bild des „Schicksalrades“, in dessen Lauf die Bourbonen durch ihren „dreisten“ Versuch, an die Zustände vor den revolutionären Ereignissen anzuschließen, eingreifen wollen:

ADVOCAT DÜCHESNE (*stürmt durch die Menge an den Tisch der Putzhändlerin*). Hört, hört, und nehmet euch in Acht, daß ich euch nicht mit meiner Nachricht die Ohren zersprengel! Alles, alles wird bedroht, die dummsten frechsten Hände greifen dreist in die Speichen des Schicksalrades – In der Deputirtenkammer gesehen vom Ministerium Anträge gegen die Käufer der Nationalgüter – (NA 20)

Das Schicksal steht hier stellvertretend für den Lauf der Zeit, den man nicht umkehren könne, wie es die Restauration versuche, indem sie die Klöster wieder einführe und eine Ächtung der Revolutionäre anstrebe. Für eine Beurteilung dieses Vorhabens hält Düchesne zwei Superlative („die dummsten und frechsten Hände“) bereit, die keinen Zweifel in der Bestimmung seiner eigenen Position in dieser Frage aufkommen lassen. Da er dem König Ludwig XVIII. darüber hinaus an anderer Stelle bescheinigt, grundsätzlich gut, allerdings durch sein Umfeld verblendet zu sein (vgl. NA 22), und die Rechte des Volkes sowie sein Recht auf freie Meinungsäußerung einfordert, lässt er sich also als politisch Liberaler charakterisieren ebenso wie die Figuren Fouché, Carnot und Labedoyere. Und ebenso wie Fouché hofft er auf eine Rückkehr Napoleons, weil beide in ihn ihre Hoffnungen auf eine Verwirklichung ihrer liberalen Vorstellungen setzen, in die sich schließlich auch der Republikaner Carnot einfügt:

FOUCHÉ [...] wir bedürfen irgend eines neuen Menschen an der Spitze, und können Napoleon nicht übergeh'n. Auch ist er nicht mehr der von 1811. Sein Ruhmesglanz war sein Diadem. Im Regen von Leipzig erb-

<sup>456</sup> Zitiert wird das 1831 zum ersten Mal erschienene *Drama in fünf Aufzügen* nach der Ausgabe Grabbe (1975-1977), Bd. 2, S. 7-161 [Im Folgenden abgekürzt als „NA“ unter Hinzufügung der Seitenangabe].

<sup>457</sup> Zitiert wird aus dem 1835 erschienenen Drama nach der Ausgabe Büchner (2000) [Im Folgenden abgekürzt als „DT“ samt Seitenangabe].

<sup>458</sup> Auf die Gemeinsamkeit gerade dieser drei Texte verweisen bereits Schröder (1994a), S. 203, und sich daran anlehnend ebenfalls Bogumil (2000), S. 19. Allgemeiner dazu auch Krahl (2012), S. 107.



lich es so ziemlich, und blieb nur so viel Schimmer übrig, als wir gebrauchen mögen, ohne zu fürchten, er blitze uns abermals damit zu Boden. Er werde Kaiser, jedoch kräftig gebändigt mit einer Constitution. (NA 64)

Die Handlung führt vor, dass die Mehrheit der Bevölkerung bereits vollkommen von der Rückkehr Napoleons begeistert ist, ohne dass dieser Hoffnungsträger für eine bessere Zukunft überhaupt schon etwas geleistet hätte.<sup>459</sup> Aus dessen eigenen Äußerungen geht zudem hervor, dass er selbst keine allzu hohe Meinung von dem „Volk“ hat, das er ohne Unterschied als „Cannaille“ (NA 82) abtut und dem er insbesondere das notwendige Verständnis zur politischen Partizipation abspricht (vgl. NA 86). Dieser Haltung entspricht der Egoismus, der ihm von anderen Figuren fortwährend bescheinigt wird, sowohl von Ludwig XVIII. (vgl. NA 30), der durchaus anerkennend von Napoleons militärischem Ruhm spricht (vgl. NA 32), als auch von der Angoulême (vgl. NA 31), Carnot (vgl. NA 64) und den preußischen Jägern, die darin ihre eigentliche Motivation zum Kampf gegen diesen „Riesengroßen“ sehen,<sup>460</sup> und schließlich auch von seiner Stieftochter Hortense, die sein Kriegstreiben nur als Mittel zur Befriedigung seiner eigenen „Eitelkeit“ betrachtet (vgl. NA 89). Ihr gegenüber offenbart der Kaiser dann auch eine Art Wahn persönlicher Selbstüberschätzung gekoppelt mit einem prophetischen Blick in die Geschichte, als sie ihm den Vorschlag macht, nach Amerika zu „flüchten“:

NAPOLEON [...] Napoleon aber kann nicht flüchten, kann sich nicht verstecken. Ist er nicht vernichtet, oder nicht behütet wie Feuer, so stürzt Europa zürnend oder liebend ihm nach. – Nordamerika wird übrigens binnen vierzig Jahren ein größeres Carthago, der atlantische Ocean ein größeres Mittelmeer, um welches die alte und neue Welt sich lagern – Wie lange, liebe Hortense, währt das aber? Zwei, drei ärmliche Jahrhunderte und dann wandeln auf den Inseln und Küsten der noch grenzenloseren Südsee die Herrscher des Menschengeschlechts.

HORTENSE Bei jedem Anlaß in den entferntesten politischen Ideen! (NA 95f.)

Dieser Kommentar von Hortense ist sehr zutreffend und charakterisiert Napoleon als direkten Verwandten Ottokars, dem ja ebenfalls angesichts der möglichen Verleihung der Krone Karls des Großen an ihn der Boden unter den Füßen wegzubrechen scheint. Natürlich wird Napoleon nicht mehr selbst auf den „Inseln und Küsten der noch grenzenloseren Südsee“ wandeln, dies muss er seinen Nachkommen überlassen, die mit ihm jedoch über ihre Rolle als „Herrscher des Menschengeschlechts“ verbunden seien. Denn seiner Auffassung gemäß sind es ausschließlich diese exzeptionellen Individuen, die für den Fortgang des geschichtlichen Prozesses verantwortlich sind, und nicht etwa größere Gruppen, die sich durch eine gemeinsame ideologische Gesinnung auszeichnen, für deren Umsetzung sie aktiv werden.<sup>461</sup> Nichtsdestotrotz kann er solche Gesinnungen zumindest vordergründig unterstützen, sofern sie ihm sinnvoll erscheinen, weil ihm natürlich trotz seiner egozentrischen Perspektive des unabhängigen, geschichtsmächtigen Individuums auch die Einsicht in die Notwendigkeit der Unterstützung durch die breite Masse unterstellt werden muss. Nun ist es so, dass sich die Liberalen sehr bald schon enttäuscht das Scheitern ihrer Hoffnungen eingestehen müssen, weil in dem militärischen Konflikt, der sich nahezu notwendig aus der Rückkehr Napoleons entwickelt, allein der Gehorsam gegenüber dem Oberbefehlshaber zählt. Jedoch bleibt von dieser Entwicklung die

<sup>459</sup> Vgl. auch Lindemann/Zons (1986), S. 75: „Auffällig ist, daß Napoleon nicht wie Sulla, Friedrich I. oder Heinrich VI. als heroisch geschichtsmächtiges Handlungssubjekt vorgeführt wird, sondern als einer, der aus dem Exilgrab gleichsam durch die kollektiven Träume seiner Anhänger *und* Feinde herbeigeträumt [...] wird.“ Jedoch muss dazu gesagt werden, dass er sich selbst sehr wohl als ein solches die Geschichte lenkendes Individuum sieht, wobei natürlich zutrifft, dass er diesem auf ihn bezogenen Anspruch nicht gerecht werden kann. In seinem Scheitern gleicht er vielmehr Hannibal und ebenso wie dieser weiß auch er um die Diskrepanz zwischen dem Leid in der Schlacht und dessen Repräsentation in der Historiographie: „Ihr Armen wißt auch nicht, weshalb ihr seufzet und stöhnt. – Nach vierzig Jahren commentirt es euch Gassenlieder!“ (NA 151).

<sup>460</sup> Vgl. NA 109, zur Deutung Wunsch (2012), S. 160f.

<sup>461</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist der Hinweis von Lindemann/Zons (1986), dass Napoleon an die Stelle ideologischer und (mit Ausnahme des Liberalismus) rückwärtsgewandter Werte eine „ebenfalls triadisch formulierte, persönliche Erinnerung setzt, aus der er die Kraft zum Handeln bezieht: ‚Josephine – Hortense – das (mit ihrem Namen verbundene) Etui – Und mein Sohn!‘“; vgl. hierzu NA 118.

ihrer anfänglichen Überlegung zugrundeliegende Erkenntnis unberührt, wonach die Ideologie zu ihrer Durchsetzung eines historisch wirkungsmächtigen Individuums bedarf, zumindest zu der gegebenen politischen Lage, weil die „Umstände“ eben (noch?) nicht so sind, dass eine „freisinnige Zeit“ Einzug halten könnte (NA 116).

Neben der in sich selbst nicht ganz homogenen Gruppe der politischen Liberalen gibt es natürlich all die Anhänger des Kaisers in der Bevölkerung, insbesondere seine ehemaligen Soldaten, die in dem anbrechenden Frühling bereits die Rückkehr des „Veilchenvaters“ angekündigt sehen (vgl. NA 9). Und tatsächlich verspürt der entmachtete Kaiser auf Elba ja selbst das Bedürfnis, seinen Kerker der Isolation zu sprengen, in dem er, der tatkräftige Selbsthelfer oder „Prometheus“, zur andauernden Passivität verdammt ist und allein von der Erinnerung an die vergangene Größe lebt (und somit den mythologischen Geier im eigenen Herzen fühlen muss, vgl. NA 38). Während er sich selbst in eine direkte Parallele zu dem wiederauferstandenen Christus setzt (vgl. NA 41), sehen seine Anhänger auf Elba in ihm einen Gott (vgl. NA 43). Der „Sohn der Revolution“ (NA 44) hat aber bereits eine große Niederlage hinter sich gebracht und weiß daher um die Macht des „Schicksals“:

BERTRAND Du, selbst so Gewaltiger, glaubst ein Geschick?

NAPOLEON Ja, es stand bei mir in Corsica, meiner meerumbraus'ten Wiege, und wird auch meinen Sarg umbrausen. In Moskaus Flammen, nachdem ich lange es vergessen, sah ich es mit seinen Fittichen sich wieder über mich erheben. – Nicht Völker oder Krieger haben mich bezwungen – Das Schicksal war es. [...] (NA 39)

Das Schicksal steht hier stellvertretend für all jene Größen, die sich der Kontrolle dieses exzeptionellen Individuums entziehen und in einer Art Personifizierung dem Willen dieses Großen gegenüberreten.<sup>462</sup> Nicht umsonst wird es an dieser Stelle mit dem Brausen des Meeres assoziiert, das er nie besiegen konnte (vgl. die diesbezügliche Aussage König Ludwigs in NA 30) und das sowohl für die „empörten Wogen der Revolution“ (vgl. NA 38) als auch für die Stärke der gegnerischen Truppen in der Schlacht bei Waterloo als Bild herhält (vgl. NA 151).<sup>463</sup> Am Ende wird Napoleon sein erneutes Scheitern jedoch auf einen konkret zu bestimmenden Faktor außerhalb seiner eigenen Person zurückführen, an den sich dann eine Kette der zu seinem Untergang beitragenden Ereignisse anschließt; „für sich“ muss er nämlich feststellen, dass „das Schicksal des großen Frankreichs von der Dummheit, Nachlässigkeit oder Schlechtigkeit eines einzigen Elenden abhängen kann“ (NA 153), obwohl er selbst mit seinem Befehl an Grouchy, die Preußen zu verfolgen (vgl. NA 122), nicht unwesentlichen Anteil an dem Eintreten der Ereignisse hat.

Dass in dieser unbedingten Ausrichtung aller militärischen Entscheidungen auf den ausschließlichen Willen des Kaisers der eigentliche Grund für das Scheitern liegt bzw. umgekehrt der Vorteil der gegnerischen Allianz darin gesehen werden muss, dass deren Befehlshaber teilweise selbständig je nach militärischer Lage entscheiden, kann Napoleon durch die einseitige

<sup>462</sup> So auch bei Wünsch (1990), S. 147.

<sup>463</sup> Die Belegstellen stammen von Tschopp (2002), welche in dieser Metaphorik sehr nachvollziehbar die geschichtlichen Ereignisse repräsentiert sieht, die sich dem Einzelnen entziehen, wodurch Napoleons von ihm selbst behauptete und von seinen Anhängern erhoffte „Geschichtsmächtigkeit“ in Frage gestellt wird: „Die Niederlage des korsischen Militärführers bedeutet zugleich die Liquidation der Geschichtsauffassung, die er im Drama inkarniert“ (S. 383), worauf übrigens bereits der Titel verweise, denn die „100 Tage“ reduzieren den schillernden Namen „Napoleon“ zu einer Episode in der Geschichte. Die Darstellung der historischen Dynamik bedinge konsequenterweise die epische Dramenform, welche in der zweiten Dramenhälfte an Bedeutung gewinne und Grabbes theoretischen Überlegungen (in weitgehender Übereinstimmung mit Hegel) zwar widersprächen, dafür aber denen Herders nach einem „zeitgemäßere[n] Konzept von Geschichtsdrama“ entgegenkämen (vgl. S. 375-379). Zum Meer als Metapher für all dasjenige, das unkontrollierbar ist und sich dem Willen des Individuums in den Weg stellt bzw. sich seiner bemächtigt, vgl. die oben stehenden Aussagen zu dem auch bei Grillparzer sehr beliebten Sprachbild.

Schuldprojektion auf Grouchy als Auslöser für die Niederlage natürlich nicht erkennen. Diese Feststellung bleibt dem Zuschauer überlassen, der Einblick in beide militärische Lager hat und vergleichen kann: Während auf Seiten der Franzosen die Vorstellung von der Macht des Kaisers, der „sich nöthigenfalls den Augenblick [schafft]“ (NA, S. 142),<sup>464</sup> so weit geht, dass selbst sein Schlaf unter keinen noch so besorgniserregenden Umständen für die militärische Lage gestört werden darf (vgl. NA, S. 115), gibt der Preuße Bülow als nachträgliche Rechtfertigung für sein Säumen an, dass er die „Vernunft mehr als seine Ordres“ achtet (NA 137), und eben diese Eigenständigkeit wird angesichts der militärischen Lage belohnt. Wie bereits angedeutet, liegt in dieser Haltung eine mögliche Antwort auf die Erkenntnis der Offenheit des geschichtlichen Prozesses bzw. dessen „Kontingenz“, wie auch Roselli (2012) zutreffend bemerkt: „Die Kontingenzbewältigung kann nicht mehr Aufgabe eines Einzelnen sein (so wie Napoleon es heroisch noch versucht hat), sondern muss auf mehrere Subjekte verteilt werden. Historische Kontingenzbewältigung wird funktional ausdifferenziert [...]“.<sup>465</sup>

Dass die politische Zukunft unbestimmt ist, und zwar unbestimmt für den Einzelnen, wenn auch insgesamt natürlich logisch-kausal erklärbar, stellt Blücher in seinen Schlussworten heraus:

BLÜCHER [...] ihr alle, alle seyd meine hochachtbaren Waffengefährten, gleich brav in Glück und Noth – Wird die Zukunft eurer würdig – Heil dann! – Wird sie es nicht, dann tröstet euch damit, daß eure Aufopferung eine bessere verdiente! (NA, S. 161)

Dabei bleibt die konkrete politische Ausgestaltung dieser „würdigen“ Zukunft merkwürdig unbestimmt, weil das Handeln der Alliierten ausschließlich „eine Reaktion auf Napoleon“ darstellt und ansonsten keine „eigene – politische – Vorgeschichte [...] erkennbar [ist]“.<sup>466</sup> Eine derartige Belohnung des persönlichen Einsatzes bzw. sehr viel konkreter für das in der Schlacht vergossene „Blut“, wie sie in den Worten Blüchers zum Ausdruck kommt, hat auch Napoleon kurz zuvor in Aussicht gestellt, wenn er sagt, dass er „den Völkern“ gegenüber eine freundlichere Haltung an den Tag zu legen gedenke, wobei in der ursprünglichen Version sogar ganz eindeutig von einem „wohlbefestigten Liberalismus als [Napoleons] Erbteil“ die Rede ist.<sup>467</sup> Hierbei unternimmt er also den Versuch, das Leiden des Einzelnen in einen übergreifenden Kontext einzubinden, der dieses rückblickend als sinnvoll erscheinen lässt: „Ihr Armen wißt auch nicht, weßhalb ihr seufzet und stöhnt. – Nach vierzig Jahren commentirten es euch Gasenlieder!“ (NA 151). Eben diese Zielgerichtetheit des Kampfes für ein „den Völkern“ entgegenkommendes politisches System steht für Blücher nicht fest, und Napoleon macht angesichts seiner Niederlage unmissverständlich klar, dass nur mit ihm eine derartige Veränderung hätte eintreten können, die nun (zunächst) in eine unbestimmte Zukunft verschoben worden sei. Nicht umsonst erinnert diese Rede an Libussas Geschichtsvision, denn ebenso wie Grillparzers

<sup>464</sup> Vgl. hierzu v.a. sein Auftreten in militärischen Entscheidungssituationen, das ihn als einzigartigen Feldherrn auszeichnet, wie u.a. aus folgender Aussage seiner Stieftochter hervorgeht: „Wenn der Mann all das behält und expedirt, was du ihm eben und jede Stunde aufträgst, so ist er ein Genie, fast größer als du selbst!“ (NA 97). Einen ähnlichen Eindruck erzeugte der ehemalige Kaiser bereits schon zu Beginn des Stücks, als Napoleons Anhänger auf den „große[n] Augenblick“ gewartet haben, den er selbst bereits vorbereitet hatte (vgl. NA 43). Es bleibt also festzuhalten, dass seine wiederholt unterstellte und bis zu seinem Scheitern im Laufe der Handlung ja tatsächlich auch vorgeführte Geschichtsmächtigkeit eben in dieser taktisch klugen Beherrschung des günstigen Augenblicks begründet liegt. Nicht umsonst berufen sich schließlich auch bei Grillparzer der Intrigant Rodrigo, Ottokar als exceptionelles Individuum, der Wegbereiter Zanga und die mit ihm wesensverwandten Umgestalter der Ordnung Klesel und Thurn wiederholt auf die „Macht des Augenblicks“, dem ja in der Tat eine entscheidende Rolle im kontingenten Geschichtsprozess zukommt.

