GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Das Drama schafft eine Möglichkeit : Geschlechterrollen, Machtverhältnisse und der Diskurs der Liebenden in Dramen Franz Grillparzers

Kapferer, Elisabeth

2017

https://doi.org/10.25595/1274

Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kapferer, Elisabeth: *Das Drama schafft eine Möglichkeit : Geschlechterrollen, Machtverhältnisse und der Diskurs der Liebenden in Dramen Franz Grillparzers*. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, 2017. DOI: https://doi.org/10.25595/1274.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: urn:nbn:at:at-ubi:1-9577

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Das Drama schafft eine Möglichkeit.

Geschlechterrollen, Machtverhältnisse und der Diskurs der Liebenden in Dramen Franz Grillparzers

Elisabeth Kapferer
09517021

DISSERTATION

eingereicht im Rahmen des
Doktoratsstudium der Philosophie
Dissertationsgebiet: Deutsche Philologie

an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck

Hauptbetreuer/in:
Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wolfgang Hackl

Innsbruck, Juli 2017

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank **7**

Einleitung **9**

Das Drama schafft eine Möglichkeit: 9
Zum Anliegen und Interesse der vorliegenden Arbeit

Besondere Frauen, bemerkenswerte Männer: 13
„Menschwerdung“ und die Ordnung der Geschlechter
als zentrales Thema bei Grillparzer

Geschlechterdifferenzierungen, Geschlechterzuschreibungen, 17
Geschlechterrollen

Der Augenblick der Liebe – die Räume und Sprachen der Liebe 20
Michel Foucault, *Die Heterotopien* bzw. *Andere Räume* 22
Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe* 24

‚Mythische’ Muster 27
Roland Barthes, *Mythen des Alltags* 30

I. *Sappho* **39**

1. Die Dichterin als Fürstin 39

2. Die Dichterin als Liebende: Ein „Wunsch an das Leben“ 44

3. Sappho und Phaon: Liebe mit Höhenunterschieden 49

4. Phaons Mannwerdung 52

5. Wahre Liebe? Von Gebilden, Traumbildern, Einbildungen 60

6. Der Anspruch der Liebenden: 65
„der Andere ist mir schuldig, was ich brauche.“

7. Die Wiederkehr des Götterbildes: 69
„Genießet was euch blüht, und denket mein!“

8. Die Wiederkehr der Dichterfürstin: 72
„Der Dicht’rin Ruhm, Saat für die Ewigkeit!“

II. *Des Meeres und der Liebe Wellen* **75**

1. Heros großer Tag, oder: Leben in der Heterotopie 75

2. Hero ins Sestos:
Verhasste Außenwelt, ersehnte Gegenwelt, Widersprüche 78

3. Die Begegnung der Liebenden: Bruchlinien und Übergänge 86

4. Liebesdiskurs in Mythen gesprochen 92

5. Von Frauensehnsucht und Mannesmut 97

6. Von Rechten und Pflichten, oder: Erwachen in Sestos 105

7. Woran Hero stirbt, oder: Letzte Mythen 115

III: *Das goldene Vließ* **123**

1. Die Zeit als ‚Held im Trauerspiel' 123

2. Zur Genese des Stücks: Hederich lesen 127

3. Vom unterschiedlichen Sprachgebrauch in Kolchis und Griechenland 133

4. Von der allmählichen Verfertigung der Mythen beim Reden:
Die ‚Entstehung' des Goldenen Vließ' 138

5. Familie zwischen Kolchis und Griechenland, oder:
Medea zwischen den Fronten 151

6. Die Zähmung des Fremden, oder: Liebe als Eroberung 159

7. Das unwahrscheinliche Paar: „Medea, Jason; Jason und Medea" 172

8. Von der Unmöglichkeit, Griechin zu werden 179

9. Rückbesinnung und Wiederkehr: „Medea – Fiam" 187

IV. *Esther* **193**

1. Zum Material: Bibelstoff, Fragment, Erinnerungen 193

2. Herr sein im eigenen Haus – Männer und Macht in Susa 199

3. Esther, oder: Vom Leben „außer den Mauern von Susa" 208

4. Vom Sprechen und Hören, oder: Mitteilung an das Herz 212

5. Versuchter Ausblick 223

V. *Die Jüdin von Toledo* **231**

1. Der Garten und das ‚Natürliche': Lob- und Abgesang auf die beherrschte Natur 231

2. Geordnete Verhältnisse und spanische Heterotopien 235

3. Die Juden und die schöne Jüdin: Klischees, Vorurteile und Selbstinszenierungen in eigener Sache 244

4. „der Schlag ist geschehn": Die Begegnung zwischen Alfons und Rahel 249

5. Bilderspiel – Rollenspiel – Liebesspiel 254

6. Ennui in Retiro, oder: Der Krieg zerstört die Bilder 263

7. Rahels Schwester: Die Esther von Toledo 270

Schlussbemerkungen **277**

Abkürzungen **287**

Literaturverzeichnis **289**

Eidesstattliche Erklärung **297**

Vorwort und Dank

Die vorliegende Dissertation zur Darstellung des Augenblicks und des Erlebens der Liebe in ausgewählten, ‚mythischen' Dramen Franz Grillparzers und ihren keineswegs konfliktfreien Konsequenzen für alle Beteiligten ist inhaltlich in gewisser Weise die Fortsetzung einer Auseinandersetzung mit dem österreichischen Dramatiker, die bereits in den späten 90er-Jahren im Zuge meines Diplomstudiums begonnen hat. Nach diversen einschlägigen literaturwissenschaftlichen Vorlesungen, vor allem bei Univ.-Prof. Dr. Werner M. Bauer, und nach dem Abschluss der auch von diesem betreuten Diplomarbeit zu Grillparzers *Sappho* war das Interesse erst so richtig geweckt. Werner M. Bauer hatte die Betreuung der Dissertation wiederum übernommen und konnte mir im Laufe des Doktoratsstudiums in vielen Gesprächen wie auch im Rahmen der DoktorandInnen-Seminare zahlreiche wertvolle Hinweise geben, und er hat diese Betreuung allen Verzögerungen und Widrigkeiten zum Trotz über die vielen Jahre gerne aufrecht gehalten. Für beides bin ich ihm zutiefst dankbar. Werner M. Bauers Tod im Juni 2015 hat leider verhindert, das Projekt Doktorat gemeinsam abzuschließen.

Die unmittelbare Bereitschaft von Univ.-Prof. Dr. Wolfgang F. Hackl, die Betreuung zu übernehmen, hat es mir ermöglicht, meine Dissertation dennoch zu einem Ende zu bringen. Für seine Unterstützung im Finish und insbesondere bei den letzten Hürden der Fertigstellung und Einreichung möchte ich ihm großen Dank aussprechen.

Dass diese Dissertation nun im Sommer 2017 endlich eingereicht werden konnte, wäre ohne das Zutun der bereits Genannten wie auch ohne die Unterstützung, den Zuspruch und die Anregung und Begleitung durch eine Vielzahl von weiteren Freundinnen und Freunden, Kolleginnen und Kollegen an den Universitäten Innsbruck, Salzburg und Klagenfurt sowie durch das engste private Umfeld kaum denkbar gewesen. – Ich danke euch dafür allen von Herzen!

Im Andenken an Werner M. Bauer,

Innsbruck/Salzburg, im Juli 2017

Einleitung

Das Drama schafft eine Möglichkeit:

Zum Anliegen und Interesse der vorliegenden Arbeit

Franz Grillparzer behandelt in seinen Dramen wiederholt Stoffe aus spezifischen kulturgeschichtlichen Kontexten – etwa Mythen, Literaturgeschichte, Geschichtsschreibung, biblische Überlieferung –, die sich mit bekannten, ‚klassischen' Liebespaaren und deren Glück wie Unglück beschäftigen. Gerade „in seinen am modernsten wirkenden Gestalten" (und Themen, sei ergänzt), so schreibt Brigitte Prutti in der Einleitung zu ihrer Monographie *Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition*, „scheinen immer wieder die ältesten Vorgaben durch"[1]. Grillparzers Umgang mit diesen alten Vorgaben und Stoffen ist dabei einer, der herrschende Machtverhältnisse, Hierarchien, Ordnungen und deren Begründung diskursiv wie ‚spielräumlich' wiederholt thematisiert und dabei auch in Frage stellt.[2] Dem Umgang Grillparzers mit ‚Ordnung' und Tradition, mit Macht und Institution sowie seiner komplexen Art der Figurengestaltung haben sich in den vergangenen Jahrzehnten etliche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler gewidmet, mit unterschiedlichen Ergebnissen und Erkenntnissen, die den Autor in jeweils unterschiedlichem Licht erscheinen lassen. Caroline Anders fasst die Diskussion um Grillparzers Standpunkt der herrschenden Ordnung gegenüber zusammen als eine, die in vielen Stimmen abwägt,

> ob Grillparzer ein Befürworter der Restauration war, oder ob restaurative obrigkeits- und ordnungfreundliche Elemente seines Werks eher als Zugeständnisse an die Zensurbehörde zu lesen seien, und ob sich hinter der Maske des Verfechters der alten Ordnung bzw. hinter einer apolitisch-‚biedermeierlichen' Fassade nicht doch ein Liberaler, gar ein Kommunist verberge.[3]

[1] Prutti 2013, 31.

[2] Vgl. dazu (und nicht nur für Grillparzer) etwa Juliane Vogel in der Einleitung ihrer umfassenden Studie *Die Furie und das Gesetz*: „Furor opponiert gegen das Gesetz, Exaltation gegen die Ordnung, Reaktion gegen Revolution, Macht gegen Ohnmacht und bei alledem männliche gegen weibliche Dramaturgie." (Vogel 2002, 9). Vgl. auch Scheit 1994, 55.

[3] Anders 2008, 10-11, unter Verweisen unter anderem auf Budde/Schmidt 1987, deren Sammelband *Gerettete Ordnung* in Einzelinterpretationen zu etlichen (so auch zu den in dieser Arbeit behandelten)

Brigitte Prutti spricht in ähnlicher Weise von einer ganzen „Reihe von unterschiedlichen Grillparzer-Bildern“, welche die Forschungsliteratur des 20. Jahrhunderts entworfen hat,

> die sich teils ergänzen und überlappen, teils aber auch produktiv widersprechen, in stichwortartiger Abbreviatur also den österreichischen Klassiker und Österreicher par excellence, den josephinisch geprägten Aufklärer und Vertreter einer katholisch-süddeutschen Barocktradition, den postklassischen, epigonalen und biedermeierlichen Grillparzer, den quietistischen Dichter der Restauration, den Frührealisten und Protomodernen, ansatzweise auch die paradoxe Figur des antiromantischen romantischen Grillparzer usw.[4]

Neuen Schwung und neue vielschichtige Ergebnisse gewinnt die Forschung, so konstatiert Robert Pichl, etwa ab dem Ende der Siebzigerjahre (ich möchte, an umfangreiche und unverändert erhellende Studien nicht zuletzt von Peter von Matt, Ulrich Fülleborn oder Joachim Kaiser denkend[5], erweitern: etwa ab den frühen Sechzigerjahren) des vergangenen Jahrhunderts – Forschungsergebnisse, die „die realistischen Züge in Weltbild und Werkstruktur, die starke Betonung des Psychologischen, die sehr ins einzelne gehenden architektonischen und stilistischen Analysen nach dem Strukturprinzip der Ambivalenz“[6] betreffen. Etwa ab den Achtzigerjahren rückt anstelle der Diskussion der politischen Haltung und Bejahung bzw. Verneinung der herrschenden politischen Ordnung vermehrt die Frage nach der Gestaltung der Geschlechterverhältnisse, nach der Ordnung der Geschlechter ins Zentrum des literaturwissenschaftlichen Interesses. Besonders die Eigenarten seiner Frauenrollen, allen voran einer Sappho, einer Medea, einer Rahel oder auch einer Libussa (weniger oft einer Hero, noch seltener einer Esther aus dem gleichnamigen Fragment), aber auch zunehmend die Eigenarten von ‚deren Männern’, erhalten im Lichte der Gender Studies mehr und mehr Aufmerksamkeit. Die hier vorgelegte Arbeit folgt dieser Tradition mit Blick auf ausgewählte Werke, in denen Grillparzer, anhand von im Auge der Zensur wohl ‚unverdächtigen’ Stoffen, die Ordnung der Geschlechter immer wieder anhand seiner Gestaltung von Themenstellungen und Figurenkostellationen reflektiert und in Frage stellt. – Es sind dies die drei

---

Dramen Untersuchungen vornimmt, inwiefern „Grillparzers Dramen den biedermeierlich-restaurativen Normenhorizont, dem sie ihre Entstehung verdanken, ebenso sehr dekuvrieren, wie sie ihm verpflichtet bleiben“ (Budde/Schmidt 1987, 9), weiters u.a. auf Lorenz 1986.

[4] Prutti 2013, 16, unter Verweis neben Pichl auch auf Ian F. Roe.

[5] Vgl. von Matt 1965, Fülleborn 1966, Kaiser 1969.

[6] Pichl 1991, 22.

‚griechischen' Werke, *Sappho*, *Des Meeres und der Liebe Wellen* und die Trilogie *Das Goldene Vließ,* sowie die beiden ‚Jüdinnen'-Dramen, das *Esther*-Fragment und *Die Jüdin von Toledo*[7]. Neben den herausragenden weiblichen Figuren gilt das Interesse auch den Männerfiguren, die es – als Widerparte und Liebende – mit Grillparzers ‚großen Frauen' zu tun bekommen. Im Mittelpunkt stehen dabei die zunächst auf der Bühne anschaulich werdenden Selbstentwürfe der Figuren in ihrer jeweiligen Rolle und Position als Frau bzw. Mann inmitten ihrer – nicht immer genuinen – Umwelt. Diese Selbstentwürfe entsprechen durchaus nur bedingt den zeitgenössischen Normen und üblichen Rollenmustern, wie sie etwa (ob bejahend oder ablehnend) in so mancher Figurenrede zur Sprache kommen und zitiert werden. Im speziellen interessiert in der Folge die Entwicklung dieser Figuren, insbesondere die Veränderungen und Verschiebungen im Frau-Sein und Mann-Sein, die Grillparzer anhand von und ausgehend von besonderen (und allen Figuren gemeinsamen) Momenten aufzeigt – den Momenten der Begegnung der Geschlechter. Es sind in den vorgestellten Dramen durchwegs eben diese Momente, in denen Grillparzer einen ‚Möglichkeitsraum' öffnet, in denen eine Aussicht auf alternative Formen des Seins (als Mann, als Frau) inmitten herrschender Ordnung aufleuchtet und die damit Aufmerksamkeit verdienen. In diesem Sinne soll in den folgenden Kapiteln, die jeweils eines der genannten Dramen in den Blick nehmen, ein weiterer, ergänzender Beitrag zu einer Lesart des österreichischen Klassikers geleistet werden, die gegenüber Genderdiskursen wie auch gegenüber den diesen innewohnenden Machtdiskursen sensibel ist.

Methodisch bleibt die vorliegende Arbeit durchwegs sehr nahe am Text. Die ausgewählten Werke werden als Antwort des Autors auf seine Zeit und ihre (und seine)

---

[7] Zitate aus den genannten Dramen werden nach der von August Sauer herausgegebenen *Historisch-kritischen Gesamtausgabe* (HKA) der Werke Franz Grillparzers angegeben, die genauen Quellenangaben zu den angeführten fünf Dramen erfolgen jeweils am Beginn des jeweiligen Kapitels.

Die Zitierweise erfolgt durchwegs durch Angabe eines Sigels bestehend aus einer Abkürzung des jeweiligen Werktitels (für die Trilogie *Das Goldene Vließ* entsprechend der drei Einzelteile) bzw. im Falle von *Des Meeres und der Liebe Wellen* des Namens der weiblichen Hauptfigur und der jeweiligen Verszahl(en).

Abkürzungen in Reihenfolge der folgenden Kapitel:

Sappho = **S**
Des Meeres und der Liebe Wellen (Hero) = **H**
Das Goldene Vließ = **G** (*Der Gastfreund*), **A** (*Die Argonauten*) und **M** (*Medea*)
Esther = **E**
Die Jüdin von Toledo = **J**
Siehe auch Abkürzungsverzeichnis sowie Hinweise jeweils am Anfang der einzelnen Kapitel.

Themen gelesen. Die Interpretation der Figurengestaltung, der Frauen- und Männerbilder erfolgt dabei weniger anhand historischer Quellen und geschichtswissenschaftlicher Befunde, die als Bestätigung oder Kontrastierung seiner Ausführungen dienen könnten, sondern vielmehr eng angelehnt an jenes Material, das Grillparzer seinem Publikum anhand seiner Haupt- und Nebenfiguren sowie der Handlungsläufe selbst anbietet. Dieses Material wird auf seine Muster und Besonderheiten hin befragt – und diese wiederum, im Rahmen der getroffenen Textauswahl, auf ihre Ähnlichkeiten und ihre Abweichungen hin. Methodisch geht diese Dissertation also im Sinne eines Close Readings vor – dabei mit ‚Brillen' oder Lesehilfen, die vornehmlich an Ansätzen eines Roland Barthes (*Mythen des Alltags*, *Fragmente einer Sprache der Liebe*) oder Michel Foucault (*Die Heterotopien* bzw. *Andere Räume*) Anleihen nehmen; inhaltlich gilt ihr Interesse vor allem dem *Wie* und *Wohin* der Grillparzerschen Bearbeitungen und Gestaltungen der bekannten Stoffe und Figuren „als Antworten auf zeitgenössische Stereotype"[8], insbesondere vorherrschende Geschechterrollen und entsprechende Rollenzuschreibungen betreffend. Damit stehen nicht nur Begegnungen zwischen mehr oder weniger Mächtigen und Machtlosen im Vordergrund, sondern insbesondere eben auch die Begegnungen zwischen Mann und Frau, zwischen (akut oder auch bereits abgekühlt) liebenden Figuren.

Die Kombination bzw. Engführung von Liebe bzw. Leidenschaft und Macht bzw. Gewalt, die aus dem bisher Gesagten durchklingt, soll dabei nicht eine schlichte Gut/Böse-Dichotomie evozieren. Sie soll vielmehr darauf hinweisen, dass Grillparzer die Thematik der Reichweite und der Grenzen von herrschender Macht und feststehenden Hierarchien in sozialen Beziehungen – und mit gutem Grund, wie gezeigt werden soll – wiederholt über die kleine Einheit des Liebespaares in seiner Erfüllung wie in seinen Konflikten ausführt. Der Autor lässt in seinen Bearbeitungen die Liebenden wiederholt die Grenzen herrschender Ordnungen ausreizen und sogar (wenngleich selbst wiederum mit Grenzen versehene) Möglichkeiten einer alternativen Ordnung ausprobieren. Der ‚Mythos' im Sinne eines Fundus an geteilten Erzählungen ist Grillparzer dabei Ausgangspunkt. Der ‚Mythos' im Sinne einer zweckgerichteten und alles andere als ‚natürlichen' Ordnung – der Gesellschaft wie der Geschlechter – mit der Intention des Erhalts von Einfluss und Macht ist ihm wiederkehrendes Thema. Der ‚Mythos' oder das Mysterium der Liebe – und ein Mysterium ist es immer wieder,

[8] Vogel 2002, 12.

wenn Grillparzers Figuren sich verlieben, wie etwa Heinz Politzer durchaus kritisch angemerkt hat[9] – die sich dieser Ordnung zu widersetzen versucht (und das durchaus nicht immer glücklich, durchaus nicht immer, ohne selbst in Macht- und Besitzdenken umzuschlagen), und hier besonders der Augenblick der Liebe, der Moment des ‚Einswerdens' der Geschlechter, den Grillparzer in bemerkenswerter Weise wiederholt auf die Bühne zu bringen vermag, sind ihm Mittel der Gestaltung.[10]

Diesen Zusammenhängen anhand ausgewählter Dramen Grillparzers nachzugehen, gilt das Interesse dieser Dissertation. Welche Entwicklungen nehmen im Augenblick der Liebe ihren Anfang? Wie gestaltet Grillparzer diesen Augenblick, was macht er dabei mit seinen Figuren? Und: Welche dramaturgischen wie thematischen Möglichkeiten eröffnen sich Grillparzer in alledem durch den Rückgriff auf alte, bekannte Stoffe und Motive, welche Konsequenzen hat das für den doch oft eigentlich so ‚bekannten Gang der Handlung'?

Besondere Frauen, bemerkenswerte Männer:

„Menschwerdung" und die Ordnung der Geschlechter als zentrales Thema bei Grillparzer

Es sind besondere, in gewisser Weise „unwahrscheinliche" Paare[11], die Franz Grillparzer in etlichen seiner Dramen zusammenkommen und zu Liebenden werden lässt – unwahrscheinlich in dem Sinn, dass die Figuren nach gängigen Sitten und Gebräuchen und nach geltenden Normen ihrer jeweiligen Umgebung wohl nicht zusammenfinden würden, sei es weil Stand und Rang, Herkunft, soziale Positionierung und Punzierung oder aber auch ihr Alter sie eigentlich trennen. Es sind besondere, unwahrscheinliche Paare auch in dem Sinn, dass es ihnen dennoch gelingt, das Unwahrscheinliche wahrzumachen, dass der Autor es ihnen erlaubt, dennoch und ungeachtet aller Hindernisse zusammenzufinden und ihre Liebe zu „bejahen"[12], und

[9] Siehe dazu Politzer 1972, 283. Siehe auch Abschnitt 4 im Kapitel IV zur *Esther*.

[10] Während Juliane Vogel ihren Fokus auf die „großen Szenen" als Dreh- und Angelpunkt des Geschehens legt, auf die Gerichts- und Racheszenen – „in der Gestalt der weiblichen Furie kehrt das Verdrängte auf die Bühne zurück" (Vogel 2002, 10), so die Autorin für eben diese Szenen –, gilt mein Interesse den ‚kleineren Szenen' der Begegnung der Liebenden als einem Ausgangspunkt für die tragischen Verwicklungen.

[11] Von „unlikely couples" spricht etwa Lamport 2011, 109.

[12] Zur BEJAHUNG vgl. Barthes, *Fragmente*, 57.

dies innerhalb eben jenes sozialen Kontexts, der ihnen eigentlich widerspricht und in dem die Asymmetrien und das Unpassende zwischen den Liebenden begründet sind, zumindest mitgetragen werden.

Besonders sind diese Paare auch insofern, als sie Geschichte haben, als ihre Schicksale berühmte Stoffe mit Tradition sind, als Stoffe etwa aus der klassischen Mythologie, aus der Literaturgeschichte, aus der Bibel. Grillparzer schickt wiederholt solche Paare auf seine Bühne und ins Geschehen, deren Geschichten bekannt sind, deren ‚Lauf der Dinge' im Guten wie im Schlechten, im Anfang wie im (zumeist unglücklichen) Ende bereits oft erzählt wurde. – Hero und Leander sind im Heiligtum Sestos ein solches aus der antiken mythologischen wie literarischen Überlieferung bekanntes Paar, Medea und Jason sind zwischen Kolchis und Griechenland ebenfalls aus dem antiken Mythenschatz vertraut. Mit Sappho und Phaon treffen sich zunächst in Olympia, dann auf Lesbos Liebende, die literarische Geschichte seit der Antike haben und darin (als eine Besonderheit) eine mythische Erzählung mit einer literaturhistorischen Figur verbinden. Mit Rahel und Alfons stoßen in Toledo ein Motiv mit langer kulturgeschichtlicher Tradition, nämlich jenes der schönen Jüdin[13], und der wiederum aus der spanischen Geschichtsschreibung wie Literaturgeschichte bekannte historische Stoff vom kastilischen Herrscher und seiner jüdischen Mätresse aufeinander. Esther und Ahasver schließlich entstammen dem biblischen Fundus, dem alttestamentarischen *Buch Ester*, worin nicht nur die Hintergründe und die Geschichte der Ehe der Jüdin mit dem Perserkönig am Hof von Susa erzählt werden, sondern in dem auch eine Ursprungslegende oder ein Ursprungsmythos der jüdischen Tradition überliefert ist.

Den genannten Paaren gemeinsam – und damit auch Hintergrund der Auswahl der behandelten Texte – ist die besondere Position, die darin jeweils den Frauenfiguren zukommt. Grillparzers Auswahl ist bemerkenswert: Sappho ist gefeierte, preisgekrönte Dichterin und anerkannte, außer Frage stehende Herrscherin auf Lesbos, gleichzeitig „Ikone der europäischen Kulturgeschichte in der Verkörperung von Begehren"[14]. Hero, ein „ambitioniertes und selbstbeswusstes Bürgermädchen"[15] ist privilegiert durch ihren Amtsantritt als Priesterin der Aphrodite im Heiligtum Sestos, in dem sie künftig eine

[13] Dieser Topos der schönen Jüdin hat sich, so Florian Krobb, bis zum ersten Drittel des 19. Jahrhunderts „zum allgemeinen Sprachgebrauch und kollektiven Bewußtsein" (Krobb 1993, 11) entwickelt und als solcher etabliert.

[14] Prutti 2013, 94.

[15] Prutti 2013, 161.

bedeutende Rolle spielen soll und „ein nur sich selbst geweihtes Leben“[16] führen wird. Medea ist in Kolchis nicht nur wichtige Stütze ihres Vaters, des Kolcherkönigs Aietes, sondern insbesondere eine Frau mit besonderen Begabungen im Kult und mit besonderem Wissen; sie ist literarisch gesehen zudem eine verlässliche Garantin für „Höhepunkte“ und „höchste dramaturgische Energie“[17]. Esther – wie auch ihre Vorgängerin am persischen Hof, Vasthi – gilt in der feministischen Theologie als eine der Vorreiterinnen des Feminismus und als eine Frauenfigur, die neue Möglichkeiten eines weiblichen Selbst- und Fremdbildes öffnet: als Variante des Motivs der schönen Jüdin tritt hier die Frau als Heldin auf.[18] Rahel schließlich, „das mit verbotenen Lastern und sexuellen Erfüllungen assoziierte Stereotyp der schönen Jüdin“[19], ergänzt in der Rolle der Verführerin aber auch jener des Opfers, ohne Aussicht auf jegliche Protektion, nicht nur das nämliche Motiv, sondern erweitert auch das Spektrum unterschiedlicher Möglichkeitsräume gewissermaßen um die ‚Selbstbestimmtheit’.[20] Sie, die „das extreme Gegenteil zu den privilegierten Personen darstellt“ und im Vergleich zu den anderen genannten Frauen „auf den ersten Blick über keine ausgezeichneten Fähigkeiten verfügt“[21], gewinnt ihre Sonderstellung durch (vorwiegend) männliche Zuschreibungen, denen nicht zu entkommen ist, und eben dadurch, dass sie lernt, die zugeschriebene Rolle für ihre eigenen Interessen zu nutzen. Von Sappho bis Rahel: alle begegnen sie uns auf Grillparzers Bühne zuerst als strahlende Figuren, selbstzufrieden in ihrem Tun, selbstsicher in ihrem Sprechen und in ihrem Selbstbild, selbstbestimmt (zumindest) in ihrer Eigenwahrnehmung. Sie sind in diesem Sinne Ausnahmeerscheinungen, auffällige, besondere, auch unangepasste Frauen.[22] In ihrer Ambivalenz und Uneindeutigkeit wie auch Uneinordenbarkeit, die diese Frauenfiguren

[16] Streitler-Kastberger 2016, 51. Vgl. auch Prutti 2013, 161.

[17] Vogel 2002, 164.

[18] Grözinger 2003, 7 bzw. 10-12. Zum Topos der „schönen Jüdin“ (allerdings mit Schwerpunkt auf sein Auftreten in der deutschsprachigen Erzählliteratur) vgl. Krobb 1993.

[19] Lorenz 2006, 16, u.a. unter Bezugnahme auf Krobb 1993.

[20] Vgl. dazu etwa Hagl-Catling 1997, 255-257.

[21] Hagl-Catling 1997, 23; vgl. auch ebd., 228.

[22] Gerhard Scheit weist, jedenfalls für die drei ‚Upper Class-Frauen’ Sappho, Hero und Medea, darauf hin, dass sie „erhaben, edel und einsam“ sind, und konstatiert im Sinne der oben erwähnten Selbstbestimmtheit: „Ihre erhabene Einsamkeit scheint mit Bewußtheit gewählt, um der Gegenwart des Mannes zu entkommen.“ (Scheit 1994, 53). Wenn auch nicht gegen ‚den Mann’ gerichtet und insofern nicht einsam, kann der Befund, dass die Frauen in den Anfangsszenen ein Leben nach eigenem Geschmack (‚wie sie leben wollen’) führen, auch für Rahel und für Esther aus dem Fragment geltend gemacht werden.

teilen, sind sie eben jene Figuren, mit denen Grillparzer „traditionelle Rollenbilder aufgesprengt“[23] hat.

Nicht zu übersehen sind daneben aber auch die männlichen Hauptfiguren: Auf den ersten Blick sind sie alle Herrscher (Alfons als König von Kastilien, Ahasver am Hof von Susa), Helden (Jason als Anführer der Argonauten) oder solche, die es werden könn(t)en (Phaon als aufstrebender Athlet und designierter ‚Herr’ auf Lesbos, Leander als kraftstrotzender junger Mann in Abydos, der sein Leben endlich in die Hand nehmen soll). Als solche sind sie alle (abgesehen vielleicht von Konflikten wie sie etwa Jason mit seinem Onkel austrägt) weitgehend in Einklang mit dem System, aus dem sie stammen. Sie alle betreten die Bühne mit der Hoffnung auf eine ihnen weiterhin günstige oder künftige große Zukunft. Auf einen zweiten, genaueren Blick aber weisen hier Phaon und Leander, die beiden jungen Männer am Übergang ins Erwachsenenalter, den Weg: Bei allen genannten Figuren geht es nämlich gleichzeitig um Männer, die gleich welchen Standes und Ranges noch auf dem Weg sind, die inmitten einer Entwicklung stehen und ihre „Menschwerdung“, wie Heinz Politzer es für den Perserkönig im *Esther*-Fragment als zentralen Aspekt formuliert hat[24], noch vor sich haben. Sie alle erleben in der Begegnung mit Frauen ein entscheidendes Momentum in dieser Entwicklung.

„Menschwerdung“ ist Thema für alle diese Figuren – auch für die Frauen, deren erstes Auftreten und erstes Sprechen ebenfalls nicht als das letzte Wort gelten darf. Ein zentraler Aspekt dieser Menschwerdung liegt in der Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft, im Sinne der Ordnung, die der Umwelt dieser Figuren zugrundeliegt und der sie sich stellen müssen. Das Ausloten des Verhältnisses des freien Ichs zur gegebenen Ordnung und ihren Stellvertretern auf der Bühne ist Thema zunächst vor allem der weiblichen Figuren: Esther und Rahel reiben sich an ihren (Quasi-) Vaterfiguren, Hero und Medea müssen sich mit dem König bzw. dem Oberpriester als jeweiligem Repräsentanten der Macht messen. Selbst Sappho, die ja als Dichterfürstin immerhin eine Autorität auf Lesbos darstellt, muss sich mit ihrer Rolle in dieser Gesellschaft und der Frage, ob sie ihre bisherige Position denn weiterhin so bekleiden kann und will, auseinandersetzen. Für die Männer gilt: Leander und Phaon stehen am Beginn der Handlung beide erst an der Schwelle zum Erwachsenwerden. Jason, Alfons

[23] Streitler-Kastberger 2016, 58.