<sup>465</sup> Roselli (2012), S. 166.

<sup>466</sup> Struck (1997), S. 246. Dort und auf den folgenden Seiten auch finden sich erhellende Angaben zu den drameninternen Bezügen zur Situation im deutschen Reich zur Entstehungszeit des Dramas.

<sup>467</sup> Grabbe (1975-1977), Bd. 3, S. 196.

Titelheldin verkündet auch Napoleon angesichts des Scheiterns eine Prophezeiung, die zumindest in Teilen durch die Realität verbürgt ist. Dadurch erfährt zumindest aus der Perspektive der jeweiligen Figur die eigene Niederlage eine subjektive Aufwertung bzw. eine Sinnhaftigkeit, deren Ertrag jedoch zunächst einmal im Unklaren bleibt:

NAPOLEON Da stürzen die feindlichen Truppen siegjubelnd heran, wähen die Tyrannei vertrieben, den ewigen Frieden erobert, die goldne Zeit rückgeführt zu haben – Die Armen! Statt eines großen Tyrannen, wie sie mich zu nennen belieben, werden sie bald lauter kleine besitzen, – statt ihnen ewigen Frieden zu geben, wird man sie in einen ewigen Geistesschlaf einzulullen versuchen, – statt der goldnen Zeit, wird eine sehr irdene, zerbröckliche kommen, voll Halbheit, albernen Lugs und Tandes, – von gewaltigen Schlachttaten und Heroen wird man freilich nichts hören, desto mehr aber von diplomatischen Assembléen, Convenienzbesuchen hoher Häupter, von Comödianten, Geigenspielern und Opernhuren – – bis der Weltgeist ersteht, an die Schleusen rührt, hinter denen die Wogen der Revolution und meines Kaiserthumes lauern, und sie von ihnen aufbrechen läßt, daß die Lücke gefüllt werde, welche nach meinem Austritt zurückbleibt. (NA 159)

Wenn er hier den Verlust der heroischen Zeit beklagt, dann fühlt man sich unweigerlich an Rudolfs Rede gegenüber Ottokar erinnert, in der ebenfalls eine Zeitenwende in Aussicht gestellt wird. Während diese jedoch in Grillparzers erstem Habsburgerdrama in einem positiven Licht erscheint, leitet sie in Napoleons Worten zunächst einmal nur eine Phase und keinen Dauerzustand ein, die darüber hinaus auch noch deutlich negativ gezeichnet ist. Charakteristisch für sie ist nämlich eine fragwürdige Form der Kultivierung,<sup>468</sup> die zu Lasten der natürlichen Regungen und des Heldenmutes führt, nach dem nicht nur seine Anhänger unter den Franzosen so streben, sondern auch die Soldaten im Heer der gegnerischen Allianz. Denn die deutschen Länder stehen dieser Form der Staatsorganisation in nichts nach, wie es exemplarisch aus den Worten des Herzogs von Braunschweig (vgl. NA 123f.) hervorgeht. Anhand des Berliner Freiwilligen wird sogar vorgeführt, wie sich ein ängstlicher, trotz seiner vermeintlichen (Halb-)Bildung letztlich doch borniert bleibender Soldat schließlich voller Bewunderung für den angesichts der realen Gefahr unberührt bleibenden Blücher in einer Neugeburtsszene<sup>469</sup> dazu entschließt, sich den freiwilligen Jägern anzuschließen. Diese wiederum stellen in einer anderen Szene mehr als deutlich die Begeisterung der brüderlichen Vereinigung im Kampf heraus, die sie den „Theevisisten“ zu Hause allemal vorziehen (vgl. NA 110). Aber sie beklagen eben auch den Unterschied zur Situation im Jahr 1813, weil sich die Hoffnungen, mit denen sie damals in den Kampf gezogen sind, nicht erfüllt haben: „Die Feigheit unserer Diplomaten ließ auf Wiens Congresse sich die Früchte unserer Tapferkeit rauben (NA 108).“ Der Major versucht freilich, von diesen Reden abzulenken, indem er einerseits den preußischen König explizit von Schuld ausnimmt und andererseits auf den emphatischen Moment der Männerfreundschaft aufmerksam macht, die es zu feiern gelte. Integraler Bestandteil dieses Konzeptes ist auch die Furchtlosigkeit vor dem eigenen Tod,<sup>470</sup> weil er für einen „ritterlichen, gerechten

<sup>468</sup> Vgl. hierzu sehr überzeugend Langemeyer (1996): „Grabbe hat den Bourbonenstaat, der sich in künstlichen Bildern repräsentiert, wiederholt aus dem Gegensatz zur lebendigen Natur dargestellt. [...] Sei es die Geschichte – im Falle des Guckkastens –, die Natur – im Falle des Linnéschen Systems – oder die Kunst – im Falle der klassizistischen Poesie – in allen drei Fällen stehen Künstlichkeit und Natürlichkeit, Regelhaftigkeit und Lebendigkeit in einem spannungsvollen Kontrast“ (S. 184f.). Eben diesem „statischen, künstlichen System des Ancien régime konfrontiert Grabbe nun die dynamische, lebendige Ordnung Napoleons und ihrer Anhänger“ (S. 186).

<sup>469</sup> Vgl. NA 135: „Seit die Zeit, daß ich aus Ihre Pfeife rauchte, ist's mich, als hätt ich mir an einem Vulkan voll gesogen, wie ein unmündiges Kind, und ich crepire vor Schlachtwuth, [...]“

<sup>470</sup> Vgl. Müller (1994a), S. 155: „Dieser Moment des Sterbens ist eingebunden in eine Symmetrie suggerierende Führer-Gefolgschaftsrelation, die homoerotische Züge trägt“. Ähnlich auch bei Struck (1997): „Die hier anklingende erotische Komponente erhebt das militärische Kollektiv auch über die domestizierte Erotik der bürgerlichen Ehe und die gefahrvoll-heimtückische der Prostitution“ (S. 267). Zu diesem Befund passt natürlich auch, dass außerhalb dieser emphatischen Momente der Schlacht kein privilegierter Raum des Privaten aufrechterhalten werden kann, wie er sich lediglich episodenhaft in dem Drama zeigt (vgl. S. 271). Im Übrigen findet sich diese Form eines kämpfenden Männerbundes auch in Grillparzers *Jüdin von Toledo* vor, dem explizit die Funktion einer Reinigung von einem weiblichen Einfluss zugesprochen wird, das in *Ein treuer Diener seines Herrn* gänzlich aus der Organisationsstruktur des Gesellschaftssystems ausgeklammert wird.

und edlen“ König erfolge (vgl. NA 109), wohlgermerkt aber nicht für eine politische Idee, für welche die Freikorps in ihrem Rückbezug auf die Befreiungskriege von 1813 eigentlich stehen und die sich unter die Begriffe „nationale Einheit“ und „Volkssouveränität“ subsumieren lässt,<sup>471</sup> die beide mit der preußischen restaurativen Ideologie nicht vereinbar sind, worauf Wünsch (2012) aufmerksam macht.<sup>472</sup>

Wenn man Napoleons Ankündigung nun glauben schenken darf, wird diese Zeit der Restauration nicht lange andauern, schließlich wird der „Weltgeist“ höchstpersönlich ihr ein Ende bereiten, indem er der Revolution und seinem Kaisertum den Weg durch die geöffneten Schleusentore bahnen wird. Der Weltgeist ist natürlich eine abstrakte Größe, welche die Notwendigkeit einer Veränderung versinnbildlichen soll.<sup>473</sup> Dabei ist es ausschließlich seiner egozentrischen Perspektive geschuldet, dass er neben der Revolution sein eigenes Kaisertum als eigentliches Ziel der Geschichte deklariert, weil er davon ausgeht, dass ein solches zwangsläufig auf revolutionäre Ereignisse folgen müsse, nur weil dies bisher zweimal der Fall gewesen ist.<sup>474</sup> Dabei hätten ihn die jüngsten Ereignisse eigentlich lehren müssen, dass eine derartige Wiederholung des einmal Erlangten nicht möglich ist, weil sich die Umstände durch entsprechende Reaktionen der anderen Handlungsakteure verändert haben.

Dass ihm die Wiedereinrichtung seines Kaiseramtes während der „hundert Tage“ überhaupt gelungen ist, liegt wohl in erster Linie in der „Lücke“ begründet, die seine Absetzung und Verbannung auf Elba hinterlassen hat. Schließlich kann er während seiner Rückkehr nahezu unmittelbar wieder an seine ehemalige Position im Staat anschließen, weil von ihm das größte Identifikationspotential in einer Zeit großer ideologischer Heterogenität zwischen Restauration, Revolution, Kaisertum und Liberalismus ausgeht.<sup>475</sup> Auf diesem Weg der Wiedererlangung seiner

---

<sup>471</sup> Wünsch (2012), S. 159.

<sup>472</sup> Lindemann/Zons (1986) ist aber auch recht zu geben, wenn sie schreiben, dass in dem Absingen von „Lützows wilder Jagd“ abermals nur eine Kopie des Vergangenen vorherrscht, wie so oft in diesem Drama, und der revolutionäre Impuls zurückgedrängt wird zugunsten einer für die Schlacht dienlichen allgemeinen „Lustigkeit“, die Blücher lobend hervorhebt (vgl. S. 71).

<sup>473</sup> Auch Krahl (1996) weist zusätzlich darauf hin, dass dieser Versuch der Sinnstiftung durch Rückgriff auf das Hegelsche Konzept eines Weltgeistes außerhalb dieser Individuenperspektive natürlich nicht als eine hinreichende Bedingung für Sinnstiftung gelesen werden darf (vgl. S. 307); ansonsten gilt nämlich die zutreffende Einschätzung Müllers (1994a), wonach das „Glückspiel“ (S. 148) Geschichte „diskontinuierlich“ verläuft, und zwar „ohne dialektische Absicherungsverfahren bieten zu können“ (S. 153).

<sup>474</sup> In der Tat wird auf die sich jetzt anschließende Phase der Restauration ja eine von den Liberalen in diesem Stück herbeigesehnte konstitutionelle Monarchie unter dem Bürgerkönig Louis Philippe eingeführt werden, als den ihn die Bürger bereits in der ersten Szene sehen. Führt man sich vor Augen, dass Chassecoeur auf eine mögliche Krönung des Herzogs von Orléans mit der Ankündigung reagiert, dass er dann auch wieder weggejagt würde (um von einem erneuten Kaiser abgelöst zu werden), muss man Grabbe schon eine sehr große politische Weitsicht bescheinigen.

<sup>475</sup> Struck (1997) bemerkt zutreffend, dass die Ausgangssituation einen unbefriedigenden Zustand der „Geschichtslosigkeit“ darstellt, aus der Napoleon durch sein herbeigesehntes Eingreifen herausführt (vgl. S. 240f.). Dieses läuft dann aber zwangsläufig auf die Auseinandersetzung auf dem Schlachtfeld hinaus: „Nur im militärischen Kampf [...] scheint ‚historisches‘ Handeln angesichts der Unübersichtlichkeit gesellschaftlicher Komplexität noch problemlos mit personaler Intentionalität vermittelbar“ (S. 245). Zugleich erhellt der Text, dass Napoleon mitnichten autonom ist, sondern durch das sowohl bei seinen Feinden als auch bei seinen Freunden hinterlegte Rollenbild zu einem derartigen Handeln gezwungen ist (vgl. S. 250). Ähnlichkeiten zu Grillparzers Märchenstück *Der Traum ein Leben* drängen sich auf, insbesondere natürlich, wenn man die Differenz zwischen (über-)kultivierten Innenräumen und faszinierenden Außenräumen berücksichtigt. Hier wird jedoch eine diesbezügliche Heldenkonzeption grundsätzlich in Frage gestellt, während sie in *Napoleon oder die 100 Tage* zumindest von den Figuren selbst noch unhinterfragt bestätigt wird. Projizieren die Menschen in *König Ottokars Glück und Ende* in den neuen Kaiser Rudolf ihr Verlangen nach Frieden und Gerechtigkeit, so dass sich hier eben jener geschichtslose Zustand einstellen kann, erhoffen sich in Grabbes Drama große Teile der Bevölkerung von Napoleon ebenfalls eine Veränderung des gegebenen Zustands, und zwar in Abhängigkeit von ihrer eigenen Lage und Anschauung. Beide Figuren bieten also ausreichend Synthesepotential, das jedoch inhaltlich unterschiedlich gefüllt wird.

ehemaligen Größe bedient sich Napoleon ganz gezielt der Technik der Inszenierung, obwohl er natürlich weiterhin von der großen Menge als der Garant der authentischen Augenblickserfahrung gefeiert wird.<sup>476</sup> So muss selbst der Revolutionär Jouve anerkennen, dass der Kaiser im Gegensatz zu den weltfremden Bourbonen und den mordenden Revolutionären am ehesten eine Leitfigur bzw. einen „Stern“, um in der Terminologie des Stückes zu bleiben,<sup>477</sup> darstellen kann:

JOUVE Der Imperator zurück, und in der Mode, solange es dauert. Ich mache sie mit und trage morgen wieder einen eleganten Frack. Die Jacobinermützen überdauern am Ende doch Alles. (NA 77)

DIE DAME Diese Note wird die Revolution beendigen.

JOUVE Auf das Ende, Madame, folgt stets wieder ein Anfang. (NA 93)<sup>478</sup>

Die „Träume“ des Revolutionärs, die kurzzeitig der Erfüllung nahe waren, muss er nämlich wieder begraben, da die Leute doch „zu einexercirt und zu begeistert“ (NA 80) sind, auch wenn er seiner Hoffnung Ausdruck verleiht, dass das revolutionäre Potential die „Mode“ des Kaisers überdauern wird, während die Bourbonen ja ohnehin bereits abgewirtschaftet hätten.<sup>479</sup> Auch der lebenspraktische Vitry<sup>480</sup> wird unmissverständlich die Macht benennen, die vom Volk und

<sup>476</sup> So auch bei Struck (1997) und Müller (1994a): „Er [= Napoleon] funktioniert – populistische Mechanismen ausnutzend – als Projektionsfolie und bewährt sich als äußerst tatkräftige Diskursivierungsmaschine, die zahllose imperative Sätze in bekannter Form ausspuckt“ (S. 151). Er greift hier wie auch bei dem schnellen Kriegsbeginn auf „sein akkumuliertes Regelwissen“ zurück (ebd.), das natürlich einen entscheidenden Vorteil gegenüber den nicht lernfähigen Bourbonen darstellt, zumindest im Hinblick auf die Herbeiführung einzelner heroischer Momente, da ja auch er letztlich scheitert. Solch einen Moment vermag auch Hannibal in Grabbes gleichnamigen Drama herbeizuführen, indem er seine Verfolger im Tal bei Casilinum zu täuschen versteht, offenbar weil er um die grundsätzliche Kontingenz alles Handelns in der Geschichte weiß (vgl. Kraß 2012, S. 105f.). Nicht umsonst bezeichnet Hannibal rückblickend diese Tat explizit als „Glück“, dem auch seine Alpenüberquerung zuzuschreiben ist. Gerade an dieser herausragenden Tat, die untrennbar mit seinem Namen verbunden ist, wird vorgeführt, dass der erfolgreiche Ausgang von einer Reihe von Begebenheiten abhängig ist, die dazu führen, dass solch ein Unternehmen nicht ein zweites Mal glücken kann, weil die Feinde nun vorgewarnt sind und eine Nachahmung vereiteln, wie Scipio der Jüngere treffend feststellt: „Zweimal geht’s nicht mit Überraschungen, wie sie uns Hannibal bereitete, man lernt sich vorseh’n“ (HB 242). Was in den Augen der anderen eine „exzeptionelle“ Tat ist, erscheint aus der Perspektive Hannibals, der diese Tat ja vollbracht hat, nur noch als (selbst-)mörderisches Unternehmen (vgl. HB 245). Er hat Glück gehabt, Hasdrubal, der ihm nachfolgt, nicht mehr. Die „centnerschweren“ Augenblicke, von denen Hannibal selbst spricht (vgl. HB 271), sind somit geschichtsträchtige Augenblicke, die eine Entscheidung von historischer Tragweite heraufbeschwören, die allerdings erst die Nachwelt als solche erfassen wird. Für die Beteiligten selbst ist vor allem der in diesem Attribut sehr deutlich zum Vorschein kommende Aspekt der „Schwere“, d.h. der Belastung, relevant, weil sie ihn „erdulden“ müssen und der Ausgang dem „Schicksal der Schlacht“ unterliegt (vgl. ebd.), das wahrscheinlich (!) dem zugeneigt ist, der militärisch überlegen ist, sofern er nicht die Chance zu einer Täuschung erhält, wie sie Hannibal im Tal bei Casilinum erleben darf.

<sup>477</sup> Zu seiner Charakterisierung bemühen sowohl Napoleon selbst, aber auch seine Anhänger das Bild der „Sonne“ bzw. verwandte Metaphern, s. hierzu Langemeyer (1996), S. 186-188. Dass diese Lichtmetapher von Anfang an „unter dem Zeichen der Vergänglichkeit“ steht, weisen Lindemann und Zons (1986) nach, vgl. dort S. 68. Eine entsprechende Ambivalenz der „Leitstern“-Metaphorik findet sich natürlich auch bei Grillparzer.

<sup>478</sup> Unmittelbar darauf wird der Savoyardenknabe erneut versuchen, sein Lied über das Murmeltier („la marmotte“) anzustimmen, das leitmotivisch für die Wiederkehr des Alten steht, und zwar in jeweils wechselnden Zusammenhängen: Betrifft es hier den Wechsel der Konstitutionen, so lässt sich der Gesang in der ersten Szene mit der Rückkehr Napoleons in Bezug setzen (vgl. NA, 11/25), im zweiten Aufzug mit der Restauration (vgl. NA 49) und schließlich im dritten Aufzug mit der Revolution (vgl. NA 70).

<sup>479</sup> „Einexercirt“ trifft die Herrschaftslegitimation Napoleons sehr gut, worauf ebenfalls Struck (1997) sehr koncis unter Einbeziehung von IV/3 aufmerksam macht: „Für Natürlichkeit ist unter der Herrschaft zweckrationaler Fremdbestimmtheit kein Platz. [...] Aber wiederum wird auf der Ebene des Figurenbewusstseins dieser Befund nicht zu einer Quelle der Kritik“ (S. 264f.). Vielmehr erscheint die Gefahr in der Schlacht kontrollierbarer als die permanenten Gefahren in einer kontingent erlebten Welt.

<sup>480</sup> Vgl. NA 14: „La la! Den einen trägt, den andern ersäuft die Woge des Geschicks. Das Herz nur frisch, es ist die Fischblase, und hebt uns, wenn wir wollen, bis wir krepieren, sei es so oder so.“ Seine lebenspraktische Einstellung verrät sich nicht zuletzt in der treffenden Wahl der Metapher der Welle für die Bestimmung von Glück oder Unglück im Leben, wie sie auch in Grillparzers Werk wiederholt anzutreffen ist.

insbesondere dem sozialen Elend der Vorstadt ausgeht, auch wenn sie sich (noch) nicht gegen das „Handwerk“ von „Ihm“ durchsetzen kann (NA 77):

VITRY Camerad, still – den Kaiser und uns hat die Revolution gemacht, diese aber machten die Revolution und den Kaiser. (NA 74)

### 8.5.2. Danton's Tod oder die soziale Unangemessenheit eines selbstbezüglichen Dramas der Revolution

In Büchners *Danton's Tod* findet sich eine der Erkenntnis Vitrys entsprechende Aussage zum Verhältnis der je individuell erworbenen Handlungsmächtigkeit und der Universalität der übergeordneten revolutionären Bewegung (vgl. DT 31). Der Stellenwert des „Volkes“ für den Fortgang des historischen Prozesses wiederum wird in diesem Drama noch eindeutiger herausgestellt, indem das massenhafte Elend als „furchtbarer Hebel“ (DT 22) erscheint, wie der „gemäßigte“ Deputierte Lacroix einsichtig formuliert:

LACROIX Die Sache ist einfach man hat die Atheisten und Ultrarevolutionäre aufs Schaffott geschickt; aber dem Volk ist nicht geholfen es läuft noch barfuß in den Gassen und will sich aus Aristocratenleder Schuhe machen. Der Guillotinenthermometer darf nicht fallen, noch einige Grade und der Wohlfahrtsausschuß kann sich sein Bett auf dem Revolutionsplatz suchen. (DT 17)

Das Volk „schreit“ (DT 11) nach Brot und nach Totschlag in einem Mund, und Robespierre als der „Messias“ versteht es, sich als der Vollstrecker des „tugendhafte[n] Volk[es]“ (DT 12) zu inszenieren. Um das „erhabne Drama der Revolution“ (DT 14) zu Ende zu führen,<sup>481</sup> dürfe kein Erbarmen gegenüber den von ihm ausgemachten Feinden der Republik walten, sondern „Tugend“ und „Schrecken“ gehen in seinen Worten eine unheilvolle Verbindung ein, deren Ziel die Eliminierung des „Lasters“ ist, dem „Kainszeichen des Aristocratismus“ (DT 16). Nur so könne die „sociale Revolution“ zu einem Abschluss gebracht werden (DT 24).

Dass Danton selbst in dieser Sichtweise durch seinen Lebenswandel zum Feind der Republik gestempelt werden könnte, tut dieser jedoch wiederholt mit der Phrase: „Sie werden's nicht wagen“ (DT 32), ab. Für ihn gibt es keine „Notwehr“ mehr, die man als Handlungsrechtfertigung für weiteres Morden heranziehen könnte, wie es Robespierre macht: „Wo die Nothwehr aufhört fängt der Mord an, ich sehe keinen Grund, der uns länger zum Tödten zwänge“ (DT 24). Ganz im Gegenteil, schließlich hegt er mittlerweile selbst Zweifel an der Rechtfertigung der Septembermorde, deren einfaches Angedenken ihm wie ein Kinderschrei in der Nacht entgegentritt:

DANTON Was das Wort nur will? Warum gerade das, was hab' ich damit zu schaffen. Was streckt es nach mir die blutigen Hände? Ich hab' es nicht geschlagen. (DT 41)

<sup>481</sup> Vgl. hierzu die sehr einsichtigen Überlegungen Müllers (1994b), in denen die Theater-Metaphorik sowohl an den politischen als auch an den historischen Prozess zurückgebunden wird: Einerseits ist „Politik in der Revolution [...] ja keine dynastische Arkanpolitik mehr“, so dass die „Akteure [...] in der Öffentlichkeit“ agieren müssen (S. 170), und andererseits verstehen sich die Radikalen selbst als „Verfasser, Regisseure und Akteure dieses Tragödientextes“ (S. 172), und das heißt der Tragödie der Geschichte, die somit „durch ein Handlungsmodell, durch ein Interaktionsmodell eingefangen werden“ könne (S. 173). Ganz anders Danton: In seiner „Perspektive erscheint das eigene Leben als kurzer, rascher, flüchtiger, witziger Text, der mit Einfallsreichtum und Improvisationsgabe geschrieben sein will“ (S. 172). Es handelt sich dabei um nicht mehr als eine „Komödie“ (S. 171). Vgl. dazu passend Schröder (1994): „Wegen der Undurchführbarkeit jener ‚sociale(n) Revolution‘ [...], die Robespierre so rücksichtslos fordert, sagt Danton seine weitere Teilnahme auf und erlebt das Ganze fortan als eine Revolutionskomödie, in der er sich selbst als Narr produziert, [sic!] und in der das Volk zum Narren gehalten wird“ (S. 177).

[...] Das war Nothwehr, wir mußten. Der Mann am Kreuze hat sich's bequem gemacht: es muß Aergerniß kommen, doch wehe dem, durch welchen Aergerniß kommt.  
 Es muß, das war dieß Muß. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen? Wer hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?  
 Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht, wie im Märchen.  
 Jetzt bin ich ruhig. (DT 41f.)

Immerhin vermag die Vorstellung, dass sich „das Schicksal“ seiner „gewaltige[n] Natur[]“ nur als „Organ[]“ bedient habe (DT 55), ihm Ruhe zu verschaffen, aber eine weitere Betätigung in der Politik, und sei es auch nur im Dienste der von seinen Anhängern propagierten Republik des freien Genusses,<sup>482</sup> lehnt er ab, wohl wissend, dass sie zu dem gegenwärtigen sozialen und politischen Zustand in Frankreich nicht durchführbar ist:

DANTON [...] Wer soll denn all die schönen Dinge ins Werk setzen?  
 [...] (Zu Julie). Ich muß fort, sie reiben mich mit ihrer Politik noch auf.  
 (Im Hinausgehen). Zwischen Thür und Angel will ich euch prophezeien: Die Statue der Freiheit ist noch nicht gegossen, der Ofen glüht, wir alle können uns noch die Finger dabey verbrennen. (ab) (DT 7f.)

Aber er täuscht sich, wenn er davon ausgeht, dass er selbst als „Reliquie“ (DT 23) nicht mehr Gegenstand des voranschreitenden (und nun von anderen „gewaltigen Naturen“ vorangetriebenen) Prozesses der Revolution sei, in dessen „Arsenal“ (ebd.) er seine Ruhe habe. Ähnlich wie Rudolf aus *Ein Bruderzwist in Habsburg* erweist sich somit ein selbstbestimmter Rückzug aus der Geschichte als unmöglich, auch wenn ihn beide Figuren noch so beredt verteidigen können, weil sie der von Menschen verantworteten Geschichte skeptisch gegenüberstehen. Und dementsprechend muss auch seine zunächst erfolgreich verlaufende Unterredung mit Robespierre ohne langfristige Auswirkung bleiben.

Allerdings gelingt es Danton, den „Unbestechlichen“ zumindest für einen Augenblick zögerlich werden zu lassen, weil sich dieser plötzlich nicht mehr der moralischen Eindeutigkeit seiner Handlungsmaximen sicher sein kann, denn wenn es „nur Epicuräer und zwar grobe und feine“ (DT 25) gebe, wie es Danton behauptet, dann ließe sich der von Robespierre propagierte Dualismus von Tugend und Laster nicht länger aufrechterhalten, schließlich „handelt [jeder] seiner Natur gemäß d.h. er thut, was ihm wohl thut“ (ebd.). Aber die Selbstzweifel Robespierres bleiben ohne Belang, weil sein radikaler Anhänger St. Just ihn sogleich von der Notwendigkeit zum Handeln überzeugen wird, wenn sie nicht „den Vortheil des Angriffs“ verlieren wollten (DT 27), den sie schließlich auch ohne seine Zustimmung zu nutzen verstünden.<sup>483</sup>

<sup>482</sup> Kurz (1991) weist überzeugend nach, dass es sich bei der „sogenannte[n] Staatsutopie“ Camilles letztlich nur um „Ausdruck und Programm einer ästhetisch-erotischen Faszination“ handelt (S. 564). Bezeichnenderweise erscheint das Volk darin nämlich keinesfalls als Subjekt, sondern es stellt lediglich ein „ästhetisch-erotisches Objekt“ für den Betrachter dar (S. 565). Diese Rolle komme der Größe Volk in dem Drama *Danton's Tod* übrigens insgesamt zu, weil es innerhalb des als rein ästhetisch zu bezeichnenden „Spiels“ der politisch Handelnden lediglich als „schwankendes Objekt der Manipulation und Entmündigung“ erscheine, dem gleichwohl trotz grundsätzlich mangelnden Identifikationspotentials immerhin am ehesten „Verständnis“ zukomme, da seine „Unmoral“ auf sein „materielle[s] Elend“ zurückgeführt werde (S. 564). Man berücksichtige auch Kurz' Überlegungen zu dem von Camille präsentierten Kunstverständnis, das einem Lob der „Schöpfung“ nach dem Modell des Sturm und Drang gleichkomme, die ebenso als „Selbstzweck“ erscheine wie die Revolution in der Argumentation Robespierres: „Die Revolution wie die Schöpfung werden vorgestellt als selbstbezügliche Handlungen, die sich Subjekt und Objekt sind, nach ästhetischem Modell [...]“ (S. 566).

<sup>483</sup> Der Umstand, dass Zweifel (gerade im Bewusstsein der Widersprüchlichkeit der Menschennatur und der Fragwürdigkeit eindeutiger moralischer Kategorien) lähmen und dass es subjektive Überzeugung nach der Erprobung der Macht des Augensblicks drängt, findet sich natürlich wiederholt ebenso bei Grillparzer, etwa in *Des Meeres und der Liebe Wellen* oder auch in *Der Traum ein Leben*, wo dieses Konzept jeweils in seinen Chancen und Gefahren diskutiert wird. Zudem steht Büchners Drama in deutlicher Parallele zu *Ein Bruderzwist in Habsburg*, weil



Gerade in dem Umstand, dass Robespierre hier also durch seinen Anhänger zum Handeln angetrieben werden muss, zeigt sich eine deutliche Ähnlichkeit zu Danton, dem jegliches Handeln bereits als zu mühevoll erscheint (vgl. DT 32):

LACROIX Du stürzest dich durch dein Zögern in's Verderben, du reiest alle deine Freunde mit dir. [...] Du mußt dich deinem Zorn überlassen. Laßt uns wenigstens nicht entwaffnet und erniedrigt wie der schändliche Hebert sterben. (DT 30)

Aber es ist bereits zu spät, denn der „Vorteil des Angriffs“ liegt eindeutig bei den Radikalen und ihren Anklgern, die bereits Vorkehrungen treffen, wie selbst die „Vogelscheuche der Revolution“ unter das Fallbeil kommt (DT 52). In seiner Rede im Nationalkonvent inszeniert sich St. Just als gewissenhafter Vollstrecker des „Weltgeist[s]“ (DT 46), d.h., er geht (hnlich wie Napoleon) von einem Prinzip der fortschreitenden Entwicklung in der Geschichte aus, das Menschenopfer fordere, und zwar desto mehr, je schneller sich die Entwicklung vollziehe:

ST. JUST Die Revolution ist wie die Töchter des Pelias; sie zerstückt die Menschheit um sie zu verjüngen. Die Menschheit wird aus dem Blutkessel wie die Erde aus den Wellen der Sündfluth mit urkrftigen Gliedern sich erheben, als wäre sie zum Erstenmale geschaffen. (Langer, anhaltender Beyfall. Einige Mitglieder erheben sich im Enthusiasmus.) (DT 47)

Kaiser Rudolf hat sich auch dieses Bildes der Sündflut bedient, aber natürlich mit einer entgegengesetzten Blickrichtung, denn bei ihm soll es die Bestrafung Gottes vor Augen führen, während hier der reinigende Aspekt für eine glorreiche Zukunft im Zentrum steht.<sup>484</sup> Da St. Just einmal die Zielrichtung der Zeit erkannt zu haben vermeint, sieht er es nun als seine Pflicht an, ihr zum Durchbruch zu verhelfen, schließlich befürchtet er eine „Notzchtigung der Freiheit“ durch Danton (DT 59), weil dieser in seiner Rede vor dem Revolutionstribunal das Volk dann doch zu sehr für sich habe einnehmen können. Und tatsächlich weißt Danton, dessen Name nach eigener Aussage bald Eingang in den „Pantheon der Geschichte“ finden wird (DT 54), sehr wohl, wie er zu „schreien“ (vgl. DT 63/65) hat, um die Menschen zu begeistern, zumal für ihn der Tod keine Erlösung verspricht (vgl. DT 64):

DANTON Wie lange sollen die Fußstapfen der Freiheit Grber seyn?  
Ihr wollt Brod und sie werfen Euch Köpfe hin. Ihr durstet und sie machen euch das Blut von den Stufen der Guillotine lecken. Heftige Bewegung unter den Zuhörern, Geschrei des Beyfalls, [...]) (DT 66)

Wie recht er damit hat, belegt die Frau, die ihre Kinder zu der Hinrichtung fhrt, damit die „Schreie“ aus Hunger angesichts des Spektakels gestillt werden (vgl. DT 78). Dantons Frau wiederum wird zutreffend seinen Untergang kommentieren, wenn sie sagt, dass ihr Mann „aus Furcht“ getötet werde (vgl. DT 68). Vorher hat jedoch auch er ähnlich wie Napoleon, Libussa oder Rudolf Gelegenheit, einen Blick in die Zukunft zu werfen: Auf dem Gang zum Schafott kündigt er nämlich sowohl das nahe Ende der Radikalen an, die für seinen jetzigen Tod und den seiner Gesinnungsgenossen verantwortlich sind, als auch eine mögliche politische Funktionalisierung ihres eigenen Schicksals, dem dadurch zumindest rückblickend ein Sinn im Hinblick auf eine Weiterentwicklung in der Geschichte zugesprochen werden könnte:<sup>485</sup>

---

sowohl die Geschichte der Terrorherrschaft als auch die Ereignisse im Vorfeld des dreißigjährigen Krieges die verderbliche Wirkung von kompromisslos verteidigten unbeirrbareren Überzeugungen aufzeigen.

<sup>484</sup> Beiden Sichtweisen gemeinsam ist jedoch der mit dieser Metapher zwangsläufig verbundene Aspekt der umfassenden Zerstörung. Zum Bild der Flut, dem z.B. auch in Grillparzers *Der arme Spielmann* eine entscheidende Rolle zukommt, und seinen politischen Implikationen im Zeitalter des Biedermeier vgl. Arens (2002).

<sup>485</sup> Sehr überzeugend argumentiert Roselli (2012) anhand dieser Zitate unter Rückgriff auf den von Campe (2009) festgestellten Zusammenhang von der Auslösung von Revolutionen und der „Aktualisierung von Zitaten anderer Revolutionen“ (S. 22) wie folgt: „Das ‚Gewicht‘ jeder seiner Handlungen erschöpft seine Kraft nicht im Akt der Aussage oder als Musealisierung im ‚Pantheon der Geschichte‘, sondern wird als ‚Waffe‘ für die Nachgeborenen – für die künftigen Revolutionäre – zur Disposition gestellt“ (S. 172). Hier also erscheint noch die Möglichkeit

LACROIX Die Esel werden schreien, es lebe die Republik, wenn wir vorbeigehen.

DANTON Was liegt daran? Die Sündfluth der Revolution mag unsere Leichen absetzen, wo sie will, mit unsern fossilen Knochen wird man noch immer allen Königen die Schädel einschlagen können.

[...]

DANTON Wenn einmal die Geschichte ihre Gräfte öffnet kann der Despotismus noch immer an dem Duft unserer Leichen ersticken.

HÉRAULT Wir stanken bey Lebzeiten schon hinlänglich.