[24] Politzer 1972, 284.

und Ahasver haben diese Schwelle zwar schon überschritten, haben sich aber dennoch mit ‚Altlasten' und Einmischungen anderer auseinanderzusetzen. Sei es der missgünstige Onkel Jasons, seien es wie im Fall von Alfons und Ahasver, in Susa wie in Toledo, die hohen Männer und Räte bei Hofe mit ihren Einflüsterungen: es gilt auch für diese Männer, ihre Rolle selbst ausfüllen zu lernen.

Das Finden der eigenen Identität und der eigenen Rolle erlangt schließlich noch einmal mehr Brisanz dadurch, dass es dabei auch um die eigene Position im Feld der Geschlechterrollen als Frau bzw. als Mann geht. Dabei sind sowohl die von außen zugeschriebenen als auch die selbst eingenommenen Rollen von Bedeutung, sowohl die Verhaltensweisen, Haltungen und Handlungsspielräume, die den Figuren, weiblich wie männlich, selbst zur Verfügung stehen, wie auch jene, die ihnen von anderen zugestanden oder aber abgesprochen werden.

Geschlechterdifferenzierungen, Geschlechterzuschreibungen, Geschlechterrollen

> Dass in Grillparzers Dramen eine ‚Geschlechterrollenproblematik' thematisiert wird und signifikant häufig solche männlichen und weiblichen Figuren entworfen werden, die gerade nicht den gängigen und im frühen 19. Jahrhundert erwartbaren Geschlechterrollenstereotypen entsprechen, ist common sense der (feministisch und kulturwissenschaftlich orientierten) Grillparzerforschung[25],

so schreibt Caroline Anders in ihrer Studie zu *Strategien der Ordnungsdestruktion in Grillparzers dramatischem Werk*. – Tatsächlich finden sich einige detaillierte Arbeiten zu den herausragenden, bemerkenswerten Frauenfiguren wie etwa Sappho, Medea, Libussa oder Rahel, ab den Achtzigerjahren etwa von Dagmar Lorenz, William Yates, Gerhard Scheit oder Ortrud Gutjahr;[26] seltener und tendenziell in jüngerer Zeit gilt der Blick nicht nur den ‚großen Frauen', sondern interessieren auch die Besonderheiten von Grillparzers männlichem Bühnenpersonal, etwa in den Arbeiten von Karin Hagl-Catling, Stephanie Wodianka, Christian Rogowski, Caroline Anders, Brigitte Prutti, um nur einige zu nennen[27], bzw. jene der ansonsten wenig beachteten Frauenfiguren, etwa der *Esther* des Fragments wie etwa bei Ulrike Tanzer, Ulrich Schmidt und Dagmar Lorenz, oder auch der spanischen Königin Eleonore, so ebenfalls bei Brigitte Prutti

[25] Anders 2008, 236.

[26] Gemeint sind beispielsweise die folgenden Atudien: Lorenz 1986, Yates 1986, Scheit 1994, Gutjahr 1997.

[27] Vgl. Hagl-Catling 1997, Wodianka 2003, Rogowski 2006, Anders 2008, Prutti 2013.

sowie bei Matthew McCarthy-Rechowicz.[28] Welche Konventionen den Hintergrund der Grillparzerschen Figurengestaltung abgeben, haben beispielsweise Wodianka (in ihrer Untersuchung zum „Spiel der Geschlechter“ in den Dramen Grillparzers) und Anders anhand zeitgenössischer Quellen zusammengefasst.[29] „Biologische Eigenschaften sowie mentalitäre und psychische Dispositionen“ werden dabei ebenso zur Beschreibung und Begründung der Differenz der Geschlechter angeführt „wie soziale Funktionen und Rollen“[30], die Beschreibungen und Begründungen führen also direkt zu Zuschreibungen und Zuordnungen, die nicht nur für die Individuen, sondern auch für die Gesamtgesellschaft und das System als identitäts*schaffend* angesehen werden – bzw. umgekehrt bei Abweichung als identitäts- wie auch system*gefährdend* und damit als zu sanktionieren.[31] In ihrer ‚intakten’ (also der Norm und dem Üblichen, den Konventionen des 19. Jahrhunderts entsprechenden) Form hält die Ordnung der Geschlechter eine Dichotomie zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit aufrecht und schreibt dabei der Männlichkeit etwa Kreativität, Aktivität, Tun, Macht, Heroismus, Sprachmächtigkeit und Erhabenheit (Heldentum) zu, der Weiblichkeit hingegen eher Sorge, Passivität, Sein (als Gegensatz zum Tun), Ergebenheit, Sprachlosigkeit/Stummheit und Schönheit. Frauen fungieren in diesem System im Gegensatz zum männlich-handelnden Subjekt als passiv-stilles (Anschauungs-)Objekt. Diese Rollenverteilung zwischen dem starken und dem schwachen Geschlecht, wie sie im vorherrschenden gesellschaftlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts zu erkennen ist und wie sie auch in den hier behandelten Werken, in den (klein-)bürgerlichen Haushalten auf Bürger- und Dienstbotenebene aber auch in den royalen Familien, immer wieder unterkommt, ist als Ordnung zwischen Mann und Frau gleichzeitig auch ganz klar eine hierarchiche Anordnung der Macht. Heros Eltern in *Des Meeres und der Liebe Wellen* können als Beispiel einer nach solchen Zuschreibungen funktionierenden ‚typischen’ bzw. ‚stereotypen’ Ehe gelten, in ähnlicher Weise zeigt sich der Haushalt der Zares und ihres Gatten Haman im *Esther*-Fragment. Sapphos (zunächst als erstrebenswert geltende) Vision der künftig, an Phaons Seite, auf Lesbos nur mehr privat erklingenden Lieder ebenso wie Kreusas Leierspiel in Korinth entsprechen gängigen Frauenbildern

[28] Vgl. Schmidt 1987, Tanzer 1998, Lorenz 2006, McCarthy-Rechowicz 2016.

[29] Wodianka 2003, passim, insbesondere 117-121. Anders 2008, 235-271 (Kapitel 5), hier besonders 236-242. Vgl. auch Hagl-Catling 1997, v.a. 87-92.

[30] Anders 2008, 237.

[31] Wodianka 2003, 110; Anders 2008, 240-242.

aus Grillparzers Zeit – Hero und Medea hingegen verwahren sich gegen ein solches Leben. Die Männer wiederum, allen voran Heros Onkel oder der Argonautenführer Jason, aber auch Figuren wie Sapphos Hauptsklave Rhamnes oder Ahasvers Rat Haman, vertreten in ihren Reden über das Verhältnis der Geschlechter deutlich die vorherrschenden Vorstellungen von Mann-Sein.

Auch um diese Ordnung geht es also, wenn Grillparzers Figuren herrschende Positionen, geltende Normen und als verbindlich angesehene – und von den Figuren als solche anzusehende – Zuschreibungen in Frage stellen und herausfordern, auch um diese Ordnung geht es in ihrer je eigenen Entwicklung. Wie reflektiert Grillparzer die gängigen Konventionen seiner Zeit wahrgenommen und in die Figurenentwicklung einfließen hat lassen, wie er also Ansätze der Gender Studies zur Gemachtheit und Konstruiertheit von Geschlecht quasi bereits vorweggenommen hat, zeichnet etwa Wodianka nach.[32] McCarthy-Rechowicz zitiert in ähnlicher Intention (wenngleich kritisch kommentierend) Lektürenotizen Grillparzers zu Shakespeares *Macbeth*, in denen dieser anhand der Thematik von Entschluss und Tat das Verhältnis von Mann und Frau kommentiert und dabei „dem gerade umgekehrten Verhältniß“[33] zwischen den Geschlechtern Aufmerksamkeit zukommen lässt. Der Entschluss mag der Konvention nach beiden Geschlechtern zukommen, die Tat aber ist nach gängiger Auffassung männlich. Es ist dies eine Thematik, die bei Grillparzer nicht nur in der *Jüdin von Toledo*, die hier für McCarthy-Rechowicz Referenztext ist, sondern auch in anderen Dramen und am facettenreichsten wohl im *Goldenen Vließ* zu finden ist – gerade auch eben in ihrem ‚umgekehrten Verhältnis’, in einer Überschreitung dessen also, was landläufig als ‚typisch’ (oder gar ‚genuin’) männlich bzw. weiblich angesehen wird. Für die Figurenentwicklung haben derartige Überschreitungen, Handlungen und Äußerungen abseits der Konvention enorme Bedeutung. Wiederkehrender Anlass dafür ist in den behandelten Werken, nach einer Zeit der solitären Selbstfindung der Figuren unter seines- und ihresgleichen, eben die so verstörende wie beglückende Begegnung der Geschlechter.

[32] Wodianka (2003) analysiert im Detail unter anderem die Beispiele *Sappho*, *Medea* und *Die Jüdin von Toledo*.

[33] HKA II, 7, 99; McCarthy-Rechowicz 2016, 323.

Der Augenblick der Liebe – die Räume und Sprachen der Liebe

Kaum ein Ereignis eignet sich wohl besser zur Darstellung einer persönlichen Entwicklung auf der Bühne als jener Moment, in welchem dem *Ich* ein *Du* gegenübertritt und als solches erkannt und anerkannt wird, als der Augenblick der Liebe. Kaum ein Ereignis kann gleichzeitig so unmittelbar zu unentrinnbaren Konflikten führen, wenn jener Prozess in Gang gesetzt wird, in dem die Liebe wächst und ‚ihr Recht einfordert'. All dies führt zu inneren Konflikten, die in der Konfrontation des alten Selbstentwurfs mit dem neuen, liebenden, auf ein *Du* hin geöffneten *Ich* begründet sind, sowie zu äußeren Konflikten, die aus der Reibung dieses neuen, wachsenden Selbstverständnisses mit seiner alten, es umgebenden Ordnung entstehen, in die dieses neue *Ich* nunmehr nicht mehr passen will. Es sind diese Momente und Abläufe, die als Dreh- und Angelpunkt der hier behandelten Dramen gelten dürfen.

Der Augenblick der Liebe und des aufkommenden Begehrens wie auch die daraus resultierenden Vorgänge, das ist den hier vertretenen Paaren gemeinsam, verändern deren jeweilige Welt und Weltsicht vor allem auf zweierlei Weise. Zum einen geraten sicher geglaubte Selbstbilder ins Wanken: Freie, unabhängig wirkende und um keine Widerrede verlegene Figuren lernen von einem auf den anderen Moment eine andere Seite an sich kennen, eine andere, neue ‚Falte ihres Inneren' (vgl. A 1091). Figuren, die unbedingt nach Höherem greifen wollten, scheinen plötzlich mit dem Irdischen, Vorgefundenen direkt vor sich zufrieden und beglückt genug – und umgekehrt. Männer wie Frauen geraten in diesem Moment in einen Prozess der Veränderung, der Verwandlung, der Verwirrung auch, in dem sie sich selbst neu erleben und entdecken und neu erfinden, teils auch in durchaus widersprüchlicher Art und Weise. Traten die Frauen zunächst keinesfalls als ‚stilles Weib' (vgl. S 39) auf, scheinen sie im Augenblick der Liebe zunächst – jedenfalls kurzfristig – auf Verhaltensweisen zurückgeworfen zu sein, die den bereits, etwa durch eigene, kritische Äußerungen oder durch Bemerkungen des dienenden Personals, eingeführten Stereotypen ihrer Umgebung häufig entsprechen. Haben die Männer als Helden die Bühne betreten (oder wurden in der Figurenrede z.B. in Rückblenden als solche präsentiert), legen sie nun Ansätze eines alles andere als exemplarisch ‚männlichen' Verhaltens an den Tag. Stereotype, ‚geordnete' geschlechterspezifische Verhaltensweisen scheinen auf, verschwimmen, wechseln zwischen den Figuren, die damit nicht nur jeweils für sich,

sondern auch gemeinsam, als Paar, die fest geglaubten Grenzen überschreiten.[34] Erste und wichtigste Grenze dabei ist die des *Ichs*: von der anfangs allen Figuren gemeinsamen, festen Überzeugung *„Das bin ich!“* finden die Liebenden zu einer Frage ans Gegenüber: *„Wer bist du?“* – Das Ideal, das hier, im Augenblick der Liebe verwirklichbar zu sein scheint, ist jenes des Einswerdens, nicht nur im sexuellen Sinn, sondern auch als Einswerden und Ineinanderübergreifen der Geschlechterrollen, als Aufhebung der Geschlechterdifferenz, als Selbst-Gefühl davon, nicht ‚halb zu sein'.[35] Die Liebenden wären, wenn ihnen dieses Einswerden gelingt, Repräsentanten eines göttlichen und gleichzeitig mythischen Prinzips, sie wären, mit glückender Liebe beschenkt, Repräsentantinnen und Repräsentanten der Göttin Aphrodite, von der es in *Des Meeres und der Liebe Wellen* aus Heros Mund heißt: „[g]eschlechtlos, weil sie selber das Geschlecht, / Und himmlisch, weil sie stammt vom Himmel oben.“ (H 368-369)

Der Raum, der sich im Augenblick der Liebe für die Figuren zu öffnen scheint, kann allerdings nicht dauerhaft bestehen. Denn die andere, für die hier behandelten Konstellationen typische und für das Geschehen wiederholt entscheidende Wendung betrifft die Konfrontation der Liebenden mit der herrschenden Ordnung. Hier gewinnt für die Figuren eine Konfliktebene an Schärfe und Tragweite, die sich teils schon vor der Begegnung der Liebenden abgezeichnet hat und durch diese Begegnung und ihre Folgen nun teils noch massiver aufbricht. „Wer liebt, hat Recht“[36], dieses Diktum von Peter von Matt könnte zwar am Ausgangspunkt zahlreicher Liaisonen in Grillparzers Dramen stehen, in denen die Liebenden die Welt aus den Angeln heben und für den Moment nichts anderem als ihren ganz eigenen Gesetzen und Ordnungen folgen möchten. Recht *haben* ist jedoch die eine Sache – Recht *behalten*, das ist die andere, und dies gelingt diesen Paaren schon viel weniger. Der ‚besondere Raum', der sich in so neuer Weise für die Liebenden für den Moment zu öffnen scheint, ist gleichzeitig schon akut gefährdet. Das Miteinander der Liebenden in einem Raum, „[w]o anders die Gesetze alles Seins und Handelns“ (A 1182), kollidiert mit den geltenden Gesetzen und Normen ihrer Umgebung und der dort Mächtigen. Das betrifft die Rolle der Figuren als

[34] Vgl. dazu etwa Scheit 1994, 54.

[35] Das Gefühl, in der eigenen Geschlechterrolle nur ‚halb zu sein', benennt an anderer Stelle, in *Ein treuer Diener seines Herrn*, die ungarische Königin Gertrude und sagt über ihren Bruder, den draufgängerischen Helden Otto von Meran: „Er ist mein Ich, er ist der Mann Gertrude“ (*Ein treuer Diener seines Herrn*, 331, HKA I, 3, 202).

[36] von Matt 1994, 21.

Mann oder Frau, Tochter oder Sohn in ihrem Umfeld und ihrem System; das betrifft die Erwartungen anderer (auch der Untergebenen, der Gesellschaft), denen es für die Figuren in diesem Sinne nachzukommen gilt, das betrifft, mit Hero (H 1727-1731) gesprochen, eben nicht nur ihre Rechte, sondern vor allem auch ihre Pflichten.

So unwahrscheinlich und verschieden die genannten Paare in ihren Voraussetzungen und Hintergründen wie Umgebungen auch sind (Kolchis hat wenig gemein mit Toledo, Sestos ist nicht Susa, und Lesbos erscheint ohnehin als ein Reich mit eigenen Gesetzen), so auffällig ist es, dass Grillparzer sie alle in ihrem jeweiligen Augenblick der Liebe eine Art gemeinsamen ‚eigenen Raum' betreten lässt, in dem sie als Liebende ‚sein können'. Es ist Jason, der diesen Ausnahmezustand in ganz besonderer Weise als das Gefühl benennt, „[a]ls hätt des Lebens Grenz' ich überschritten / Und stünd' auf einem unbekannten Stern" (A 1180-1181), und der weiter von einem „Wunderboden" (A 1193) spricht. Für Jason und Medea ist dieser gemeinsame Raum freilich ein nicht-realisierbarer, nicht-physischer, dabei aber um nichts weniger beschworener idealer Sehnsuchtsort – andere Paare allerdings finden (oder suchen) ihren besonderen Raum, ihre Heterotopie, als physischen Ort auf bzw. hinter der Bühne: für Sappho und Phaon ist es zunächst der ‚mythische' Wettkampfort Olympia, später sind es in Sapphos (illusorischer) Imagination des „Lebens heitre Blüten-Täler" (S 91), Hero und Leander finden ihren besonderen Ort im privaten Turmzimmer des öffentlichen Heiligtums, Alfons scheitert zwar zunächst mit seiner an Eleonore gerichteten Garten-Heterotopie, gelangt dann jedoch mit Rahel im Garten des Lustschlosses Retiro doch noch dorthin.[37] Was hat es mit Räumen solcher Art auf sich?

- Michel Foucault, *Die Heterotopien* bzw. *Andere Räume*

In seinen Vorträgen über „Gegenräume"[38], die sich dem Phänomen der Heterotopien widmen (im Dezember 1966 als Radiovortrag auf *France-Culture* in der Sendung *Culture française* bzw. im März 1967 als etwas ausführlicherer Vortrag gehalten am *Cercle d'Etudes Architecturales* in Paris sowie Ende desselben Jahres „in einer gesetzteren Fassung"[39] verschriftlicht), beschäftigt sich Michel Foucault mit räumlichen

[37] Für das *Esther*-Fragment, das in dieser Aufzählung fehlt, lässt sich eine Aussage über Heterotopien – vor allem auch aufgrund des Fragmentcharakters – nicht zuverlässig treffen.

[38] Foucault, *Die Heterotopien*, 10.

[39] Defert 2005, 70.

Gegebenheiten, die sich herrschenden Ordnungen und Gesetzmäßigkeiten entziehen und damit geeignet sind, Machtverhältnisse zu unterwandern. Laut Foucault kommen diese „vollkommen anderen Räume“[40] in allen Gesellschaften vor, in vielfältigsten Formen und in konstantem, bedarfsangepasstem Wandel. Neben privilegierten und heiligen Orten (Gärten, Heiligtümer, Friedhöfe) sowie verbotenen und sanktionierenden Orten (Bordelle, Gefängnisse) verweist er auch auf „Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen“[41] (wie etwa Schiffe auf dem Meer); weiters nennt Foucault als Beispiele auch die besonderen Räume des ‚Dazwischen', des Übergangs, der Abweichung – in denen etwa die erwachende Sexualität (als „biologische Krisensituation“, wie Foucault es bezeichnet) nach einem anderen Raum, nach einer Heterotopie verlangt. Der Militärdienst und die Kasernen sind ihm hier ein Beispiel, ebenso die Idee der Hochzeitsreise.[42] Einige von Foucaults Beispielen haben auch in den hier behandelten Dramen Grillparzers Bedeutung, als Räume, die Abweichung und gelingende Übergänge zumindest in Aussicht stellen: der Garten, das Heiligtum, das Militärlager der Grenze, die (‚Hochzeits'-)Reise, die manche von Grillparzers Paaren unternehmen – man denke an die nach Lesbos heimkehrenden oder nach Griechenland reisenden Liebenden. Ein ums andere mal begegnet hier die dahinterstehende Idee eines ‚anderen Raumes', der ein Abweichen und ein Anderssein – zumindest für den Augenblick – ermöglicht und der gleichzeitig den Augen der herrschenden Ordnung entzogen ist, die Idee eines Raums der Möglichkeiten, der ein „Reservoir für die Fantasie“[43], eine hier positive „Abweichungsheterotopie“[44] sein kann. Je nach Ausgestaltung sind Heterotopien (bzw. die Figuren, die sie nutzen) „naiv genug [...], eine Illusion verwirklichen zu wollen“, Medea etwa oder Hero und Leander, oder aber „die Wirklichkeit [...] durch die Kraft der Illusion zu zerstreuen“[45], wie etwa Alfons oder auch Sappho, etwa im Sinne eines (mit Foucault gesprochen) „Illusionsraums“, der sich gegen die bestehende Ordnung richtet.[46] Aber: Diese Räume befinden sich klar außerhalb der Ordnung, es sind keine Räume zur dauerhaften Nutzung, und sie sind damit nicht von Bestand, kein verlässlicher Boden für das echte Leben, auch nicht auf

[40] Foucault, *Die Heterotopien*, 11.
[41] Foucault, *Die Heterotopien*, 21.
[42] Foucault, *Die Heterotopien*, 11-12 bzw. 17.
[43] Foucault, *Die Heterotopien*, 21.
[44] Foucault, *Andere Räume*, 41.
[45] Foucault, *Die Heterotopien*, 21.
[46] Foucault, *Andere Räume*, 45.

der Theaterbühne – Grillparzers Figuren, ihre Konflikte und ihre Tragödien, wenn die Liebe mit der sie umgebenden ‚Wirklichkeit' und der darin herrschenden Ordnung konfrontiert wird, erzählen davon.

Die zweite Auffälligkeit im Augenblick der Liebe ist es, dass die Liebenden einem eigenen – und im wesentlichen in allen Fällen gleichen – Regelwerk folgen, das sich in ihren Verhaltensweisen und ihren Äußerungen zeigt. Ihre Liebe ist bestimmten, offenbar allgemeingültigen ‚Spielregeln' unterworfen. Dass und wie Grillparzer diese Spielregeln ausrollt, bedingt die Kraft, die diese Begegnungen haben. Es bedingt wohl auch ihre Zeitlosigkeit.[47] Auch die mythischsten Paare sind in der Liebe – und gerade auch darin – ganz irdisch, und das bis heute. Das zeigt ein Blick auf ihren Liebesdiskurs und darüber hinaus auf die klassischen Sprachfiguren des Liebesdiskurses[48], wie sie etwa Roland Barthes in den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* (auf frz. 1977 als *Fragments d'un discours amoureux* erschienen, auf dt. unter dem genannten Titel erstmals 1984) darstellt.

- Roland Barthes*, Fragmente einer Sprache der Liebe*

Roland Barthes geht es in diesem Buch um die „Wirkungsweise einer ersten Sprache (keiner Metasprache)"[49], und auf nichts anderem beruht das Drama: Auch dort wird eine „erste Sprache", keine Metasprache, gesprochen. Dass eine Sprach-Figur entstehen kann, dafür hält Barthes den Wiedererkennungseffekt bei der Leserin und dem Leser für entscheidend.[50] Auch das Drama (oder besser vielleicht, die Literatur im Allgemeinen) baut auf eben solchen Sprach-Figuren auf, will es dem Publikum die Möglichkeit zur Identifikation bieten. Barthes präsentiert in seinen beispielhaften Szenen der Liebe einen Diskurs, dessen Wirkmächtigkeit nicht in Frage zu stellen ist. Er öffnet diesen Diskurs den Leserinnen und Lesern zur Überprüfung am eigenen Ich. Die

[47] Für die Zeitlosigkeit von Grillparzers Dramen sei an dieser Stelle auf eine Art Renaissance auf der Bühne hingewiesen, die sich in den letzten Jahren anhand einer Vielzahl an Neu-Inszenierungen nicht nur der hier behandelten Werke an großen und kleineren Bühnen im gesamten deutschsprachigen Raum feststellen lässt.

[48] Diese Bemerkung bezieht sich selbstverständlich nur auf den humanistisch-europäischen Kontext, innerhalb dessen sich etwa von Grillparzer bis heute Gemeinsamkeiten und Linien feststellen lassen.

[49] Barthes, *Fragmente*, 15.

[50] Barthes, *Fragmente*, 16.

Unmittelbarkeit der kleinen Szenen in den *Fragmenten* ist bei Barthes wesentliches Element seiner literarischen Gestaltung des Beschriebenen und eben diese Unmittelbarkeit macht alle diese Szenen damit auch jenen am Theater vergleichbar. Die Szenen der *Fragmente* werden somit – in ihrer Plausibilität wie in der den Szenen auch innewohnenden Irrationalität der Liebe – in erstaunlicher Genauigkeit auch für die Lektüre wesentlicher Handlungsmomente in Grillparzers Dramen nutzbar und lassen derart über das Dramengeschehen hinaus Innensichten in die Figuren zu. Die Sprach-Figuren im Liebesdiskurs, wie Barthes ihn beschreibt, beziehen sich (auch wenn sie selbst in einer „ersten Sprache" gehalten sind) auf Bedeutungen, auf Zeichen – der Liebesdiskurs wird dadurch auch zu einer Art Repertoire kultureller Stereotype, ‚mythischer' (Sprach-)Figuren. Die Liebenden nehmen alles für ein Symbol, jeder beliebige Gegenstand des geliebten Menschen wird ihnen ein bedeutungsvolles Zeichen.[51] Das entspricht ganz der bei Grillparzer so häufig anzutreffenden Bedeutung der Dinge, der Dingsymbolik, die sich (nicht nur, aber gerade auch) für das Auftreten der Liebenden konstatieren lässt. Die Rose als Liebespfand zwischen Phaon und Sappho ist hier ebenso ein Beispiel wie das Medaillon der Rahel, das in Alfons' Händen zu brennen scheint, oder der Schleier Heros, den Leander in Abydos als sehnsüchtig Liebender als Geschenk der Geliebten und gleichzeitig im Zeichen der Eroberung und des bevorstehenden Heldentums als Kampf und Sieg verheißendes Banner in Händen hält.[52] „Jedes vom Körper des geliebten Wesens berührte Objekt wird Bestandteil dieses Körpers, und das Subjekt klammert sich leidenschaftlich daran"[53], so schreibt Barthes. Und doch liegt in den Zeichen immer auch eine Unsicherheit, ein mögliches Täuschungsmoment, „weil jeder, der es drauf anlegt, falsche oder mehrdeutige Zeichen

[51] Culler 2002, 29 bzw. 96.

[52] Lediglich zwischen Medea und Jason scheint sich in den hier ausgewählten Dramen kein Dingsymbol im Sinne eines Liebessymbols zu etablieren – die Dingsymbolik im *Goldenen Vließ* ist eine, die eher von Macht, Gewalt und Untergang spricht als von Liebe (siehe Kapitel III, Abschnitt 4, dieser Arbeit). Bemerkenswerte Gegenstände als Liebes-Symbole finden sich auch in anderen als den hier behandelten Dramen, beispielsweise in *Libussa* am Beispiel des Gürtels der Titelfigur und des dazugehörigen „Kleinods" (bzw. in gewissem Sinne schon im bäuerlichen Gewand, das Libussa nach ihrer Rettung durch Primislaus trägt, als sie ins Schloss der Schwestern zurückkehrt), ebenso in *König Ottokars Glück und Ende* am Beispiel von Kunigundes Schleife. Die entsprechende Szene zwischen Kunigunde, Ottokar und Zawisch ist besonders auffällig, da Kunigunde in ihrer Rede das Band als Geschenk, und damit als Symbol und als Liebespfand, explizit einsetzt (*König Ottokars Glück und Ende*, 1104-1129). Hier zeigt sich (es wird weiter unten noch ausgeführt) auch ein Zusammenhang zwischen Dingsymbolik und ‚mythisierenden' Praktiken.

[53] Barthes, *Fragmente*, 178, unter dem Stichwort DAS SCHLEIFCHEN.

hervorbringen kann.“[54] Daher der Drang nach Worten, nach Erklärungen, nach einer ersten Sprache der Liebe, die ‚wahr’ ist: „Jede Rede meines Anderen werde ich als Zeichen der Wahrheit werten; und wenn ich spreche, werde ich nicht in Zweifel ziehen, daß er für wahr hält, was ich sage“.[55] – Die Liebenden bei Grillparzer sprechen im Augenblick der Liebe wahr, und wenn ihnen, wie bei Medea, das Geständnis der Liebe entrissen werden muss. Der Augenblick der Liebe besagt: ‚es *ist wirklich* so’. Doch nicht nur in Worten sprechen die Figuren wahr; Grillparzer selbst unterlegt die Sprache der Worte noch mit einer anderen ‚Sprache’, einem anderen Zeichensystem, das er für allgemeingültig und allgemein verständlich ansieht, und das auch in den *Fragmenten* durchgehend Bedeutung hat: mit Gebärden. In einem Tagebucheintrag von 1856 beschreibt er, wie es neben der Sprache der Worte, die für das Denken unerlässlich ist, noch etwas anderes braucht, um auch „Empfindungen, Bedürfniße, Triebe, Wünsche, Befürchtungen die gleichfalls einen Ausdruck suchen und brauchen“[56], auszudrücken. Und, ganz ähnlich wie Barthes, schreibt er dazu weiter:

> Die Schwierigkeit bei der Mittheilung [...] besteht nicht darin ein Zeichen für das was man meint zu finden, sondern daß die Andern mit dem Zeichen denselben Sinn verbinden, den ich hineinlegen will. Vor aller Übereinkunft verständliche Zeichen nun sind nur die Geberden. Die erste Sprache wird daher eine Geberdensprache gewesen seyn. Diese ist dem Menschen so natürlich, daß wir noch jetzt unsere Wortsprache mit Geberden begleiten.[57]

Die von Grillparzer hier in Hinblick auf die Sprachentwicklung des Menschen so bezeichnete „erste Sprache der Gebärden“ ist auch im Barthes’schen Sinne eine ‚erste Sprache’, eine Sprache der Wahrheit. Nicht nur die Worte der Liebenden im Augenblick der Liebe sprechen Wahrheiten aus, auch ihre Körpersprache und Gestik, auch ihre Sprachnot, ihr Stammeln und ihr Verstummen sind Bestandteil einer ersten, wahren Sprache der Liebe. Die Gebärden lügen nicht und trügen nicht, sie sind, so Wolfgang F. Bender, ein „Garant für die Wahrheit“ und Grillparzer überzieht „den Text mit einem feinmaschigen Netz von körpersprachlichen Signalen, die das Gesprochene ergänzen, bekräftigen, in Frage stellen oder das nicht mehr Sagbare in der Gebärde artikulieren.“[58] Grillparzer beschreitet hier mit Hilfe der Nebentexte und szenischen

[54] Barthes, *Fragmente*, 259 (DIE UNSICHERHEIT DER ZEICHEN).
[55] Ebd.
[56] HKA II, 11, 270.
[57] Ebd.
[58] Bender 1994, 105.

Hinweise ganz explizit wirkungsvolle neue Gestaltungswege, die vom Üblichen seiner Zeit abweichen und „gegen den Strich geschrieben“[59] erscheinen. Derart werden der Augenblick der Liebe und die durch ihn ausgelösten Vorgänge der Liebe mit ihren Erfüllungen, Konflikten und Verstrickungen auf der Bühne vergegenwärtigt, anschaulich und insbesondere sinnlich gemacht.