Das sind Phrasen<sup>486</sup> für die Nachwelt nicht wahr Danton, uns gehn sie eigentlich nichts an. (DT 75)

So wie Hérault hier Dantons Sinnstiftungsversuch ihres Scheiterns im geschichtlichen Prozess relativiert, wird er auch Lacroix' Aussage, wonach „die Tyrannen [...] über [ihren] Gräbern den Hals brechen [werden]“ (DT 79), eine Absage erteilen, denn die Bedeutung ihres eigenen Todes für die Beförderung der „Freiheit“ bleibt letztlich nur Konstruktion, zumindest für den Einzelnen, der ja keinen definitiven Blick in die unbestimmt bleibende Geschichte machen kann.<sup>487</sup> Der Betrachter weiß jedoch, dass zumindest die unmittelbaren Mörder auch in der nahen Zukunft ihrer eigenen Mordmaschinerie zum Opfer fallen werden, weil von ihnen eine zu große Gefahr ausgeht. Allein der wendige Barère wird die Wirren der Revolution überleben, weil er es versteht, seine eigene Meinung zu verbergen und dies vor sich selbst als „Notwehr“ verteidigen kann, die ja schon für Danton als Konzept hergehalten hat, seine eigene Schuldhaftigkeit zumindest subjektiv bewältigbar zu machen:

BARÈRE Komm mein Gewissen, komm mein Hühnchen, komm bi, bi, bi, da ist Futter. / Doch – war ich auch Gefangener? Verdächtig war ich, das läuft auf eins hinaus, der Tod war mir gewiß. (DT 63)

### **8.6. Polyperspektivität, mangelnde Geschichtsmächtigkeit und der (nachträgliche) Versuch der Sinnkonstruktion**

Sieht man von der weiteren Entwicklung der Figur Barère ab, deren Hautpaugenmerk sich ohnehin auf die Erhaltung des eigenen Lebens erstreckt, lässt die Betrachtung von Büchners Revolutionsdrama erneut den Schluss zu, dass keine der auftretenden Figuren dauerhaft ihre Ziele durchsetzen kann, wie dies bereits für *Ein Bruderzwist in Habsburg* festgestellt wurde und selbstverständlich auch für *Napoleon oder die 100 Tage* gilt. Die Ursache dafür liegt darin, dass in den hier zur Darstellung kommenden Übergangsphasen eine große Heterogenität an

---

einer geschichtsmächtigen Kraft des eigenen Unterganges, während in Grabbes *Hannibal* nur die individuelle Gewissheit, einen Platz in der Geschichte zu besitzen, formuliert wird: „Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin“ (HB, S. 295). Zur Einflussnahme auf die zukünftige Geschichte durch einen prophetischen Akt, der das eigene Scheitern kompensieren soll, vgl. die entsprechenden Aussagen zu *Das goldene Vließ*, *Libussa*, *Ein Bruderzwist in Habsburg* und *Napoleon oder die 100 Tage*.

<sup>486</sup> Zum Lexem der „Phrase“ vgl. besonders die luzide Beobachtung von Kurz (1991) in Anlehnung an folgende Äußerung des Deputierten Mercier in III, 3, in der er auf den Zusammenhang von erhabenem Pathos der revolutionären Sprache und der dadurch ausgelösten blutigen Wirklichkeit aufmerksam macht, die von den Akteuren der Revolution und d.h. ihren „Sprechern“ einfach ausgeblendet werde: „Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt, wo sie verkörpert werden.“ Kurz bemerkt hierzu (S. 572f.): „Merciers sprachkritischer Begriff der Phrase denunziert also die Theatralizität von Wendungen und Handlungen, die Delegation von Handlungsverantwortung, die Inkongruenz von heroischer Sprechhandlung und realer Situation, die das Pathos zum leeren macht. [...] Gerade in dieser selbsterzeugten heroischen Verblendung produziert diese Sprache Gewalt und Wirklichkeit.“

<sup>487</sup> Vgl. auch Müller (1994b): „Subjektlose Prozeßgeschichte relativiert zudem die für das Intrigenmodell konstitutive anthropologische Konzeption, die stets auf ein auch noch im Scheitern geschichtsmächtiges Subjekt setzt“ (S. 179). Denn natürlich scheitern Robespierre und seine Anhänger daran, das „erhabene Drama der Revolution“ als Regisseure zu ihrem Ende zu führen, so wie sich auch das Drama *Danton's Tod* an sich einer solchen Lektüre durch vielfältige Verfahren entzieht (dazu vgl. S. 180).

politischen Ideologien herrscht, die in Konkurrenz zueinander treten.<sup>488</sup> Wirklich „geschichtsmächtig“ ist kein Individuum, es kann allenfalls vorübergehende Erfolge erzielen, und zwar um so eher, als es erstens den Vorteil einer ersten Aktion für sich verbuchen kann, auf die andere dann nur noch reagieren können, und als es zweitens die zunehmend als handlungsrelevant konzipierte Größe „Volk“ hinter sich vereinigen kann. Gerade die Tatsache, dass die soziale Sicherheit des Volkes noch nicht sichergestellt ist, stellt ja einen, wenn nicht den entscheidenden Faktor für den Untergang Dantons dar. Zwar ist die Geschichte von Menschen verantwortet, aber insgesamt zu komplex, um im Voraus berechnet werden zu können. Dementsprechend können zwar St. Just und Napoleon von dem Wirken eines Weltgeistes sprechen, insofern dieses Konzept ihren Wünschen entgegenkommt, aber diese Haltung ist lediglich eine auf die einzelnen Figuren bezogene und keine, die insgesamt durch die Dramen unterstützt würde, so wie auch Libussas Geschichtsvision zunächst einmal ihrer eigenen Perspektive verhaftet bleibt.

Bereits in *König Ottokars Glück und Ende* wurde die grundsätzliche Unberechenbarkeit der komplexen Handlungsverstrickung in der Zeit vorgeführt, wobei der Erfolg Rudolfs ja gerade darin besteht, das unerwartete Ereignis als „Wunder“ zu inszenieren und sich somit als Zeichen außerhalb des kontingenten Prozesses zu situieren. Nicht umsonst ist seine Position als gemäßigte im Vergleich zu der Radikalität Ottokars zu sehen, die durch seine wilde Frau aus dem gar nicht mehr zum Reich gehörenden Ungarn nur noch gesteigert wird, und auch in *Ein treuer Diener seines Herrn* und dem Lustspiel *Weh dem, der lügt!* gelingt es den selbstlosen Dienerfiguren, ein Chaos zu vermeiden, das sich zunächst in *Der Traum ein Leben*, dann aber vollends in *Ein Bruderzwist in Habsburg* abzeichnet, wobei in dem letzten Drama aufgrund der Kompromisslosigkeit der jeweiligen ideologischen Positionen die Vermittlung, welche durch die Figuren Klesel und Julius von Braunschweig verkörpert wird, letztlich scheitert. Eine gemäßigte, und das heißt im Kontext des politischen Spektrums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts liberale, Position gewinnt darüber hinaus natürlich auch in *Napoleon oder die 100 Tage* immer mehr an Bedeutung, wenn man das zumindest vorgebliche Bekenntnis des Kaisers dazu kurz vor seinem Untergang, die den Freikorps zu unterstellende Motivation zum Kampf bzw. den Hinweis auf den Herzog von Orléans als zukünftigen Bürgerkönig berücksichtigt.<sup>489</sup> Und natürlich mündet auch die Unversöhnlichkeit der Positionen während der Herrschaft der Terreur in *Danton's Tod* in ihre wechselseitige Auflösung, an deren Ende entweder ein Bürgerkrieg droht oder, wie es dann tatsächlich auch eingetreten ist, eine neue Phase der Konsolidierung in Form des Direktoriums.

Die Ereignisse aus der von der Entstehungszeit der Dramen her zu bestimmenden jüngeren Geschichte, die Gegenstand von Grabbes und Büchners Dramen sind, werden in den Geschichtsprophezeiungen Rudolfs bzw. Libussas bereits vorweggenommen als notwendige Folge einer Abkehr von einer ursprünglichen und als zeitlos empfundenen Ordnung, die zwar Orientierung verspricht, aber eben auch Unmündigkeit bedeutet. Der Standpunkt außerhalb der Geschichte, den Libussa als mythologisches Wesen und Rudolf durch seinen selbst bestimmten Rückzug aus der Geschichte einnehmen, setzt beide in eine Parallele zu Danton, der grundsätzlich nach dem Antriebsmodus menschlichen Verhaltens und damit auch des durch Menschen

<sup>488</sup> Sottong (1992) stellt „Heterogenität“ als wesentliches Merkmal des historischen Erzählens zwischen 1830 und 1850 fest, die sich auf verschiedenen Ebenen auswirkt und mit der Zunahme von Gewalt und dementsprechend natürlich auch mit dem Verlust der Rückzugsräume vor der Geschichte korreliert ist (vgl. S. 272-274).

<sup>489</sup> Vgl. hierzu erneut Wunsch (2012), S. 162, die zur Erläuterung des damaligen Spektrums an politischen Positionen einen Exkurs zu Hauffs „Das Bild des Kaisers“ von 1828 macht, in dem die dem Text absente Größe, nämlich der Liberalismus, diejenige ist, die eine Einheit heraufbeschwören könne. Eine derartige Vereinigung zwischen grundsätzlich getrennten und unversöhnlich gegenüberstehenden Systemen erscheint auch bei Grillparzer als Desiderat bzw. wird in den oben angesprochenen Dramen in Form einer gezielten Inszenierung unter gewissen Bedingungen, bezeichnenderweise eben der geforderten Selbstbeschränkung, gesetzt.

verursachten geschichtlichen Prozesses fragt.<sup>490</sup> Aber die Perspektive ist natürlich eine andere. Sprechen bei Grillparzer die Vertreter der ursprünglichen Ordnung, die einen skeptischen Blick auf das Kommende werfen, weil alles Zukünftige ungewiss ist, so hat sich der Revolutionär Danton aus Überdruß von der geschichtlichen Entwicklung zurückgezogen. Aber hier wie dort gilt, dass die Geschichte keine Rückzugsräume mehr bereithält, und „Sinn“ hinsichtlich des eigenen Handelns allenfalls punktuell konstruiert werden kann.

Libussas Opfer verspricht für die Menschen insofern einen „Sinn“, als sie ihnen bescheinigt, dass sie ihre Stadt bauen sollen, woraufhin sie sich vollends aus der Welt zurückzieht und ihnen allein die Gestaltung der nun kommenden Geschichte überlässt. Aus ihrer Perspektive heraus scheint diese Phase dann tatsächlich auch als notwendig, damit sich die Menschen in ferner Zukunft wieder der Vorteile einer heilsamen Selbstbeschränkung bewusst werden. Ebenso finden sich auch am Ende von *Napoleon oder die 100 Tage* bzw. *Danton's Tod* Versuche der Sinnstiftung für das jeweilige Scheitern, auch wenn diese auf die Perspektive der Einzelindividuen beschränkt bleiben und nicht mehr durch den Text selbst beglaubigt werden. Darüber hinaus können auch innerhalb dieser letzten beiden Dramen einzelne emphatische Augenblicke ausgemacht werden, z.B. die Schlachtbegeisterung bei Grabbe oder der gelebte Hedonismus bei Büchner, denen ein Sinn im Vergleich zu dem letztlich ungewiss bleibenden historischen Prozess zugesprochen werden kann. In *Ein Bruderzwist in Habsburg* sucht man einen solchen jedoch vergebens. Zwar versucht auch hier der sterbende Rudolf seinen Tod als „sinnvoll“ erscheinen zu lassen, indem er sich in die Nachfolge Christi stellt, aber natürlich kann er nicht die unmittelbaren Gräuelpunkte des dreißigjährigen Krieges verhindern. Darüber hinaus wird es am Ende eine neue Ordnung geben, aber das Drama trifft in seiner charakteristischen Polyperspektivität keine Aussage darüber, ob diese „sinnvoller“ als die vergangene ist, es ist nur klar, dass diese notwendig ist.<sup>491</sup> Diese Vorstellung findet sich auch in Grabbes und Büchners Dramen sowie in *Libussa*, weil alle Texte historische Übergangszeiten thematisieren, in denen das Alte bereits nicht mehr intakt ist, sich das Neue aber noch nicht ausreichend stabilisiert hat.<sup>492</sup> Dass diese thematisierten Prozesse der Auflösung jedoch in einer zumindest vorübergehenden Phase der Konsolidierung enden, weiß der Betrachter aufgrund seines historischen Wissens, das ihm gleichzeitig auch vor Augen führt, dass der geschichtliche Prozess ein unabgeschlossener ist, der darüber hinaus keine Heilsgewissheit (mehr) beinhaltet.

Indem das gegebene Konzept der Herrschaft selbst nicht mehr unhinterfragt akzeptiert wird, fällt auch die dadurch repräsentierte Komponente der Kontinuität weg. Es gibt keinen Punkt jenseits der Einzelmeinungen mehr, auf den man sich verständigen könnte: Wenn Bancbanus

<sup>490</sup> Vgl. auch Bogumil (2000), S. 37, die einsichtigerweise auch Camille in diesem Zusammenhang zitiert, der ähnlich wie vor ihm bereits Danton im Gespräch mit Robespierre alles auf die unveränderliche Natur des Menschen zurückführt, die in sich bereits die Ambivalenzen beinhaltet, welche gemeinhin als Ausprägungen verschiedener Charaktere gelesen würden: „Die Unterschiede sind so groß nicht, wir Alle sind Schurken und Engel, Dummköpfe und Genie's und zwar das Alles in Einem [...]“ (DT 75). Entsprechende einsichtige Überlegungen zum Antriebsmodus der Geschichte, der eben im Inneren der Figuren zu suchen ist, machen auch Wallenstein aus *Ein Bruderzwist in Habsburg* und Esther aus *Die Jüdin von Toledo*, s. unten.

<sup>491</sup> Daher ist die Überschrift, die Schröder (1994) dem Kapitel zu diesem Drama Grillparzers widmet („Geschichte als Endspiel“) recht zutreffend: „Die kosmische und göttliche Ordnung, auf die er [= Rudolf] ohnmächtig verweist, ist gegenüber der alles beherrschenden Geschichte zur Fiktion geworden. Es gibt auch kein Jenseits der Idee und des Ideals, keine übergeschichtliche Oase mehr, wie im ‚Don Carlos‘ oder in der Liebeshandlung des ‚Wallenstein‘“ (S. 193). Man ist eher geneigt, in der „pervertiert[en]“ Liebeshandlung zwischen Don Cäsar und Lucrezia eine entlarvende Kontrafaktur auf den Stellenwert der Beziehung von Max und Thekla in Schillers Drama zu lesen.

<sup>492</sup> Auf den Übergangscharakter verweist auch Bachmaier (1994), der im Zusammenhang mit *Libussa* insbesondere auf den Stellenwert eines initialen Gründungsereignisses verweist, hier eben die Gründung der Stadt Prag als sinngebende „Schwelle“ für die neue Zeit (vgl. S. 91f.). Der Stiftungsakt als solcher ist auch hinsichtlich der Geschichtskonzeption ein Gegenbild zu den Auflösungstendenzen in Grillparzers Dramen (vgl. S. 92f.). Ähnliche Überlegungen finden sich auch bei Krah (1996).

seiner Königin gegenüber verkündet, dass er weder Feind noch Freund sei, dann spricht aus ihm die ungebrochene Überzeugung des Systemdieners, dem es allein um die Aufrechterhaltung der Ordnung zu tun ist, weil er sich ähnlich wie Rudolf in Grillparzers zweitem Habsburgerdrama vor dem Chaos der Ordnungslösung fürchtet. Für Bancbanus steht die Legitimität des Königs trotz seiner gefährlichen Hörigkeit einer fremden Frau und ihrem zweiten Selbst gegenüber ebenso wenig in Frage wie diejenige Pedros in *Blanka von Kastilien*. Und letztlich vertreten die unbeirrten Anhänger des Königs in diesen Dramen auch die große Mehrheit, auch wenn die vorgeführten Ereignisse natürlich aufzeigen, dass eine solche Ordnung durchaus brüchig ist, weil sie auf Vertrauen basiert, das Herrscher gerade durch ihre privaten Persönlichkeitsanteile aufs Spiel setzen. Gelingt es Rudolf in *König Ottokars Glück und Ende*, dieses Vertrauen durch eine Abspaltung alles Persönlichen und die Übernahme eines Zeichenstatus auf sich zu vereinen, so mangelt es gerade daran im Verlauf der *Libussa* und bereits zu Beginn der Handlung von *Ein Bruderzwist in Habsburg*. Wie die Gesellschaft organisiert sein soll, darüber herrscht keine Einigkeit; sicher ist jedoch, dass die neue Ordnung der veränderten Realität Rechnung tragen muss.

### **9. Metatexte des Biedermeier, der Zusammenhang von Mythos und Geschichte sowie die Bedeutung einer gemäßigten Position**

Die Heterogenität der dargestellten Gegenwart in den zuletzt thematisierten Geschichtsdramen ist symptomatisch für das Literatursystem Biedermeier selbst, so dass sie sich in ähnlicher Weise als „Metatexte“ bestimmen lassen, wie Wunsch (2002) dies für Erzähltexte dieses Zeitraums angibt.<sup>493</sup> Denn in ihnen wird eine Auseinandersetzung zwischen verschiedenen ideologischen Positionen vorgeführt, die während der Dramenhandlung noch nicht in eine der neuen Realität zufriedenstellende Lösung überführt werden kann. Dass aber eine solche kommen muss, wie vorläufig sie auch sein mag, erscheint sowohl in *Napoleon oder die 100 Tage* als auch in *Danton's Tod* notwendig, aber eben auch in *Ein Bruderzwist in Habsburg* und *Libussa*. In dem letztgenannten Drama wird die neue Zeit bereits eingeleitet, die zwar wieder auf die vergangene Bezug nimmt, weil auch sie patriarchalisch organisiert ist, die jedoch nicht einfach als Restauration des Alten gelesen werden kann, weil die Menschen nun vermehrt an der Herrschaft beteiligt werden. Das Unvermögen Libussas, die Ansprüche der Menschen zu befriedigen, hat ja das Ende ihrer eigenen Herrschaft ausgelöst und die Übertragung der Herrschaft an Primislaus initiiert, bevor es zu einem Ausbruch des Unmuts in Form von Gewalt kommen konnte. Ihr doppeltes Opfer im Interesse der Menschen verhindert also eine gewaltsame Konfrontation der durch sie vertretenen Tradition und der mittlerweile autonom gewordenen Ansprüche ihrer Untertanen, so dass hier von einem sanften Wandel gesprochen werden kann, auch wenn sie diesen mit ihrem eigenen Untergang erkaufte, den sie selbst jedoch auch im Sinne eines erneuten Opfers für die Menschen positiv auslegt. Nicht umsonst stellt Frank (2002) *Libussa* in eine Reihe von Texten der Konstituierungsphase des Realismus, die sich des Mythos rückblickend als eine Reaktion auf eine als zu komplex empfundene Wirklichkeit bedienen.<sup>494</sup> Damit ist impliziert, dass die Herrschaft der Libussa eben die Phase des Experimentierens abbildet, die für das „Biedermeier“ als Literatursystem bezeichnend ist, so wie auch Libussa als Figur in ihrer bereits erwähnten „Zerrissenheit“ den epochentypischen Charakter schlechthin verkörpert, während ihre Schwestern ungestört das Alte fortführen können, bis dieses mit dem

<sup>493</sup> Vgl. Wunsch (2002), S. 279. Zum Terminus „Biedermeier“ als Epochenbegriff für die Zwischenphase zwischen Goethezeit und Realismus vgl. Titzmann (2002b).