‚Mythische' Muster

Bei der Wahl seiner Stoffe in den hier behandelten Werken greift Grillparzer auf – in einem weiten Sinne – ‚mythische' Erzählungen und Motive zurück, die ihm erlauben, tradierte und damit allgemein bekannte und anerkannte Figurenkonstellationen zum Vehikel seiner Themen zu machen; Grillparzer setzt sich so auch nicht der Gefahr aus, dass diese Figuren und ihre Schicksale als Illusion abgetan würden. Was Grillparzer dabei neben dem Augenblick der Liebe offensichtlich besonders interessiert, sind Fragen von Macht und ihrer Entstehung und Begründung sowie Möglichkeiten der „Menschwerdung“ seiner Figuren eben vor dem Hintergrund dieser Machtmechanismen. Immer wieder enttarnt er herrschende Ordnungen dabei als ‚Mythen', das heißt als keineswegs ‚natürlich' gewachsen, sondern als interessengeleitet eingesetzte Denk- wie Handlungsmuster und Zustände. Die Herangehensweise, den Begriff des Mythos nicht nur für den Fundus an Stoffen und Erzählungen, sondern auch für derartige Herrschafts- und Ordnungsmuster anzuwenden, lässt sich in zweierlei Weise begründen: einmal mit einem Blick darauf, was ‚Mythen' ausmacht und was ihre Funktion ist, sowie einmal, darauf aufbauend, unter Heranziehung einer neueren Lesart des Begriffs, wie Roland Barthes sie unternommen hat.

„Menschen schufen sich schon immer Mythen“[60], so beginnt Karen Armstrong ihre *Kurze Geschichte des Mythos* und fährt fort: Mythen erweitern den Horizont der Menschen, und zwar nicht im Sinne eines Ausstiegs aus der ‚realen' Welt, sondern als Möglichkeit, intensiver in ihr leben zu können[61] – und in ihr *über*leben zu können. Das Unerklärbare machen Mythen ‚erklärbar', das Ungeordnete und Unverständliche machen sie greifbar, einordenbar und (wenn schon nicht verständlich, so zumindest) akzeptierbar und erträglich. Anders gesagt: „Ein Mythos ist [...] wahr, weil er wirkt,

[59] Bender 1994, 106.

[60] Armstrong 2007, 7.

[61] Armstrong 2007, 9.

nicht weil er uns faktische Informationen liefert. Vermittelt er uns keine neuen Einsichten in den tieferen Sinn des Lebens, so hat er versagt.“[62] Es geht beim Mythos also um keine Kleinigkeiten: Robert A. Segal beschreibt den Mythos entsprechend als „eine Geschichte über etwas Bedeutendes“[63], die sich „innerhalb einer Anhängerschaft hartnäckig hält.“[64] Die Mythologie, so Armstrong, half den Menschen seit jeher, „ihren Platz in der Welt und die richtige Orientierung zu finden.“[65] Das Bedürfnis nach Orientierung ist eine wesentliche Basis jeder Mythologie; eine andere Grundbedingung und Voraussetzung für das Entstehen und Gelten von Mythen ist außerdem das Vorhandensein zwischenmenschlicher Interaktionenen und die Notwendigkeit, diese zu ordnen. Mythen entstehen somit aus sozialen Zusammenhängen und helfen, eine Ordnung dieser Zusammenhänge aufrechtzuhalten und immer wieder erneut anzuwenden. Mythen sind somit eine „Richtschnur“, vergleichbar etwa den „Regeln eines Brettspiels, die oft verwirrend und langweilig erscheinen, bis wir zu spielen beginnen.“[66] Was die Spielregeln im Kleinen sind, sind im gesellschaftlichen Ganzen die Richtlinien der allgemeinen Ordnung (und dies durchaus bis heute), auch das Anerkennen von Herrschaft und Macht durch die Beherrschten lässt sich so begreifen (so wie etwa auch die Bürgerinnen und Bürger auf Lesbos Sapphos Regentschaft anerkennen, ja sogar einfordern). Der Mythos eröffnet dabei immer auch ein Moment der Identifikation und der Teilhabe, einen Anknüpfungspunkt. Den Mythos zu teilen heißt auch, Teil einer Gruppe, Gemeinschaft, eines größeren Ganzen zu sein. Den Mythos zu teilen heißt, nicht auf sich allein gestellt und auf sich allein zurückgeworfen zu sein.

Dies gilt für klassische, vorgeschichtliche und vorwissenschaftliche Mythen wie etwa Schöpfungsmythen zur Entstehung der Welt oder Erzählungen, die Naturereignisse ‚erklären’ und vor allem überstehen halfen – also für existenzielle Hilfen dazu, das Leben, Erfahrungen der Angst, des Todes und der Auslöschung gemeinschaftlich im Diskurs zu bewältigen, in Ritualen und mithilfe eines Glaubens an Transzendenz, an eine Entsprechung des irdischen Geschehens in einer Sphäre des Überirdischen und

[62] Armstrong 2007, 15.
[63] Segal 2007, 12.
[64] Segal 2007, 14.
[65] Armstrong 2007, 11.
[66] Armstrong 2007, 15.

Göttlichen.[67] Dies gilt ebenso für spätere Mythen, die sich als „Frühform der Psychologie“[68] mit psychischen Dispositionen der Menschheit wie auch mit individuellem Bewusstsein und Moral, Verantwortung und der ‚richtigen Ordnung' auseinandersetzten und dazu Erklärungshilfen – wie auch Entscheidungshilfen – boten, etwa die Heldenmythen, aus denen schließlich auch die Tragödie entstanden ist.[69] Und dies gilt für jene Mythen, von denen Barthes kritisch in den *Mythen des Alltags* im Abschnitt *Der Mythos heute* erzählt, für jene Mythen also, die gemeinsame Identifikationspunkte, Ordnungen, Werthaltungen und Wertungen einer Gesellschaft erklären helfen. Der Mythos hat in in diesem Sinne eine soziale Funktion, indem er die ‚Spielregeln' einer Gesellschaft, die Vorgaben, ‚wie man leben soll', belegt, und er hat dabei auch eine ordnende Funktion, in dem er auch darin immanente Hierarchien bedient und untermauert.[70] Er dient gewissermaßen der ‚kollektiven Menschwerdung', mit allem, was dazugehört, und das gilt eben insbesondere dort, wo der Mythos Machtverhältnisse bezeichnet und stützt. Der Mythos wird dabei „als unschuldige Rede erlebt: nicht weil seine Absichten verborgen wären – wären sie es, könnten sie nicht wirksam sein –, sondern weil sie zur Natur geworden sind.“[71] Anders gesagt: die Absichten (und gleichzeitig auch ihre Träger) scheinen legitimiert und werden unhinterfragt akzeptiert. In diesem ‚mythischen' Sinne agieren etwa die griechischen und kolchischen Figuren im *Goldenen Vließ*, etwa Phryxus mit dem Widderfell, dessen ‚Aussage' als ‚naturgegebenes Macht- und Statussymbol' Aietes zunächst (bevor diesen die eigene Habgier überkommt) in Bann hält[72]. Aber auch Medea erfährt am eigenen

[67] Vgl. dazu auch Armstrong 2007, 9-11. Als ein Beispiel dafür kann der antike Mythos um Demeter und ihre Tochter Persephone dienen, der anhand der Göttinnen ‚erklärt', was es mit dem Wechsel der Jahreszeiten auf sich hat – und damit die Angst vor der kalten, erntelosen Zeit (als etwas, was vorübergeht) aushalten hilft.

[68] Armstrong 2007, 15.

[69] Vgl. Armstrong 2007, 74-77 und 89-94. Segal wiederum verweist in diesem Zusammenhang auf die Helden von heute, Leinwandstars und den Starkult um sie, der ähnliche Motivationen, Phänomene und Funktionen aufweist wie die Heldenmythen alter Zeit (Segal 2007, 187-190). Armstrong, die diese Parallele zwischen dem Starkult unserer Tage und dem Heldenmythos ebenfalls erkennt, ergänzt allerdings um eine Einschränkung: „Der Heldenmythos zielte nicht darauf ab, uns Ikonen der Bewunderung zu liefern, sondern das Heldentum in jedem von uns zugänglich zu machen. Der Mythos muss zur Nachahmung oder Teilhabe führen, nicht zur passiven Kontemplation.“ Der Mythos, insbesondere der Heldenmythos, so Armstrong, hilft Menschen, das Leben so zu gestalten, dass es spirituell herausfordert und verändert. (Armstrong 2007, 122).

[70] Siehe dazu auch Segal 2007, etwa 170-172.

[71] Barthes, *Mythen*, 280.

[72] Siehe dazu wiederum Kapitel III, Abschnitt 4, zur Entstehung eines Mythos' am Beispiel des Widderfells.

Leib die Auswirkungen solcher Zuschreibungen, etwa wenn aus dem kolchischen Mädchen schließlich „Medea“ wird und, vor allem, zuletzt gemacht wird.[73] In gewisser Weise gilt dies wiederum auch für die bei Grillparzer so häufig anzutreffende Dingsymbolik, wenn einfache Gegenstände mit Bedeutung aufgeladen werden – wenn etwa aus der Rose, die Phaon Melitta als Zeichen seiner Zuneigung ansteckt, in Sapphos Wahrnehmung ein Zeichen des Betrugs wird oder wenn dem Medaillon der Rahel von den Spaniern (als Symbol für Rahel selbst) magische Kräfte zugeschrieben werden.[74]

- Roland Barthes, *Mythen des Alltags*

In den späten Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts hat Roland Barthes in seinem Werk *Mythen des Alltags* (auf frz. erschienen 1957 unter dem Titel *Mythologies*, auf dt. zuerst als Teilveröffentlichung 1964, zuletzt neu übersetzt und als vollständige Ausgabe 2010) den Mythos als eine bestimmte Form der Aussage dargestellt, als „ein System der Kommunikation, eine Botschaft“[75], die sich nicht durch ihren Gegenstand bestimmt, also durch das *was*, das sie äußert, sondern vielmehr durch das *wie*, durch *die Art, wie* dieser Gegenstand zum Ausdruck gebracht wird.[76] Barthes beschreibt den Mythos dabei als eine Aussage, die geltende und herrschende Zustände erklärt und bestätigt, ohne dabei tatsächliche Begründungen zu liefern. Einer geschichtlich gewachsenen Wirklichkeit wird somit „Natürlichkeit“ zugesprochen,[77] und so „entstehen die ‚ewigen’ Werte, die nicht erklärt werden müssen.“[78] Das alles geschieht im alltäglichen Umgang (etwa im Diskurs des allgemeinen ‚gesunden’ Menschenverstandes) ebenso wie im öffentlichen Sprechen, im medialen und politischen Diskurs. – Der Mythos stützt und rechtfertigt dabei Ordnungen und Hierarchien; je nach Akteur oder Akteurin, der oder die diesen Diskurs bedient, dient er mehr oder (meist) weniger offensichtlich einer bestimmten Intention. Zusammenhänge, die (etwa historisch, politisch oder ökonomisch) gewachsen und herleitbar, erklärbar sind, „*naturalisiert*“ der Mythos und macht sie zu einer unhinterfragten Selbstverständlichkeit; als solche, scheinbar ‚natürliche’ Gegebenheiten sind die Dinge dann eben so, wie sie sind, und man verhält

[73] Siehe im selben Kapitel Abschnitt 9.

[74] Zur Dingsymbolik bei Grillparzer siehe zum Beispiel Suttner Baker 1973 oder Bauer 1992.

[75] Barthes, *Mythen*, 251.

[76] Ebd.

[77] Barthes, *Mythen*, 11.

[78] Röttger-Denker 1989, 14.

sich so oder so, weil es eben immer schon so war – der Mythos ‚erklärt', ohne dabei tatsächlich eine gültige Erklärung zu geben. Keinesfalls aber geschieht dies ‚einfach so', um seiner selbst willen – sondern interessengeleitet.[79] Das betrifft Inhalte, von denen die Rede ist (etwa in den Medien, wie Beispiele bei Barthes zeigen), Bilder und Gegenstände, die mit bestimmten Bedeutungen aufgeladen sind (etwa in medialen Abbildungen oder Werbekampagnen, Barthes beschreibt den Vorgang weiters auch anhand von Genussmitteln und Statussymbolen), ebenso wie gesellschaftliche Positionen und Macht einzelner Gruppen oder Personen.[80] – Im *Goldenen Vließ* macht etwa König Kreon explizit, was hier gemeint ist, wenn er sein schützendes Votum über Jason mit beeindruckender Selbstverständnlichkeit und in Berufung auf seinen Namen über das Urteil des Delphischen Gerichts der Amphiktyonen stellt: „Also vertret' ich's vor den Amphiktyonen; / Und wer beschuldigt noch wen Kreon freisprach, / Freisprach durch seiner eignen Tochter Hand?" (M 1025-1027). Die im ‚Mythos' seiner Rolle und Position sowie seines Namens begründete Haltung dieses Königs ist nicht unähnlich jener des Löwen aus Äsops Fabel, die Barthes zitiert, der den größten Anteil der Beute für sich beansprucht mit den Worten (und der impliziten Begründung): „*quia ego nominor leo*", „*denn ich werde Löwe genannt*".[81]

Doch was ist dieser Mythos genau, der als „Rede"[82] solche Wirkung entfalten kann? Wie entsteht er? Barthes nähert sich seiner Erklärung zu diesen Fragen über das System der Zeichen an, wie Ferdinand de Saussure es Anfang des 20. Jahrhunderts entworfen hat. Saussures sprachwissenschaftliches Modell bietet Barthes eine willkommene neue Perspektive auf kulturelle Phänomene, die ihn interessieren. Menschliches Handeln und soziale Praxis als ein ‚sprachliches System' zu begreifen, macht es notwendig, sich bewusst und kritisch mit den Begriffen auseinanderzusetzen, die Signifikanten und Signifikate klar zu benennen – und damit auch so manches Implizite, Verborgene, ungesagt ‚Selbstverständliche' in den sprachlichen Handlungen sichtbar und explizit zu

[79] Segal 2007, 121-172, Barthes, *Mythen*, 277-278.

[80] Wie sich dies sprachlich zeigt, illustriert Barthes etwa an einem bestimmten Typus der Zeitungsmeldung, wie sie in seiner Zeit aktuell war und wie sie auch heute in ähnlicher Art vorkommen kann – er zitiert eine Schlagzeile zur Entwicklung von Obst- und Gemüsepreisen, „PREISE GEBEN ERSTMALS NACH: DIE PREISSENKUNG EINGELEITET", und liefert die naheliegende Schlussfolgerung aus diesem medial transportierten ‚Mythos' gleich hinterher: „Obst und Gemüse werden billiger, *weil* die Regierung es beschlossen hat." (Barthes, *Mythen*, 278-279).

[81] Barthes, *Mythen*, 260 und passim, hier besonders auch 262.

[82] Barthes, *Mythen*, 251.

machen.[83] Der Mythos ist nach Barthes also ein Zeichensystem.[84] Ein einfaches Zeichensystem besteht aus bestimmten Einheiten oder ‚Bedeutenden' (Bilder, Dinge), mit denen bestimmte Bedeutungen (Bezeichnungen, Namen) in einem Sinngebungsprozess verbunden sind. Zusammen ergeben das jeweilige ‚Bedeutende' und das dazugehörige ‚Bedeutete' dann ein ‚sprachliches Zeichen'. Die Verknüpfung zum Zeichen ist dabei zunächst „willkürlich", Beständigkeit entsteht nach Saussure durch eine wiederholbare Systematik der Verknüpfung, durch Analogien, und letztlich durch eine Art sprachlichen „Gesellschaftsvertrag", der ein gültiges Sprach- und Bedeutungssystem mit stabilen Beziehungen zwischen Signifikanten und Signifikaten ermöglicht und anwendet.[85] Der ‚Mythos', so Barthes, ist aber kein Produkt eines solchen ‚einfachen' semiologischen Vorgangs, sondern er ist ein besonderes sprachliches Zeichensystem: Barthes' Mythologie stellt eine Erweiterung der Saussure'schen Zeichentheorie dar, eine Erweiterung gewissermaßen ‚um eine weitere Runde'. – Die zahlreichen emblematischen Bezüge und die wiederholt eingesetzte Dingsymbolik, deren Aussagekraft Grillparzer in seinen Dramen nützt, können wie Beispiele für eine poetische Anwendungsweise dieses erweiterten Systems gelesen werden: Ob Lorbeer oder Rose, Medaillon oder Schleifchen bzw. Schleier – all diese ‚sprechenden' Gegenstände sind zunächst einfaches Zeichen und werden in einem weiteren Schritt mit neuer, weiterer Bedeutung aufgeladen. Am deutlichsten und wirkungsvollsten wird dieser Vorgang im *Goldenen Vließ* am Beispiel des titelgebenden Widderfells zu zeigen sein.[86]

Das Spezifische am Mythos als Zeichensystem im Sinne Barthes' ist, dass der Mythos immer schon etwas zum Ausgangspunkt hat, das selbst bereits Ergebnis eines solchen semiologischen Vorgangs ist: ein bereits vorhandenes, gültiges sprachliches Zeichen, ein bereits entstandenes „assoziatives Ganzes"[87] aus einer Bezeichnung und einem Bild. Dieses assoziative Ganze, von Barthes in seiner Mythologie als „Sinn" bezeichnet, ist also der schon mit Wissen, Vergangenheit, Ordnung etc. erfüllte Endpunkt eines vorangegangenen Vorgangs der Verbindung von Bedeutendem und Bedeuteten – dieser Endpunkt wird nun zum Ausgangspunkt für ein neues, zweites semiologisches

[83] Culler 2002, 57-58.

[84] Barthes, *Mythen*, 253-261.

[85] Barthes, *Saussure*, 159-163.

[86] Siehe dazu wie bereits erwähnt Kapitel III, Abschnitt 4, der vorliegenden Arbeit.

[87] Barthes, *Mythen*, 258.

System.[88] Der „Sinn“ wird in diesem zweiten semiologischen Vorgang quasi „geleert“, er wird von einem bedeutungsvollen Zeichen zur bloßen, scheinbar leeren „Form“ umgedeutet, um dann wiederum neu mit Bedeutung aufgeladen werden zu können. All das, was dieses neue Bedeutende zuvor ausgemacht hat, wird jedoch nicht zerstört, sondern nur zur Seite geschoben, verdeckt. Es bleibt – im Hintergrund, aber doch da – zur Verfügung. Nach Barthes liegt darin das maßgebliche, unablässige „Versteckspiel zwischen Sinn und Form, das den Mythos ausmacht.“[89] Das Bedeutete, Barthes nennt es in diesem zweiten semiologischen Kreis den „Begriff“, bildet nun das Motiv und die Intention des Mythos. Der Ausdruck Intention verrät es schon, dies alles geschieht nicht frei von Interessen, so Barthes: „Der Begriff stellt die Verkettung von Ursachen und Wirkungen, Motiven und Absichten wieder her“[90] und lässt je nach Bedarf eigene Kausalitäten entstehen, „er ist erfüllt von einer Situation.“[91] Der mythische Begriff, so weiter, ist angepasst, er „entspricht genau einer Funktion; was ihn definiert, ist eine Tendenz.“[92] – Wenn etwa das Widderfell im *Goldenen Vließ* in diesem Sinne von Phryxus mit den Worten bzw. Begriffen „Sieg und Rache“ (G 299 und öfters) verknüpft wird, geschieht dies nicht ohne Kalkül, sondern mit der Absicht, in Kolchis erfolgreich Fuß zu fassen. – Das Dritte schließlich, das aus der Korrelation von Form und Begriff erwächst, ist dann das Zeichen dieser zweiten semiologischen Kette – Barthes nennt es die „Bedeutung“. Diese „Bedeutung“ ist in seiner Theorie letztlich eben der Mythos.[93] Anders als bei den sprachlichen Zeichen in Saussures Theorie ist hier allerdings keine Stabilität gesucht und gesichert, im Gegenteil, durch seine funktionale Ausrichtung bleibt der Mythos bei Barthes instabil und veränderlich. – Auch die Aufladung des Widderfells zum ‚mythischen’ Objekt geschieht auf diese Weise, wohl gezielt intendiert, jedoch gleichzeitig instabil: und so ist es in Grillparzers Trilogie auch möglich, dass der ‚Mythos’ goldenes Vließ sich schließlich, dramaturgisch folgenreich, nicht gänzlich im Sinne der ursprünglichen Absicht des Phryxus entwickelt, wie wir später sehen werden.

[88] Barthes, *Mythen*, 258-259.
[89] Barthes, *Mythen*, 263.
[90] Barthes, *Mythen*, 264.
[91] Ebd.
[92] Barthes, *Mythen*, 265.
[93] Barthes, *Mythen*, 267.

Ein solcher Mythos, wie Barthes ihn beschreibt, ist nicht zweckfrei, nicht ‚unschuldig'. Das kritische Potenzial, das dem Mythos im Barthes'schen Sinne innewohnt, hat mit seiner sprachlichen Beschaffenheit zu tun. Anders als die Sprache der Liebe in ihrer idealtypischen Beschreibung den *Fragmenten* ist der Mythos keine „erste" Sprache, keine Objektsprache, sondern er ist eine Metasprache. Das heißt, er spricht nicht die Dinge selbst aus, sondern er spricht von ihnen und über sie. Er entwendet sie dabei aus ihrem angestammten Kontext, also jenem Bedeutungskontext, der im ersten semiologischen Zirkel konkret wurde.[94] Er ist damit gewissermaßen eine „entwendete" und – unter Aufladung von Intentionen – nicht mehr ganz unerveränderte, wiederum „zurückerstattete" Sprache.[95] Gerade in diesem Entwenden liegt aber auch die Möglichkeit, den Mythos zu überwinden, ihm auszukommen:

> Da der Mythos Sprache stiehlt, warum nicht den Mythos stehlen? Dafür würde es genügen, ihn selbst zum Ausgangspunkt einer dritten semiologischen Kette zu machen, seine Bedeutung als den ersten Term eines zweiten Mythos zu setzen.[96]

In der Literatur liegen die Möglichkeiten dazu, einen neuen Mythos zu schaffen, ihn mit einer neuen Intention zu versehen.[97] In der Literatur liegen aber auch Möglichkeiten, den Mythos offenzulegen, aufzubrechen und seine ‚Naturgegebenheit' in Frage zu stellen. Wenn Grillparzer, wie in den hier behandelten Werken, bekannte tradierte Stoffe, ‚Mythen', aufgreift und bearbeitet, bedient er sich feststehender Bedeutungen. Die zauberische, kindermordende Medea, die strahlende, umjubelte Sappho, die kluge und mutige Esther aus dem Alten Testament, die verführerisch schöne Jüdin Rahel, die unglücklich liebende und tragisch sterbende Hero: sie alle stehen für etwas, sie alle – wie auch Jason, Ahasver und Alfons, Phaon und Leander – evozieren bekannte Themen, Bilder und Zusammenhänge, wirkungsvolle Assoziationen, die präsent sind und nicht hinterfragt werden, die kollektives Bewusstsein sind und als Vorverständnis vorausgesetzt werden können. Von Sappho bis Rahel und von Phaon bis Alfons, für sie alle gilt, was etwa Florian Krobb für die „schöne Jüdin" beschreibt: Wenn, so Krobb,

---

[94] Barthes, *Mythen*, 294-299.

[95] Barthes, *Mythen*, 273.

[96] Barthes, *Mythen*, 286.

[97] In dieser Möglichkeit liegt gleichzeitig wieder die Gefahr der Vereinnahmung der Poesie und ihre Instrumentalisierung durch den Mythos, siehe dazu Barthes, *Mythen*, 282-285.

> ein bestimmtes Vorverständnis ganz selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, so ergeben sich daraus Konsequenzen für die literarische Verwendung: die Gestalt braucht nicht mehr beschrieben, sondern nur noch benannt zu werden, um das Vorverständnis aufzurufen. Oder aber es genügt die Erwähnung weniger Merkmale, um die beschriebene Figur zuzuordnen und ihre stereoty[p]e Bezeichnung mit all ihren Konnotationen zu assoziieren.[98]

Grillparzers Zugang, diese Stoffe zu behandeln, diese Figuren zu gestalten und zu entwickeln, sein Aufgreifen der bekannten Vorgaben und sein gleichzeitiges Abweichen von ihnen (von den ‚Nullvarianten', könnte man sagen) öffnet vor diesem Hintergrund einen alternativen, unterminierenden Zugang zum Bekannten, Gegebenen. Grillparzer entleert und entwendet den Mythos nicht von Neuem, er macht ihn auch nicht zum Anfang einer dritten semiologischen Kette mit dem Ziel einer weiteren, neuen Bedeutung. Aber er folgt sehr wohl einer Intention, und dafür bricht er das Motiv, die Absicht und Tendenz des vorgefundenen Mythos auf und erzählt ihn neu – neu von seinem Anfang her. Bedeutsam sind hier zum einen jene Szenen, in denen er die Entstehung von Mythen als nachvollziehbaren Vorgang und Prozess offenlegt (am deutlichsten zu sehen sicherlich anhand des goldenen Widderfells und anhand von „Medea"); zum anderen sind hier auch jene Stellen entscheidend, an denen er Abweichungen vom tradierten ‚mythischen' Geschehen stattfinden lässt. Sei es durch einen Perspektivenwechsel von der Außen- zur Innenperspektive (etwa bei Hero oder Rahel, aber auch bei Jason oder Alfons), eine Verschiebung vom Objektcharakter einer Figur hin zur Figur als handelndem Subjekt (wiederum bei Rahel, aber auch bei der Esther aus dem Fragment, ebenso bei Phaon auf Lesbos), sei es mittels einer veränderten, abgewandelten psychischen Disposition einer Figur (Sappho und Hero können hier als Beispiele genannt werden, Alfons oder Ahasver wiederum auf Seiten der männlichen Figuren) oder durch näher betrachtete und ausgeleuchtete (statt schlicht vorausgesetzte) psychische und emotionale Abläufe sowie ein Aufbrechen ‚üblicher' Geschlechternormen und -verhältnisse (beides darf für die Hauptfiguren aller hier behandelten Dramen gelten): Hier kommen konträre, sinnliche Kräfte zum ‚Mythos' ins Spiel. Wiederholt ist es dabei, wie sich in den einzelnen Kapiteln der hier vorliegenden Arbeit zu den einzelnen Werken zeigen lassen wird, der Augenblick der Liebe und der aufkommenden Leidenschaft, in dem die jeweilige Abweichung einsetzt, die in der

[98] Krobb 1993, 11.

Folge für das Infragestellen des ursprünglichen Mythos' und der zugrundeliegenden Ordnung wirksam wird.

Der Augenblick der Liebe bleibt bei Grillparzer als plötzlich einsetzender und unerklärlicher, dabei um nichts weniger wirkungsvoller Moment häufig ein Mysterium[99] und läuft somit selbst Gefahr, ‚Mythos' zu werden (auch die Erzählungen Roland Barthes' in den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* sprechen ja vom Mythos Liebe) – und auch all die Vorgänge, die durch ihn losgetreten und angestoßen werden, ‚mythisch' zu färben. Liebe als Mythos betrachtet ist ihrerseits ein Motiv, das bereits bei Platon zu finden ist.[100] Jason, der entsprechend gebildete Grieche, wird diesen Mythos von den Kugelmenschen in den *Argonauten* zitieren (A 1208-1214). Die Erzählung von den glücklich liebenden Paaren als vollendete Kugelmenschen endet bei Platon in deren Zerschlagung: zu gefährlich, zu machtvoll waren diese vereinten, eins gewordenen Wesen den Göttern. Platon kann somit gewissermaßen auch als Pate der Idee angesehen werden, die Grillparzer in seinen Dramen ausführt, wenn er dem Augenblick der Liebe in den unterschiedlichen Konstellationen, die wir in den ausgewählten Werken erleben, wie auch all jenen glück- und konflikthaften Vorgängen, die das Ausleben-Wollen der Liebe sodann mit sich bringt, die ungeheure Sprengkraft und das Potenzial zuschreibt, geltende ‚Mythen' und Ordnungen aufzubrechen. Dies gilt für die Menschwerdung der Figuren ebenso wie für ihren sozialen Kontext. Grillparzer nützt dabei gleichzeitig auch das unmittelbare dramaturgische Potenzial des Augenblicks der Liebe, um die Herausforderung der Ordnung nicht im Sinne eines Ideentheaters, sondern sinnlich anschaulich am Geschehen darzustellen. Die Herausforderung des Mythos erfolgt dann mit allen Konsequenzen für die Figuren, die hier im Aufbrechen herrschender Ordnungen in Konflikt mit ihrer restlichen Umgebung geraten. Im Zuge der Begegnung der Liebenden geht etwas auf: Nicht zwingend ein Riss[101], aber doch ein Spalt wenigstens ist es, der sich sich in den herrschenden, ‚natürlich' gemachten und als solche letztlich enttarnten Verhältnissen öffnet.

---

[99] Siehe hierzu etwa die schon erwähnte Kritik von Politzer 1972, 283.

[100] Platon, *Symposion*, 189c-191d. Vgl. weiter unten, Kapital III, Abschnitt 5.

[101] Von einem Riss (im Tag) spricht nicht nur ein enttäuschter Alfons im ersten Aufzug der *Jüdin von Toledo*, nachdem seine Gartenpräsentation so gar nicht ihre Intention entfalten konnte, sondern auch Roland Barthes spricht in einem Vortrag von 1974 mit dem Titel *Das semiologische Abenteuer* und in expliziter Steigerung seines Anliegens aus den *Mythen des Alltags* von der Notwendigkeit, „*Risse zu schlagen*: herauszukommen aus dem abendländischen Gehege" (Barthes, *Abenteuer*, 12, Hervorhebung

In diesen Bühnenmomenten zeigt Grillparzer zumindest an, dass alles auch ganz anders sein könnte. Wie bereits erwähnt wurde, haben diese Momente des Abweichens und Ausscherens, der Liebe und des Einswerdens auf Grillparzers Bühnen wiederholt mit dem Einhalten bzw. mit dem Überwinden von stereotypen Rollen und Normen der Geschlechterverhältnisse wie auch Verpflichtungen als Sohn oder Tochter ‚aus bestimmtem Hause' und damit verbundenen herkunftsbedingten Standesverpflichtungen zu tun. Das Geschlechterthema, das im Erleben der Liebe für die Figuren so virulent wird,

> betrifft das kulturelle Geschlecht der Protagonisten im doppelten Sinn von Gender und Genealogie und die Rolle von Sexualität und Erotik in unterschiedlichen dramatischen Beziehungs- und Problemkonstellationen.[102]

In diesen Problemkonstellationen, die als Liebeskonstellation für die Figuren auch positive Krisenkonstellationen bedeuten, ermöglicht die Kraft der Emotion zumindest kurzfristig, Muster und Einschränkungen außer Kraft zu setzen. Das Drama schafft eine Möglichkeit. Mit welchem Erfolg die Liebe das Leben anderen Gesetzen folgen lässt, wie Jason es an einer Stelle zu Medea sagt (A 1182), und ob sie dies von Dauer möglich macht bzw. wie und woran die Liebenden am Ende dennoch so oft scheitern, das soll in den folgenden Kapiteln anhand der ausgewählten Dramen untersucht werden.

---

im Original), und dabei nicht nur gegen Inhalte anzugehen und diese ändern zu wollen, „sondern gegen das symbolische und semantische System unserer Zivilisation insgesamt" anzukämpfen (ebd.).

[102] Prutti 2013, 24.