<sup>494</sup> Vgl. Frank (2002), bes. S. 418-421. In der Tat sind die für Libussas Herrschaft kennzeichnenden Merkmale ein Konglomerat aus verschiedenen Traditionen ebenso wie ihre Prophezeiung; zu Letzterer vgl. Bachmaier (1994), S. 92.

Auftreten des Primislaus endgültig verabschiedet bzw. in eine unbestimmt bleibende Zukunft verlagert wird.

So wie *Libussa* und *Ein Bruderzwist in Habsburg* lässt sich auch *Die Ahnfrau* als Metatext lesen, und zwar als ein solcher, der das Ende des vorangehenden Literatursystems symptomatisch abbildet. Bieten die Soldaten in diesem Stück noch keine zufriedenstellende Antwort auf ein Ordnungssystem, welches das nunmehr obsolet gewordene ablösen könnte,<sup>495</sup> bleiben auch die folgenden Texte diese Antwort schuldig. Zwar lassen die vorgeführten Ereignisse die jeweiligen Systeme nicht mehr derart implodieren, aber dennoch erscheinen die im Zentrum der Handlung stehenden Systeme der im weiteren Sinne mythologischen Dramen ebenfalls ohne Zukunft. Die anderen Dramen Grillparzers der 1820er und 1830er Jahre, in denen eine zumindest ansatzweise positive Schlusslösung herbeigeführt wird, stehen im Verhältnis zur Einrichtung und Fortführung des jeweiligen Mythos in den gerade genannten Texten noch eindeutiger unter dem Zeichen einer dezidierten Künstlichkeit, da in ihnen wie auch in *Des Meeres und der Liebe Wellen* explizit Inszenierungstechniken eingesetzt werden, welche die Funktionsweise und die Wirkung von Theater selbst thematisieren.<sup>496</sup> Mit *Libussa* beginnen sich die Verhältnisse zu ändern, weil nicht nur eine mythologische Geschichte wiedergegeben wird, sondern eben am Ende auch der Blick in eine offene Zukunft geworfen wird, die jedoch im Gegensatz zu den bisherigen nicht-mythologischen Dramen eben keinen ewig gleich bleibenden Zustand der Zeitlosigkeit heraufbeschwört, so konstruiert er auch sein mag.

Grundsätzliche Offenheit des geschichtlichen Prozesses ist natürlich insbesondere für Grillparzers zweites Habsburgerdrama kennzeichnend, das die Notwendigkeit einer neuen Ordnung (in struktureller Ähnlichkeit zu den Verhältnissen seiner eigenen Entstehungszeit) vorführt, deren tatsächliche Etablierung von den Betrachtern aufgrund ihres historischen Wissens ergänzt werden kann. Bilden also die mythologischen Texte einen gewissermaßen abgeschlossenen Kosmos ab, so sind die Geschichtsdramen natürlich offen in dem Sinne, dass sie lediglich einen ausgewählten Aspekt im Laufe der geschichtlichen Entwicklung darstellen. Wenn dem so ist, wie oben bereits dargestellt worden ist, dass jeglicher Prozess in der Zeit unabsehbare Konsequenzen hat, so liegt der Reiz dieser Textgattung gerade darin, dass sie die Bedingungen zur Anschauung bringt, die in ihrer komplexen Wechselwirkung das Zustandekommen bestimmter Ereignisse (rückblickend) wenn nicht erklären, so doch zumindest nachzeichnen. Bekanntes in seinem Entstehungsprozess darzustellen, ist also ein gemeinsames Merkmal sowohl der mythologischen als auch der Geschichtsdramen und liefert eine Antwort auf die zunehmende Unsicherheit in der Deutung bzw. auf die Erfahrung der Unmöglichkeit einer eindeutigen Erfassung der Welt überhaupt.

Liegt die Unversöhnlichkeit der verschiedenen ideologischen Positionen, die eine gegenseitige Vermittlung trotz der dargestellten Versuche unmöglich macht, in den späten Dramen auf der

---

<sup>495</sup> Vgl. hierzu das treffende Bild in Bachmaier (1994): „So gesehen wirken Grillparzers Dramen wie durch Geschichte beschädigte klassizistische Ruinen. Darin liegt jedoch auch ein Teil ihrer Aura begründet“ (S. 94).

<sup>496</sup> Vgl. hierzu die von Lindner (2002) bemerkte „Neigung der nachgoethezeitlichen Literatur zu Selbstreflexivität, Objektivierung und Mythisierung“ (S. 50). Er untersucht anhand von Liebeslyrikzyklen des Biedermeier, unter anderem auch unter Einbeziehung von Grillparzers Elegie *Tristia ex ponto*, die konservierende Funktion von Kunst, welche bereits als „Überwindung der modernen Zerrissenheit“ gelesen werden kann, die immer bereits schon vorliegt als Ausdruck des Verlusts eines vergangenen Zustandes der Einheit (individuell in Bezug auf den thematisierten Lebenslauf bzw. poetologisch in Bezug auf den Ausgang aus der Goethezeit): „Am Ende des biedermeierlichen Stufenmodells steht auf der poetologischen Ebene der [sic!] artistisch ausgefeilte zyklische Kunstwerk, das sich selbst als höchsten Wert setzt, und auf der kulturgeschichtlichen Ebene der einsame, melancholische, seelisch ‚tiefe‘ Einzelmensch, der seinen eigenen Reichtum in den ‚Schrein‘ seiner Brust einschließt und in der objektivierten Gestalt der Kunst (als Lyrikzyklus oder besser noch als Liederzyklus) genießt“ (S. 72). Zur Kompensationsfunktion von Kunst vgl. auch Begemann (2002), S. 98.

Hand, so findet dieser Sachverhalt in den ersten Dramen Grillparzers seine Entsprechung in dem bereits ausführlich beschriebenen Grenzfetischismus und dem Postulat der Eindeutigkeit bzw. dem Bestreben einer eindeutigen Homogenisierung der dargestellten Systeme. Diese Verfahren lassen sich ebenfalls als Reaktion auf den Verlust eines verbindlichen Welterklärungsmodells deuten, weil der Fortbestand des Bisherigen nur dann gewahrt werden kann, wenn eine Ausweitung um neue Realitätsbereiche, die nur konsequent wäre, verhindert wird, um die Gültigkeit bestehender Grenzziehungen nicht grundsätzlich in Frage stellen zu müssen. Verbindungen des augenscheinlich Getrennten erweisen sich damit angesichts der Konservativität der vorliegenden Ordnungen als unmöglich und wo sie unterstützt werden wie in *Das goldene Vließ* durch die Gestalt der Kreusa, werden sie radikal zunichte gemacht. Dabei wären solche Verbindungen durchaus denkbar und kommen im Laufe der Dramenhandlung tatsächlich zumindest einmal zustande, auch wenn sie zu dem dargestellten Zeitpunkt nicht von dauerhafter Natur sein können.

Berauben sich die Systeme in den mythologischen Dramen durch das Verfahren der Ausgrenzung bzw. die mangelnde Bereitschaft zu Kompromissen ihrer Zukunft, so bieten die gerade mit dem Merkmal des Kunstcharakters beschriebenen Texte nicht nur aus diesem Grund eine Zukunftsperspektive an, sondern vor allem auch deswegen, weil die jeweils fokussierten Systeme gemäßigt sind und durch die Einwirkung selbstloser Vermittlerfiguren einen friedlichen Zustand garantieren können. Dabei erscheint die Religion als Regulativ und gleichzeitig als Heilsversprechen (auch wenn dieses konstruiert ist) sowohl in *König Ottokars Glück und Ende* als auch in *Weh dem, der lügt!* und schließlich auch in *Ein treuer Diener seines Herrn*, wo selbst der bekehrte Provokateur den Stellenwert eines „guten Mörders“ annehmen kann, der zwar des Landes verwiesen wird, aber weiterhin keinerlei Strafe empfängt. In all diesen Systemen kann „blinde Wut“ durch die Anwesenheit einer als Exempel für Selbstbeschränkung dienenden Figur (Kaiser Rudolf, Prinz Bela in seiner Reinheit mehr noch als König Andreas, Bischof Gregor) gebändigt werden, weil von ihnen eine besondere Strahlkraft ausgeht, die allenfalls noch Napoleon in der Handlungsgegenwart von Grabbes Drama hat bzw. die zumindest dem zukünftigen Bürgerkönig als ebenfalls gemäßigter Figur im breiten ideologischen Spektrum zugestanden werden kann.

In *Der Traum ein Leben* gewährt Massud dem mit dem Potential seiner „blinden Wut“ bekannt gemachten Rustan die Hand seiner Tochter und kann ihn so definitiv an sein idyllisches Herkunftssystem binden, auch wenn dies natürlich eine Form der Selbsterkenntnis voraussetzt, zu welcher die Figuren in *Libussa* und *Ein Bruderzwist in Habsburg*, so zumindest die Hoffnung der wortmächtigsten Figuren dieser Stücke, im Laufe der vorweggenommenen geschichtlichen Ereignisse noch durchdringen müssen. Jedoch findet keine umfassende „Entschuldigung“ von Massud etwa durch einseitige Projektion auf Zanga statt, wie dies Mirza zu Beginn des Dramas noch macht, sondern Massud verweist am Ende explizit auf den „Keim“ innerhalb der Person Rustans, aus dem heraus sich all das entwickelt hat, was Rustan im Traum widerfahren ist. Hat sich dieser kurz nach seinem Erwachen selbst aufgrund der von ihm ausgelösten Gewalt verurteilt, möchte sich auch Massud zunächst „hüten“ (TL 2702), wodurch er dem Postulat der Homogenität und der Eindeutigkeit ja nur zur Genüge nachkäme. Allerdings besinnt er sich dann doch eines Besseren und liefert somit ein Gegenbild zu den in den mythologischen Dramen vorgeführten Katastrophen in Folge von Ausgrenzung. Das freiwillige Bekenntnis zur gemäßigten Ordnung angesichts der Gefahr eines Selbstverlusts infolge einer nicht mehr zu bewältigenden individuellen Schuldverstrickung in der kontingenten Welt stellt also das Ideal dar, das natürlich durch eine entsprechende Integrationsbereitschaft auf Seiten der Systemvertreter ergänzt werden muss.

Bereitschaft zur Versöhnung zeigt auch Esther aus *Die Jüdin von Toledo*, die sich damit in die Reihe der anderen Vermittlerfiguren einreihen kann, weil sie ihren Fluch zurücknimmt und damit von dem Verfahren der Ausgrenzung und Stigmatisierung durch die christliche Mehrheitsgesellschaft ebenso wie Medea am Ende des nach ihr benannten Dramenteils Abstand nimmt. Da Esther jedoch mit ihrer Haltung zunächst einmal alleine dasteht, offenbaren sich auch in diesem Drama die schädlichen Wirkungen einer Haltung, die wie in *Ein Bruderzwist in Habsburg* auch kompromisslos auf der unbedingten Gültigkeit der eigenen Überzeugung beharrt. Die entwicklungsbedingten Eskapaden des Königs hätte man also eher im Dunkeln belassen sollen nach seiner Rückkehr an den Hof, und die Königin hätte sich mit seinen diesbezüglichen Aussagen zufriedengeben sollen. Denn ihr Verlangen nach Aufdeckung dieses Zusammenhangs, wohlgermerkt in ihren eigenen Erklärungsschemata, läuft unweigerlich auf eine Form der Zerstörung hinaus, die bereits in *Die Ahnfrau* das gesamte Geschlecht der Borotin seinem Untergang zuführt und Erny aus *Ein treuer Diener seines Herrn* bzw. Lukrezia aus *Ein Bruderzwist in Habsburg* ihren Tod finden lässt.<sup>497</sup> Die Zerstörung der sich den Regeln des Hofes konsequent widersetzen Rahel droht nämlich ebenso wie in *Ein treuer Diener seines Herrn* eine umfassendere Destruktion nach sich zu ziehen, die sich auf das gesamte System erstreckt und dessen Fortbestand dauerhaft gefährdet. In beiden Fällen jedoch kann das System restauriert werden, weil mit dem Thronfolger eine „reine“ Figur vorhanden ist, von der man hofft, dass sie nicht in Konflikt mit den gegebenen Regeln kommt, die somit auch keiner Veränderung unterzogen werden müssen.

Allerdings tritt Esther nicht nur vermittelnd in Erscheinung. Ebenso wie Wallenstein in *Ein Bruderzwist in Habsburg* wirft sie einen Blick in die unmittelbare Zukunft, der rückblickend betrachtet als weise Voraussicht erscheint. Damit wird nicht etwa einer deterministischen Geschichtskonzeption das Wort geredet, sondern Glaubwürdigkeit gewinnen diese Äußerungen gerade dadurch, dass sie im weitesten Sinne auf der Ebene der Psychologie argumentieren, d.h. Aussagen zur mentalen Befindlichkeit der Menschen beinhalten, die letztlich die in ihrer Komplexität unüberschaubare Geschichte vorantreiben. Unter diesem Aspekt wäre z.B. auch die Trilogie *Das goldene Vließ* als metahistorischer Text zu lesen, weil hier wie auch in den anderen mythologischen Stoffen allgemein menschliche Verhaltensweisen zur Anschauung gebracht werden, die sich unabhängig von den jeweiligen historischen Bedingungen stets in ähnlicher Weise wiederholen. Zudem lässt sich anhand einer mythologisch eingerichteten Welt sehr viel einfacher der Effekt einer grundsätzlichen Fragwürdigkeit des vorgegebenen Bezugsrahmens vorführen als anhand des Konzeptes der Theodizee, das in den Texten, die sich im weiteren Sinne der Gattung Geschichtsdrama zuordnen lassen, einer zunehmend deutlicher werdenden Infragestellung ausgesetzt wird.

---

<sup>497</sup> Vgl. hierzu z.B. auch das Gedicht *Die Tänzerin* (vgl. Grillparzer [1960], S. 277), die als solche mit dem „Herzen“ bewundert und nicht auf die Ursache ihrer Darbietung erforscht werden soll: „Ob Natur dich so begünstigt, / Ob die Kunst dich so gelehrt? / Überflüssig scheint die Frage, / Und der Antwort nimmer wert.“



## Schlussbetrachtung

In der Einleitung hat sich die Frage gestellt, inwiefern Grillparzers Dramen „revolutionäre“ Lösungen anbieten. In der Tat drängt sich zunächst der Eindruck auf, dass sie grundsätzlich eine restaurative Perspektive vertreten. Allerdings stimmt dies nur zum Teil. Denn die Konflikte, die das Zentrum der Darstellung bilden, sind solche, die zumindest zu einem großen Teil von der Struktur der vorgestellten Systeme vorherbestimmt sind. Schließlich geraten die Figuren allein aufgrund ihrer individuellen Entwicklung bzw. aufgrund von Zufällen in einen Konflikt mit der jeweiligen Ordnung, über dessen destruktives Potential sie sich über weite Teile der Handlung nicht ausreichend bewusst sind. Eine Ausnahme hiervon stellt Grillparzers erstes Drama *Blanka von Kastilien* dar, in dem die weiteren Konflikte jedoch schon angedeutet werden, denn wenn individuelles „Glück“ als erstrebenswerte Größe eingeführt wird, dann stellt sich unweigerlich die Frage, ob die den Figuren letztlich in allen Dramen abverlangte Entsagung nicht im Interesse der Herbeiführung eines (momentan) höher bewerteten Zustandes aufgegeben werden sollte. Diese Frage drängt sich umso mehr auf, als der Zufall das entscheidende Konzept zur Erklärung der Einrichtung der Welt und des geschichtlichen Prozesses in den Folgedramen ist, so dass sich die Handlungsoptionen des Individuums natürlich ungemein vergrößern. Allerdings zeigen die Dramen auf, dass sich diese grundsätzliche Chance sehr schnell als Belastung erweist, weil mit dem Verlust der Leitung auch ein Verlust der Gewissheit einhergeht, der Orientierungslosigkeit und Selbstverlust zur Folge hat. Im Laufe der Dramenhandlungen stellt sich nämlich jeweils heraus, dass die umfassenden Destruktionsprozesse als Konsequenz eines Vergehens gegen die Ordnung allenfalls durch eine rechtzeitige Entsagung zu verhindern gewesen wären, die den Figuren aber erst im Nachhinein als adäquate Reaktion auf die erhoffte Glückserfahrung erscheint.