I. *Sappho*

1. Die Dichterin als Fürstin

Etwaige Zweifel, die an der Position bestehen könnten, welche die Dichterin Sappho in Grillparzers gleichnamigem, 1818 uraufgeführten Trauerspiel[103] innehat, werden gleich schon in der Exposition ausgeräumt: hier erwartet eine aufgeregte Dienerschaft beiderlei Geschlechts und jeden Alters die Ankunft der verehrten Gebieterin. In ihrem ersten Auftritt zeigt sich Sappho dann auch entsprechend standesgemäß: „*köstlich gekleidet, auf einem mit weißen Pferden bespannten Wagen, eine goldne Leier in der Hand, auf dem Haupte den Siegeskranz*“ (szenische Anweisung zu S I, 2). Ein solcher Triumphzug würde an staatspolitische Elite denken lassen, wäre da nicht die Leier, die deutlich macht, dass hier eine Dichterin siegreich aus dem Wettkampf heimkehrt, nicht etwa ein Feldherr aus einer gewonnenen Schlacht. Doch die Assoziation Sapphos als Herrscherin kommt nicht von ungefähr, Sappho ist nicht nur Dichterin sondern auch „Herrin“ auf Lesbos.

Die näheren Bezugspunkte, unter denen die Heimkehr der Dichterfürstin stattfindet, werden von Rhamnes benannt, als er die aufgeregte Schar der Dienstmädchen zurechtweist:

> RHAMNES. Ihr solltet wissen, daß die Herrin naht,
> Ihr solltet wissen, daß euch Freude Pflicht,
> Doch freuen mögt ihr euch nun drin im Haus.
> Der Mann mag das Geliebte laut begrüßen,
> Geschäftig für sein Wohl liebt still das Weib.
> (S 35-39)

Zwei wesentliche Grundsätze, die in der *Sappho* aufeinandertreffen, sind in der zitierten Stelle schon angedeutet. Das Verbindende zwischen ihnen ist jene Gesellschaft, in der *Sappho* angesiedelt ist; diese Gesellschaft stützt beide Grundsätze und hält sie hoch: die Dichterin als ‚Nationalheiligtum’ sowie als Fürstin und Garantin einer akzeptierten Ordnung ebenso wie die völlig konventionellen, (klein-)bürgerlichen Prinzipien des

[103] HKA I, 1, 257-373, hier zitiert mit Sigel „S“ und Verszahlen.

Zusammenlebens, die auf Lesbos offensichtlich gelten. Wer in der im Hause Sappho gültigen Rangordnung wo steht, ist nach diesen Versen eindeutig. Aber Rhamnes bezieht sich nicht nur auf eine Hierarchie des Herrschens und Dienens, sondern er spricht auch von der Hierarchie zwischen den Geschlechtern. Während seine Worte über das Verhältnis zwischen der Herrscherin und der Dienerschaft keine Unklarheiten aufkommen lassen, werfen die geschlechterspezifischen Zuordnungen doch einige Fragen auf, denen noch nachzugehen sein wird, zum Beispiel ob bzw. wo eigentlich für Sappho selbst ein Platz in der angesprochenen Ordnung, insbesondere in jener der Geschlechter, zu finden sein kann. Doch zunächst ist zu klären, wer genau Sappho in dieser Gesellschaft überhaupt ist, welche Rolle sie einnimmt.

Der alte Diener Rhamnes ist abgesehen von ein paar zu Anfang nicht näher bezeichneten Landleuten und Knechten vorläufig der einzige Mann in dieser Welt; er macht der Dichterin ihren Rang als ‚Herr im Haus' keinesfalls streitig. Dennoch erscheint bereits der erste Auftritt Sapphos inmitten ihrer Untergebenen ambivalent: die pompöse Inszenierung ihrer Heimkehr als Triumphzug[104] und ihr geschmücktes Äußeres machen ihren Status, ihre exponierte Stellung in dieser Gesellschaft deutlich. Gleichzeitig aber und widersprüchlich dazu versucht sie wiederholt, ihre Untergebenen als „Freunde" (S 44) und sich selbst – Bürgerin unter Bürgern (S 70) – als mit ihnen gleichrangig anzusprechen. Sappho versucht hier, das Außergewöhnliche an sich zu verleugnen und sich jener ‚Normalität' einzupassen, die eben in den Normen des Lebens ihrer Untertanen besteht.
Der Grund für dieses Verhalten ist nicht etwa eine generelle egalitäre Grundstimmung der Dichterfürstin, sondern vielmehr ein junger Mann, den Sappho von ihrer Reise mitgebracht hat, Phaon.[105] Diesen lobt sie vor dem Volk – allerdings auf eine Weise, die schon ahnen lässt, dass hier der Wunsch, nicht so sehr die Wirklichkeit, der Vater des Gedankens ist:

SAPPHO. 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.

[104] Zum vollkommenen antiken Triumphzug fehlt lediglich der Sklave, der Sappho in Erinnerung rufen könnte, dass sie sterblich ist.
[105] Ähnlich auch Aldenhoff/Brauckmann/Everwien 1987, 48.

Wo ihr des Kriegers Schwert bedürft,
Des Redners Lippe und des Dichters Mund,
Des Freundes Rat, des Helfers starken Arm,
Dann ruft nach ihm und suchet länger nicht.
(...)
Ich liebe ihn, auf ihn fiel meine Wahl.
(S 72-79, 88)

Man staunt, was Sappho über den Jüngling alles zu berichten weiß, der, wenn man seinen eigenen Ausführungen glauben darf, seit der Begegnung mit der Dichterin wohl nicht viel mehr getan hat, als liebestrunken und in benommenem Taumel um Sappho zu kreisen.[106] Es scheint sich hier eher um einen Ausdruck dichterischer Begeisterung denn realistischer Wahrnehmung zu handeln. Wie auch immer, Sappho benennt an dieser Stelle jedenfalls etwas Wesentliches: Sappho hat gewählt; sie bestimmt, was geschieht. Die Rollen sind nicht ausgeglichen, sondern klar verteilt in diesem Verhältnis, das hier als ein Machtverhältnis erscheint, obwohl es laut Sappho ein Liebesverhältnis sein soll. – Dass an das Verhältnis, je nachdem ob es um Liebe oder Macht geht, unterschiedliche Maßstäbe anzulegen wären, wird von Sappho ebenso wenig berücksichtigt wie die unterschiedlichen Bedürfnisse der Beteiligten.

Phaon ist nach eigenem Bekunden ein junger Mann aus eher einfachen wenn auch kultivierten Verhältnissen (S I, 3, insbesondere die Verse S 162-201); er stammt aus einer Familie, die regelmäßig und begeistert den Kunstgenuss pflegt, er ist zugleich ein aufstrebender Sportler und die Hoffnung seines Vaters, der ihn nach Olympia zu den Wagenrennen geschickt hat. Das bringt ihn, und er kann sein Glück darüber kaum fassen, in die Nähe der Dichterin, die bei denselben Spielen (so viel dichterische Freiheit muss sein) zum dichterischen Wettkampf antritt. Die Begegnung hat große Wirkung, die Flammen der Leidenschaft lodern auf beiden Seiten mächtig. Sappho erklärt weiter über ihren Auserwählten:

SAPPHO. 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 stilles Hirtenleben führen;
(89-94)

[106] Vgl. dazu etwa die Textstellen S 132-143, S 240-254 und S 462-483.

Nun wird auch klarer, was es mit den Gleichheitstendenzen dem Volk gegenüber auf sich hatte. Sapphos Sehnsucht nach mehr Volksnähe gilt weit weniger den Bewohnern von Lesbos, also einem generellen Leben in ihrer Lieben Mitte, nicht unterschieden durch den gesellschaftlichen Rang, als viel mehr dem einen, dem neuen Bürger, den sie von ihrer Reise mitgebracht hat.

Dass Strukturveränderungen und Reformen, die einem System von oben diktiert werden, meistens zu Schwierigkeiten führen und nicht selten scheitern, wusste Grillparzer als verspäteter Josephiner nur zu gut. Für Sappho erweisen sich entsprechende Pläne auch im ‚privaten' Bereich als problematisch.

Die Figur seiner Sappho sieht Grillparzer dabei, in einem Brief an Adolf Müllner (Ende Februar oder Anfang März 1818), als

> Sammelplatz glühender Leidenschaften, über die aber eine erworbene Ruhe, die schöne Frucht höherer Geistesbildung, den Szepter führt, bis die angeschmiedeten Sklaven die Ketten brechen und dastehen und Wuth schnauben[107].

Die Sublimation der Triebe erweist sich als problematisch, wenn nicht überhaupt unhaltbar. Grillparzer hält weiter fest, dass sich, „sobald das Wort: Dichterin einmal ausgesprochen war, natürlich auf der Stelle der Kontrast zwischen Kunst und Leben"[108]

---

[107] HKA III, 1, 97. Bemerkenswert ist dabei, dass Grillparzer diesen für ihn so reizvollen Stoff explizit als einen bezeichnet, der ihn „vor der Gefahr des Selbstmitspiels" (ebd.) bewahren sollte, dass er sich also mit seiner Dichterinnenfigur Sappho offensichtlich nicht identifiziert, auch wenn er das Dramenschicksal, das er ihr angedeihen lässt, an einer anderen Stelle im selben Brief an Müllner – gewiss nicht ohne Koketterie mit dem Unglück am eigenen Dichtertum – „malheur d'être poète" (HKA III, 1, 98) nennt. Zum Brief-Zitat vgl. auch Sapphos Ausruf am Anfang des vierten Aufzugs, kurz nachdem Phaon ihr den Dolch abgenommen und Melitta vor ihrem Angriff gerettet hat: „Beschützt mich Götter, schützt mich vor mir selber! / Des Innern düstre Geister wachen auf / Und rütteln an des Kerkers Eisenstäben!" (S 1219-1221).

[108] HKA III, 1, 97. Walter Naumann sieht den Konflikt Kunst/Leben für Grillparzer, nicht nur in der *Sappho*, im Erleben der Zeit begründet (Naumann 1967, 93-110, für *Sappho* vor allem 93-96): Der Gegensatz ist im Grunde der Unterschied zwischen Dauer und Augenblick. Für den Dichter gilt: „Die Zeit als Augenblick ist ihm nicht gewährt. [...] sie ist ihm versagt, als der Augenblick der Tat des Genusses." (Naumann 1967, 93). Mit Dauer und Augenblick sind zwei Kategorien genannt, die sich nicht vereinbaren lassen – auch wenn Sappho es sich wünscht:

SAPPHO: 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! (S 419-422)

Letztlich erkennt sie die Unvereinbarkeit aber auch selbst:

dazugesellen würde. Diesen Kontrast zwischen Kunst und Leben erklärt Friedrich Schlegel in seinen Wiener „Vorlesungen über alte und neue Literatur“ (1812) so: „Dem Dichter und dem Künstler wird es sogleich wie ein Vorrecht zugestanden, daß sie nur in ihrer Gedankenwelt leben, und leben dürfen, daß sie in die wirkliche Welt nicht passen“[109]. Wenn diese „wirkliche Welt“ ein einfach stilles Hirtenleben ist, so trifft Schlegels Befund auf Grillparzers Dichterin durchaus zu. Denn das „Vorrecht“, also ihre herausragende Position außerhalb dieser einfachen Welt und die Position der Herrscherin, hat Sappho dank ihrer Geistesbildung und der damit einhergehenden Ruhe erlangt. Die Dichtkunst ist für Sappho gleichzeitig Garant der Macht und Resultat der überwundenen, sublimierten, ruhig gestellten Leidenschaft. Und alle sind glücklich damit: „Daher der Triumphzug, daher der Jubel des Volks, daher diese gesättigte Ruhe mit der sie auftritt. Auf diese Höhe hat sie die Bildung ihres Geistes, die Kunst gestellt;“[110] – so weit so gut, doch dieses Glück ist zerbrechlich: „sie wagt einen Wunsch an das Leben und ist verloren.“[111] Die rundum akzeptierte, vergöttlichte Dichterfürstin hätte gern ein bisschen mehr Anteil am ‚normalen Leben’ ihrer Untertanen. Doch das Volk (und auch Phaon) denkt gar nicht daran, Sappho aus ihrer Pflicht zu entlassen: „Wohl uns, daß wir Dich, Hohe, unser nennen!“ (S 59). – Sappho

---

SAPPHO: Ihr habt der Dichterin vergönnt zu nippen
An dieses Lebens süß umkränzten Kelch,
Zu nippen nur, zu trinken nicht.
O seht, gehorsam eurem hohen Wink
Setz’ ich ihn hin den süß umkränzten Becher
Und trinke nicht! (S 1995-2000)

Politzer befindet in Anspielung auf Goethes *Torquato Tasso* zum Kunst/Leben-Konflikt bei Grillparzer: „Sappho leidet, weil ihr ein Gott gegeben hat zu singen. Gesang ist nicht mehr Überfluß, Begeisterung, Enthusiasmus, sondern der Stachel im Fleisch, das sich gern anders besänne.“ (Politzer 1972, 84). Wenn Politzer weiter (mit Bezug auf Werner Vordtriede, der Sappho als „Bürgerin im Lorbeerkranz“ bezeichnet, und gegen den Politzer sein Urteil auch in Nuancen relativiert) die bürgerlichen Verhaltensweisen einer alternden Frau auflistet (Politzer 1972, 87-90), die vom jugendlichen Liebhaber verlassen wird, mag das in einzelnen Beobachtungen zutreffen (vgl. v.a. die Ausführungen zu Sapphos Vorwurf des Undanks); nur: Sappho ist – im Gegensatz zu Phaon – alles andere als ‚bürgerlich’. Gerade im Gegensatz von Sapphos (nicht Grillparzers) Künstlerschaft zum sie umgebenden Bürgertum ließe sich die Rechtfertigung der *Sappho* als Künstlerdrama finden (das Politzer so nur eingeschränkt gelten lassen kann): als Drama einer Figur, die aufgrund ihrer künstlerischen Begabung außerhalb aller Konventionen lebt bzw. zu leben gezwungen ist – und daran zerbricht. Vgl. auch Bauer 1995, 35-36, Bauer 1992, insbesondere 166-167, 176-177 und 182-187, sowie Prutti 2013, 100-105.

[109] Schlegel, *Vorlesungen*, 7. Das Zitat Schlegels verweist nicht nur auf eine wirksame Trennung zwischen Kunst und Leben, zwischen ‚Künstler’ und ‚Normal-Bürger’, sondern wesentlich auch auf die dahinter liegende Setzung dieses Unterschieds und des Konflikts durch die Gesellschaft, in der Künstlerfiguren als ‚anders’ auffallen.

[110] HKA III, 1, 99.

[111] Ebd.

ist eine unangefochtene und feststehende Institution; sie ist die personifizierte Ordnung, die in Lesbos unbefragt gilt, sie ist gewissermaßen zum ‚Mythos' ihres Volkes geworden, und aus dieser Ordnung, diesem ‚Mythos' ist kein (friedvolles) Entkommen.

2. Die Dichterin als Liebende: Ein „Wunsch an das Leben"[112]

Sapphos besondere, exponierte Stellung in der Gesellschaft berührt immer wieder auch an Fragen der Gesellschaft und damit auch der Geschlechterrollen. Wie das ‚Leben' – im Sinne dessen, was als ‚Normalzustand' für die Bürger angesehen werden darf – auf Lesbos aussieht, erfahren wir von Sappho selbst, wenn sie ihre Zukunft mit Phaon als „einfach stilles Hirtenleben" (S 94) an Phaons Seite und inmitten ihrer Untertanen imaginiert; statt Prunk und großen Festen will sich Sappho künftig geradezu kleinbürgerlichen „häuslich stillen Freuden" (S 96) widmen.
Diese Vorstellungen von ‚Weiblichkeit' und ‚Männlichkeit' in dieser Gesellschaft, so viel ist klar, lassen keinen Raum für Überraschungen und Experimente. Was bedeutet das für die Figur Sappho? Auch hier sind die Worte, mit denen Rhamnes die Ankunft der Gebieterin ankündigt und kommentiert, aufschlussreich. Schon die Bezeichnung „Herrin" verweist – ohne dabei in irgendeiner Weise ‚außergewöhnlich' zu sein – auf einen Graubereich, in dem eindeutige Zuordnungen schwierig sind, in dem Grenzen zwischen ‚weiblich' und ‚männlich' verschwimmen. Dieser Graubereich betrifft freilich die Dimension der sozialen Hierarchie zwischen Herrschenden und Beherrschten. Die folgende Formulierung in Rhamnes' Rede, in der Sappho als „das Geliebte" tituliert wird, bringt aber die zweite Dimension ins Spiel, das Verhältnis der Geschlechter; und hier beginnen für Sappho die Schwierigkeiten. Als „das Geliebte" wird Sappho von Rhamnes gewissermaßen entsexualisiert und in Distanz gerückt. Mann wie Frau kann Sappho wohl lieben, ein teilhabender Zugang ist für sie selbst aber nicht zu bekommen.[113] Es sind zwei Facetten eines Problems. Als Herrscherin steht Sappho an einer anderen Position als ihre Untertanen und ihre Dienerschaft; aber das ‚andere' an ihr hat noch eine weitere Ebene, und diese ist mit dem Verweis auf die Geschlechter

[112] HKA III, 1, 99.

[113] Die Auffassung von Lorenz, die Formulierung „für sein Wohl" beziehe sich auf den Mann und nicht auf „das Geliebte", wirkt wenig überzeugend und hat sodann auch die eher verwirrende Argumentation zur Folge, dass Rhamnes, seinerseits von Lorenz als verwirrt bezeichnet, „zwischen Sappho und der Sklavin eine Liebesbeziehung ansetzt." (Lorenz 1986, 45).

benannt. Sappho wird von ihrer Gesellschaft zwar gefeiert, aber sie gehört nicht dazu – und beides widerfährt ihr als Dichterin.

Sappho, wie sie im ersten Aufzug präsentiert wird, ist aktiv, sie bestimmt; sie hat Phaon auserwählt, sie hieß ihn ihr folgen. Sie ist mächtig, aber ganz glücklich ist sie nicht. Als ihre bisherigen prägenden Eigenschaften gibt sie an den „Stolz, die Ehrbegier, des Zornes Stachel" (S 350), dabei wäre sie viel lieber „fromm und gut" (S 365) und will es in Zukunft auch sein. Ihre Sehnsucht gilt einer früheren Zeit, gereinigt von Erinnerungen und Erfahrungen, Worten und Werken; sie gilt einer Zeit, in der ihr die Liebe noch ein „unbekanntes, fremdes Zauberland" (S 392) war und sie selbst „noch scheu mit runden Kinderwangen" (S 386). Sappho wünscht sich in einen unschuldigen Urzustand zurück, der vor dem liegt, was sie jetzt ist. Dieser Zustand würde ihr erlauben an dem Leben teilzunehmen, das um sie stattfindet, das ihr als „das goldne Land" (S 396) und „die heitre Küste" (S 404) erscheint, das sie lockt und von dem sie gleichzeitig ahnt, dass es ihr unerreichbar ist. Die Bilder, mit denen Sappho in dieser Szene ihre eigene Situation und Position beschreibt, sind ganz anderer, entgegengesetzter Art. „Ein wildbewegtes Meer (S 400) umgibt sie, da „grünt kein Baum, / Da sprosset keine Saat und keine Blume" (S 401-402), nur „der Wogen Brandung" (S 403) und „dürre Bläätter rauschen" (S 410) um sie her. Hier klingen klassische Chiffren für die Gefilde der Dichtung an[114], und sie verweisen auf Sapphos ‚eigentliches' Metier, noch bevor von ihrer Dienerin Melitta schließlich explizit von der Dichtung gesprochen wird. Sappho *ist* die Dichtkunst, und als Basis auch für Sapphos gesellschaftliche Position lässt sich die Dichtkunst als Ausdruck ihrer ‚Andersartigkeit' auffassen; schwerlich könnte man sich eine Figur wie Melitta als Verfasserin der sapphischen Oden vorstellen. Was der erste Aufzug zeigt, ist eine Figur, die außerhalb der gesellschaftlichen Konventionen von den Geschlechtern anzusiedeln ist. Die „erworbene Ruhe", die Grillparzer dieser Figur zuschreibt, ihre Ausnahmeposition und ihr gesellschaftlicher Rang bezeichnen einen Bereich, innerhalb dessen sie unbehelligt existieren – und dichten – kann.

Worin aber besteht nun der verhängnisvolle „Wunsch an das Leben"? Er zielt im Grunde auf nichts anderes als auf ein Leben in konventionellen Bahnen, auf ein Leben in ‚Eindeutigkeit'. Phaon wird dabei zur Projektionsfläche für Sapphos Sehnsüchte nach Liebe und nach Leben – und zwar nach einem für Sappho tatsächlich unerreichbaren Leben als „Weib", das den gängigen Rollenmustern der lesbischen Gesellschaft

[114] Vgl. Suttner Baker 1973, 46-49.

entsprechen würde. Unerreichbar ist dieses Leben für Sappho nicht allein durch ihre Umgebung, weil die Landleute überhaupt kein Interesse daran haben, ihre vergötterte Herrscherin als ihresgleichen in ihren Kreis aufzunehmen, sondern auch aus sich selbst heraus, weil sie gemäß Grillparzers Charakterisierung der Figur wohl auch dann nicht als konventionell einzustufen wäre, wenn sie ihre herausragende Position ablegte. Sein Amt kann man ablegen, selbst bei Grillparzer, sein Wesen aber nicht. Und, noch einmal mit Grillparzer, dies bedeutet für Sappho glühende Leidenschaft; so lässt es Sappho auch Phaon (und uns) wissen:

> SAPPHO. Du kennst noch nicht die Unermeßlichkeit
> Die auf und nieder wogt in dieser Brust.
> (S 126-127)

Diese Unermesslichkeit zusammen mit Sapphos ganz eigene Lebenserfahrung ist der tiefere Fundus, aus dem ihre Oden entstehen – auch wenn sie an der Oberfläche von Dingen erzählen, die dem jungen Rezipienten Phaon, der an der Küste seiner Heimat stehend in ihnen schwelgt und von ihrer Schöpferin träumt, vertraut zu sein scheinen. Die Unermesslichkeit und die unterschiedliche Lebenserfahrung sind es, die Sappho von Phaon unterscheiden und trennen.[115] Phaon steht hier noch einiges an Erkenntnis bevor.

Ist das Problem einer Dichterin, die außerhalb der Konventionen steht, der Konflikt der (zumal: weiblichen) Künstlerfigur, die das Künstlertum zugunsten privaten Glücks ablegen will, hier also ein Problem von Rollen-Zuschreibungen und insbesondere Genderrollen-Zuschreibungen durch die Gesellschaft? Ja und nein. Zuerst nein: Denn auch wenn immer wieder auf die Unvereinbarkeit von Sapphos „Rolle als Dichterin mit der der Frau und damit die Unvereinbarkeit der Rechte auf Anerkennung und Liebe“[116] hingewiesen wird – der Text entzieht sich konsequent einer eindeutigen Zuschreibung der Kunst als ‚männlich’ oder des Lebens als ‚weiblich’. Auch die Figurenzuschreibung ist entsprechend ausgewogen: Melitta und Phaon verkörpern den Bereich Leben und am

[115] Vgl. dazu Sapphos Aussage: „Der Freundschaft und der – Liebe Täuschungen / Hab’ ich in diesem Busen schon empfunden“ (S 120-121).

[116] So zu lesen z.B. bei Hagl-Catling 1997, 156. Abgesehen davon, dass es selbst in der Literatur zwar vieles, aber kein Recht auf Liebe gibt, wird hier wie auch in anderen Studien zur *Sappho* diese Unvereinbarkeit einfach vorausgesetzt und nicht reflektiert. Die Bemühung, eine willkürliche Setzung der Gesellschaft, nämlich die Diskriminierung der Frau, zu kritisieren, hat hier offenbar zur Folge, dass eine andere, um nichts weniger willkürliche und diskutierbare Diskriminierung, die eben der Dichterin aus dem Leben, einfach hingenommen wird, als erkläre sie alles.

Ende die traditionellen weiblichen und männlichen Geschlechterrollen – man kann sich vorstellen, dass ihnen nach Fallen des Vorhangs eine Zukunft nach sehr konventionellen Mustern bevorsteht: „Unterm breiten Lindendach, / Das still der Eltern stilles Haus beschattet, / Wölbt, Teure, sich der Tempel unsers Glücks“ (S 1459-1461), so verspricht es Phaon seiner Braut. Dem Bereich der Kunst hingegen sind Sappho und Rhamnes zuzuordnen. Rhamnes ist ja nicht nur Sapphos Sklave – und als solcher ebenfalls nicht ganz dem Muster idealer Männlichkeit entsprechend –, sondern er war in frühen Jahren auch ihr Lehrer, wie er nicht ohne Stolz erinnert:

> RHAMNES. Und diese Hand war’s, ach, und dieser Mund,
> Der sie zuerst der Leier Sprach’ entlocken
> Und des Gesanges regellose Freiheit
> Mit süßem Band des Wohllauts binden lehrte.
> (S 19-22)

Sappho unterscheidet sich nicht nur von ihren Mitbewohnern auf Lesbos, sie steht auch von vornherein schon nicht in einer weiblichen Tradition der Weitergabe von Wissen, wie dies in anderen Dramen Grillparzers etwa bei Medea der Fall ist. In Sappho verbinden sich – wenn man es denn geschlechtsspezifisch aufschlüsseln will – ‚weibliche’ Anlagen und Begabungen mit ‚männlichen’ Kenntnissen, in diesem Fall mit der Klanglehre und Poetik, die Rhamnes sie lehrt.

Brigitte Prutti, die in ihrer Analyse der *Sappho* den Gender-Aspekt für das Künstlertum sehr stark betont, ist der Auffassung, in der Figur Sappho solle „die weibliche Dramenfigur in das männliche ‚Götterbild‘ umgeschaffen werden“[117]. Jedoch, wie „das Geliebte“ in Rhamnes Ermahnung an die Dienerinnen ist auch ein „Götterbild“ zunächst noch nichts per se männliches, und Phaon, der zweimal von Sappho als von einem „Götterbild“ spricht[118], spricht die Dichterin daneben auch explizit als weibliche Gottheit an: „Zeig’ dich als Göttin!“ (S 1721) Auch in seinem Traumbild ist es eine Göttin, die er sieht: Mit einem „Antlitz, einer Pallas abgestohlen“ (S 918) zeigt sich Sappho ihm hier.

Doch Sappho ist nicht so simpel einzuordnen. Sappho ist ja auch nicht einfach ‚weibliches Götterbild’ – denn bezeichnenderweise erscheint Phaon nicht etwa eine

[117] Prutti 2002, 293

[118] „O seit ich denke, seit die schwache Hand / Der Leier Saiten selber schwankend prüfte, / Stand auch dein hohes Götterbild vor mir!“ (S 162-164), sowie später: „Dasselbe Götterbild, das ich nur irrend / So lange für ein Menschenantlitz hielt“ (S 1719-1720).

Aphrodite: Mit Pallas Athene wird zwar eine weibliche Gottheit genannt, aber genau diejenige unter den griechischen Göttinnen, die kaum weibliche Reize ausübt, sondern in jeder Hinsicht entsexualisiert erscheint – man denke an Abbildungen von der Antike bis heute, die sie in Rüstung, mit Helm und Speer zeigen. Ähnlich verschwimmen in der Künstlerfigur Sappho die Geschlechtergrenzen; das zeigt sich an kaum einer Stelle deutlicher als an den großen Auftritten Sapphos am Beginn und am Ende. Ist es im ersten Aufzug der weibliche Triumphator, der im vollen Ornat seine Bühne betritt, ist es im letzten die weibliche Personifikation Apolls; Sappho bleibt auch am Ende als Götterbild jenseits irdischer, (klein-)bürgerlicher Konventionen.
So gesehen hat Sapphos Konflikt doch auch mit Geschlechterzuschreibungen zu tun. Der Konflikt Kunst versus Leben berührt Fragen von Normenkonformität oder ‚Normalität' bzw. Abweichung und ‚Außergewöhlichkeit', die, wenn es um Partnerschaft geht, zu Gender-Fragen und nicht zuletzt auch zu Fragen von intellektueller wie sexueller Attraktion werden. Auf dieser letztgenannten Problemebene erweisen sich männliche und weibliche Zuschreibungen als zentral: sei es im Sinne von Rollenmustern, die den Figuren generell als Orientierung dienen (bzw., wie bei Melitta etwa, a priori gelten müssen), sei es im Sinne von Reglementierungen, die für eine einzelne Figur keine Gültigkeit haben oder aber nicht haben können.

Ein anderer Aspekt, der sich für gewöhnlich gut über Geschlechterzuordnungen betrachten lässt, ist jener der weiblichen Herrschaft, eines, zumal im antiken Griechenland, eigentlich unvorstellbaren Phänomens.[119] Doch dieses Feld spart Grillparzer dezidiert aus, indem er die Herrschaft einer Frau in keiner Weise in Frage stellt. Im Gegenteil, Sappho erscheint durchgehend als akzeptierte und akklamierte Herrscherin der Insel. Der Jubel des Volkes, das nicht aufhört, sie als „Hohe" und „Herrliche" zu feiern, erklingt ungebrochen.[120] Als Phaon, längst ernüchtert von den Ereignissen und vom Glanz ‚seiner Sappho' durchaus provozierend nach dem Status Sapphos auf Lesbos fragt, antwortet ein Landmann, Sappho sei die Gebieterin – „Doch

[119] Ausnahmen, zu denen für die Antike beispielsweise der Mythos von den Amazonen zählt, bestätigen die Regel.

[120] Die tragikomische Wirkung, die in dieser Szene liegt, wird auch von Aldenhoff/Brauckmann/ Everwien 1987, 48, beschrieben: die Repliken der Untertanen machen „evident, daß es im Volk Mytilenes nicht einmal das Bedürfnis nach einer Veränderung der gesellschaftlichen Struktur gibt; Sapphos Intentionen werden dadurch als unrealisierbare gezeigt, daß die Machtlosen in fröhlicher Naivität ihren Herrscher verlangen."

nicht weil sie gebeut, weil wir ihr dienen!“ (S 1642). Wo Herrschaft freiwillig akzeptiert, verlangt und als ‚natürlich’ betrachtet wird, kann es keine großen Konflikte geben.

Als Dichterfürstin ist Sappho die akzeptierte, gefeierte Ausnahmeerscheinung in dieser Gesellschaft, als solche kann sie Grenzen überschreiten und der ‚Normalität’ ihre Außergewöhnlichkeit gegenübersetzen. Die Möglichkeit zum ‚Schritt zurück’ ins einfach stille Leben jedoch inkludiert diese besondere Position nicht. Die Ordnung, die das Volk sich mit seiner Dichterfürstin selbst gegeben hat, gilt auch für Sappho.