Gelingt die Restitution des Bestehenden zunächst noch durch die Vernichtung alles Ambivalenten, so erweist sich eine Restauration in *Ein Bruderzwist in Habsburg* als unmöglich. Auch in *Die Jüdin von Toledo* bleibt das Ambivalente bestehen, und zwar in Form des Königs selbst, der allerdings den nicht erwünschten Teil seiner eigenen Natur ebenso unter Kontrolle halten muss, wie Massud dies von dem durch die Erfahrungen seines Traums bekehrten Rustan verlangt. Und auch Leon vollzieht eigenständig eine ähnliche Selbstbeschränkung in seinem unpersönlichen Einsatz für die Reinheit des Systems Kirche. Können die Systeme am Ausgang von *Weh dem, der lügt*, *Der Traum ein Leben*, aber auch von *Ein treuer Diener seines Herrn* und *König Ottokars Glück und Ende* jeweils in eine gleich bleibende, hoffnungsvolle Zukunft blicken, so erweist sich das christlich dominierte Tugendsystem in *Die Jüdin von Toledo* als derart kompromisslos, dass damit eine Schwächung der Person einhergeht, die indirekt das auf den ersten Blick restaurierte System wieder gefährdet und sich darüber hinaus auch in Zukunft zu wiederholen droht. Denn hier wird eine Form der Aufklärung (bzw. Eindeutigkeit) über ein tabuisiertes, aber durch die individuelle Entwicklung erklärbares Ereignis verlangt, die in den vier zuletzt genannten Dramen geschickt umgangen wird: Die Homogenität, die sich dort am Ende einstellt, ist eben nur eine scheinbare bzw. eine konstruierte, aber da auf diese Weise der Frieden sichergestellt werden kann, wird sie nicht in Frage gestellt. Allerdings muss einschränkend hervorgehoben werden, dass die Texte selbst die Künstlichkeit dieser Konfliktlösungen durch überdeutliche Inszenierungstechniken thematisieren.

Die Tragik der scheiternden Figuren besteht nun darin, dass sie immer erst im Nachhinein erkennen, dass ihr Glück nicht dauerhaft ist, weil die Entwicklung und komplexe Verstrickung von Ereignissen in der unbestimmt bleibenden Zukunft grundsätzlich offen ist. Aus diesem wiederholt anzutreffenden Merkmal der dargestellten Welt aller Dramen lässt sich schließen, dass die Aussicht auf eine dauerhafte Realisierung der eigenen Wünsche dann am größten ist,

wenn diese am wenigsten im Widerspruch zu den gegebenen Bedingungen stehen: Sind in den mythologischen Dramen die Bedingungen für individuelle Entwicklungsmöglichkeiten jenseits starrer kultureller Grenzen nicht gegeben, so sind es in *Ein Bruderzwist in Habsburg* die Bedingungen für eine Restauration, die sich als unmöglich erweisen, weil der Prozess der Ordnungsauflösung bereits so weit fortgeschritten ist, dass in der Gegenwart die theoretisch vorliegende Gesellschaftsordnung bereits keinen Bestand mehr hat. Anstelle einer Ablehnung der faktischen Heterogenität erhebt sich im Laufe des Dramas also die Forderung nach ihrer Organisierbarkeit.

Dass grundsätzlich alles zumindest in seiner Selbstverständlichkeit bzw. Eindeutigkeit fragwürdig ist, ist ein weiteres Ergebnis, das sich aus der Analyse der Dramen ableiten lässt und das für den Zeitraum der Dramenproduktion grundsätzlich gilt. Auch dieser Befund spricht gegen eine reaktionäre Sichtweise, für die natürlich die Veränderbarkeit des Gegebenen grundsätzlich undenkbar wäre. Eben diese letztgenannte Position lässt sich auf den ersten Blick bei Kaiser Rudolf in *Ein Bruderzwist in Habsburg* antreffen, allerdings hat sich gezeigt, dass auch er den grundsätzlichen Mangel aller menschlichen Ordnung anerkennt und allein deswegen gegen eine Veränderung des Bestehenden argumentiert, weil er ebenso Angst vor der zukünftigen Entwicklung hat wie Libussa. Sie kann am Ende der Zeiten immerhin noch eine Synthese heraufbeschwören, die sich zunächst einmal als unmöglich herausgestellt hat, auch wenn sie als Desiderat bestehen bleibt. Die Prophezeiungen vorzugsweise am Ende der jeweiligen Dramen sind als Vermächtnis der scheiternden Figuren zu werten, weil sie durch die Möglichkeit der eigenen Gestaltung ihres Untergangs immerhin ein Ereignis schaffen, mit dem sich die Zukunft auseinanderzusetzen hat. Denn sowohl die Ausgestaltung als auch die Nutzung eines günstigen Augenblicks stellen eine zumindest begrenzte Einflussnahme auf den grundsätzlich dem Prinzip der Kontingenz unterliegenden historischen Prozess in Aussicht.

Es ist jedoch nicht so, dass eine Figurenperspektive in den Dramen grundsätzlich in dem Sinne privilegiert wäre, dass sie sich im Einklang mit der ansonsten durch den Text vermittelten Wahrheit befände, sondern die Heterogenität findet sich eben auch in der Gleichberechtigung der unterschiedlichen Standpunkte wieder. Dieser Befund trifft nicht nur auf die Dramenproduktion Grillparzers zu, sondern er lässt sich ebenso zumindest auf die besprochenen Werke Grabbes und Büchners anwenden. Darüber hinaus liegt allen diesen Texten eine vergleichbare Geschichtskonzeption gerade im Hinblick auf den besonderen Stellenwert der Kontingenz zugrunde. Lediglich im Rückblick können die Bedingungen und die komplexe Verstrickung der Ereignisse, die zu einem im kulturellen Gedächtnis verankerten Ereignis geführt haben, derart miteinander verknüpft werden, dass sie sich in den Rahmen eines durch Dramenkonventionen bestimmten Textes fügen. Dass das Drama als nicht „erzählender“ Texttyp damit grundsätzlich an seine Grenzen stößt, belegt indirekt ein von der Anlage her innovativer Text wie Grabbes *Hannibal*, der bereits epische Elemente in der Organisation der einzelnen Akte aufnimmt. Als Folge erscheinen die einzelnen Ereignisse eher als „Episoden“, und auch in *Napoleon oder die 100 Tage* lässt sich diese Gliederungsstruktur wiederfinden.

Den Figuren selbst bleibt jedoch jene Überblicksperspektive, die sich dem Betrachter der Nachwelt bietet, verborgen. Sie sind ganz im Gegenteil mit Ereignissen konfrontiert, die sich einer konsistenten Erklärung in ihren Kategorien entziehen, weil eben kein ausreichendes Instrumentarium zur angemessenen Erfassung insbesondere des Inneren der Person vorliegt. Die Welt bleibt rätselhaft und die Bemühungen, diese Rätsel zu lösen, führen jeweils zur Zerstörung, weil Eindeutigkeit nicht mehr bzw. nur noch um den Preis einer destruktiven Ausgrenzungsoperation erzielt werden kann, die sich spätestens in *Die Jüdin von Toledo* in das Innere der Figur verlagert hat. Fassbar gemacht werden kann die als überkomplex von den Figuren wahrgenommene Realität allenfalls rückblickend in Form einer Reorganisation des Bekannten

durch eine (Wieder-)Erzählung, und dieses Verfahren gilt eben auch auf einer übergeordneten Ebene der Dramenproduktion selbst, die im kulturellen Bewusstsein verankertes Wissen mythologischer oder historischer Natur in einer bestimmten Weise abbildet und damit in ihrem Zustandekommen erklärt.

An vereinzelt Stellen erwies sich der Blick über die Gattungsgrenzen hinweg in den Bereich der Lyrik als besonders lohnend, weil er zusätzlich Aufschluss über den Stellenwert der Entsagung bzw. den destruktiven Einflusses analytischer Betrachtung geben konnte. Eine systematische Untersuchung des lyrischen Werkes, seiner gattungsinernen Entwicklung und seines Bezuges im Kontext der zeitgenössischen Lyrik, die natürlich ebenso wie die dramatische und epische Literaturproduktion durch eine ausgesprochene Heterogenität gekennzeichnet ist, steht jedoch noch aus und bildet ein lohnendes Arbeitsfeld für die zukünftige Forschung.

## Literaturverzeichnis

### Primärtexte:

Büchner, Georg (2000): Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentationen und Kommentar (Marburger Ausgabe). Hrsg. v. Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Bd. 3.2: Danton's Tod. Darmstadt.

Goethe, Johann Wolfgang (1988): Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel. In: Ders.: Dramen 1776-1790. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main.

Grabbe, Christian Dietrich (1975-1977): Werke. 3 Bde. Hrsg. v. Roy C. Cowen. München, Wien.

Grillparzer, Franz (1960): Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher. Bd. 1: Gedichte – Epigramme – Dramen I. München.

Grillparzer, Franz (1964): Der arme Spielmann. Erzählung. In: Ders.: Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher. Bd. 3: Satiren – Fabeln und Parabeln – Erzählungen und Prosafragmente – Studien und Aufsätze. München, S. 146-186.

Grillparzer, Franz (1970): Blanka von Kastilien. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Bd. 2. Zweite, durchgesehene Auflage. Hrsg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher. München, S. 623-792.

Grillparzer, Franz (1986): Dramen 1817-1828. Hrsg. v. Helmut Bachmaier. Frankfurt am Main.

Grillparzer, Franz (1987): Dramen 1828-1851. Hrsg. v. Helmut Bachmaier. Frankfurt am Main.

Schiller, Friedrich (2004): Sämtliche Werke in 5 Bänden. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hrsg. v. Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München.

Schiller, Friedrich (2008): Der Graf von Habsburg. Ballade. In: Ders.: Gedichte. Hrsg. v. Georg Kurscheidt. Frankfurt am Main, S. 339-343.

### Sekundärtexte:

Adel, Kurt (2004): Grillparzers Hero-Drama (und Kleists Penthesilea). Die Forschungslage und die künstlerische Eigenart Grillparzers. In: Ders.: Von Sprache und Dichtung. Bd. 2: Von 1800-2000. Frankfurt am Main u.a., S. 51-94.

Aldenhoff, Kerstin/Brauckmann, Matthias/Everwien, Andrea (1987): Vom Leid des Herrschers und vom Glück des Beherrschten. Sappho. In: Gerettete Ordnung, S. 34-57.

Anders, Caroline (2008): „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“ Strategien der Ordnungsdestruktion in Franz Grillparzers dramatischem Werk. Würzburg (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 597) [Teilw. zugl.: München, Univ., Diss., 2004].

Arens, Katherine M. (2002): Eclipses, Floods and other Biedermeier catastrophes: The *theatrum mundi* of Revolution. In: *The other Vienna*, S. 173-188.

Bachmaier, Helmut (1986): Grillparzers Dramen. In: Franz Grillparzer. Werke. Bd. 2: Dramen 1817-1828. Hrsg. v. dems. Frankfurt, S. 601-671.

Bachmaier, Helmut (1991): Ordo und Geschichte. In: Franz Grillparzer, S. 259-270.

Bachmaier, Helmut (1994): Grillparzers Geschichtsauffassung. In: Stichwort: Grillparzer. Hrsg. v. Hilde Haider-Pregler und Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien/Köln/Weimar (= Grillparzer-Forum 1), S. 87-96.

Bauer, Werner M. (2004): *Kunst des Dramas. Drama der Kunst. Zu Grillparzers Sappho*. In: Ders.: *Aus dem Winschatten. Studien und Aufsätze zur Geschichte der Literatur in Österreich*. Innsbruck (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 66), S. 233-262.

Becker, Karina (2008): Autonomie und Humanität. Grenzen der Aufklärung in Goethes *Iphigenie*, Kleists *Penthesilea* und Grillparzers *Medea*. Frankfurt am Main u.a. (= Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 44).

Begemann, Christian (2002): Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus. In: *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, S. 79-112.

Belloin, Steppa (1980): *Weh dem, der lügt*. Zu Struktur und Poetik von Grillparzers Lustspiel. In: *Recherches germaniques* 10, S. 100-112.

Bender, Wolfgang F. (1994): „Das Drama lügt eine Gegenwart.“ „Versinnlichung“ in Franz Grillparzers Trilogie „Das goldene Vließ“. In: Hilde Haider-Pregler u. Evelyn Deutsch-Schreiner: „Stichwort Grillparzer“. Wien, Köln, Weimar (= Grillparzer-Forum 1), S. 97-106.

Berthold, Christian (1987): Biedermann gegen die Brandstifter. Ein treuer Diener seines Herrn. In: *Gerettete Ordnung*, S. 126-146.

Beßlich, Barbara (2006): Napoleon, Byron und Grillparzer: Der 5. Mai 1821 als Ende der Geschichte und Beginn des Epigonentums. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 56, S. 71-87.

Bittrich, Burkhard (1983): „Des Menschen ew'ges Loos, es heißt: Entbehren“. Zu Grillparzers *Entsagung*. In: *Gedichte und Interpretationen*. Bd. 4: Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus. Hrsg. v. Günter Häntzschel. Stuttgart, S. 108-119.

Bogumil, Sieghild (2000): Zeitgewinn durch Geschichtsverlust und die undramatischen Folgen im Theater des frühen 19. Jahrhunderts. In: *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, S. 18-39.

Borchmeyer, Dieter (1988): Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein. Frankfurt am Main (= Athenäums Monografien/Literaturwissenschaft 91).

Borchmeyer, Dieter (<sup>3</sup>1994a): Franz Grillparzer: Die Jüdin von Toledo. In: Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Band 1: Von Lessing bis Grillparzer. Hrsg. v. Harro Müller-Michaels. Weinheim, S. 200-239.

Borchmeyer, Dieter (1994b): Libussa: Grillparzers Mythos vom Tod des Mythos. In: Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit, S. 59-122.

Brauckmann, Matthias/Everwien, Andrea (1987): „Sehnsucht nach Integrität oder Wie die Seele wächst im Verzicht. Das goldene Vließ.“ In: Gerettete Ordnung, S. 58-105.

Bub, Tillmann (2007): Geschlecht als transparente Kategorie in Franz Grillparzers *Libussa*. In: Text & Kontext 29, S. 48-73.

Budde, Bernhard (1987): Die List des frommen Knechts. Weh dem, der lügt. In: Gerettete Ordnung, S. 203-218.

Budde, Bernhard/Schmidt, Ulrich (1987): Einleitung. In: Gerettete Ordnung, S. 9-18.

Bühler-Dietrich, Annette (2012): Drama, Theater und Psychiatrie im 19. Jahrhundert. Tübingen (= Forum Modernes Theater 39).

Campe, Rüdiger (2009): Danton's Tod. In: Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Roland Borgards und Harald Neumeyer. Stuttgart/Weimar, S. 18-38.

Charue, Jean (1997): L'espace et le temps dans la *Sappho* de Grillparzer. In : L'Allemagne des Lumières à la modernité. Mélanges offerts à Jean-Louis Bandet. Hrsg. v. Pierre Labaye. Rennes, S. 121-131.

Delbrück, Hansgerd (1993): Grillparzers Lustspiel *Weh dem, der lügt!* und die Iphigenie-Dramen Goethes und des Euripides. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67, H. 1, S. 140-172.

Delbrück, Hansgerd (2011): Homer in Goethe's *Iphigenie auf Tauris* and in Grillparzer's *Weh dem, der lügt!* In: *European Tragedy from Homer to Beckett*. Nine Essays and an Interview. Hrsg. v. John Davidson and Hansgerd Delbrück. Dunedin 2011, S. 38-64.

Donnenberg, Josef (1987): Thematisierung des Friedens in der österreichischen Literatur – bei Grillparzer, Hofmannsthal und Handke. In: Dialog der Epochen. Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Walter Weiss zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Eduard Beutner u.a. Wien, S. 43-63.

Doppler, Alfred (1992): Franz Grillparzer. *Die Jüdin von Toledo*. In: Etudes germaniques 47, H. 2, S. 145-158.

Dorningner, Maria (1994): Der Küchenjunge Leon. Eine Gestalt Franz Grillparzers in ihrem figuralen Umfeld. In: Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1993. Hrsg. v. Peter Csobádi u.a. Anif/Salzburg, Bd. 2, S. 623-638.

Düsing, Wolfgang (Hg.) (1998): Aspekte des Geschichtsdramas: Von Aischylos bis Volker Braun. Tübingen/Basel (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 19).

Düsing, Wolfgang (2009): Künstlerproblematik und Kunstreligion in Grillparzers *Sappho*. In: Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen. Hrsg. v. Frank Göbler. Tübingen (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 41), S. 87-106.

Dusini, Arno (1991): Die Ordnung des Lebens. Zu Franz Grillparzers „Selbstbiographie“. Tübingen (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 61).

Enzinger, Stefan (2002): Kausale Verknüpfung der Geschehnisse und Raum-Zeit-Struktur in König Ottokar. In: Mit Franz Grillparzer ins dritte Jahrtausend, S. 159-187.

Fischer, Ernst (1946): Franz Grillparzer. Ein großer österreichischer Dichter. Wien.

Forster, Franz (1993): Grillparzer – ein Dichter des Alternativen, mit besonderer Berücksichtigung des Dramas ‚Libussa‘. In: Franz Grillparzer 1791-1991. Vorträge anlässlich einer Grillparzer-Gedenkfeier an der Universität Oslo, 25.-26. September 1991. Hrsg. v. Kurt Erich Schöndorf und Elsbeth Wessel. Oslo (= Osloer Beiträge zur Germanistik 15), S. 37-66.

Frank, Gustav (2002): Der Mythos vom „Matriarchat“ als realistische Reaktion auf Experimente des Biedermeier bei Bachofen, Gutzkow, Hebbel, Wagner und anderen. In: Zwischen Goethezeit und Realismus, S. 409-439.

Franz Grillparzer. Hrsg. v. Helmut Bachmaier. Frankfurt 1991.

Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit. Hrsg. v. Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg 1994 (= Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, Bd. 19).

Freund, Winfried (1986): Die menschliche Geschichte und der geschichtliche Mensch in Christian Dietrich Grabbes „*Hannibal*“. In: Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. Hrsg. v. dems. München, S. 83-96.