3. Sappho und Phaon: Liebe mit Höhenunterschieden

Sappho ist also Fürstin, „weil wir ihr dienen“. – Aus den Worten des Landmanns, der auf Phaons Frage stellvertretend für die Bevölkerung Sapphos Rang verteidigt, klingt weniger an, dass Sappho als Herrscherin auf Lesbos mit den Regeln eines Patriarchats bräche, wie in einigen Studien zur *Sappho* als Erklärung für Sapphos Schicksal zu lesen ist,[121] als viel mehr, dass solche Regeln hier nicht zwingend gelten. Jenes Problem,

[121] So z.B. bei Hagl-Catling 1997, 171. Auch Lorenz erklärt den Konflikt in *Sappho* mit einer Gesellschaft, die bestimmte Positionen als einer Frau unangemessen bewertet. Sappho ist, heißt es da, „bei allem Ruhm, ein Schandfleck für die Patriarchie“ (Lorenz 1986, 43). Innerhalb dieser Gesellschaft, so Lorenz weiter, beginnen in der Folge die Schwierigkeiten Sapphos dort, wo sie „von der Gesellschaft fordert, was einem vollgültigen Mitglied zusteht“ (Lorenz 1986, 43). Dieser Punkt ist nach Lorenz dadurch erreicht, dass Sappho eine Liebesbeziehung eingehen will, dass also ihre Geschlechtlichkeit zum Thema wird. Das ist zwar insofern nicht falsch, als es tatsächlich Sapphos (von mir weiter oben beschriebene) Uneinordenbarkeit im Sinne der Geschlechterzuschreibungen ist (die als Uneinordenbarkeit von Lorenz in dieser Art allerdings nicht gesehen wird), die in der Beziehung zu Phaon zum Konflikt führt. Doch daran hat nicht (allein) eine patriarchale Gesellschaft Schuld.

Lorenz kommt innerhalb ihrer Argumentation für Sappho weiter zu dem Schluss: „Ihr Konflikt ist einer, der nur Frauen angeht. Im Falle Phaons wird Verzicht auf Ruhm oder Privatleben nicht erwogen.“ (Lorenz 1986, 47). Ein Irrtum: Sapphos Konflikt, wenn es denn um die genannte Entscheidung als eine bewusst zu treffende Entscheidung ginge, ist keineswegs ein exemplarisch weiblicher. Denn für ‚die Frau’, welche Lorenz offenbar vorschwebt, stellt sich diese Frage ebenso wenig wie für ‚den Mann’ – freilich aus unterschiedlichen Gründen: Jener bräuchte auf nichts zu verzichten, diese hätte gar nicht erst die Wahl. Dass Sappho in erster Linie als Frau gesehen wird bzw. zu sehen ist (so zu lesen bei Lorenz 1986, 43), offenbar als ‚Paradefrau’, dient der Analyse dieses Stücks, das ja gerade vom Uneindeutigen, von den Zwischenbereichen handelt, nicht. „Wäre Sappho ein Mann, wäre sie eine wünschenswerte Partie und besäße noch dazu Sensibilität und Großzügigkeit.“ (Lorenz 1986, 47) – Befunde wie dieser gehen nicht nur an der Gestaltung dieser Figur völlig vorbei (die, wenn man sich auf das Gedankenexperiment einlassen will, auch als männliche Figur zwischen den konventionellen Zuschreibungen und in einem Konflikt zwischen Herrschaft und Begehren stehen würde – man denke etwa an Alfons in der *Jüdin von Toledo*), auch die Argumentation von Lorenz, die sich bürgerlich-patriarchaler Formulierungen bedient, diese aber gleichzeitig kritisieren will, erscheint fragwürdig. Widerstand gegen Phaon – etwa durch den

welches hier – mit Blick auf die Literatur jedenfalls – so auf der Hand zu liegen scheint, nämlich das Problem weiblicher Herrschaft in einer männlich dominierten Gesellschaft, wird von Grillparzer gar nicht verhandelt. Sapphos Schwierigkeiten sind also nicht primär durch eine (klein-)bürgerlich-patriarchale Gesellschaft bedingt.[122] Das Problem ist nicht, dass die Gesellschaft Sappho die von ihr ersehnte Beziehung per se nicht zugestehen würde – die anfängliche Irritation der Dienerschaft über den neuen Gebieter bzw. dessen Inthronisation durch Sappho bleibt nicht lang bestehen, der neue Mann an Sapphos Seite wird sehr rasch, auch von Rhamnes, als „Herr" akzeptiert, solange Sappho Gebieterin und somit alles beim alten bleibt.[123] Das Problem liegt viel mehr in einem viel privateren Detail, in einer simpel missglückten Partnerwahl. Die Figur Sappho übersieht vollkommen, was ihr Dichter Grillparzer mit der oft zitierten Äußerung gegenüber Robert Zimmermann von der „Fiakeridee" für das Stück geltend macht: „gleich und gleich gesellt sich gern!"[124]

Dass es mit diesem „gleich und gleich" bei Sappho und Phaon nicht weit her ist, das zeigen im Drama vor allem auch die wiederkehrenden räumlichen Beziehungen, die zwischen den beiden hergestellt werden. Als Sappho und Phaon sich kennenlernen, befinden sie sich – wie auch etliche weitere Liebende bei Grillparzer in ihren jeweiligen Erstbegegnungen – an einem besonderen Ort außerhalb aller alltäglichen Regeln und Konventionen, in einer Art Heterotopie, einem exterritorialen Raum, am Ort des sportlichen wie musischen Wettkampfes: Olympia. Die Dichtung, die Leistungen im Wettkampf und die gegenseitige Attraktion – die Begabung der einen, die Begeisterung des anderen; die Gaben des einen, die Entgeisterung der anderen – reichen in dieser Ausnahmesituation als Kitt zwischen den beiden Figuren aus. Zurück auf Lesbos verändert sich die Situation schlagartig, der gemeinsame Boden, den es in Olympia in einer Art Rauschzustand des Ruhmes und des Glücks gegeben hat, bricht weg. Aus einer – ohnehin bloß imaginierten – gemeinsamen Ebene, einem gemeinsamen Raum,

---

der Sappho treu ergebenen Landmann (S 1625-1650) – hebt sich erst, als dieser sich in seinem Handeln gegen Sappho stellt.

[122] Oder: sie sind nur insofern gesellschaftlich bedingt, als Geschlechterzuschreibungen dies immer sind.

[123] In den Analysen zu dieser Stelle wird zwar immer wieder darauf hingewiesen, dass Sappho sich hier über die Spielregeln des Herrschens und der Inthronisation auf Lesbos hinwegsetzt (vgl. z.B. Aldenhoff/Brauckmann/Everwien 1987, 48), ignoriert wird dabei aber der Umstand, dass Rhamnes den jungen Mann in den späteren Aufzug wiederholt mit „Herr" anspricht – und damit offensichtlich auch Sapphos Entscheidung akzeptiert.

[124] So erinnert sich Zimmermann in seinen Aufzeichnungen von 1866 an Gespräche mit Grillparzer, SW IV, 973.

wird mit einem Schlag ein Oben und Unten und ein zweigeteilter Existenzraum. Es folgt nun ein Hinauf und Hinab als Bewegung und Austausch zwischen diesen Räumen. Erhebung und Absturz als emotional beglückende und zerstörerische Erfahrungen dieses Austauschs: das sind die Pole, zwischen denen sich der Diskurs über Liebe, Leben und Dichtkunst in *Sappho* nun entfaltet.

Phaon soll Sappho, wie bereits zitiert, „von der Dichtkunst wolkennahen Gipfeln / In dieses Lebens heitre Blüten-Täler“ (S 90-91) herab ziehen, denn: „Gar ängstlich steht sich’s auf der Menschheit Höhn“ (S 275). Phaon sieht sich in all dem aus seines „Lebens stiller Niedrigkeit / Hervorgezogen – an den Strahl des Lichts, / Auf einen luft’gen Gipfel hingestellt“ (S 133-135). Sappho beklagt im Liebeskummer:

> 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 Treubruch und Verbrechen?
> Dort oben war mein Platz, dort an den Wolken
> (S 941-946)

Sie hätte Phaon stellen wollen „auf der Menschheit Gipfel, / Erheben hoch vor allen, die da sind“ (S 1224-1225), doch sie erntet nur Undank von ihm: „Hernieder sah ich auf der Erde Freuden, / [...] Da kommt der Rauhe und mit frechen Händen / Reißt er den goldnen Schleier mir herab, / Zieht mich hernieder in die öde Wüste“ (S 1274, 1281-1283). Ganz ähnlich beklagt später auch Rhamnes, „daß sie aus dem Staub / Die undankbare Schlange zu sich hob“ (S 1819-1820).

Doch auch Phaon hat auf dieser Berg- und Talfahrt einiges gelernt: Dichtung ist eine Kunst, die „hoch empor, der reinsten Kräfte Kind, / In blaue Luft das Balsamhaupt erhebt / Den Sternen zu, / nach denen sie gebildet.“ (S 1690-1692).[125] Und über den Zusammenhang zwischen Sapphos Kunst und seiner Liebe weiß er – in drastisch abgrenzenden Worten – zu sagen: „Ich liebte dich, so wie man Götter wohl / Wie man das Gute liebet und das Schöne. / Mit Höhern, Sappho, halte du Gemeinschaft, / Man

[125] Beide, Sappho und Phaon, sprechen, wenn sie sich über Dichtung äußern, den Unterschied zwischen dem Erhabenen und dem Schönen an. Dieser Kontrast (innerhalb dessen aber, so etwa mit Kant, das eine nie gänzlich ohne das andere auskommt) ist auch in Grillparzers Beschreibung zum Bühnenbild angelegt, in dem erhabene Landschaftsteile (Felsen und Meer) mit Details eines *locus amoenus* (Grotte, Rasenbank, Rosenstrauch) zusammenfallen und Sakralbauten (Aphrodite-Altar) neben profanen Anlagen (Sapphos Wohnung) stehen. Siehe auch Bauer 1992, 183-184.

steigt nicht ungestraft vom Göttermahle / Herunter in den Kreis der Sterblichen.“ (S 1724-1728). Über seine Liebe an sich sagt er aber, und das mag relevanter sein als sein neu erwachter kritischer Kunstsinn:

> PHAON. Du warst – zu niedrig glaubte dich mein Zorn,
> Zu hoch nennt die Besinnung dich – für meine Liebe.
> Und nur das Gleiche fügt sich leicht und wohl!
> (S 1740-1742)

Doch schon lange vor diesen Erkenntnissen, in denen es explizit ausgesprochen wird, zeigt sich das Ungleichgewicht – wie auch das Absurde in all den Versuchen es zu überwinden und zu leugnen – deutlich, und nicht nur dort, wo Phaons Rolle von Sappho in einem abenteuerlichen Auf und Ab zu unterschiedlichen Zeitpunkten ganz unterschiedlich bewertet wird.

Gleich schon in der zweiten Szene des Stücks, in der das Glück noch intakt scheint, irritiert das Bild, welches Sappho von ihrer Zukunft an Phaons Seite in den Niederungen heiterer Blütentäler entwirft, nachdem sie ihn eben zuvor noch als den größten Helden Griechenlands gepriesen hat (S 72-79). Der glanzvolle Auserwählte, er zieht Sappho zu sich herab? Der strahlende Jüngling, von dem Melitta beim ersten Anblick glaubt, es sei Apoll persönlich, soll ein einfacher Hirte sein und Sappho, „der Frauen Krone“ (S 217), künftig von Schaf- und Ziegenherden anstatt ehrerbietigen Inselbewohnern umgeben? Phaons Reaktion auf die Ehren, die Sappho ihm angedeihen lässt (nicht aber auf deren gleichzeitige Relativierung, die er nicht zu bemerken scheint), ist zunächst geschmeichelte Verwirrung – doch bald schon kommt es zu einem ersten Unbehagen und zu einem ersten Rückzug; Grund dafür geben ihm, nach außen wenigstens, die lautstarken Festivitäten zwischen erstem und zweitem Aufzug.

4. Phaons Mannwerdung

Phaons erster, zaghafter Versuch, sich zu sammeln und die Situation zu erfassen, gerät zu einem Rückblick und einer Erinnerung: an die Abende im Familienkreis, bei denen Sapphos Oden gelesen wurden; an den Vater, der ihn zu den Wettkämpfen in Olympia geschickt hat; und schließlich – tatsächlich nur im Nebenraum befindlich, und doch im Geiste so weit entfernt von ihr – erinnert sich Phaon auch an Sappho, indem er die erste

Begegnung mit ihr beschwört und wieder aufleben lässt. Doch da ist der gemeinsame exterritoriale, heterotope Raum, in dem diese Begegnung stattgefunden hat und der als gemeinsamer Boden imaginiert wurde, schon verlassen.

So wenig der sehnsuchtsvolle Blick zurück etwas an Phaons aktueller Lage auf Lesbos zu ändern vermag, so wesentlich ist er doch für das Verständnis seiner weiteren Entwicklung. Denn die Rückwendung Phaons zu seiner vor-sapphischen Vergangenheit ist bezeichnend. Verunsichert von dem, was um ihn herum geschieht und was mit ihm werden soll, bietet ihm seine Herkunft den einzig verlässlichen Rückhalt als eine Art Versicherung seiner selbst. Doch was bedeutet diese Herkunft? Phaon entwirft in seiner Erinnerung – wie zuvor bereits Sappho in ihrem Ausblick auf kommende Zeiten – ein einfach stilles Hirtenleben am niederen Herd, ein Leben, in dem alle Rollen eindeutig geordnet und zugeordnet sind. Es ist das Bild einer Familie, in der Männer Männer und Frauen Frauen sind.[126] Sappho, die aus völlig anderen Zusammenhängen kommt[127], kann man sich in diesem Szenario, so frappierend ähnlich ihr eigener Zukunftsentwurf für Phaon und sich aussehen mag, nur schwer vorstellen. Genau diese Inkompatibilität zwischen Sappho und Phaon ist es, trotz sich zunächst entsprechender Sehnsuchtsbilder, die dazu führt, dass der junge Mann sich überfordert fühlt und sich schließlich der ihm sozial viel näheren Melitta zuwendet.

Jener Phaon, der im fünften Aufzug das Geschehene zu analysieren imstande ist, hat nur mehr wenig mit dem des ersten Aufzugs zu tun, welcher Rückhalt in den Bildern der Vergangenheit sucht. Zwischen erstem und fünftem Akt steht eine Entwicklung, die der neueren Forschung tendenziell eher missfällt[128], die aus dem „Milchgesicht von einem Jüngling“[129] aber eine Figur macht, die zu „Subjektstatus“ gelangt ist.[130]

---

[126] Der Bemerkung Peter von Matts, dass Phaon „überhaupt keine überpersönliche Ordnung verkörpert, welche der Struktur von Sapphos Welt entgegengesetzt wäre“ (von Matt 1965, 17), muss von daher widersprochen werden.

[127] Rhamnes als frühe Bezugsfigur der Dichterin steht exemplarisch für die Verhältnisse, in denen Sappho lebt. „Die beiden Eltern sanken früh ins Grab“ (S 114), und ihre Geschwister gingen ebenfalls früh „zum Acheron hinunter“ (S 118); Rhamnes, der ‚Vater’ ihrer Poesie, ist ein Diener und Sklave; die ‚Töchter’ und ‚Schwestern’ sind Sklavinnen wie Melitta, zusammengekauft aus verschiedenen Gegenden. Auch hier ist es jeweils nur ein Nippen am Kelch des Lebens, ein Ahnen, was anderen wohl möglich sei – keine Teilhabe. Nicht einmal die durchaus übliche Umschreibung von Herrschaftsverhältnissen durch familiäre Begrifflichkeiten kann für Sappho geltend gemacht werden – Sappho ist kein ‚Familienoberhaupt’ ihres Reichs, keine ‚Landesmutter’, und die freien Untertanen bezeichnen sich nicht als ihre Kinder.

[128] Als frauenfeindlicher Patriarch wird Phaon unter anderem diskreditiert bei Hagl-Catling 1997 und Lorenz 1986, 46.

[129] So die Beschreibung Phaons durch Emil Kuh, zit. n. Prutti 2013, 108.

Als Sappho im ersten Aufzug wortreich beginnt, eine gemeinsame Zukunft zu entwerfen, bleiben Phaon – ganz anders als später im vierten und v.a. im fünften Aufzug – nur kurze Einwürfe. Diese Einwürfe sind so deutlich wie beunruhigend:

> PHAON. Wer glaubte auch, daß Hellas' erste Frau
> Auf Hellas' letzten Jüngling würde schauen!
> (S 255-256)

> PHAON. Was kannst du sagen, holde Zauberin,
> Das man für wahr nicht hielte, da du's sagst?
> (S 278-279)

Und als Schlusswort des dritten Auftritts im ersten Akt:

> PHAON. Sappho!
> Wie kann ich so viel Güte je bezahlen?
> Stets wachsend fast erdrückt mich meine Schuld!
> (S 298-300)

Phaons Einwände sind in rhetorische Fragen gekleidet, die in ihren Stereotypen von Erhebung der Anderen und Erniedrigung des Selbst Sappho wohl schmeicheln sollen. Gleichzeitig transportieren sie aber auch Wahrheiten, die weit über das Gemeinte hinausgehen. Ohne dass Phaon es bemerkt, thematisiert er hier genau jene Aspekte, an denen sich schließlich die Schwierigkeiten entwickeln werden: die Unterschiede im sozialen wie persönlichen Status der beiden[131], das problematische Verhältnis von Dichtung und Wahrheit, das sich vor allem anhand der Bilder konkretisiert, die sich die Liebenden voneinander machen, die Verwandlung von Liebe in ein System von Anspruch auf Dankbarkeit einerseits sowie Undank und Schuld andererseits.

Das Ungleichgewicht zwischen Phaon und Sappho drückt sich auch in der Weise aus, wie Phaon Sappho anspricht: „Erhabne Frau!" (S 130) sagt er zu ihr[132] – sich selbst

---

[130] Prutti 2013, 136.

[131] Als „nicht ebenbürtig" wird Phaon etwa etikettiert bei Hagl-Catling 1997, 154, sowie Aldenhoff/ Brauckmann/Everwien 1987, 42, u. ö..

[132] Es ist dies Phaons Reaktion auf Sapphos Mahnung zur Ernsthaftigkeit. Nachdem sie vor versammeltem Volk ihre gemeinsam Zukunft mit Phaon als eine idyllische und heitere ausgemalt hat, ist es nun an der Zeit, dem Jüngling klarzumachen, worum es geht: „Drum mein Geliebter, prüfe dich!" (S 125). Adolf Müllner fasst die Wirkung dieser Szene in einem Brief an Grillparzer vom 14. Februar 1818 treffend so zusammen: In Sappho liegt „der Zweifel, ihre Liebe verstanden zu sehen, im Streit mit dem Stolz, den schon dieser Zweifel verletzt." (HKA III, 1, 91).

hingegen beschreibt er als „dunkel, ohne Namen, ohne Ruf“ (S 157). Nach wie vor sieht er in Sappho vor allem die Zauberin der Wörter, die große Dichterin – Phaons Liebe erscheint im Grunde als nichts anderes als überbordende Begeisterung für eine Künstlerin. Entsprechend klingt auch, was er aus seinen Erinnerungen an den Kunstgenuss vergangener Tage im Kreis der Familie erzählt:

PHAON. 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!
(S 193-201)[133]

Die Frau, die Phaon hier, in Absetzung zu ‚Sappho in den Wolken', mit einem vertrauten „du“ anspricht und die ihm nahe erscheint, existiert freilich nur in seiner Phantasie und hat mit seinem nunmehrigen tatsächlichen Gegenüber Sappho wenig zu tun.[134] Das zeigt sich auch an jenen schon weiter oben angesprochenen Stellen, an denen Phaon Sappho explizit als Göttin bezeichnet: Zunächst nennt er sie „hohes Götterbild“ (S 164), später fordert er sie auf: „Zeig' dich als Göttin!“ (S 1721). Tragisch für Sappho, dass gerade derjenige, von dem sie als Mensch geliebt sein will, sie explizit zur Gottheit hochstilisiert.

Entgegen Sapphos schönen Reden hat sich der Jüngling, den sie mit nach Lesbos gebracht hat, eben noch nicht als Mann erwiesen. Gleich schon zu Beginn wehrt er

[133] Später verkehrt sich der schöne Zauber allerdings in sein Gegenteil und Phaon rückt sich das Geschehene im Nachhinein zurecht:

PHAON. Eh ich sie sah, warf sie der Lieder Schlingen
Von Ferne leis verwirrend um mich her,
An goldnen Fäden zog sie mich an sich
Und mocht' ich ringen, enger stets und enger
Umschlagen mich die leisen Zauberkreise.
Als ich sie sah, da faßte wilder Taumel
Den aufgeregten Sinn und willenlos
Stürzt' ich gebunden zu der Stolzen Füßen. (S 1165-1172)

[134] Ähnlich argumentiert auch Brigitte Prutti: „Die ideale Sappho ist nichts anderes als ein Gesamtkunstwerk der männlichen Phantasie.“ (Prutti 2002, 288).

Sapphos Lobreden ab: „Wer glaubt so Hohes von dem Unversuchten?“ (S 82). Und später, noch bedenklicher:

> PHAON. 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!
> (S 315-318)

Zur ‚Besinnung’ wird Phaon zwar finden, aber anders, als er sich das hier wünscht. Erneut erinnert er sich im zweiten Aufzug an seine Herkunft, an seine Familie. Ein schlechtes Gewissen den Eltern gegenüber, die er ohne Botschaft gelassen hat, regt sich in ihm, als er in einem ruhigen Moment seine Situation reflektiert:

> PHAON. Vielleicht beweint ihr meinen Tod, vielleicht
> Gab des Gerüchtes Mund euch schon die Kunde,
> Daß euer Sohn, den ihr zu lieben nicht,
> Den ihr zum Kampfe nach Olympia sandtet,
> In Sapphos Arm –
> (S 502-504)

Dass Phaon sich selbst an dieser Stelle unterbricht, lässt sich als Innehalten ob der mit einem Male so offensichtlich fragwürdigen Rolle lesen, die ihm hier zugedacht ist. Fragwürdig kann Phaon seine Situation deshalb erscheinen, weil sie so gar nichts zu tun hat mit dem, was der Plan (seines Vaters, seiner Herkunft) gewesen wäre. Prutti sieht in dieser Szene jenen entscheidenden Augenblick, in dem der eine Diva anbetende Mann sich plötzlich ernüchtert als Liebhaber einer älteren Frau erkennt.[135] Viel prekärer erscheint mir hier allerdings, dass der Liebhaber sich in diesem Moment bewusst wird, „in Sapphos Arm“ liegend seiner ‚Männlichkeit’ beraubt zu werden, einer ‚Männlichkeit’, die sich in ihm ohnehin noch nicht festigen konnte – das zuvor geäußerte ‚Begehren’ Phaons drückt ja aus, dass dieser Zustand eben noch nicht erreicht worden ist. Um ganz zu sein, was er begehrt – das ließe sich wohl auch so formulieren:

[135] Prutti 2002, 290. Grillparzers in diesem Zusammenhang oft zitierte Bemerkung über Sapphos Liebe zu einem jüngeren Mann – „In der gewöhnlichen Welt ist ein solches Weib ein eckelhafter Gegenstand.“ (HKA III, 1, 99) – hebt das Drama gleichzeitig von solchen Ansichten ab auf eine Ebene, in der die Neigung einer älteren Frau zu einem jüngeren Mann für die Gesellschaft, in der sie lebt, nicht a priori ekelhaft sein müsste. Das Drama liefert wenigstens keinen Hinweis, dass dies der Grund des Scheiterns Sapphos sein müsse.

Um ganz ein Mann zu sein. Durch Sapphos Anblick ist Phaon so irritiert, ja feminisiert worden, dass er darüber auch den eigentlichen Zweck seines Aufenthaltes in Olympia, die Männerspiele der Wagenrennen, ganz vergessen hat.[136] Zu werden, was er zu sein begehrt, das steht Phaon noch bevor, und anders, als Sappho es sich erhofft – denn nicht sie wird zum Auslöser dieser existenziellen Erfahrung.

Den zweiten Aufzug stellt Grillparzer ins Zeichen der Begegnung Phaons mit Melitta bzw. deren Entdeckung durch Sappho. Das erste bewusste Aufeinandertreffen der beiden Figuren enthält uns Grillparzer – wie schon bei Sappho und Phaon – jedoch vor, wir erfahren davon wiederum in Rückblenden.[137] Was aber wird davon erzählt? Zunächst neckt die Dienerin Eucharis Melitta damit, beim Gastmahl zur Belustigung Sapphos den Wein verschüttet zu haben, und auch Phaon, ebenfalls belustigt, spricht Melitta darauf an. Auch er spielt mehr oder weniger scherzhaft mit der peinlichen Betretenheit eines Mädchens, das schüchtern die Augen niederschlägt.[138] Grillparzer kommentiert diese Szene selbst:

---

[136] Liebe und Kampf (eine Verbindung, die auch in späteren Dramen Grillparzers, und weitreichender als hier, thematisiert wird: z.B. anhand Rahels Spiel mit Alfons' Rüstung in der *Jüdin von Toledo*) verbinden sich für Phaon als Bild auch in seinem Traum, in dem Sappho wie eine Pallas Athene erscheint. Die Verweiblichung Phaons greift – in anderem Zusammenhang zwar, aber hier dennoch passend – auch Politzer auf: Sappho nennt Phaon an einer Stelle „lieblich" („der liebliche Verräter", heißt es in S 843), und Politzer kommt zu dem Schluss: „Weil er anders und mehr zu sein wünscht als bloß ‚lieblich', ist der Betrug der männlichen Erotik gleichsam eingeboren." (Politzer 1972, 91). Spannender als dieser fragwürdige Befund zur männlichen Erotik bzw. zum männlichen Betrug scheint der Mangel an Männlichkeit, der auch hier deutlich wird, und der die für Phaon inadäquate Rolle benennt, die Phaon an der Seite Sapphos einnimmt. „Lieblich" mögen in der Welt Phaons Frauen – etwa Melitta – sein, aber nicht Männer.

[137] Vgl. die Szenen S 534-540 und S 601-604. Ebenso wurde auch die erste Begegnung zwischen Sappho und Phaon außerhalb des Bühnengeschehens und ins Vorfeld desselben gerückt und gleichfalls nur von den Betroffenen als Erinnerung erzählt (S I, 3). Müllner stößt sich sehr an dieser Methode: „Nun Melitta. Vor unsern Augen fliege der Pfeil in die Herzen und erfülle uns mit Furcht. Nichts vom Weinbegoßnen Estrich!" (HKA III, 1, 91) – Diesem Wunsch nach vor Publikumsaugen fliegenden Pfeilen Amors kommt Grillparzer ab dem *Goldenen Vließ* nach, indem er die Augenblicke der Liebe auf der Bühne stattfinden lässt.

[138] Melitta leidet darunter. Vor sich selbst – und mit deutlicher Anspielung auf Sapphos Umgang mit ihr – beklagt sie ihr Schicksal als Sklavin:

MELITTA. Und auch an sanften Worten fehlt es nicht,
Doch ist es Liebe nicht, 's ist nur Erbarmen,
Das auch der Sklavin milde Worte gönnt;
Der Mund, der erst von Schmeicheln überflossen,
Er füllt sich bald mit Hohn und bitterm Spott! (S 569-573)

> Die Szene an der Tafel während des Zwischenacktes hat die Liebe noch nicht in Melitten erregt. Sie diente nur dazu die Aufmerksamkeit des jungen Paares aufeinander rege zu machen, und sie in jenen Zustand des Berührtseyns zu bringen, das der Liebe den Weg bereitet.[139]

Grillparzer ist in diesem Punkt allerdings nicht ganz konsequent, denn Melittas Aufmerksamkeit wurde durchaus schon früher erregt; schon in der ersten Szene zeigt sie sich hingerissen von Phaons Anblick; in einer Mauerschau berichtet sie von Sapphos Begleiter:

> MELITTA. Siehst du an ihrer Seite –
> RHAMNES. Was?
> MELITTA. Siehst du?
> Hoch eine andre, glänzende Gestalt,
> Wie man der Leier und des Bogens Gott
> Zu bilden pflegt!
> (S 30-33)

Auch bei Melitta geht also ihrem späteren, realistischeren Blick auf Phaon voraus, dass sie ihn, verzückt von seinem Anblick, zunächst zu einem gottgleichen Wesen stilisiert, so wie auch Phaon zunächst Sappho verklärt. In beiden jungen Leuten muss ein tragfähiges, ‚menschliches' Partnerbild erst entstehen.
Phaon gewinnt seinen ersten entsprechenden Eindruck von Melitta beim Festmahl. Dort ist es sie, die aus der Menge der Sklavinnen heraus sticht:

> PHAON. Schon unterm Mahle hab' ich dich bemerkt,
> Die jungfräuliche Stille glänzte lieblich
> Durch all den wilden Taumel des Gelags.
> Wer bist du, und was hält dich hier zurück.
> (S 608-611)

Das Festmahl hat den Boden dafür bereitet, dass Phaon Melitta nun wiedererkennt. Hier, abseits des Lärmens und Feierns, beginnt in einem ruhigen Moment jenes Gespräch, das verdeutlicht, wie sehr sich Phaons Verhältnis zu Melitta grundlegend von jenem zu Sappho unterscheidet. Schien man dort schon alles über den anderen zu wissen, klingt hier Interesse und Neugier am Gegenüber durch. In der Frage „wer bist du?" – eine Frage, die sich auch in anderen Dramen Grillparzers als die entscheidende

[139] Grillparzer an Müllner, HKA III, 1, 101.

erweist – ist alles enthalten, was Melitta bislang vermisst hat, und als sie am Ende der Szene das Gleichgewicht verliert und von Phaon aufgefangen wird, der sie sodann mit einem Kuss überrascht, entfährt es ihr gleichsam als Geständnis ihrer Zuneigung: „Ach!“ (S 711).

Auch Phaon wirkt nach den Turbulenzen und Verwirrungen des ersten Aufzugs, die in ihm weniger Glücksgefühle als eine Art dumpfe Benommenheit ausgelöst haben, am Ende des zweiten Akts tatsächlich in tiefstem Herzen bewegt. Während er sich zuvor noch souverän mit Melitta unterhalten hat, ist er dem darauf folgenden Gespräch mit Sappho, die im Moment des Rosenpflückens, Hinsinkens, Umarmens und Küssens die Szene betreten hat, kaum in der Lage zu folgen.

Die Verwirrung, die Phaon ergriffen hat, spiegelt sich auch im Durcheinander der Namen in den kurzen letzten Szenen des zweiten und am Beginn des dritten Aufzugs: Zunächst nennt Phaon zweimal Melittas Namen, unterbrochen von deren versuchter Abwehr und dem Ausruf: „Weh mir, laß mich! Ach!“ (S 711). Im kurzen fünften Auftritt sagt er nur einen Satz: „Wie, Sappho hier?“ (S 713), im sechsten Auftritt schließlich scheint er zu begreifen: „Sappho!“ (S 719). Dass es mit seiner Aufmerksamkeit für Sappho allerdings nicht mehr allzu weit her ist, darauf deuten seine folgenden, zerstreut wirkenden Äußerungen, bis er es im siebten Auftritt, alleine auf der Bühne zurückbleibend, selbst auf den Punkt bringt: „Ich bin verwirrt, mein Kopf ist wüst und schwer!“ (S 789). Aus dem Schlaf, in den der Verwirrte nun sinkt, erwacht er erfrischt und erleichtert zu Beginn des dritten Aufzugs, wiederum in Gegenwart der zurückgekehrten Sappho, und dabei fällt das entscheidende Wort, das für Sappho schließlich zur „Katastrophe“ (im Sinne Roland Barthes’[140]) führen wird: „Melitta!“ (S 857).

Durch Melitta fühlt sich Phaon als Mann aufgerufen. Ihr gegenüber nimmt er von der ersten Begegnung an keine untergeordnete, passive Rolle ein, sondern wird zum Mann der Tat. In eigenartiger Resonanz mit Sapphos bereits zitierter, frührerer Lobrede (S 74-79) erweist er sich deren Zuschreibungen an Melittas Seite würdig: das Aufeinandertreffen unter dem Rosenstrauch appeliert an ihn als Helfer; Sapphos Eifersucht macht den Beschützer nötig; ihre Pläne, Melitta nach Chios bringen zu lassen, fordern im Ruderboot seinen starken Arm; seine Vernunft schließlich ist zu

[140] „KATASTROPHE. Heftige Krise, in deren Verlauf das Subjekt, das die Situation der Liebesbeziehung als endgültige Sackgasse erlebt, als Falle, aus der es sich nie mehr wird befreien können, sich der völligen Selbstzerstörung entgegengehen sieht.“ (Barthes, *Fragmente*, 151).

Melittas Wohl in den letzten Szenen Sappho gegenüber vonnöten; und endlich kann er nun seine eigene Wahl treffen und Melitta zu seiner Braut machen – nicht wie zuvor umgekehrt, als Sapphos Wahl auf ihn fiel.[141]

5. Wahre Liebe? Von Gebilden, Traumbildern, Einbildungen

Die Begegung zwischen Sappho und Phaon lässt Grillparzer vor dem Heben des ersten Vorhangs stattfinden. Wir sehen de beiden nicht in dieser Begegnung – aber wir hören sie nachher erzählen, bildreich. Jedoch: „Du sollst Dir kein Bildnis machen" – Das lässt sich so nicht erst bei Max Frisch nachlesen. Doch dessen Argument, man nehme dem anderen, dem Geliebten, durch das Bildnismachen die Möglichkeit, sich weiter zu entwickeln, zu verändern, scheint gerade auch auf die Konstellation Phaon und Sappho zuzutreffen. Dass man mit dem Menschen, den man liebt, „nicht fertig wird", ist nach Frisch der Grund für das hilflose Suchen nach Vergleichen. „Man höre bloß die Dichter, wenn sie lieben, sie tappen nach Vergleichen, als wären sie betrunken, sie greifen nach allen Dingen im All, nach Blumen und Tieren, nach Wolken, Sternen und Meeren."[142] – Man fühlt sich hier nicht nur an Sapphos Lyrik erinnert, die ja Phaon auch in seinem Rückblick anzitiert[143], sondern vor allem an jene idealisierenden Bilder, die Sappho von Phaon entwirft. Sapphos Entwürfe von Phaon entbehren dabei jeglicher Grundlage. Der Held, den Sappho ihrem Volk ausmalt, entspricht nicht jenem Phaon, der sie nach Lesbos begleitet hat, sondern dient Sappho lediglich zur eigenen Rechtfertigung und Absicherung ihres eigenen Verhaltens.

Ebenso wenig Gehalt hat umgekehrt hat aber auch das Bild, das Phaon sich von Sappho gemacht hat. Sapphos Bild, das dem Jüngling in den Wolken zu schweben scheint, ist

---

[141] Ähnlich, jedoch tendenziell pejorativ, argumentiert auch Hagl-Catling 1997, 161-162: „Dieser Frau kann sich Phaon überlegen nähern, da ihr gegenüber seine erworbenen männlichen Verhaltensweisen (z.B. die Anrede „mein Kind", 605) nicht fehl am Platze sind. [...] Beide entsprechen dem erwarteten Rollenmodell des Gegenüber".

[142] Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, 27.

[143] Unter anderem zählt Phaon auf: „Die Klage einsam hingewachter Nacht, / Von Andromedens und von Atthis' Spielen" (S 175-176) – in den Liedern der historischen Sappho heißt es: „Nun ist schon der Mond versunken / und auch die Plejaden. Mitte / der Nacht, und die Zeit des Wartens / vorüber. Allein schlaf ich." (94 D., zitiert nach der Ausgabe und Übersetzung von Max Treu 1954), an anderer Stelle im Arignota-Lied: „Fein und schön lebt jetzt sie unter Lydiens / Fraun, wie nach Sonnenuntergang / rosenfingrig der Mond mit seinem Scheine / aller Sterne Glanz hell überstrahlt, sein Licht / breitet er übers salz'ge Meer" (98 D., 6-10).

nicht das nahe, noch unbekannte *Du*, es ist vielmehr nichts anderes als ein Konglomerat aus Phantasie, Schwärmerei, genährt von der im Familienkreis zelebrierten Poesie und den verschiedenen Vermutungen, die angestellt werden, um die Frage zu beantworten: „wie mag sie aussehen wohl, die Hohe?“ (S 183).[144] Im Grunde ist es eine einfache Verwechslung, die Phaon unterläuft: er nimmt ein lyrisches Ich für ein tatsächliches.[145] Während Phaon auf Sapphos unangemessene Bilder nur mit einem diffusen Unbehagen ob einer für ihn (noch) nicht greifbaren, nicht benennbaren Unstimmigkeit reagieren kann, ist Phaons umgekehrte Projektion für Sappho leichter und deutlicher erkennbar. Wenn sie also nicht sicher ist, „ihre Liebe verstanden zu sehen“[146], hat sie guten Grund dazu.

Neben Sappho und Phaon ist auch Melitta von dem Umstand betroffen, dass man sich voneinander Bilder macht. Für Sappho verhält es sich dabei ganz einfach: sie hat das Mädchen ‚gebildet’. Da bedarf es keiner Diskussion, zumindest ist das Sapphos Meinung: Aus ihrer Sicht verhält es sich mit Melitta so wie mit anderen Sklavinnen auch, von denen immer wieder eine „in freudiger Erinnrung / Sich Sapphos Werk aus frühern Tagen nennt“ (S 750-751). Die Sache scheint klar und wird von Sappho bis in die letzte Konsequenz gedacht, wenn sie später über Melitta sagt: „Sie ist mein Werk! Was wär’ sie ohne mich? / Und wer verwehrt dem Bildner wohl sein Recht / Das zu zerstören was er selber schuf?“ (S 1244-1246).[147] Gleichzeitig überkommen Sappho

---

[144] Später, in einem ruhigen Moment und allein auf der Bühne, bezeichnet Phaon diese Phantasien als ein „schlechtgetroffnes Bild“ (S 488). Allein es fehlt ihm etwas, womit er es ersetzen könnte, und so bleibt es dabei: „Der Frauen Zier, die Krone des Geschlechts! / Mag auch des Neides Geifer sie bespritzen, / Ich steh’ für sie, sei’s gegen eine Welt!“ (S 505-507). Dieser Eifer hält sich jedoch nicht lange, und ein besserer Ersatz für das schlechtgetroffne Bild stellt sich schon bald ein: mit Melitta.

[145] Weiterführend vgl. Prutti 2002, 289: „Die auratische Präsenz, der die Sappho dieses Stückes ihre Anziehung auf Phaon verdankt, ist [...] das Phantasieprodukt eines absorbierten Zuhörers ihrer elegischen Verse, für den sich das erhabene ‚Götterbild‘ der bewunderten Künstlerin im Rezeptionsprozeß in das ‚liebeglühende‘ Ich der lyrischen Klage verwandelt, das sich dem sehnsüchtigen Jüngling in der nächtlichen Natur offenbart, wo dessen eigene Empfindungen Gestalt anzunehmen vermögen. Diese Empfindungsgestalt entbehrt jener Plastizität, die Grillparzer als Verfechter der poetischen Anschauung von den Erzeugnissen der dichterischen Phantasie fordert, aber genau diese Unbestimmtheit ist auch die Voraussetzung ihrer nachträglichen Identifikation mit der Protagonistin von Grillparzers *Sappho*.“ Diese Unbestimmtheit und mangelnde Plastizität in Phaons Phantasiebild, die Grillparzers Forderungen an die dichterische Phantasie nicht gerecht wird, so möchte ich ergänzen, erweist auch umgekehrt Sapphos Bild von Phaon als Phantasiebild: „Des Redners Lippe und des Dichters Mund“ (S 77) werden da unter anderem als überraschende Vorzüge Phaons gelobt.

[146] Brief von Müllner, HKA III, 1, 91.

[147] Als „Bildnerin“ in weniger destruktivem Sinne tritt Sappho am Ende noch einmal auf; dann allerdings sind es nicht mehr Menschen, sondern Worte, die zu ihrem Werk werden. An die Götter richtet sie ihren Dank:

bereits sehr bald Zweifel, ob ihre Schöpfung sich auch wunsch- und erwartungsgemäß verhält. Als Sappho mit Phaon von ihrer Reise heimkehrt, stellt sie erstaunt Veränderungen an der Heranwachsenden fest: „Ich kenne dich nicht mehr." (S 343). Was zunächst noch mit quasi-mütterlicher Neigung betrachtet wird, wandelt sich jedoch bald in Eifersucht, der ungewohnte Anblick wird zur Bedrohung. An der Äußerlichkeit besonders schöner Kleider macht Sappho schließlich ihr Misstrauen fest: „So viele Hüllen deuten auf Verhülltes!" (S 1087), ein Vorwurf, der angesichts des Geschehens und der darin anhaltenden, rührenden Naivität des Mädchens wahr und absurd zugleich wirkt.

Dem gegenüber steht das Bild, das sich Phaon von Melitta macht. Dieses Bild, das letzten Endes zu einem tauglichen Partnerbild wächst, ist gänzlich anders strukturiert. Nicht zuletzt, weil die Partnerbilder zwischen Phaon und Melitta im vierten Auftritt des zweiten Akts im Gespräch mittels jener Fragen nach dem ‚wer bist Du, woher kommst Du?', die sich zwischen Sappho und Phaon und ihren statischen Bildern voneinander bezeichnenderweise nicht stellen, korrigiert und aktualisiert werden, sind es Partnerbilder mit Potenzial und von Bestand:

> PHAON. Komm her, Melittion, an meine Seite!
> Du sollst nicht zu ihr flehn! Vor meinen Augen
> Soll dich die Stolze nicht beleidigen,
> Du sollst nicht flehn!
> (S 1753-1756)

Phaon und Sappho hingegen entwickeln laufend wechselseitig unangemessene Bilder voneinander. Phaon, der die Lieder der Dichterin für ihr Leben gehalten hat, kann dieses lyrische Leben mit dem tatsächlichen Leben der Sappho („so lebt nun deine Sappho!", S 107) nicht in Einklang bringen und wendet sich ab. Sappho, die den Geliebten zu einem Symbol für all ihre Wünsche an Liebe und Leben stilisiert und sich alles schon wunderschön ausgemalt hat, beginnt umgekehrt zu spüren, dass sie die Rechnung ohne Phaon gemacht hat. Es folgen Enttäuschung und Ernüchterung.

SAPPHO. In meine Hand gabt ihr des Sanges Bogen,
Der Dichtung vollen Köcher gabt ihr mir;
Ein Herz zu fühlen, einen Geist zu denken
Und Kraft zu bilden, was ich mir gedacht! (S 1983-1986)

Das Selbstbild, das Sappho in diesen Zeilen entwirft, rückt auch eine Zuordnung zurecht, die Melitta zunächst mit Phaon in Verbindung gebracht hat (S 31-33): der Gott des Bogens und der Leier hat nicht mit Phaon, sondern mit Sappho zu tun.

Auslöser für diese Ernüchterung sind wiederum Bilder – diese sind allerdings ganz anders geartet: sie treten von außen an Phaon und Sappho heran. Für Phaon sind es vor allem zwei Bilder: Zuerst ist es das Traumbild, als welches Melitta sich ihm vor das Phantasiebild Sapphos schiebt[148], welches – unerwartete Alternative und verwirklichbare erotische Perspektive, die es ist – Phaon aus seinem dumpfen Unbehagen befreien kann und ihm zu Klarheit und Erkenntnis verhilft. Der Traum ist gewissermaßen „klüger" als das wache Bewusstsein. Die für Phaon ‚richtige', weil für in sein Dasein und Wertesystem integrierbare Entscheidung für Melitta und gegen Sappho findet vorerst auf dieser Ebene der tieferen Wahrheiten der Traumwelt statt.[149] Im Wachzustand ist es sodann das abstoßende Bild der Dichterfürstin, die seine Geliebte mit dem Dolch bedroht.[150] Diesen Anblick nimmt Phaon sich vor als Erinnerungsbild zu bewahren, um auf immer von den alten Eindrücken und Einbildungen befreit zu sein:

[148] Vgl. die Szene S 896-921, darin vor allem:

PHAON. Der Lorbeerkranz, er war mit eins verschwunden,
Der Ernst verschwunden von der hohen Stirn,
Die Lippen, die erst Götterlieder tönten,
Sie lächelten mit irdisch-holdem Lächeln,
Das Antlitz, einer Pallas abgestohlen,
Verkehrt sich in ein Kindes-Angesicht
Und kurz, du bist's und bist es nicht, es scheint
Mir Sappho bald zu sein und bald –
SAPPHO (*schreiend*). Melitta! (S 914-921).

[149] Ähnlich auch Aldenhoff/Brauckmann/Everwien 1987, 52-53: „Die Entwicklung des Verhältnisses von Phaon und Melitta zeigt als Garanten ‚reiner Liebe' die Unbewußtheit der Figuren. [...] Im Gespräch mit Sappho über den Traum von einer Frau, die ein ‚Kindes-Angesicht' (V. 919) zeigt, verdeutlicht erst die Herrscherin ihrem Geliebten ‚schreiend' (Bühnenanweisung in V. 921), daß seine Phantasie von Melitta besetzt ist". Die Abwertung, die Phaons Liebe zu Melitta wiederum bei Lorenz erfährt, erscheint schon allein von daher unhaltbar. Lorenz spricht von einer „Liebelei" Phaons, von Melitta als „Instrument" und „Vehikel", von „heuchlerische[m]" Interesse Phaons an Melitta und bloß „vorgegebene[r] Sympathie" etc. (Lorenz 1986, 49) – das alles würde eine durchgehend bewusste Vorgehensweise voraussetzen, der die Traumszene an so zentraler Stelle im Drama aber eindeutig widerspricht. Gegen Lorenz' Sichtweise sprechen auch die einschlägigen Stellen über Phaon und Melitta im bereits zitierten Brief Grillparzers an Müllner, HKA III, 1, 99-101.

[150] Der Dolch verweist auf eine andere Art der Bildlichkeit, auf die Dingsymbolik, in deren Dienst auch andere Requisiten des Stücks stehen: als Gegenstände der Kranz, die Rose, der Mantel, die Leier, als sprachliche Bilder die Myrte, die Blüten und der Kranz des Lebens, der Kelch der Kunst. Zur Dingsymbolik vgl. u. a. Suttner Baker 1973. Zur Emblematik, einer speziellen Variante von Bildlichkeit, vgl. u. a. Bauer 1992.

PHAON. Und wenn mir je ein Bild verfloßner Tage
In süßer Wehmut vor die Seele tritt,
Soll schnell ein Blick auf diesen Stahl mich heilen!
(S 1159-1161)

Auch Sappho prägt sich ein bestimmtes Bild von Phaon ein. Auf der Suche nach Phaon betritt sie im zweiten Aufzug gerade in jenem Moment die Szene, als Phaon Melitta einen Kuss auf die Lippen drückt. Ein Anblick, der sich nicht verdrängen lässt:

SAPPHO. Was ich auch tue, was ich auch beginne,
Doch steht mir jenes tiefverhaßte Bild,
Dem ich entfliehen möchte, wär' es auch
Weit über dieser Erde dunkle Grenzen,
Mit frischen Farben vor der heißen Stirn!
Wie er sie hielt! Wie sie sein Arm umschlang!
Und nun, dem Drange weichend hingegeben
Auf seinen Mund sie – fort! ich will's nicht denken!
Schon der Gedanke tötet tausendfach! –
(S 794-802)

In Roland Barthes' Worten:

> Das Bild hebt sich heraus; es ist klar und deutlich wie ein Brief [...] über das, was wehtut. Genau, vollständig, ausgefeilt, endgültig, läßt es mir nicht den geringsten Raum: ich bin davon ausgeschlossen [...].[151]

Und es hilft nicht, es nicht denken zu wollen: „Das Bild ist unwiderruflich, es hat immer das letzte Wort; kein Wissen kann ihm widersprechen, es zurechtrücken, es verfeinern."[152]

Was Sappho hier quälend am eigenen Herzen erfährt, wird sie am Ende für sich zu nützen wissen. Mit ihrem letzten Auftritt macht sie sich selbst zum unangreifbaren Bild, das unwiderruflich ist und das sich den anderen einprägt. Das „unbegreiflich Bild" (S 1737), als welches Sappho Phaon im Rückblick erscheint, wird auch in der Zukunft mit „unsichtbaren Banden" (S 1739) an die Liebenden geknüpft bleiben. Zu konstruktiven Partnerbildern, an denen sich wachsen lässt, ist es zwischen Sappho und Phaon nicht gekommen, dennoch aber bleibt Sappho auch weiterhin als mächtiges Bild für Phaon und Melitta erhalten.

[151] Barthes, *Fragmente*, 63.

[152] Barthes, *Fragmente*, 63.

6. Der Anspruch der Liebenden: „der Andere ist mir schuldig, was ich brauche.“[153]

Nicht nur Sapphos Beziehung zu Phaon, sondern auch ihr Verhältnis zur Sklavin Melitta verdient nähere Aufmerksamkeit. Zunächst nimmt Sappho Melitta nicht als potenzielle Gefährdung ihres eigenen Glücks wahr. Melitta, die zwar ebenso wie Phaon an der Schwelle zum Erwachsenwerden steht, ist anders als Phaon nicht durch eine geborgene, familiäre Herkunft geprägt sondern durch ihren klar unterlegenen sozialen Rang. Als eine Sklavin im Dienstpersonal Sapphos hat sie gar keine andere Rolle als Unterordnung zur Verfügung. Man erinnert sich an Rhamnes' anfängliche Bemerkung darüber, wo Frauen sich aufzuhalten haben: still und geschäftig im Haus. Dass auch die unterschiedlich selbstbewussten Wesenszüge der beiden Frauenfiguren dem sozialen Unterschied zwischen Gebieterin und Dienerin entsprechen, unterstreicht diesen hier noch zusätzlich (andere weibliche Figuren wie etwa die Esther des Fragments oder Rahel in der *Jüdin* zeigen, dass niedriger sozialer Stand und niedriges Selbstbewusstsein bei Grillparzer nicht zwingend korrelieren müssen). Melittas Schüchternheit und Schamhaftigkeit im Umgang mit Phaon belustigt Sappho zunächst. Sappho betrachtet die gesellschaftliche Hierarchie, an deren Spitze sie steht, als normativ. Sie rechnet nicht damit, dass diese Hierarchie nicht bindend und entscheidend sein könnte, sondern umgekehrt der Sklavin sogar noch – im Sinne des „gleich und gleich“ – entgegen kommen könnte. Berauscht vom eigenen Glück will Sappho, wie schon zu Beginn dem Volk gegenüber, auch ihr klar hierarchisches Verhältnis zu Melitta mit bloßen Worten in ein intimeres, zuletzt fast gleichberechtigtes verwandeln, in diesem Fall, indem sie die Gespräche mit der Jüngeren von der Ebene ‚Gebieterin und Untergebene' (die aus Sicht beider Figuren immer wieder auch ein ‚Mutter-Tochter'-Verhältnis impliziert) auf eine Ebene zweier Schwestern zu bringen versucht.

> SAPPHO. In Zukunft wollen wir als traute Schwestern
> In seiner Nähe leben, gleichgepaart,
> Allein durch seine Liebe unterschieden.
> (S 361-363)[154]

[153] Barthes, *Fragmente*, 121.

[154] Das Bild der schwesterlichen Beziehung zwischen Melitta und Sappho wird später im (schon höchst zweifelhaften) Versuch, das offensichtliche zu verdrängen, noch einmal und noch radikaler aufgegriffen: „Laß unsre Herzen aneinander schlagen, / Das Auge sich ins Schwester-Aug versenken, / Die Worte mit dem Atem uns vermischen“ (S 1073-1075). Zur Konstellation Sappho und Melitta als Mutter und Tochter

Die beschworene Gleichwertigkeit in der Schwesternschaft wird noch im selben Atemzug wieder aufgebrochen zugunsten einer ungleichwertigen Liebe Phaons für die beiden Frauen. Wen Phaon dabei mehr lieben sollte, liegt für Sappho dabei auf der Hand, es bedarf nicht einmal der Erwähnung. Soweit die Theorie: Um so grausamer ist für Sappho dann die Entdeckung, dass sie es mit Melitta, deren Unsicherheit Phaons Beschützerinstinkt weckt und die somit ungeheuer attraktiv auf ihn wirkt, sehr wohl mit einer ernsthaften Gefahr für ihr Glück zu tun hat; umso bitterer ist diese Entdeckung, stehen sich hier doch immer noch Herrin und Sklavin als Konkurrentinnen gegenüber – man besinnt sich wieder, wenn es drauf ankommt:

> SAPPHO. Sappho verschmäht um ihrer Sklavin Willen!
> Verschmähet? wer? Beim Himmel und von wem?
> (S 933-934)

„Von wem?“ – Auch Phaon wird hier bereits zum Objekt der Wut, doch bleibt Melitta das zentrale Ziel von Sapphos verbaler und letztlich auch realer Aggression. Das Mädchen, das gerade erst noch egalitär-schwesternhaft von Sappho angesprochen wurde, wird nun nicht nur hinsichtlich des niedrigeren Status, sondern auch hinsichtlich seiner zugeschriebenen mäßigen intellektuellen Fähigkeiten auf ihren ‚angemessenen’ Platz verwiesen:

> SAPPHO. Ich will sie sehn die wundervolle Schönheit,
> Die solchen Siegs sich über Sappho freut!
> Was soll ich glauben? Lügt denn mein Gedächtnis,
> Das, wenn ich’s frage, mir ein albern Kind
> Mit blöden Mienen vor die Sinne bringt
> (S 963-967)

Nichts mehr also von der zur ‚Kindschwester’ erhobenen Melitta; doch auch der Geliebte wird, nachdem die Katastrophe eingetreten und die wechselseitige Liebe zwischen Melitta und Phaon entdeckt ist, auf ähnliche Weise in ein anderes Licht gerückt; er wird nun als Grobian gesehen, der die Ruhe der göttlichen Dichterin gestört

---

vgl. auch Prutti 2002, 290-291: „Im bürgerlichen Familiendrama werden die rivalisierenden Besitzansprüchen zwischen Vätern und Söhnen (sprich: den illegitimen aristokratischen Verführerfiguren) in der Regel über die Körper der Töchter hinweg ausgetragen; in der triadischen Mutter-Tochter-Sohn-Konstellation von Grillparzers *Sappho* ist es dagegen die mütterliche Sappho, die ihre eigenen Liebesansprüche gegen die ihrer Tochter durchzusetzen sucht“.

hat. – Man erinnere sich: Noch kurz zuvor waren die Niederungen, aus denen er stammt, erstrebenswert. Erst noch als mutiger Krieger, beachtlicher Redner, Dichter sogar, treuer Freund und zuverlässiger Helfer präsentiert, ist er nun ein Verräter – nicht mehr lieblich, doch immer noch geliebt:

> SAPPHO. Da kommt der Rauhe und mit frechen Händen
> Reißt er den goldnen Schleier mir herab,
> Zieht mich hernieder in die öde Wüste
> Wo rings kein Fußtritt, rings kein Pfad,
> Und jetzt, da er der einz'ge Gegenstand
> Der in der Leere mir entgegenstrahlt,
> Entzieht er mir die Hand, ach und entflieht!
> (S 1281-1287)

Phaon – ein Gegenstand? Sapphos Versuch, nach der Sklavin als ihrem ‚Werk' nun auch den Geliebten zur bloßen Sache zu erklären, scheitert. Das Strahlen, das Phaon sich inzwischen aus eigener Kraft erworben hat, bleibt unangetastet von Sapphos Angriffen und, schlimmer noch für sie, es gilt nicht ihr.
Die mächtige Fürstin erscheint hier geradezu ohnmächtig. Brigitte Prutti stellt fest, dass die Handlungsfähigkeit Sappho in jenem Moment verloren geht, in dem Phaon ihr den Dolch nimmt, mit dem sie Melitta bedroht (S 1157).[155] Es ist dies am Ende des dritten Akts gleichzeitig auch der Moment, in dem sich Phaons Verwirrung zugunsten klarer Fronten auflöst. Denn, so Grillparzer selbst, auch als Phaon

> Melitten schon geküßt hat, ist ihm seine neue Leidenschaft noch nicht klar, erst Sapphos Äußerung bei der Erzählung seines Traums hellt ihn auf, und seine Liebe tritt heraus als er Melitten vor Sapphos Dolche schützt.[156]

Die Fäden des Geschehens, die Sappho bis zum Eklat am Ende des dritten Aufzugs noch in Händen zu halten schien, entgleiten ihr quasi mit dem Dolch. Wie um dies zu kompensieren, versucht sich Sappho nun zumindest auf verbaler Ebene zu behaupten. Zu diesem Versuch gehört, beide Gegenspieler zu einer Sache zu reduzieren und ihnen damit ihren jeweils eigenen Willen abzusprechen. Dieser Versuch muss freilich misslingen, Phaon aber auch Melitta (unter Phaons Schutz und Einfluss) haben sich Sapphos Zugriff bereits zu weit entzogen. Sappho reagiert darauf in ihrem den vierten Aufzug eröffnenden Monolog mit dem bitteren Vorwurf des „Undanks" (S 1290 und

[155] Prutti 2002, 292.
[156] HKA III, 1, 100.

1296). Doch woran macht Sappho diesen Vorwurf fest, oder anders gefragt, wofür meint sie Dank erwarten zu können?[157] Gegenüber Melitta macht Sappho schon zuvor ihre Ansprüche auf Dankbarkeit klar, indem sie daran erinnert, wie mütterlich und liebevoll sie sich um sie gekümmert hat, als Melitta an sie verkauft wurde. Und gegenüber Phaon? Dieser versucht seine Situation schon im ersten Aufzug zu fassen:

> PHAON. Weiß ich doch kaum was ich beginne, was ich sage.
> 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.
> (S 132-138)

Aus seines Lebens stiller Niedrigkeit wurde Phaon von Sappho hervorgezogen – eine gewisse Skepsis vor solchem Glück ist, wenn Achtung und Gleichberechtigung doch nur Fragen der ‚Autorschaft' sind, nicht zu verdenken. Er selbst spricht es noch nicht aus, warum er Sappho Dankbarkeit zeigen sollte. Sappho selbst wird später in ihrem zuvor erwähnten Monolog um einiges deutlicher, dass auch Phaon gewissermaßen ihr Werk sei bzw. hätte werden können:

> 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 Fittichen des Ruhms
> Hinüber in der Nachwelt lichte Fernen.
> Was ich vermag und kann und bin und heiße
> Als Kranz wollt' ich es winden um sein Haupt
> Ein mildes Wort statt allen Lohns begehrend
> Und er – lebt ihr denn noch, gerechte Götter? –
> (S 1222-1232)

Es zeigt sich: Phaon wird, wie schon Melitta, von Sappho als ihr Werk begriffen. Der Unterschied besteht aber darin, dass Sappho Melitta gegenüber auch das Recht des

[157] Vgl. dazu Politzer 1972, 89-90.

Schöpfers beansprucht, das eigene Werk zu zerstören.[158] Phaon gegenüber erhebt Sappho solche Asprüche nicht: Was sie davon abhält, ist die Liebe. Was Sappho aber unter Liebe versteht, wird hier ganz deutlich, und es lässt sich unter dem Begriff des „HABENWOLLENS“ mit Roland Barthes so zusammenfassen: „Ständiger Gedanke des Liebenden: *der Andere ist mir schuldig, was ich brauche*.“[159]

7. Die Wiederkehr des Götterbildes: „Genießet was euch blüht, und denket mein!“[160]

Sappho übersieht, wenn sie über ‚Gegenstände’ und nicht über Menschen nachdenkt, deren Fähigkeit zur Entwicklung. Phaon hat und nützt diese Fähigkeit – nicht mit Sappho, wohl aber mit Melitta. Das liebliche Mädchen macht den Jüngling zum Mann. Vor Melitta, die so ganz seinen stereotypen Vorstellungen von ‚Weiblichkeit’ entspricht und der auch gar nicht in den Sinn kommt, von diesen Verhaltensweisen abzurücken, kann er sich als Mann erweisen. Phaons Rollenverständnis von Männlichkeit ist dabei, wie sich gezeigt hat, seiner Sozialisation entsprechend ebenfalls ein durchwegs konventionelles.

Mit der von ihren Untergebenen vergötterten Dichterfürstin einerseits und den bürgerlich-konventionellen Geschlechter- und Partnerbildern wie auch Partnerschaftsbildern andererseits lässt Grillparzer in der *Sappho* zwei ‚Mythen’ wirken, die beide in der Gesellschaft verankert sind und von dieser gestützt werden, die aber in den einzelnen Figuren, als sich gegenseitig ausschließend, mit zerstörerischer Kraft aufeinanderprallen.

Die Handlung spitzt sich in den letzten beiden Aufzügen zu einem Konflikt zu, aus dem es kein Entrinnen mehr gibt, als Sappho ihre Macht missbrauchen will, um das Glück, das sich ihr zu verschließen droht, mit Gewalt zu erzwingen. Dieser Versuch scheitert. Phaon, der mit der am Leben bedrohten Melitta von Lesbos fliehen will, kann zwar zurückgeholt werden, ist aber nach all diesen Vorfällen nun endgültig von seiner

[158] Es ist dies ein Anspruch den Phaon wiederholt zu relativieren versucht: „Hast diese Tränen Du auch mitbezahlt, / Als du sie von dem Sklavenmäkler kauftest?“ (S 1147-1148) und „Du kauftest ihre Dienste, nicht ihr Leben!“ (S 1678)

[159] Barthes, *Fragmente*, 121.

[160] S 2026.

Bindung an Sappho geheilt.[161] In seiner Rage und vor allem auch in seiner neu erstandenen Identität als Mann übernimmt und behält Phaon Sappho gegenüber nun das Wort und hält ihr – als Frau, als Dichterfürstin, als Idol, als Götterbild – den Spiegel vor. Sappho wirkt gebrochen, ganz anders als in den früheren Szenen kann sie weder verbal noch mit ihrer Körpersprache etwas entgegenhalten. Sappho scheint gebrochen.
Der letzte Auftritt jedoch zeigt Sappho ganz verwandelt. Als „Lichtgestalt" (S 1940) wird sie zunächst von der Dienerin Eucharis in einer Art Botenbericht beschrieben – wieder verschiebt Grillparzer hier eine Schlüsselszene hinter die Kulissen. Und tatsächlich scheint sie bei ihrem letzten Erscheinen nicht mehr von dieser Welt zu sein. Sie spricht nun wieder und tritt, ganz anders als in den vorigen Auftritten, „ruhig und ernst" (S 1949) auf, gleichwohl nicht weniger überzeugt von ihrem gesellschaftlichen Rang. Ein physisch wie psychisch zu verstehendes „noli me tangere" ist inbegriffen:

MELITTA. O Sappho, o Gebieterin!
SAPPHO *(ruhig und ernst).* Was willst du?
MELITTA. Gefallen ist die Binde meiner Augen,
O laß mich wieder deine Sklavin sein,
Was dir gehört, besitz es und verzeih!
SAPPHO *(ebenso).*
Glaubst du so übel Sapphon denn beraten
Daß Gaben sie von deiner Hand bedarf?
Was mir gehört, es ist mir schon geworden.
PHAON. O höre Sappho –
SAPPHO. Nicht berühre mich!
Ich bin den Göttern heilig!
(S 1949-1957)

Dennoch (oder deswegen?) kommt sie nun Phaons Bitte um ihren Segen nach, nicht ohne sich vorher mit den Göttern, „den Meinen" (S 1979), wie sie sagt, beraten zu haben: „Ich fühl's ich bin erhört! Habt Dank ihr Götter! – –" (S 2017). Worin sie sich von den Göttern erhört fühlt, das enthüllt sich ihren rätselnden Zuhörern[162] gleich darauf:

[161] Die Illusion über einen gemeinsamen Boden, auf dem sich Sappho und Phaon befänden, besteht darüber allerdings noch eine Weile fort. Noch im fünften Aufzug glaubt Phaon, er könne mit Sappho verhandeln und Melitta loskaufen: „Es fordre Sappho Lösegeld für sie, / Und zahlen will ich's, wären's Krösus' Schätze!" (S 1630-1631).