Fulda, Daniel (1998): „Letzter Dichter in einer prosaischen Zeit“. Grillparzers Kritik am Historismus und die dualistische Struktur seiner Habsburgerdramen. In: Literatur und Politik in der Heine-Zeit: Die 48er Revolution in Texten zwischen Vormärz und Nachmärz. Hrsg. v. Hartmut Kircher/Maria Kłańska. Köln u.a., S. 99-121.

Fülleborn, Ulrich (1966): Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. Ein Beitrag zur Epochenbestimmung der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert. München.

Fülleborn, Ulrich (1986): „Der Gang der Zeit von Anfang.“ Frauenherrschaft als literarischer Mythos bei Kleist, Brentano und Grillparzer. In: Kleist-Jahrbuch. Hrsg. v. Hans Joachim Kreutzer. Berlin, S. 63-80.

Fülleborn, Ulrich (1988): „Blanka von Kastilien“: Die Umrisse von Grillparzers dramatischer Welt in Schillers dramatischer Form? In: Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Klaus-Detlef Müller u.a. Tübingen, S. 242-258.

Geißler, Rolf (1976): Grillparzers „Ahnfrau“. Ein literatursoziologischer Deutungsversuch. In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Alexander von Bormann. Tübingen, S. 427-444.

Geißler, Rolf (1986a): Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen“ oder Die Emanzipation zum Tode. In: *Literatur für Leser*, S. 35-44.

Geißler, Rolf (1986b): Rustan und die Sorge – Zur Problematik des Besserungsstückes in Grillparzers „Der Traum ein Leben“. In: *Dichtung/Wissenschaft/Unterricht. Rüdiger Frommholz zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. Friedrich Kienecker u. Peter Wolfersdorf. Paderborn u.a., S. 126-138.

Geißler, Rolf (1987a): Ein Dichter der letzten Dinge. Grillparzer heute. Subjektivismuskritik im dramatischen Werk. Mit einem Anhang über die Struktur seines politischen Denkens. Wien.

Geißler, Rolf (1987b): Eschatologie und Geschichte in Grillparzers ‚Jüdin von Toledo‘. In: *Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht: Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag*. Hrsg. v. Walter Seifert. Köln/Wien, S. 19-26.

Gerettete Ordnung. Grillparzers Dramen. Hrsg. v. Bernhard Budde und Ulrich Schmidt. Frankfurt u.a. 1987 (= *Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur* 7).

Gerlach, U. Henry (2002a): Die doppelte Peripetie in Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende*. In: *The other Vienna*, S. 41-48.

Gerlach, U. Henry (2002b): Helferin oder Hindernis? Die Frau in Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende*. In: *Einwände und Einsichten. Revidierte Deutungen deutschsprachiger Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. dems. München, S. 26-45.

Geulen, Eva (2006): Das Geheimnis der Mischung: Grillparzers „Jüdin von Toledo“. In: *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*. Hrsg. v. Volker C. Dörr u. Helmut J. Schneider. Bielefeld, S. 157-173.

Goetz, Thomas (2008): Poetik des Nachrufs. Zur Kultur der Nekrologie und zur Nachrufszene auf dem Theater. Wien/Köln/Weimar (= *Literatur und Leben* [N.F.] 73) [Zugl. Zürich, Univ., Diss., 2006/07].

Goff, Penrith (1974): The Play within the Play in Grillparzer's „Des Meeres und der Liebe Wellen“. In: *Studies in nineteenth century and early twentieth century German literature: Essays in honor of Paul K. Whitaker*. Hrsg. v. Norman H. Binger und A. Wayne Wonderley. Lexington, S. 22-28.

Greiner, Bernhard (2010): Magie und Theatralität des Blicks. Franz Grillparzer: „Die Jüdin von Toledo.“ In: „Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht“. Über den Blick in der Literatur. Festschrift für Helmut J. Schneider zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Kenneth S. Calhoun u.a. Berlin (= *Philologische Studien und Quellen* 221), S. 206-220.

Greis, Jutta (1987): Fürstenutopie im literarischen Gestern. *König Ottokars Glück und Ende*. In: *Gerettete Ordnung*, S. 106-125.

Greis, Jutta (2009): Poetische Bilanz eines dramatischen Jahrhunderts: Schillers *Wallenstein*. In: *Friedrich Schiller. Dramen. Neue Wege der Forschung*. Hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Darmstadt, S. 116-134.



Große, Jürgen (1999): Unzeitgemäßheit und Geschichtskritik bei Franz Grillparzer. In: Historisches Jahrbuch 119, S. 186-208.

Hahn, Torsten (2008): Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist. Heidelberg (= Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte 256) [Zugl. Köln, Univ, Habil., 2007].

Haider-Pregler, Hilde (1991): Grillparzers Trilogie *Das goldene Vließ*. Dramaturgie und Rezeption. In: Franz Grillparzer, S. 273-320.

Haslmayr, Harald (2002): Geistige Hintergründe des Biedermeier. In: The other Vienna, S. 285-296.

Heftrich, Eckhard (1981): Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende*. In: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Hrsg. v. Walter Hinck. Frankfurt, S. 164-178.

Hensing, Dieter (1974): Räumlichkeiten als Mittel der Grillparzerschen Kunst der Darstellung. In: Grillparzer-Forum Forchtenstein. Vorträge/Forschungen/Berichte 1973, S. 44-62.

Hinck, Walter (Hg.) (1981): Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Frankfurt.

Hock, Erich (1958): Grillparzer. Libussa. In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen (Bd. 1). Hrsg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf, S. 451-474.

Hofmann, Michael/Edelmann, Thomas (1998): Friedrich Schiller, Wallenstein. München.

Hoffmann, Birthe (1999): Opfer der Humanität. Zur Anthropologie Franz Grillparzers. Wiesbaden [Zugl. Köbenhavn, Univ, Diss., 1997].

Hoffmann, Birthe (2002): König Ottokar und kein Ende. Zur Anthropologie Franz Grillparzers. In: Mit Franz Grillparzer ins dritte Jahrtausend, S. 188-220.

Hoffmann, Daniel (2007): Der Dienst in fremden Tempeln. Liebe und Religion in Franz Grillparzers *Jüdin von Toledo*. In: Von der Liebe und anderen schrecklichen Dingen. Festschrift für Hans-Georg Pott. Hrsg. v. Yvonne-Patricia Alefeld. Bielefeld, S. 109-124.

Höller, Hans (1991a): Grillparzer und der Krieg. In: Literatur und Kritik 251/252, S. 47-53.

Höller, Hans (1991b): Porträt des Herrschers als Seher, Künstler und als alter Mann. *Grillparzers „Ein Bruderzwist in Habsburg“*. In: Franz Grillparzer, S. 321-342.

Höller, Hans (1997): Franz Grillparzer: *Weh dem, der lügt!* In: Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts. Stuttgart, S. 172-202.

Hösle, Vittorio (2008): Der Geist als Nostalgiker des Lebens. Was verbindet und was unterscheidet Grillparzers „Sappho“ und Manns „Tonio Kröger“? In: Zeitschrift für deutsche Philologie 127, H.2, S. 177-198.

Jahraus, Oliver (2012): Literatur- und Medienwissenschaft. In: Luhmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Hrsg. v. dems. u.a. Stuttgart, S. 369-373.

Jahraus, Oliver/Schmidt, Benjamin Marius (1998): Systemtheorie und Literatur. Teil III. Modelle Systemtheoretischer Literaturwissenschaft in den 1990ern. In: IASL 23,1, S. 66-111.

Johnston, Otto W. (1995): Erzählte Kriminalität in Grillparzers *Ahnfrau*. In: Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag. Hrsg. v. Richard Fischer. Frankfurt am Main u.a. (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 52), S. 419-444.

Kafitz, Dieter (1993): Die subversive Kraft der Sinnlichkeit in Franz Grillparzers „Die Jüdin von Toledo“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 112, H. 3, S. 188-214.

Kaiser, Herbert (1980): Franz Grillparzer: „Libussa“. Versuch einer geschichtlichen Interpretation. In: Literatur für Leser, H. 4, S. 231-247.

Kaiser, Herbert (2008): Mythos Subjektivität: Zur Bedeutung der Rache bei Grillparzer (*Das goldene Vlies*) und Hebbel (*Die Nibelungen*). In: Hebbel-Jahrbuch 63, S. 103-116.

Kaiser, Herbert (2010): „Die Wahrheit ist der Tod der Intention“ (Walter Benjamin). Notwendigkeit und Schuld in Dramen von Hebbel (*Agnes Bernauer*) und Grillparzer (*Die Jüdin von Toledo*). In: Hebbel-Jahrbuch 65, S. 63-79.

Kaiser, Joachim (1961): Grillparzers dramatischer Stil. München.

Kleinstück, Johannes (1965): Don Cäsar und die Ordnung. Zu Grillparzers ‚Ein Bruderzwist in Habsburg‘. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 6, S. 207-226.

Koch, Manfred (1996): Gottes Finger und die Handzeichen der Liebe. Zum Motivkomplex Hand – Sprache – Speise in Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann*. In: Euphorion 90, S. 166-184.

Kölling, Martin (1987): Verzagen an zerstörter Hoffnung: Des Meeres und der Liebe Wellen. In: Gerettete Ordnung, S. 147-164.

Korthals, Holger (2003): Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschensdarstellender Literatur. Berlin (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 6) [Zugl.: Wuppertal, Univ.-Gesamthochsch., Diss., 2001/02].

Kost, Jürgen (2002): Zwischen Napoleon, Metternich und Habsburgischem Mythos. *Überlegungen zum Gegenwartsbezug des Geschichtsdramas am Beispiel von Grillparzers „König Ottokar“*. In: Mit Franz Grillparzer ins dritte Jahrtausend, S. 125-158.

Köster, Udo (2003): Frauenherrschaft, Zeitenwende. Über das Verhältnis von Mythos und Geschichte in Romantik und Vormärz am Beispiel der Bearbeitungen des Libussa-Stoffes bei Brentano, Ebert, Mundt und Grillparzer. In: Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bielefeld (= Forum Vormärz Forschung, Vormärz Studien X), S. 391-411.

Kraft, Herbert (1999): Historisch-kritische Literaturwissenschaft. Münster (= Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele 1).

Krah, Hans (1996): Gelöste Bindungen – bedingte Lösungen. Untersuchungen zum Drama im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Passau [Zugl. München, Univ., Diss., 1994].

Krah, Hans (2002a): „... Der Freiheit ewig Zeichen“. Schillers *Wilhelm Tell* als klassische Lösung revolutionärer Probleme. In: *Recherches germaniques* 32, S. 1-25.

Krah, Hans (2002b): Zur Neustrukturierung bestehender Kategorien im Drama: Temporalisierung, Mediatisierung und Pathologisierung von ‚Wissen‘ am Ende der Goethezeit. In: *Zwischen Goethezeit und Realismus*, S. 151-182.

Krah, Hans (2012): Schiller, Kleist, Grabbe. Dramatische Problemkonstellationen in literarhistorischer Perspektive. In: *Grabbe Jahrbuch 2011/12*. 30./31. Jahrgang. Hrsg. v. Lothar Ehrlich und Detlev Kopp. Bielefeld, S. 74-112.

Krobb, Florian (2008): „Bleib zurück, geh nicht in‘ Garten!“ Grillparzers *Jüdin von Toledo* als Traktat über die ‚Judenfrage‘. In: *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*. Hrsg. v. Hans-Peter Bayerdörfer u. Jens Malte Fischer. Tübingen (= *Conditio Judaica* 70), S. 125-142.

Kurz, Gerhard (1991): Guillotinenromantik. Zu Büchners *Dantons Tod*. In: *ZfdPh* 110, S. 550-574.

Langemeyer, Peter (1996): Die Mythisierung historischer Zeit und ihre Relativierung in Grabbes Drama *Napoleon oder die hundert Tage*. In: *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven*. Hrsg. v. Horst Turk u. Jean-Marie Valentin in Verbindung mit Peter Langemeyer. Bern u.a. (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. A/40), S. 181-200.

Lanz, Friederike Raphaela (2009): „Weil eine Fremd‘ ich bin, aus fernem Land...“: Fremdheit und Fremde im dramatischen Werk Franz Grillparzers und Friedrich Hebbels. Mainz, Univ., Diss., 2009. URL: <http://ubm.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2009/2032/pdf/diss.pdf> (Abrufdatum: 28.10.2011).

Leber, Manfred (2013): Mentalitätsgeschichtliche Zeitenwende. Zur Bedeutung von Schillers *Wallenstein* als Geschichtstragödie. In: *Klassiker. Neu-Lektüren*. Hrsg. v. Ralf Bogner und Manfred Leber. Saarbrücken (= *Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen* 3), S. 61-98.

Leitgeb, Christoph (2000): Schicksal und Lüge. Oder: Biedermeierliche Aufklärung. Kant in Grillparzers „Lustspiel“. In: *Grillparzer und Musil. Studien zu seiner Sprachstilgeschichte österreichischer Literatur*. Hrsg. v. Christoph Leitgeb, Richard Reichensperger und Walter Weiss. Heidelberg, S. 42-77.

Lindemann, Klaus/Zons, Rainmar (1986): La marmotte – über Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*. In: *Grabbes Gegenentwürfe*. Hrsg. v. Winfried Freund. München, S. 59-81.

Lindner, Martin (2002): „Noch einmal“: Das tiefenpsychologische und künstlerische Konser-  
vieren der Erinnerung an den „Liebesfrühling“ in Liebeslyrik-Zyklen 1820-1860. In: Zwischen  
Goethezeit und Realismus, S. 39-77.

Lönker, Fred (1996): Das Spiel der Bilder in Grillparzers „Jüdin von Toledo“. In: Jahrbuch der  
Deutschen Schillergesellschaft 40, S. 262-276.

Lorenz, Dagmar C.G. (1980): Grillparzers „Libussa“. Versuch einer geschichtlichen Interpreta-  
tion. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 14, S. 33-47.

Lorenz, Dagmar C.G. (1986): Grillparzer. Dichter des sozialen Konflikts. Wien/Köln/Graz (= *Literatur und Leben*, N.F.: 33).

Lorenz, Dagmar C. G. (1996): Die schöne Jüdin in Stifters *Abdias* und Grillparzers *Die Jüdin  
von Toledo*. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 19, S. 125-139.

Lotman, Jurij M. (<sup>4</sup>1993): Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil.  
München.

Luhmann, Niklas (1997): Die Gesellschaft der Gesellschaft. 2 Teilbände. Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (<sup>15</sup>2012) : Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt.

Lukas, Wolfgang (1996) : ‘Zeit’ und ‘Psyche’ : Zwei problematisierte Größen in der Erzähllite-  
ratur zwischen Goethezeit und Realismus. In: Zeiterfahrung und Lebenslaufmodelle in Litera-  
tur und Medien. Hrsg. v. Michael Titzmann. Tübingen (= Kodikas, Code - Ars semeiotica 19,3),  
S. 165-182.

Lukas, Wolfgang (1998): Novellistik. In: Zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848.  
Hrsg. v. Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München/Wien (= Hansers Sozialgeschichte  
der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 5), S. 251-280.

Lukas, Wolfgang (2002): ‚Entsagung‘ – Konstanz und Wandel eines Motivs in der Erzähllite-  
ratur von der späten Goethezeit zum frühen Realismus. In: Zwischen Goethezeit und Realismus,  
S. 113-149.

Maillard, Christine (1998): Constellation familiale et conscience historique. Les motifs de  
l’inceste et de la fraternité dans *Don Carlos*. In : Friedrich Schiller, Don Carlos : théâtre, psy-  
chologie et politique. Hrsg. v. ders. Strasbourg, S. 173-186.

Marsch, Edgar (1996): Funktionen des Traums in der Literatur. Zu Franz Grillparzers *Der  
Traum ein Leben*. In: Der Traum. Beiträge zu einem internationalen Gespräch. Interdisziplinäre  
Seminare an der Universität Freiburg. Hrsg. v. dems. Freiburg (= SEGES Neue Folge 15), S.  
33-69.

Matt, Peter von (1965): Der Grundriß von Grillparzers Bühnenkunst. Zürich [Zugl. Zürich,  
Univ., Diss., 1964].

Matt, Peter von (2007): Eros und Politik. Über Grillparzers Tragödie „Libussa“. In: Ders.: Das  
Wilde und die Ordnung. Zur deutschen Literatur. München, S. 203-225.

Mihály, Csilla (1994): Das transzendierte Leben: Grillparzers „Der Traum ein Leben“. In: Grillparzer einst und heute. Hrsg. v. Gábor Kerekes. Szombathely, S. 41-49.

Mit Franz Grillparzer ins dritte Jahrtausend. Hrsg. v. Robert Pichl und Hubert Reitterer. Wien 2002 (= Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Folge 3, Bd. 20).

Müller, Harro (1994a): Subjekt und Geschichte. Reflexionen zu Grabbes Napoleon-Drama. In: Ders.: Giftpfeile. Zu Theorie und Literatur der Moderne. Bielefeld, S. 143-158.

Müller, Harro (1994b): Theater als Geschichte – Geschichte als Theater. Büchners Danton's Tod. In: Ders. Giftpfeile. Zu Theorie und Literatur der Moderne. Bielefeld, S. 169-184.

Müller, Joachim (1971): Figur und Aktion in Grillparzers ‚Sappho‘-Drama. In: Grillparzer-Forum Forchtenstein. Vorträge/Forschungen/Berichte 1970, S. 7-43.

Müller, Joachim (1973): Die Relation von Traum und Leben bei Calderón und bei Grillparzer. In: Grillparzer-Forum Forchtenstein. Vorträge/Forschungen/Berichte 1972, S. 46-65.

Nehring, Wolfgang (1988): Grillparzers *Ahnfrau*. Ein fatalistisches Schauerdrama. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 107, Sonderheft: Studien zur deutschen Literatur von der Romantik bis Heine, S. 45-61.