[162] Rhamnes fragt in Sapphos Rede hinein: „Was sinnet sie?" (S 2023).

SAPPHO *(auf eine Erhöhung des Ufers hintretend und die Hände über die Beiden ausstreckend).*
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 auf!
(Stürzt sich vom Felsen ins Meer.)
(S 2025-2028)

Das Ende zeigt Sappho tot und die Liebenden lebendig. Doch Melitta und Phaon stehen als Lebende betroffen von Sapphos Selbstmord da. In diesem Ende zeigt sich die Tendenz auch in späteren Werken Grillparzers, den Dramenschluss, der an der Oberfläche als Happy End erscheinen mag, durch letzte Ereignisse bzw. durch Andeutungen von dem zu überschatten, was auf die Figuren zukommen könnte, wäre da nicht der Theatervorhang.
„Aus *Betenden* müssen wir *Segnende* werden!" so wird Nietzsche bei Barthes zitiert[163], und entsprechend verwandelt sich Sappho von einer Liebenden, die im ersten Auftritt zu Aphrodite betet, sie möge ihr Phaons Liebe erringen helfen und ihr „Gefährtin im lieblichen Streit" (S 455) sein, in eine vom „Glanz der Unsterblichen" (S 2024) Umgebene, die es in der Hand hat, Phaon und Melitta zu segnen. Versöhnung also und glückliches Ende?

SAPPHO. Ich suchte dich und habe mich gefunden!
Du faßtest nicht mein Herz, so fahre hin!
Auf festern Grund muß meine Hoffnung fußen!
(S 1960-1962)

Die harten Worte, mit denen Sappho Phaon zu Beginn des letzten Auftritts bedenkt, lassen Zweifel am glücklichen Ausgang aufkommen. Denn das Nicht-Habenwollen, wenn es explizit gemacht wird, kann auch eine Verbrämung des Gegenteils sein:

> Und wenn das N.H.W. [das Nicht-Habenwollen, Anm. d. Verf.] lediglich ein taktischer Gedanke wäre (endlich ein taktischer!)? Wenn ich den Anderen fortgesetzt (wenn auch heimlich) erobern wollte, indem ich mich stelle, als entsagte ich ihm? Wenn ich mich entfernte, *um* ihn in um so sichererem Gewahrsam zu haben?[164]

[163] Barthes, *Fragmente*, 123.
[164] Barthes, *Fragmente*, 122.

Im Fall Sappho geht es freilich nicht um einen neuerlichen ‚realen' Versuch, Phaon an sich zu ziehen; nichtsdestotrotz sichert sie sich durch das als Segnung zelebrierte Nicht-Habenwollen ihre weitere und andauernde Präsenz bei den Liebenden. Die Göttin, das Götterbild, das Phaon so oft beschworen hat, ist wiedergekehrt – und bleibt.

8. Die Wiederkehr der Dichterfürstin: „Der Dicht'rin Ruhm, Saat für die Ewigkeit!"[165]

Wiederholt erscheinen in der *Sappho* die verschiedenen Konfliktebenen zwischen öffentlichem Leben und stiller Häuslichkeit, zwischen den Konventionen männlichen und weiblichen Verhaltens, zwischen hoher Dichtkunst, Herrschaft und Macht auf der einen, irdisch-menschlichen Sehnsüchten und Liebe auf der anderen Seite ineinander überzugehen bzw. sogar miteinander zu verschmelzen. Daraus ergibt sich, dass das Reden über Liebe für Sappho sehr oft auch zu einem Reden über die Dichtkunst wird. Je mehr es dabei zu (unangemessener, abweichender, weil außerhalb der Ordnung und des Gewohnten stehenden) Macht- und Gewaltausübung kommt, desto mehr ‚entzaubert' sich die Dichterin – was bei ihren ansonsten getreuen und affirmativen Untertanen wohl zu Verwunderung, nie jedoch zur Infragestellung von Sapphos Rang führt[166], bei Phaon jedoch zu einem Moment tiefer Enttäuschung:

---

[165] S 1991.

[166] Man denke unter anderem an die Szene I, 4, in der Sappho ihren Geliebten als neuen Gebieter implementieren will – über die Gesetzmäßigkeiten der Gesellschaft hinweg, die Sappho ja betontermaßen freiwillig als Herrscherin akzeptiert, und nicht ohne Widerspruch zu ernten. Rhamnes' verwunderte Nachfrage wird von Sappho aufs Schärfste zurückgewiesen:

SAPPHO. Hier sehet euern Herrn!
RHAMNES (*verwundert, halblaut*). Herrn?
SAPPHO. Wer spricht hier? /
(*Gespannt*.) Was willst du sagen?
RHAMNES (*zurücktretend*). Nichts!
SAPPHO. So sprich auch nicht! (S 302-303)

Der weiter oben angesprochene Sklave, der allein zu Sapphos vollkommenem Triumphzug am Beginn des ersten Aufzugs fehlte, meldet sich hier mit Rhamnes nun doch zu Wort – doch sein zaghafter Einwand und der darin liegende Verweis auf eine mögliche Kompetenz-Überschreitung durch Sappho bleiben ohne Wirkung.

Gröbere Beispiele für den Missbrauch ihrer Position wären daneben u.a. der Versuch, Melitta zuerst ein Geständnis ihrer Liebe zu Phaon und später das Liebespfand der Rose abpressen zu wollen (S 1080-1111 und 1115-1123), oder ihr Befehl, die Flüchtenden von den Landleuten verfolgen und zurückbringen zu lassen (S 1516-1533).

PHAON. Zerbrich die Leier, gifterfüllte Schlange!
Die Lippe töne nimmerdar Gesang,
Du hast verwirkt der Dichtung goldne Gaben!
Den Namen nicht entweihe mehr der Kunst!
Die Blume soll sie sein aus dieses Leben 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!
(S 1685-1694)

Sapphos Dichtungen, die von der Liebe sprechen, haben in Phaon (vermeintliche) Liebe zur Dichterin ausgelöst. Dichtung und Verehrung begründen Sapphos Macht auf Lesbos und ihren Ruhm in ganz Griechenland. Sappho, selber in allen Facetten beglückt und gequält von der Macht der Liebe, versucht, Phaon gegenüber ihre Macht einzusetzen, um Liebe zu erlangen. Macht, Ruhm, Liebe, Dichtung: alles ist hier aufs engste verflochten.

Doch durch den Machtmissbrauch, das Ineinanderziehen von Liebe und Macht für die eigenen Zwecke, zerstört Sappho die gute Ordnung, deren Kern sie selbst war, sein wollte und zu dem sie von ihrem Volk gehoben wurde – zerstört sie gewissermaßen den ‚Mythos' Sappho, von dem sowohl die Schilderungen Phaons von seinem Zuhause wie auch von den Ereignissen in Olympia sowie die triumphale Ankunft des Paares auf Lesbos und die unerschütterliche Akzeptanz durch die lesbische Gesellschaft erzählen. Dass Sappho sich zuletzt selbst tötet, ist einerseits die Konsequenz aus dieser vorangegangenen und nicht mehr widerrufbaren Zerstörung durch Machtmissbrauch, andererseits ist der Freitod ihre einzige Möglichkeit, sich aus einer erfolgreichen Überhöhung und Degradierung, (Selbst- wie Fremd-)Mythisierung und schließlich Entmythisierung zu Lebzeiten wieder in einen andauernden ‚Mythos' nach Ableben zu verwandeln.[167] Der Anspruch darauf besteht explizit:

[167] Die zentrale Rolle, die Prutti dabei Phaon zuordnet („Phaon stürzt das falsche künstlerische Idol und hat gleichermaßen Anteil an dessen Resurrektion als ein erhabenes Vehikel männlichen Schöpfertums.", Prutti 2002, 285), kommt in diesem Prozeß eher Sappho selbst zu.

SAPPHO. Ihr habt mit Sieg dies schwache Haupt gekrönt
Und ausgesät in weitentfernte Lande
Der Dicht'rin Ruhm, Saat für die Ewigkeit!
Es tönt mein goldnes Lied von fremden Zungen
Und mit der Erde nur wird Sappho untergehn
(S 1989-1993)

Das Ende der *Sappho* fällt im Vergleich zu späteren Dramenschlüssen eher gesellschaftskonform aus; dies ist unter anderem auch dahingehend interpretiert worden, dass Grillparzer „das Leben Sapphos auf dem Altar der gesellschaftlichen Stereotype“ [168] geopfert habe. Dieser Altar steht allerdings auf einem nicht sehr stabilen Fundament das vermeintliche Opfer dieses Altars triumphiert am Ende als Götterbild. Es stellt sich hier noch einmal die Frage, ob Sappho tatsächlich Opfer eines Geschlechterzwistes geworden ist. Gemäß der Ambivalenz der Figur selbst lässt sie sich nur entsprechend ambivalent beantworten: Niederlage und Sieg lassen sich für Grillparzers tote Sappho so wenig trennen, wie seine lebende Sappho innerhalb gängiger Geschlechterrollen zuordenbar war.

Die tote Sappho, durch Rhamnes und Phaon einerseits, durch sich selbst andererseits (wieder) zum Idol, zum ‚Mythos' erhoben, ist am Ende keineswegs „mythologisch entschärft“[169], wie Hagl-Catling annimmt. Nach ihrem Selbstmord geht nicht nur der Dichterin Ruhm als Saat für die Ewigkeit auf. Vielmehr blickt – quasi nach dem Vorhang – die in ihren Gefühlen unermessliche, nichtbürgerliche Liebende und Dichterfürstin wie aus dem Herrgottswinkel heraus ohne Unterlass herab auf den künftigen Haushalt von Melitta und Phaon. Mit dem jungen Paar, das sich ins einfach stille Hirtenleben bescheidet, dabei aber letztlich unter Sapphos Segen steht und den Mythos Sappho in ihrem Zeichen tunlich als erstes sichern wird (man erinnere sich etwa noch einmal an Phaons Schilderung der Abende mit Sappho-Liedern in jener Heimat, in die er Melitta nun führen wird), scheint dieses Ende gleichzeitig zu bedeuten, dass sich auch die Norm und der ‚Alltags-Mythos' der Geschlechterrollen hier noch gegen eine Überschreitung behaupten kann.

[168] Hagl-Catling 1997, 169.

[169] Hagl-Catling 1997, 173.

II. Des Meeres und der Liebe Wellen

1. Heros großer Tag, oder: Leben in der Heterotopie

Mit der jungen Hero betritt in *Des Meeres und der Liebe Wellen*[170] eine Figur die Bühne, die ganz eins mit sich zu sein scheint. Klarheit und Ruhe sind das, was sie braucht und sucht, und an diesem Morgen in Sestos scheint sie ihr Ziel erreicht zu haben. Der Tag beginnt „so schön, so still, so lieblich! / Kein Wölkchen trübt das blaue Firmament“ (H 13-14), und vor Hero liegt ein herrliches Leben; davon ist sie, man merkt es in dieser ersten Szene von *Des Meeres und der Liebe Wellen* ganz deutlich, durch und durch überzeugt: Sie hat es geschafft. Wir begegnen ihr, als sie am Beginn „dieses feierlichen Tags“ (H 93) gerade eifrig damit beschäftigt ist, den „Tempel ihres Glücks“ (frei nach *Sappho*, S 1461) auf Hochglanz zu bringen. Mit Blumen im Arm tritt sie in der ersten Szene aus dem Aphrodite-Tempel ins Freie und trägt ihre feierlich Stimmung nach Außen und an die Öffentlichkeit.

Der Innenraum des Heiligtums ist bereits mit Myrten und Rosen geschmückt, nun sind die Statuen vor dem Eingang an der Reihe, mit Blumen aufgeputzt zu werden. Das Mädchen mit dem Blumenkörbchen evoziert das Bild der Sklavin Melitta, die auf Lesbos ebenfalls mit Rosen beschäftigt ist, um ein Fest im Zeichen Aphrodites zu schmücken. Während Melitta in *Sappho* aber wenig Grund zu Fröhlichkeit hat und die Einsamkeit ihres Daseins bitter beweint (S 552-589), ist Hero voller Vorfreude. Es ist der Tag ihrer Priesterweihe, und mit dieser Weihe geht für sie in Erfüllung, was sie sich für ihr Leben wünscht: völlig sie selbst und völlig mit sich selbst sein zu können, um endlich „das Glück des stillen Selbstbesitzes“ (H 392), wie sie es später nennen wird, auszukosten.

> HERO. Mir wird vergönnt, die unbemerkten 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.
> (H 5-11)

[170] HKA I, 4, 77-211, hier zitiert mit Sigel „H“ und Verszahlen.

Das Keuschheitsgelübde, das es für sie an diesem Tag abzulegen gilt, bedeutet für sie keinerlei Einengung, es verspricht ihr im Gegenteil Freiheit und ein Dasein unbelastet von Störungen welcher Art auch immer; auch keine Sehnsucht nach Verwandten oder Freunden, wie sie etwa die bedauernswerte Sklavin Sapphos plagt, trübt ihre Seele. Die Ästhetisierung der Blumen zum Sinnbild für die kommenden Tage, die Hero betreibt, wirkt sakralisierend, überhöhend – auch auf Hero; denn nicht nur ihre Göttin wird von den Blumenkränzen geschmückt, sondern ja auch sie selbst.

„Der Wasserkrug, der Opferherd, die Kränze“ (H 131) sind ihr als tägliche Dienste ebenso wenig eine Last wie „Säul und Sockel, Estrich und Altar / Zu reinigen, zu schmücken, zu bewahren“ (H 132-133). So unterschiedlich sind diese beiden wohl etwa gleich alten Figuren: Hero bejubelt, Melitta beklagt ihr Schicksal. Melitta fleht die Götter an, ihr zu helfen: „Führt zu den Meinen mich, ach, oder nehmt mich / Hinauf zu euch, zu euch! – zu euch!“ (S 588-589). Wie verzweifelt klingt dieser Ruf nach den Überirdischen. Wie selbstsicher hingegen spricht Hero die Götter an:

> HERO. Und Phöbus blickt, dem hellen Meer entstiegen,
> Schon über jene Zinnen segnend her.
> Schaust du mich schon als Eine von den Euren?
> (H 15-17)

Aphrodite, Phöbus – und Hero: Da wird in dieser Eingangsszene von der angehenden Priesterin bemerkenswert wenig Unterschied im Rang gemacht. Hero ähnelt in diesem Moment gespannter Erwartung viel mehr Melittas selbstsicherer Gebieterin. Wie Sappho ist auch Hero für eine sozial besondere Position ausersehen. Das entbindet sie dennoch nicht bestimmter Aufgaben: Nach dem Tempel der Aphrodite warten noch die Statuen des Amor und des Hymenäus darauf, von Hero mit schmückenden Blumenkränzen bedacht zu werden, und eifrig macht sie sich ans Werk. Gleichzeitig ist es Gelegenheit, auch an diese beiden den Tempel flankierenden Unsterblichen aus Stein ein paar programmatische Worte zu richten:

> HERO. Hier, Hymenäus, der die Menschen bindet,
> Nimm diesen Kranz von Einer, die gern frei.
> Die Seelen tauschest du? Ei, gute Götter,
> Ich will die meine nur für mich behalten,
> Wer weiß, ob eine andre mir so nütz?

Dir, Amor, sei der zweite meiner Kränze.
Bist du der Göttin Sohn, und ich ihr Kind,
Sind wir verwandt; und redliche Geschwister
Beschädigen sich nicht und halten Ruh.
So seis mit uns, und ehren will ich dich,
Wie man verehrt, was man auch nicht erkennt.
(H 33-43)

Auch hier wieder sieht sich Hero auf einer Ebene mit den Göttern, wenn sie ein geschwisterliches Verhältnis zwischen sich selbst und Amor postuliert. Somit sind die Grundzüge der sich durchaus glücklich darstellenden Situation Heros am Beginn von *Des Meeres und der Liebe Wellen* auch schon umrissen: Ein eheloses Leben nicht nur im Dienste der Götter sondern auch in ihrem Glanz, an ihrer Seite – das ist die Perspektive, die dieser Morgen eröffnet.[171]

Mit Hero betritt eine junge Frau die Bühne, die intellektuell begabt ist und an der Schwelle zu einer Existenzform steht, die, wie jene Sapphos, eine äußerst privilegierte ist: „ergreifend ihrer Ahnen Recht“ (H 20) wird Hero künftig ein Amt bekleiden, das nicht jede oder jeder erlangen kann, sondern das nur jenen zukommt, die „begnadet von den Göttern“ (H 174) sind. Es ist der Morgen eines außergewöhnlichen Tages in Sestos, und es kann nicht verwundern, dass Hero die Bühne mit entsprechender Haltung betritt. Sie ist völlig überzeugt von sich selbst und von dem, was ihr bevorsteht. Die „Andern alle ringsumher im Land“ (H 237), die andern in den Nachbarländern ohnehin, sind von Heros Rang, ihrer Position und Aufgabe ausgeschlossen; ihnen bleibt der bewundernde Blick auf die Priesterin.

Sieben Jahre hat Hero vor diesem Tag bereits im Tempelbezirk in der Obhut ihres Onkels verbracht, sieben Jahre, in denen sie wohl letzte kindliche und spielerische Eindrücke, nicht aber prägende zwischenmenschliche Erfahrungen sammeln konnte. Hero ist, darin ähnelt sie wiederum der Dienerin Melitta, in einer abgegrenzten, ‚unnatürlichen’ Umgebung aufgewachsen und ist nun, am Punkt, an dem die Handlung des Dramas einsetzt, gleichzeitig Bewohnerin und Produkt dieser Welt. Sestos ist Heros

[171] Auf die Paradoxie der zölibatären Aphrodite-Kultstätte wurde vielfach hingewiesen. So merkt beispielsweise Politzer in diesem Zusammenhang an, dass es sich der „Schutzherrin der Paarung paradoxerweise nur jungfräulich dienen läßt“ (Politzer 1972, 212), und Dagmar Lorenz kommentiert: Die Priesterin „dient den Bildern Amors und Hymens, aber der Genuß ist ihr nicht erlaubt.“ (Lorenz 1986, 54-55). Eine gewisse Pointe ergibt sich in diesem Zusammenhang (wie auch in Hinblick auf das kommende Geschehen) daraus, dass Amor, den Hero an diesem Morgen als Sohn der Aphrodite und als ihren Bruder anspricht, Produkt einer durchwegs illegitimen Liebesgeschichte seiner Mutter mit dem Kriegsgott Ares ist.

‚anderer Raum', ihre Heterotopie – der ‚Wirklichkeit', wie sie außerhalb des Heiligtums herrscht, enthoben. Es ist ein Ort der Sicherheit – jedoch kein Ort des (wieder mit Sappho gesprochen, S 1996) „süß umkränzten Kelch" des Lebens, wie sich schon bald zeigt.

Was Hero vom Leben außerhalb des Tempelbezirks weiß, entstammt der Erinnerung an die Zeit davor, der Erinnerung an die Kindheit bei ihren Eltern. Diese Erinnerungen färben zwar Heros Einschätzung der Außenwelt, der Welt der Eltern und des Bruders, ein klares Bewusstsein von diese Außenwelt fehlt Hero jedoch weitgehend. Einen selbst erworbenen Erfahrungsschatz, der ihr nun in Sestos – in Hinblick auf sich selbst ebenso wie auf ihre Umgebung – als Korrektiv dienen könnte, besitzt sie nach den sieben Jahren im Heiligtum somit nicht. Ihre Meinungen und Einstellungen sind in einem geschützten Raum entstanden, sie wurden noch nicht auf die Probe gestellt. Entsprechend fällt dann auch das Bild aus, das Hero für ihr Dasein im Tempel findet:

> HERO. 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.
> (H 161-164)

2. Hero ins Sestos: Verhasste Außenwelt, ersehnte Gegenwelt, Widersprüche

Ähnlich wie in *Sappho* durch die Worte des Dieners Rhamnes das übliche Verhältnis der Geschlechter auf Lesbos klar und deutlich als ein hierarchisches deklariert worden ist, das nicht eben die Frau begünstigt (S 35-99), lässt Grillparzer auch im ersten Aufzug von *Des Meeres und der Liebe Wellen* keine Zweifel darüber aufkommen, wie es um diese Angelegenheiten in dieser Umgebung steht, in jener Gesellschaft, in die das Heiligtum Sestos eingebettet ist. Heros Eltern, die anlässlich der Priesterweihe ihrer Tochter in den Tempelbezirk gekommen sind, geben ein Beispiel dieser Gesellschaft und bringen mit ihrem Besuch ein wenig Außenwelt in das ansonsten streng abgeschlossene Territorium des Heiligtums.

Die Rollenverteilung, die sich hier zeigt, ist eindeutig. Schon vorab erzählt Hero dem Onkel von den Verhältnissen früherer Tage und von ihren Schwierigkeiten mit den Eltern:

HERO. Mein Vater wollte was kein Andres wollte,
Und drängte mich, und zürnte ohne Grund.
Die Mutter duldete und schwieg.
(H 202-204)

Der Vater war und ist, so malt es Hero aus, ein Despot, und die Mutter konnte der Tochter wenig Stütze gegen die patriarchale Übermacht sein, befangen wohl selbst in Loyalität dem Gatten gegenüber. Kaum überraschend verläuft dann auch die Begrüßungsszene zwischen den Eltern und der Tochter. „Der Mann mag das Geliebte laut begrüßen, / Geschäftig für sein Wohl liebt still das Weib“ (S 38-39) – Rhamnes' Worte haben, so legt es die Szene nahe, auch für Heros Eltern uneingeschränkte Gültigkeit: Der Vater spricht in einem fort, die Mutter hält sich unterdessen stumm im Hintergrund und sagt – da es gleich ungefragt wie unerwünscht wäre – kein Wort. Hero aber will es anders. Es bedarf allerdings der wiederholten deutlichen Intervention der Tochter, um das Dulden und Schweigen der Mutter zu durchbrechen und umgekehrt den Vater zum Schweigen zu bringen. Dieser möchte gar nicht aufhören, zu sprechen – vor allem nicht über die Mutter:

HERO. Allein sie spricht nicht.
VATER. Nicht? Frag sie: warum?
Sie spricht wohl sonst, wenns auch nicht an der Zeit,
Im Haus, den langen Tag. Frag sie: warum?
Und wieder ists auch besser, spricht sie nicht.
Wer Förderliches nicht vermag zu sagen,
Tut klüger schweigt er völlig. Bruder, nicht?
HERO. O guter Ohm, heiß deinen Bruder schweigen,
Daß meine Mutter rede.
PRIESTER. Bruder, laß sie!
VATER. So sprich; allein –
HERO. Nicht so! Nach ihrem Herzen.
Wies ihr gefällt.
(H 252-261)

Hero, die dem Vater bei diesem Wiedersehen wie auch umgekehrt er der Tochter nicht mehr Aufmerksamkeit schenkt als unbedingt nötig, bekommt ihren Willen, und dieser kann es kaum fassen: Seine Gattin, „wenn noch so stumpf“ (H 247), spricht. Und nicht nur das: „Nun weint sie gar. Daß doch!“ (H 264). Die Unterredung zwischen Mutter und Tochter, die seiner Kontrolle entzogen ist, lässt ihm keine Ruhe. Das Gespräch mit seinem Bruder unterbricht er mit einem Verweis auf das Gespräch der beiden Frauen:

VATER. Doch Jene –
PRIESTER. Laß sie nur!
VATER. Sie reden.
PRIESTER. Laß sie!
(H 270)

Aber nicht nur er, auch die Mutter ist aufgeregt, und es fällt ihr nicht leicht, der Aufforderung der Tochter – „Nun aber Mutter hemme deine Tränen, / Vielmehr sag deutlich was du fühlst und denkst“ (H 271-272) – so einfach nachzukommen:

MUTTER. Kind!
HERO. Was ist?
MUTTER. Sie sehn nach uns.
(H 278)

Bei aller Dominanz des Vaters klingt hier auch noch etwas anderes durch: nämlich – passend zum Ort des Geschehens, dem Heiligtum der Liebe und Bindung immerhin – die enorme Bezogenheit der Eltern Heros aufeinander. Der Vater, obwohl er im Bühnenhintergrund gerade Männergespräche beginnen will, ist mit einem Ohr ständig bei der Mutter. Die Mutter, obwohl endlich allein und relativ ungestört mit Hero, ist mit ihrer Aufmerksamkeit umgekehrt durchwegs beim Vater. Die Bindung zwischen ihnen, wie auch immer begründet und gefärbt, ist deutlich zu bemerken. Hero aber, wiewohl bald als Priesterin an diesem Ort tätig, hat dafür kein Gespür. Und auch sonst scheint das Leben von Heros Mutter wenig mit dem ihren zu tun zu haben; so behauptet Hero im nächsten Satz für ihre eigene Existenz: „Im Tempel hier hat auch die Frau ein Recht, / Und die Gekränkten haben freie Sprache“ (H 279-280). Nicht nur die Mutter, auch sich selbst sieht Hero als eine dieser „Gekränkten“. Sie hat sich ihr Bild vom Zusammenleben der Geschlechter gemacht, und wenn sie auch nicht auf eigene partnerschaftliche Erfahrungen zurückgreifen kann, so hatte sie doch lange genug das für sie abschreckende Beispiel vor Augen, das die Eltern dem Kind waren.
Dass Heros Bild von den Eltern, vor allem das vom Vater, jedoch in gewisser Weise ein Zerrbild ist, zeigt der Kontrast zwischen dem Auftreten des Vaters und Heros Äußerungen zu ihm. Zur Figur des Vaters ist in einer Notiz von Grillparzer aus dem Jahr 1827 zu lesen: „Heros Vater ganz der Meinung seines Bruders untergeordnet, gegen alle andern eigensinnig und von einer schwächlichen Heftigkeit“[172]. Auch

[172] HKA I, 19, 198.

Politzer liest Heros erste Reaktion auf den Anblick des Vaters – „Und ist der Mann so alt?“ (H 226) – entsprechend so,

> daß sie ihn in ihrer Erinnerung jünger, stärker, tyrannischer hat werden lassen, als es Menander, der prahlerische und hypochondrische Alte ist, der ihr am Tag ihrer Weihe gegenübertritt.[173]

Diese Beobachtung verweist nicht nur auf einen Streich, den die Erinnerung Hero in Bezug auf den übermächtigen Vater spielt. Im Kontrast zwischen Heros kindlicher Erinnerung an die Vaterfigur wie auch ihrer quasi-erwachsenen, die Erinnerung stützenden Wahrnehmung des Vaters einerseits und dessen tatsächlichen Auftreten im morgendlichen Sestos andererseits wird nochmals die lange Zeitspanne deutlich, die vergangen ist, seit Hero das Elternhaus verlassen hat. Zudem deutet sich in der Widersprüchlichkeit, die zwischen Heros Gedankenwelt, wie sie sich kurz davor im Gespräch mit dem Onkel geäußert hat, und der Wirklichkeit ihrer Eltern besteht, eine mögliche Bruchlinie in Heros Innenwelt bereits an, ebenso wie die Fraglichkeit, ob Heros so sicher formulierte Überzeugungen einer möglichen Bewährungsprobe standhalten würden können – Heros postuliertes Ich und die tatsächliche Welt scheinen in deutlichem Widerspruch zu stehen.[174]

Abgesehen vom Vorbild der Eltern gibt es für Hero noch einen weiteren Referenzpunkt für das Verhältnis der Geschlechter, und dieser ist ihr erst recht in keiner guten Erinnerung: „Von den Menschen all, die leben, / Bin ich nur einem gram, es ist mein Bruder“ (H 205-206), so hat sie schon dem Onkel erklärt. Auch in der Unterredung zwischen Mutter und Tochter geht es um den ungeliebten Bruder, der Hero zum „Spielwerk seiner Launen“ (H 208) gemacht hat, und schließlich geht es auch um die Ehe, was in der Aussage der Mutter gipfelt: „Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand“ (H 320).[175] Dieses Gespräch wird von Grillparzer dramaturgisch verschränkt mit einer so bezeichnenden wie eigenartigen Nebenhandlung. Während sich die Frauen im Bühnenvordergrund unterhalten, sind die männlichen Figuren dieser Szene – der Priester, der Vater, der Tempelhüter und ein Sklave – im Hintergrund allesamt damit

[173] Politzer 1972, 214.

[174] Griesmayer (1972, passim, hier 209) sieht im Gegensatz von Ich und Welt die „fundierende dramatische Gegensätzlichkeit“ in *Des Meeres und der Liebe Wellen*.

[175] Lorenz sieht in diese Aussage die völlige Verinnerlichung der Unterdrückung der Frau ausgedrückt (Lorenz 1986, 53), Geißler geht an diese Stelle in seiner Interpretation differenzierter heran: die Mutter entzieht sich den Realitätsbedingungen einer polaren Wirklichkeit nicht, sondern weiß sich in ihrer menschlichen Existenz auf andere bezogen und begreift wie akzeptiert die Notwendigkeit solcher Bedingung und Vermittlung (Geißler 1987, 36).

beschäftigt, ein Taubennest auszuräumen. Besonders auffällig ist dabei der erste von insgesamt drei Momenten, in denen Vordergrund- und Hintergrundhandlung kurzfristig ineinander übergehen:

HERO. Dir ist mein Bruder,
Der bringt die Braut ins Haus und dehnt sich breit,
Und gibt dir Enkel mit der Väter Namen.
MUTTER. Dein Bruder, Kind –
VATER *(im Hintergrunde zum Sklaven)*.
Greif herzhaft immer zu!
MUTTER. Dein Bruder, Kind, ist nicht mehr unter uns!
(H 294-298)

Die Ermunterung des Vaters, die aus dem Hintergrund in die Rede der Mutter eindringt, scheint so auch dem Bruder zu gelten, der die Familie und die Braut zugunsten von Abenteuer und „Wagnis" (H 303) verlassen hat. So wird ein männliches Prinzip der Rücksichtslosigkeit und des Zugreifens ins Spiel gebracht, das für Ordnung der Geschlechter außerhalb des Heiligtums gilt, und vor eben dem Hero sich in den abgeschlossenen Raum geflüchtet hat[176]. Vor diesem Hintergrund des irdischen Bruders ist nur zu verständlich, dass Hero eingangs Amor als himmlisches Pendant zum Bruder angesprochen hat, in der Hoffnung auf ein diesmal redliches Geschwisterverhältnis ohne Beschädigungen.