Neissl, Julia (2002): Frauen, die das Geschick des Staates lenken. Geschlechterpositionen bei ‚Libussa‘ und ‚Penthesilea‘. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 20, S. 240-277.

Neumann, Gerhard (1994): „Der Tag hat einen Riß.“ Geschichtlichkeit und erotischer Augenblick in Grillparzers: „Jüdin von Toledo“. In: Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit, S. 143-177.

Neumann, Gerhard (1997): *Das goldene Vließ*. Die Erneuerung der Tragödie durch Grillparzer. In: Tragödie. Idee und Transformation. Hrsg. v. Hellmut Flashar. Stuttgart/Leipzig 1997 (= Colloquium Rauricum 5), S. 258-285.

Ort, Claus-Michael (1993): Sozialsystem ‚Literatur‘ – Symbolsystem ‚Literatur‘. Anmerkungen zu einer wissenssoziologischen Theorieoption für die Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven. Hrsg. v. Siegfried J. Schmidt. Opladen, S. 269-294.

Ort, Claus-Michael (1995): Systemtheorie und Literatur. Teil II. Der literarische Text in der Systemtheorie“. In: IASL 20, 1, S. 161-178.

Paetzke, Iris (1987): Die Tantaliden im Biedermeier: Die Ahnfrau. In: Gerettete Ordnung, S. 19-33.

Paulsen, Wolfgang (1993): Grillparzers *Des Meeres und der Liebe Wellen*. In: Der Dichter und sein Werk: Von Wieland bis Christa Wolf. Ausgewählte Aufsätze zur deutschen Literatur. Wolfgang Paulsen. Hrsg. v. Elke Nicolai. Frankfurt am Main u.a. (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 34), S. 234-247.

Pesnel, Stéphane (2010): Le matriarcat et l'Etat dans „Libussa“ de Franz Grillparzer et „Der Ring des Nibelungen“ de Richard Wagner. In : Etudes germaniques 65, H. 2, S. 269-289.

Pfister, Manfred (<sup>8</sup>1994): Das Drama. Theorie und Analyse. München (= Information und Synthese 3).

Pichl, Robert (1991): Einleitung. Tendenzen der neueren Grillparzerforschung. In: Franz Grillparzer, S. 11-33.

Pichl, Robert (1992): Grillparzers „Bruderzwist“ als Manifest gegen den Nationalismus seiner Zeit. In: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft 18, S. 285-294.

Pichl, Robert (2002): Grillparzers „patriotische Lehrstücke“. Das Krisenmanagement in den Habsburgerdramen. In: The other Vienna, S. 29-39.

Pichl, Robert (2006): Grillparzer als Dramatiker des „Frührealismus“ zwischen Kleist und Büchner. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 21, S. 51-64.

Politzer, Heinz (1972): Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier. Wien/München/Zürich.

Prutti, Brigitte (2002): Sapphos Todessprung bei Grillparzer oder: Wie tötet man eine Diva? In: Goethe yearbook 11, S. 279-305.

Prutti, Brigitte (2005): Letale Liebe und das Phantasma idealer Mütterlichkeit in Grillparzers Trauerspiel „Des Meeres und der Liebe Wellen“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 124, H. 2, S. 180-203.

Prutti, Brigitte (2007): Funny Games: Semiotischer Sündenfall und ästhetische Restauration in Grillparzers Trauerspiel *Ein Treuer Diener seines Herrn*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 81, H. 3, S. 369-404.

Prutti, Brigitte (2009a): Grillparzers *Ahnfrau* – Die Geburt eines Klassikers aus dem Geist der romantischen Transgression. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 34, H. 1, S. 94-140.

Prutti, Brigitte (2009b): Schöne Jungs und schräge Plots: Verführung bei Grillparzer und Stifter. In: Neophilologus 93, S. 481-498.

Prutti, Brigitte (2013): Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. Bielefeld.

Reder, Ewart (1999): Der Schwerlast von der Kriechspur als Linksüberholer. Grillparzers „Bruderzwist“ in revolutionärer Beleuchtung. In: Lichtungen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Zeitkritik 80, S. 133-137.

Reeve, William C. (2002): The *Libussa* Controversy: Some Thoughts on Male Dominance. In: The other Vienna, S. 63-70.

Reeve, William C. (2005): “Die Alte” from Grillparzer’s *Der Traum ein Leben*. In: The Germanic Review 80, H. 2, S. 99-123.

Reeve, William C. (2008): Grillparzer’s Zawisch von Rosenberg as fallen angel or „The devil’s in the details“. In: Modern Austrian literature 41, H. 1, S. 1-22.

Reichensperger, Richard (1997): Dramentheorie und Stilanalyse: Franz Grillparzers ‚Die Jüdin von Toledo‘. In: *Stile, Stilprägungen, Stilgeschichte: über Epochen-, Gattungs- und Autorenstile: Sprachliche Analysen und didaktische Aspekte*. Hrsg. v. Ulla Fix. Heidelberg (= *Sprache – Literatur und Geschichte* 15), S. 345-359.

Renner, Karl Nikolaus (2004): Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J.M. Lotman. In: *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. Gustav Frank und Wolfgang Lukas in Zusammenarbeit mit Stephan Landshuter. Passau, S. 357-381.

Renner, Ursula (2003): Wie entsteht ein Sündenbock? Grillparzers „Jüdin von Toledo“ als Opfergeschichte. In: *Unikate/Berichte aus Forschung und Lehre 21: Geisteswissenschaften – Religion und Gewalt*. Essen, S. 50-61.

Robertson, Ritchie (2010): Der patriotische Minister in Grillparzers *Ein treuer Diener seines Herrn* und Hebbels *Agnes Bernauer*. In: *Hebbel-Jahrbuch 2010*, S. 95-119.

Rogowski, Christian (2006): Erstickte Schreie. *Geschlechtliche Differenz und koloniales Denken in Grillparzers Medea-Trilogie Das goldene Vließ*. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 21*, S. 32-50.

Roselli, Antonio (2012): Nachidealistisches Kontingenzbewusstsein. Zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz in Grabbes *Herzog Theodor von Gothland, Napoleon oder die 100 Tage* und in Büchners *Danton's Tod*. In: *Wissenskulturen des Vormärz*. Hrsg. v. Gustav Frank. Bielefeld (= *Jahrbuch Forum Vormärz Forschung 2011*).

Runte, Annette (2007): Verkettungen. Zu Clemens Brentanos *Die Gründung Prags* und Franz Grillparzers *Libussa*. In: *Weiterlesen. Literatur und Wissen. Festschrift für Marianne Schuller*. Hrsg. v. Ulrike Bergermann und Elisabeth Strowick. Bielefeld, S. 231-276.

Sander, Sarah (2013): Literarische Selbstbeobachtung. Die politische Kommunikation des Geschichtsdramas im 18. Jahrhundert. Würzburg (= *Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 787*) [Zugl. Bielefeld, Univ., Diss., 2012].

Schaum, Konrad (2001): Grillparzer-Studien. Bern u.a.

Scheffel, Michael (1997): Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs empirische Analysen. Tübingen (= *Studien zur deutschen Literatur* 145).

Scheffel, Michael (2002): Beschränktes Biedermeier? Franz Grillparzers „Der Traum ein Leben“ oder: Die Geburt der Moral aus dem Geist der Psychologie. In: „Spielende Vertiefung ins Menschliche.“ Festschrift für Ingrid Mittenzwei. Heidelberg (= *Frankfurter Beiträge zur Germanistik* 37), S. 65-77.

Scheffel, Michael (2003): Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen ‚Sexus‘ und ‚Gender‘ bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf. In: *Wirkendes Wort* 53, H. 2, S. 295-307.

Scheichl, Sigurd Paul (1988): „Weh dem, der lügt!“ Grillparzers literarisches Lustspiel. In: *Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Winfried Freund. München, S. 129-145.

Scheichl, Sigurd Paul (1991): Atalus: Ein unaufgelöster Widerspruch in *Weh dem, der lügt!* In: *German Life and Letters* 44, H. 3, S. 198-207.

Scheichl, Sigurd Paul (1994): O Sittsamkeit noch sittlicher als Sitte! Die Figur der Dona Clara und die Thematik von Grillparzers *Die Jüdin von Toledo*. In: *Euphorion* 88, H. 4, S. 425-436.

Scheichl, Sigurd Paul (2000): „Kaum schön, von schwachem Geist und dürft'gen Gaben.“ Was können wir über Erny in Grillparzers *Treuer Diener seines Herrn* wissen? In: *Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800*. Hrsg. v. Günther Emig und Anton Philipp Knittel. Heilbronn, S. 183-199.

Schnitzler, Günter (1994): Grillparzer und die Spätaufklärung. In: *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit*, S. 179-201.

Schröder, Jürgen (1994a): Geschichtsdramen. Die „deutsche Misere“ – von Goethes *Götz* bis Heiner Müllers *Germania?* Eine Vorlesung. Tübingen (= Stauffenberg-Colloquium 33).

Schröder, Jürgen (1994b): „Der Tod macht gleich.“ Grillparzers Geschichtsdramen. In: *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit*, S. 37-57.

Schütze, Peter (2003): Wann ist Geschichte? Wo wohnt sie? Über Grabbes *Hannibal* und seine Stuttgarter Inszenierung. In: *Grabbe-Jahrbuch*, S. 47-75.

Schwan, Werner (1986): Grillparzers Bruderzwist in Habsburg – Ein skeptischer Blick in die Geschichte. In: *Recherches germaniques* 16 (1986), S. 55-82.

Schwanitz, Dietrich (1990): *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma*. Opladen.

Seeba, Hinrich C. (1991): Grillparzer und die Selbstentfremdung des Zerrissenen im 19. Jahrhundert. In: *Franz Grillparzer*, S. 201-220.

Seeba, Hinrich C. (2002): Drohende Unruhe. Grillparzers *Traum ein Leben* im Brennpunkt des Biedermeier. In: *The other Vienna*, S. 49-61.

Seidler, Herbert (1970): Zur Sprachkunst in Grillparzers Hero-Tragödie. In: *Ders.: Studien zu Grillparzer und Stifter*. Wien u.a., S. 47-65.

Seidler, Herbert (1972): Die Entwicklung des Wissenschaftlichen Grillparzer-Bildes im deutschen Sprachraum. In: *Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. Festschrift der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 100. Todestag von Franz Grillparzer*. Hrsg. v. Heinz Kindermann. Wien, S. 33-107.

Sengle, Friedrich (1980): *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Bd. 3: *Die Dichter*. Stuttgart.

Sottong, Hermann J. (1992): *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*. München (= Münchner Germanistische Beiträge 39).

Steinhagen, Harald (1970): Grillparzers „König Ottokar“. Drama, Geschichte und Zeitgeschichte. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 14, S. 456-487.



Stender, Ralf (1987): Der Untertan als Berufsheld. Der Traum ein Leben. In: Gerettete Ordnung, S. 165-181.

Stirnweis, Carmen (2008): Verborgene Schuld in Franz Grillparzers *Die Ahnfrau*. Ein Beitrag zur Relativierung der angeblichen Schicksalstragödie. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 22, S. 80-108.

Struck, Wolfgang (1997): Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration. Tübingen (= Studien zur deutschen Literatur 143) [Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 1995].

The other Vienna. The culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte. Hrsg. v. Robert Pichl und Clifford A. Bernd unter Mitarbeit von Margarete Wagner. Wien 2002 (= Sonderpublikation der Grillparzer-Gesellschaft 5).

Titzmann, Michael (1977): Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. München (= Information und Synthese 5).

Titzmann, Michael (1984a): Bemerkung zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen. In: Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen: Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Jürgen Link und Wulf Wülfing. Stuttgart (= Sprache und Geschichte 9).

Titzmann, Michael (1984b): Struktur, Strukturalismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. v. Klaus Kanzog und Achim Masser. Bd. 4: SI-Z. Berlin/New York, S. 256-278.

Titzmann, Michael (1991): Literarische Strukturen und kulturelles Wissen: Das Beispiel inzesuöser Situationen in der Erzählliteratur der Goethezeit und ihre Funktionen im Denksystem der Epoche. In: Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920. Hrsg. v. Jörg Schönert. Tübingen, S. 229-281.

Titzmann, Michael (2002): Die „Bildungs-“/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche. In: Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Lutz Danneberg und Friedrich Vollhardt. Tübingen.

Titzmann, Michael (2002b): Zur Einleitung: „Biedermeier“ – ein literarhistorischer Problemfall. In: Zwischen Goethezeit und Realismus, S. 1-7.

Titzmann, Michael (2003): Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literaturesemiotik. In: Semiotik/Semiotics. Ein Handbuch zur den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur: A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture. Hrsg. v. Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok. 3. Teilband. Berlin/New York (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 13), S. 3028-3103.

Träger, Claus (1961): Geschichte, „Geist“ und Grillparzer. Ein klassischer Nationalautor und seine Deutungen. In: Weimarer Beiträge 7, S. 449-519.

Tschopp, Silvia Serena (2002): Inszenierte Geschichte. Der Zusammenhang zwischen Dramenform und Geschichtsauffassung als theoretisches und praktisches Problem im 19. Jahrhundert. In: Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp. Berlin/New York, S. 367-389.

Vinken, Barbara (1993): Alle Menschen werden Brüder. Republik, Rhetorik, Differenz der Geschlechter. In: Lendemains 71/72, S. 112-124.

Vogel, Juliane (2002): Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau (= Rombach Wissenschaften, Reihe Littrae 94).

Weitz, Michael (1995): Zur Karriere des Close Reading: New Criticism, Werkästhetik und Dekonstruktio(n). In: Einführung in die Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Miltos Pechlivanos u.a. Stuttgart/Weimar, S. 354-365.

Werner, Hans-Georg (1993): Grillparzers „Weh dem, der lügt“ als ernsthafte Komödie. In: Ders.: Literarische Strategien. Studien zur deutschen Literatur 1760-1840. Stuttgart/Weimar, S. 285-304.

Wilpert, Gero von (1992): Grillparzers Gespenster. In: „Was nützt der Glaube ohne Werke...“: Studien zu Franz Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages. Hrsg. v. August Obermayer. Dunedin, S. 81-97.

Wimmer, Katja (2003): „Nach Frauenglut mißt Männerliebe nicht / Wer Liebe kennt und Leben, Mann und Frau!“ *Sapho* [sic!] et la trilogie de *La Toison d'or* de Franz Grillparzer. In: À propos d'amour. Le discours amoureux et le discours sur l'amour de Werther à Effi Briest. Actes du colloque international Aix-en-Provence, 13, 14 et 15 mars 2003. Hrsg. v. Ingrid Haag. Aix-en-Provence, S. 199-207.

Winkler, Markus (2009): Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer. Tübingen (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 133).

Wittkowski, Wolfgang (1995): Motiv und Strukturprinzip der Schwelle in Grillparzers *Jüdin von Toledo*. In: Modern Austrian Literature 28, H. 3/4, S. 105-130.

Wodianka, Stephanie (2003): ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘: Das Spiel der Geschlechter in den Dramen Grillparzers. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, S. 117-146.

Wünsch, Marianne (1990): ‚Schicksal‘ am Ende der Romantik. Das Beispiel von Grabbes ‚Herzog Theodor von Gothland‘. In: Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800. Hrsg. v. Roger Bauer in Verbindung mit Michael de Graat u. Johannes v. Schlebrügge. Bern u.a. (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, 27), S. 130-150.

Wünsch, Marianne (2002): Struktur der „dargestellten Welt“ und narrativer Prozeß in erzählenden „Metatexten“ des „Biedermeier“. In: Zwischen Goethezeit und Realismus, S. 269-282.

Wünsch, Marianne (2010): Kinderlieben im „Biedermeier“ und „Realismus“. In: Zwischen Mignon und Lulu: Das Phantasma der Kindsbraut in Biedermeier und Realismus. Hrsg. v. Dimitra Dimitropoulou, Heinrich Detering und Mareike Börner. Berlin (= Husumer Beiträge zur Storm-Forschung 7), S. 203-214.

Wünsch, Marianne (2012): Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*. Eine neue Geschichtskonzeption und das Ende des klassizistischen Dramas. In: Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede. Hrsg. v. Astrid Arndt, Christoph Deupmann, Lars Korten. Göttingen, S. 155-166.

Yamamoto, Hiroshi (2006): Loyalität als eine Form des ästhetischen Widerstands. Zu zentrifugalen Strukturmomenten in Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende*. In: Neue Beiträge zur Germanistik 5, H. 4, S. 159-182.

Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Hrsg. v. Michael Titzmann. Tübingen 2002 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 92).

## **Lebenslauf**

### **Persönliche Daten**

Name: Jan Merzenich  
Geburtsdatum: 14. Juni 1982  
Geburtsort: Bonn  
Staatsangehörigkeit: deutsch

### **Schulbesuch**

1988-2001 Abschluss mit dem Erwerb der allgemeinen Hochschulreife

### **Zivildienst**

2001-2002 Tätigkeit an Bonner Förderschulen mit den Schwerpunkten emotionale und soziale sowie geistige Entwicklung

### **Studium**

2002-2008 Studium der Fächer Deutsch, Französisch und Physik auf das Lehramt an Gymnasien an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel  
2004-2005 Studium an der Université de Liège, Lüttich/Belgien  
17.07.2007 Erste Staatsprüfung in den Fächern Deutsch und Französisch  
Thema der Hausarbeit: „Structure et signification de l'espace dans le roman de Conrad Detrez“

### **Lehramtsausbildung**

2008-2010 Vorbereitungsdienst am Studienseminar Mönchengladbach  
31.01.2010 Zweite Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen

### **Berufstätigkeit**

2004 Wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl für deutsche Literatur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit der Universität Kiel  
2006-2007 Leitung eines Tutoriums für die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien  
2007-2008 Lehrbeauftragter für Französisch am Historischen Seminar der Universität Kiel  
2010-heute Studienrat i.K.

### **Promotionsvorhaben**

2009-2014 Dissertation im Fach Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Medien unter der Betreuung von Prof. Dr. Wunsch