Nun erfährt sie also von der Mutter, dass dieser Bruder, der für sie der Inbegriff geschlechterrollen-bezogener wie -begründeter Machtausübung ist, das Elternhaus verlassen hat. Für einen Augenblick reagiert sie erleichtert, wie erlöst, als bestünde unter diesen neuen Voraussetzungen nun doch eine Möglichkeit, ohne Konflikt mit sich selbst in die frühere Umgebung zurückzukehren, Sestos zu verlassen. Doch besinnt sich Hero sogleich:

HERO. Doch ist nicht er, sind da noch Hundert andre,
Von gleichem Sinn und störrisch wildem Wesen.
Das ehrne Band der Roheit um die Stirn,
Je minder denkend, um so heft'ger wollend.
Gewohnt zu greifen mit der starren Hand

[176] „Versucht Hero ihre ehemaligen Bezüge radikal zu kappen, um ihr Selbstsein zu bewahren, verfügen Vater und Bruder aus eigener Machtvollkommenheit über Menschen und Verhältnisse" (Geißler 1987, 36). Der misogyne Aspekt eines solchen männlichen Verhaltens wird auch über eine zweite, ähnlich verschränkte Bemerkung des Vaters deutlich, mit der jener vordergründig das Verhalten der aufgestörten Taube, implizit aber jenes seiner Frau kommentiert: „Die Mutter flattert auf" (H 327).

Ins stille Reich geordneter Gedanken,
Wo die Entschlüsse keimen, wachsen, reifen
Am milden Strahl des gottentsprungnen Lichts.
Hineinzugreifen da und zu zerstören,
Hier zu entwurzeln, dort zu treiben, fördern
Mit blindem Sinn und ungeschlachter Hand.
Und unter Solchen wünschtest du dein Kind?
Vielleicht wohl gar – ?

(H 307-319)

Der Bruder, so ihre Überzeugung, ist keine singuläre Erscheinung. Es ist nicht der Einzelne, mit dem sie nichts mehr zu tun zu haben wünscht. Das in der Welt der Eltern gängige und herrschende Männerbild ist generell keines, mit dem Hero leben könnte, und das Frauenbild, das sich ihr in Person der Mutter zeigt, ist mit ihrem eigenen Selbstbild nicht vereinbar. Hero sucht also einen anderen Weg. Ist für Sappho ihr Lesbos und ihr Reich der Kunst jener angemessene Wirkungsort, der als intellektuelles Refugium ein möglicher und geeigneter, gleichwohl beschränkter Lebensraum für die außergewöhnliche Figur sein konnte, ist es für Hero der heilige Bezirk von Sestos, der Status der Priesterin und der Kult, der eine Art Freiheit verspricht. Heros Flucht in den Tempelbezirk, so Gerhard Scheit,

> auf die ‚lichte Bahn der Priesterin', wo nach eignem Ziel ein ‚Selbst zu sein, ein Wesen, eine Welt' ihr einzig möglich dünkt, diese ihre Flucht ist ja nichts anderes als der geglückte Ausbruch aus der Kleinfamilie.[177]

Mögen andere Frauen mit den Männern leben und sich ihnen unterordnen, Hero wird das nicht tun:

HERO. 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.
(Mit starker Betonung.)
Wahrhaftig!

(H 332-337)

[177] Scheit 1994, 53. Ähnlich auch Lorenz, sie sieht in Heros Entscheidung „den traditionellen Ausweg einer Frau […], die ledig bleiben will in einer Gesellschaft, die ihr nur die Existenz als Eigentum eines Mannes zugesteht" (Lorenz 1986, 53), und merkt weiter an, dass Grillparzers „Griechendrama […] unschwer als Zeitstück zu erkennen" (ebd.) sei. Brigitte Prutti sieht Hero „als ambitioniertes Bürgermädchen des 19. Jahrhunderts gezeichnet, das mit der Entscheidung für das Leben einer Priesterin den Zwängen und Misshandlungen seiner Familie zu entkommen sucht" (Prutti 2005, 186).

Nicht an Gattenhand also gedenkt Hero glücklich zu werden, nicht mit einem Mann, der wohl versuchen würde, ihr Herr zu sein, sondern an der Seite einer Frau, der Göttin selbst. Der Begriff ‚Herrin', der zum Beispiel in *Sappho* verwendet wird, fällt an dieser Stelle bezeichnenderweise nicht, und es scheint, dass Hero hier eine Art Gegenwelt zur Welt der Mutter aufzurufen versucht: eine Gegenwelt, die weiblich geprägt ist und ohne geschlechterbedingte Hierarchien und damit einhergehende Gewalt auskommt. Obwohl sie kurz zuvor selbst, auf den Bruder und Seinesgleichen bezogen das Entwurzeln, Zerstören und gewaltsame Zugreifen angeprangert hat, blendet Hero das gewaltsame Räumen des Taubennests, an dem außer Heros Vater nur Tempelbewohner beteiligt sind, nun aus – ihr Bild von Sestos wird hier als Flucht- und Wunschvorstellung enttarnt. Entsprechend beschreibt auch Politzer Heros Verhalten als Versuch der „Lösung einer trüben häuslichen Situation. Ihr Entschluß ist auf Flucht, also auf eine Verneinung, gegründet, was niemals Gutes verspricht. "[178]

Die gedachte Gegenwelt, wenn auch trügerisch, ermöglicht in der Folge jedenfalls die Rolle, die Hero dem Ich zuspricht. Das Ich ist die einzige moralische Instanz, die Hero anerkennt, eine nicht ganz ungefährliche Ausgangsposition für eine Figur, zumal wenn zugleich dem Entwurf seines Umfelds zugleich etwas Fragwürdiges anhaftet. Im Moment jedoch betont Hero der Mutter gegenüber voll Überzeugung ihre überlegene Position:

> HERO. Kennst du das Glück des stillen Selbstbesitzes?
> Du hast es nie gekannt; drum sei nicht neidisch!
> Nein frohen Mutes folge mir zum Fest!
> (H 392-394)

Heros Hang zum Ich ist jedoch nicht erst im Gespräch mit der Mutter erkennbar. Zeigt sich hier das Ich als Maßstab für das ‚richtige' Handeln, wurde früher schon deutlich, dass Hero das Ich – ihr Ich – für eine unveränderbare und feststehende Größe hält, vor

[178] Politzer 1972, 214. Als „Auflehnung gegen das männliche Prinzip schlechthin" (Politzer 1972, 214) beschreibt Politzer weiter Heros Verhalten. Dass Sestos für Hero – zweifelhafterweise – ein Ort ist, der ausdrücklich nicht männlich geprägt ist, zeigt sich auch in folgenden, immer noch an die Mutter gerichteten Worten: „Hier ist kein Krieg, hier schlägt man keine Wunden, / Die Göttin grollet nicht, und dieser Tempel / Sieht immerdar mich an mit gleichem Blick" (H 389-391). Auch an anderen Stellen fällt auf, wie sehr Hero die Zeitlosigkeit des Ortes betont. Nicht Aktion, Entwicklung und Fortbewegung sind das Ziel, sondern aufzugehen in einer Einheit von Zeit und Raum, unverändert, gleich bleibend, ungestört. „Zu reinigen, zu schmücken, zu bewahren" (H 133) – diese Worte, mit denen Hero bereits anfangs den Dienst im Tempel beschreibt, sind auch treffend für die Pflege des Selbst, die Hero in Sestos anstrebt.

allem im Gespräch mit dem Priester über den Tempeldienst und über ihr künftiges Leben im Heiligtum. „Ich kann nicht finden, daß Gesellschaft fördert“ (H 121), weist sie da seinen Vorschlag zurück, sich doch eine Freundin zu suchen[179]; „Laß mich so wie ich bin, ich bin es gern“ (H 138), heißt es kurz darauf, und auf die vom Onkel in Replik angesprochene Möglichkeit hin, die Zeit könne Ansichten und Wünsche verändern, meint sie, den „Verständ'gen“ (H 142) müsse man doch nicht, so wie den Unverständigen, tadeln, weil er „beharrt und bleibt“ (H 141), wie er ist. Der Priester, obwohl seiner Nichte durchaus wohlwollend zugetan, betrachtet Heros Haltung von Anfang an mit einiger Skepsis:

> 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.
> (H 165-172)

Für solche Argumente ist Hero nicht zugänglich. Vor dem Onkel wie auch vor den Eltern, vor der ‚feindlichen' Außenwelt also, ist Hero in ihrer Ich-Vorstellung unantastbar.[180] Für Kritik ist der Augenblick aber auch unpassend, dreht sich doch an diesem Tag alles um sie, und Hero selbst ist sich ihrer Position entsprechend sicher: „Und ich bin dieses Festes Gegenstand“ (H 4), so formuliert sie eingangs schon die Rahmenbedingungen für das Geschehen – weit über das Fest hinaus.

---

[179] PRIESTER. So sehr mich freut, daß du den Schwarm vermeidest,
Und aus der Menge nicht die Freundin wählst,
So sehr befremdet mich, ja, ich beklag' es,
Daß dich zu Keiner unter deines Gleichen
Des Herzens Zug, ein still Bedürfnis führte.
Ein einsam Leben harrt der Priesterin,
Zu Zweien trägt und wirkt sichs noch so leicht. (H 114-120).

[180] Zu Heros Selbstbild am Beginn des Dramas siehe auch Griesmayer 1972, 211-213.

3. Die Begegnung der Liebenden: Bruchlinien und Übergänge

Der erste Aufzug zeigt die Welt, aus der Hero kommt, und die Welt, in die sie eintritt – jedoch weniger, wie sie ‚wirklich ist', sondern durch Heros Augen, in einer Projektion der Extreme und Ideale. So klar sieht Hero ihre Herkunft, so klar sieht sie vor allem ihre Zukunft. Unterstellungen wie jene spöttische Bemerkung der Dienerin Janthe am Beginn des ersten Aufzugs (H 79-82), Hero könnte in Wahrheit doch auch für die ‚einfachen Freuden' des Lebens offen sein, könnte gar wie die anderen Mädchen Gefallen an den zwei fremdem Jünglingen gefunden haben, die man zuvor am Tor erblickt hatte, weist sie ganz klar von sich: „Ich habe deiner Torheit Raum gegeben, / Leichtfertigem verschließt sich dieses Ohr" (H 83-84).[181] Es dauert allerdings nicht lange, bis Heros Ideale ernste Bewährungsproben erfahren, und zwar in Gestalt von Leander. Es ist erstaunlich: dieser erstbeste nicht-verwandte und aus keiner der beiden Hero bislang bekannten Welten stammende junge Mann wird, als er in Heros Leben tritt, von ihr nicht mit Ablehnung wahrgenommen wie ihre männlichen Familienmitglieder, sondern zieht im Gegenteil ihre Aufmerksamkeit auf sich. Wer ist also dieser Leander?

---

[181] Die Zurecht- und Zurückweisung der Dienerin erinnert an Medea, die im *Gastfreund* mit heftigen Worten ihre Gefährtin Peritta, die sich für die Kleinfamilie als Lebensform entschieden hat, von sich weist:

MEDEA. Geh hin in deines Hirten dumpfe Hütte
Dort kaure dich in Rauch und schmutz'gen Qualm
Und baue Kohl auf einer Spanne Grund.
Mein Garten ist die ungemeßne Erde
Des Himmels blaue Säulen sind mein Haus
Da will ich stehn des Berges freien Lüften
Entgegen tragend eine freie Brust
Und auf dich niedersehn und dich verachten. (G 68-75)

Mit Medea teilt Hero die Abgehobenheit im Umgang mit anderen. Dieser Eindruck bestätigt sich auch in dem Bild, welches in diesem ersten Aufzug durch Janthes Bemerkungen über Hero entworfen wird, und das eine junge Frau zeigt, die wohl nicht erst seit dem Morgen dieses großen Tages auf Distanz zu den übrigen Mädchen im Heiligtum steht. – Ganz ähnlich wie die Rede Medeas an Peritta klingt übrigens, was der Priester Heros klagender Mutter zu sagen hat:

PRIESTER. Geh hin und bette sie in Niedrigkeit,
In der du selbst, dir selbst zur Qual, dich abmühst.
Sie sei die Magd des Knechtes der sie freit,
Statt hier auf lichter Bahn, nach eignem Ziel,
Die Einz'ge sie des dürftigen Geschlechts,
Ein Selbst zu sein, ein Wesen, eine Welt. (H 371-376)

Als er im ersten Aufzug im Schlepptau seines Freundes Naukleros auftritt, wirkt Leander, der um seine Mutter trauert, vor allem passiv, düster, und für das Fest wie auch die Dienerinnen, die den beiden Fremden verstohlene Blicke zuwerfen, hat er kein Auge. Naukleros versucht wohl mit allen möglichen Tricks, Leander aufzumuntern, doch dieser fühlt sich reichlich unwohl inmitten all des freudigen Trubels. An die Statue des Hymenäus gedrängt scheint er weniger auf das Erscheinen der Priesterin als vor allem darauf zu warten, wieder nach Abydos heimkehren zu dürfen. Nicht einmal als Hero herantritt, um dort die Weihen zu üben, würde er den Blick heben, würde Naukleros ihn nicht explizit dazu auffordern.[182] Solchermaßen angeleitet aber blickt er auf, und die Blicke Heros und Leanders treffen sich. Was er sieht, wird Naukleros im nächsten Akt mit unzureichenden Worten zu beschreiben versuchen[183], was sie sieht, lässt sie in ihren Verrichtungen und Weihesprüchen verwirrt stocken:

HERO *(an der Bildsäule des Hymenäus stehend)*.
Dein Bruder sendet mich –
NAUKLEROS *(leise zu Leander)*. Siehst du nicht auf?
LEANDER *(der gerade vor sich hin auf den Boden gesehen hat, hebt jetzt das Haupt empor)*.
PRIESTER. Was ist? Du stockst.
HERO. Herr, ich vergaß die Zange.
PRIESTER. Du hältst sie in der Hand.
HERO. Der du die Liebe –
PRIESTER. So hieß der erste Spruch. Laß nur! Zum Opfer!
(Hero gießt Rauchwerk ins Feuer. Eine lebhaftere Flamme zuckt empor.)
PRIESTER. Zu viel! – Doch gut! – Nun noch zum Tempel! Komm!
(H 498-502)

Der Priester ist sehr milde mit Hero, denn „gut" im Sinne des Rituals war an dieser Stelle wenig. Hero – zuvor so sicher im Auftritt und ihren Äußerungen – hat den Text vergessen, es mit dem Rauchwerk übertrieben, wirkt verwirrt. Sprechend ist an dieser Stelle freilich auch, dass Hero nach ihrem Stocken mit jenem Weihespruch fortfahren

[182] Diese Art der Kontaktanbahnung wird von Barthes als „INDUKTION" beschrieben: „Das geliebte Wesen wird begehrt, weil ein anderer oder andere dem Subjekt gezeigt haben, daß es begehrenswert ist: so spezifisch es auch sein mag, entzündet sich das liebende Verlangen doch durch Induktion." (Barthes, *Fragmente*, 149). In der Folge hat Leander demnach ein nicht untypisches Problem: „daß man mir zeigt, wen ich begehren soll, ihn mir dann aber vorenthält!" (Barthes, *Fragmente*, 150). Naukleros selbst nimmt später auf diesen Moment der „Induktion" Bezug, als er Leander zurückhalten will, erneut nach Sestos zu schwimmen und daran erinnert, dass er es war, der „ihm selber wies die Todgeschwellten Früchte" (H 1602).

[183] Seine bildreiche Beschreibung der schönen Priesterin (H 621-636), in der er mit Lob kaum eine Körperpartie ausgespart hat, weist Leander mit merklicher Empörung zurück: „Und sprich nicht ohne Achtung / Von ihrem Hals und Wuchs. – " (H 654-655).

will, der zuerst schon Amor gegolten hat: „Der du die Liebe gibst, nimm all die meine. / Dich grüßend nehm' ich Abschied auch von dir" (H 495-496). In der Verwirrung, in die sie durch den Anblick Leanders gestürzt ist, greift Hero unwillkürlich auf die Anfangsworte dieses ersten Spruchs zurück. Dieser wird durch den spezifischen Augenblick zum prinzipiellen Spruch: Es ist die Liebe, die zählt, wenn sie auch – so der Bezug zum Abschied im Weihspruch – gerade an diesem Ort nicht gelebt werden darf. Die Doppeltöne, die Politzer für Heros Reden und von Anfang an geltend macht, klingen hier in einer besonderen Weise an: Hero sagt „mehr, als sie wissen kann."[184]

Im Abgehen sieht Hero „als nach etwas Fehlendem an ihrem Schuh, über die rechte Schulter zurück. Ihr Blick trifft dabei auf die beiden Jünglinge." (H 502). – Sie sieht also beide Männer, dennoch ist ihre Wahl nicht beliebig. Es ist aus gutem Grund Leander, von dessen Anziehungskraft sie zuvor nichts wusste und der sie nun aus ihrer eben am Anfang stehenden lichten Bahn zu werfen droht. Er, der kaum ein Wort sagt, seine Augen meist auf den Boden gerichtet hat und auch sonst keine sehr aktive Präsenz zeigt, gewinnt Kontur zunächst nur durch seinen Begleiter Naukleros, der mit ihm und über ihn spricht. Dass Naukleros sich außerdem schon bald, im kurzen Gespräch mit Priester und Tempelhüter, als Draufgänger erweist, führt dazu, dass Leander daneben still und sanft erscheinen kann. Und auch in der Unterhaltung, in die sich Hero im zweiten Aufzug verwickeln lässt, ist Naukleros der aktive Part. Langsam nur entwickelt sich hingegen ein Dialog zwischen Hero und Leander, in dem Hero Leander aber nur selten direkt anspricht. Naukleros wird zum Vermittler der Liebenden, und Leander, der sich zunächst „gesenkten Hauptes" (H 729) vor Hero niedergeworfen hat, löst sich erst aus seiner Passivität, als es darum geht, aus Heros Wasserkrug zu trinken, um das verbotene Gespräch vor dem nahenden Priester zu verbergen: Naukleros soll sich mit Heros Worten begnügen, die tatsächliche Zuwendung sieht Leander sich selbst zustehen.

NAUKLEROS. Nimm deinen Krug und laß daraus mich trinken,
Am Besten deutet so sich unser Tun.
LEANDER *(ihn wegstoßend)*. Nicht du; ich, ich!
HERO *(ihm den Krug hinhaltend, aus dem er knieend trinkt)*.
So trink! und jeder Tropfen
Sei Trost, und all dies Naß bedeute Glück.
(H 816-819)

[184] Politzer 1972, 212.

Leander kann auch anders, so zeigt es diese Stelle. Doch am Morgen von Heros Weihe zeigt sich davon noch recht wenig. „Betrübt“ (H 470) scheine er, meinte auch schon Janthe. Es sind eben diese „quasi-femininen Merkmale im Sinne einer polaren Geschlechterkonzeption“[185], der Hero anhängt und die sie auf Leander aufmerksam werden lassen. Die Begegnungen mit Leander in den ersten beiden Aufzügen dürften in Hero erstmals eine leise Ahnung darüber aufkommen lassen, dass ihr Männerbild blinde Flecken haben könnte, dass vielleicht hundert andre, wie sie meint, aber nicht alle anderen Männer so sind wie der verhasste Bruder.

Mit Leander kommt also ein anderes Männerbild auf die Bühne. Er „ist alles andere denn ein männlicher Held im Sinne einer überkommenen Heroik. Er besitzt Züge, die sonst den Frauen zugesprochen werden“[186], so Gerhard Scheit. Ohne es zu forcieren und vor allem auch ohne es zu bemerken, ist er ein Frauenschwarm.[187] Er greift nicht zu wie andere Männer, er wird gesehen und weckt Sehnsüchte.[188] – Wenigstens gilt das für jenen Leander, den wir in Sestos sehen, jenen Verlassenen, ein

---

[185] Prutti 2005, 200.

[186] Scheit 1999, 63.

[187] Naukleros bemerkt dies nicht ganz neidlos:

NAUKLEROS. Da lehnt er, weich, mit mattgesenkten Gliedern.
Ein Junge, schön, wenn gleich nicht groß, und braun.
Die finstern Locken ringeln um die Stirn;
Das Auge, wenns die Wimper nicht verwehrt,
Sprüht heiß wie Kohle, frisch nur angefacht;
[…]
Ich bin doch auch ein rüstiger Gesell,
Mein gelbes Haar gilt mehr noch als so dunkles,
Und, statt der Inderfarbe, die ihn bräunt,
Lacht helles Weiß um diese derben Knochen,
Bin größer, wies dem Meister wohl geziemt.
Und doch, gehn wir zusammen unters Volk,
In Mädchenkreis, beim Fest, bei Spiel, bei Tanz;
Mich trifft kein Aug, und ihn verschlingen sie.
Das winkt, das nickt, das lacht, das schielt, das kichert.
Und ihm gilts, ihm. Sie sind nun mal vernarrt
In derlei dumpfe Träumer, blöde Schlucker. (H 579-583, 590-600)

Zu biographischen Bezügen, die sich aus dieser Beschreibung wie auch aus jener der Mutter und deren Tod ergeben, siehe Scheit 1999, 63, sowie Prutti 2005, 200-201.

[188] Leander, wenn man dem Freund glauben darf, „merkt nun eben nichts“ (H 601) von seiner Wirkung auf die Damenwelt, und „merkt ers endlich. Hei, was wird er rot!“ (H 602), was freilich die Wirkung nur erhöht. Ganz anders als Heros Bruder ist Leander kein Frauenheld, nicht gewohnt, mit „ungeschlachter Hand“ (H 317) herzhaft zuzugreifen, sondern ist im Gegenteil „furchtsam, töricht, blöd“ (H 589) im Umgang mit dem anderen Geschlecht.

> schüchterner Mutterbub mit hypochondrischen Zügen, der in seiner dumpfen Trauer auf die ihrerseits als depressiv gezeichnete tote Mutter fixiert ist und allen Weltbezug verloren zu haben scheint[189].

Die Leander anfangs kennzeichnenden Züge – seine Passivität, Trübsinnigkeit, Ängstlichkeit und Schweigsamkeit[190] – sind Ausdruck von etwas, wodurch sich dieser junge Mann von anderen Männern unterscheidet, etwas, das die jungen Frauen in Sestos, und dort auch Hero, wahrnehmen.

Mehr über Leander wird am Beginn des zweiten Aufzugs und in Abwesenheit Heros verraten. Naukleros spricht hier über den Freund. Leander war demnach „ein wackrer Sohn, / Und ihr, der Tiefbekümmerten zu Willen" (H 517-518), mit der er bis zu ihrem Tod gemeinsam in der „dumpfen Hütte" (H 535) lebte. Naukleros' Schilderung dieser Mutter-Sohn-Beziehung liest sich wie eine Umkehrung der Verhältnisse in der dumpfen Hütte von Heros Eltern und Bruder. Dieser Sohn aus Abydos ist keine rücksichtslose Figur wie jener Sohn am anderen Ufer des Hellespont, der die alte Mutter im Stich lässt. Leanders Mutter ist also nicht nur als Grund für seine Schwermut und Lethargie von Bedeutung, aus der erst die Begegnung mit Hero ihn befreien wird, sondern sie ist als offenbarender Bezugspunkt für sein Verhalten wesentlich. Leander wird bei Grillparzer als Figur kennzeichnet, die nicht an jener brutalen, rücksichtslosen Form von Männlichkeit teilhat, wie Hero sie bisher gekannt hat.[191] Ihn kennzeichnet bis dahin nicht das „ehrne Band der Roheit" (H 309), das Hero ihrem Bruder zuschreibt.

Wie Hero steht auch Leander am Beginn von *Des Meeres und der Liebe Wellen* an einem Übergang. „Kein Amor mehr, doch Hymens treues Bild" (H 586), so beschreibt ihn der Freund, und damit wird nicht nur die Schwelle zwischen dem Jugendlichen und dem Mann benannt, die Leander dabei ist zu überschreiten. Die Gleichsetzung mit Hymenäus weist auch voraus auf die Rolle, die Leander bei Hero – quasi als „Gattenhand" – spielen wird. Die Begegnung, die sich in einer Unterhaltung im zweiten Aufzug fortsetzt, weckt in beiden Figuren etwas, das vorher noch nicht zu sehen war.

---

[189] Prutti 2005, 183.

[190] Mit diesen Begriffen wird Leander von Scheit charakterisiert (Scheit 1999, 63).

[191] Von den Mutterbeziehungen geht Brigitte Prutti in ihrer Interpretation aus: sie sieht Hero und Leander bei Grillparzer „von dem ungeistigen Verlangen nach der mütterlichen Liebe beflügelt. Für sie ist der geliebte Andere eine Figuration der unbedingten mütterlichen Liebe, die die Geborgenheit der frühkindlichen Mutter-Kind-Dyade und einen elementaren Genuss verspricht, in dem Zärtlichkeit, Nahrung und das mütterliche Wort miteinander verschmelzen" (Prutti 2005, 182). Nach Pruttis These „verdankt sich Hero und Leanders unwiderstehliche Anziehung in Grillparzers Drama eben dieser Verheißung der primären lebensspendenden Qualität einer mütterlich konnotierten Oralität" (ebd.).

Vorerst sind es kleine, punktuelle Veränderungen, die nur andeuten, was hier in Bewegung geraten ist: Leander befreit sich aus seiner Lethargie und überrascht Naukleros mit fester Entschlossenheit und neu erwachtem energischen Willen. Hero hingegen verliert etwas von ihrer Klarheit und Eindeutigkeit, an deren Stelle sich nun verträumtere Züge bemerkbar machen. So sah sich Hero selbst, kurz bevor ihr Blick im ersten Aufzug auf Leander fiel:

> HERO. Einförmig still, den Wasserkrug zur Hand,
> Beschäftigt, wie bisher, an den Altären;
> Und fort so, Tag um Tag.
> (H 396-398)

Auch im zweiten Aufzug ist sie zwar, zwei Wasserkrüge zur Hand, beschäftigt, doch „wie bisher“ ist nichts mehr. Die Veränderung ist Hero nicht bewusst und schon gar nicht in Worte zu fassen. Stattdessen ist es – unvorstellbar für die Hero der ersten Szenen – ein Lied, das ihr immer wieder in den Sinn kommt, ohne dass sie sich erklären kann, weshalb:

> HERO. Sie aber streichelt
> Den weichen Flaum.
> *(Stehen bleibend und sprechend.)*
> Mein Oheim meint ich soll das Lied nicht singen
> Von Leda und dem Schwan.
> *(Weitergehend.)*
> Was schadets nur?
> (H 726-729)

Hero greift in einer Situation, für die sie mangels Erfahrung keine eigenen Worte und Bilder hat, auf einen kollektiven Erfahrungsschatz zurück, auf die Mythologie. Ihre Verwunderung über die Bedenken des Onkels zeigen, dass ihr selbst der Inhalt des Lieds gar nicht bewusst ist. Völlig arglos, dabei aber mit einer erstaunlichen Treffsicherheit, singt sie dabei einen Paarungsmythos, der von unerlaubten sexuellen Freuden erzählt, und verrät damit wieder mehr über ihr Innenleben, als sie selbst in diesem Augenblick wissen kann.

4. Liebesdiskurs in Mythen gesprochen

Ähnlich wie etwa Medea und Jason im *Goldenen Vließ* sind auch Hero und Leander Liebende, die zu mythologischem Stoff wurden und so bis in die Gegenwart lieben, töten und sterben. Grillparzer ist auch nicht der erste, der die tragische Liebesgeschichte zwischen Sestos und Abydos beschreibt.[192] Grillparzer wählt für *Des Meeres und der Liebe Wellen* einen ähnlichen Weg der Darstellung wie im *Goldenen Vließ*: Die Handlung setzt auch hier nicht zu dem Zeitpunkt ein, zu dem die Figuren bereits als Liebende vereint sind und sich durch Ängste, Sehnsüchte, Verrat oder Enttäuschung inneren wie äußeren Widrigkeiten ausgesetzt sehen, sondern wir werden Zeugen einer Vorgeschichte. Im *Goldenen Vließ* ist die Form der Trilogie das Mittel der Wahl, welches es Grillparzer ermöglicht, einen großen Handlungszeitraum abzudecken und so die in früheren Ereignissen begründeten Voraussetzungen für sein Finale in Korinth als Bühnengeschehen zu zeigen. Im zeitlich wesentlich knapper konstruierten *Des Meeres und der Liebe Wellen* gibt es dafür sehr viel weniger Spielraum. Neben den üblichen Rückblenden in Erzählungen der Figuren setzt Grillparzer auf mythische Anspielungen, um Entwicklungen zu verdeutlichen und zu kommentieren. Dabei lässt er nicht nur Hero explizit auf den antiken Mythenschatz zurückgreifen, sondern unterlegt auch Geschehen und Figurenkonstellation mit impliziten mythischen Verweisen.

Am auffälligsten begegnet in diesem Zusammenhang das bereits zitierte Leda-Lied. Hero hat es schon im Tempelhain vor sich hin gesungen, und auch am Abend in ihrem neubezogenen Turmzimmer stimmt sie es wieder an:

> HERO. Und Leda streichelt
> Den weichen Flaum.
> Das ew'ge Lied! Wie kommts mir nur in Sinn?
> Nicht Götter steigen mehr zu wüsten Türmen,
> Kein Schwan, kein Adler bringt Verlaßnen Trost.
> Die Einsamkeit bleibt einsam und sie selbst.
> (H 1043-1048)

[192] Zur allgemeinen Geschichte des Stoffes von der antiken ‚Erstbearbeitung' durch Musaios bis hin zu Grillparzer und jüngeren Gestaltungen siehe Frenzel 2005, 381-383. Grillparzer erwähnt eine Ausgabe von Musaios 1820 im Tagebuch (HKA II, 7, 298), in den Einträgen desselben Jahres findet sich eine Skizze zu Hero und Leander, die schon wesentliche Elemente der späteren dramatischen Ausführung des Stoffes durch Grillparzer enthält (HKA II, 7, 141).

Wieder ist es dieses Lied,

> mit dem Hero die Tiefe der Bewegung preisgibt, in die sie geraten ist. Ehe sie dem Jüngling wieder begegnet, singt sie die Weise von Leda und dem Schwan, ein hocherotisches, ein verbotenes Lied.[193]

Denn: „Alles strebt in diesen wenigen Zeilen nach Vereinigung“[194]. Daran denkt Hero freilich nicht, auch wenn es sie selber stutzig macht, dass ihr das „ew'ge Lied“ nicht aus dem Kopf geht. Etwas Neues wird hier in Hero rege. Hat sie, die Verfechterin des klaren, eindeutigen Denkens und Handelns, die mystischen Seiten des Priestertums, das Sehertum und das dunkle Orakeln bisher strikt zurückgewiesen, bedauert sie nun, ihrem verwirrten Gemüt keinen Weg bahnen zu können. Die Leier, die sie als Erbstück im Turm vorfindet, hat sie nie zu spielen gelernt. „Ich wollte wohl, ich hätts!“ (H 1051), klagt sie ob ihrer merkwürdigen Gedanken, die so „bunt / Und wirr“ (H 1051-1052) sind, dass sie gar nicht zu jener Hero passen wollen, die wir anfangs kennen gelernt haben. „In Tönen lösten leichter sie sich auf“ (H 1053) – aber wohl kaum besser als im Leda-Lied, welches ihre Gedanken und Gefühle ohnehin bereits auflöst und verrät.

Der „Strahl des Lichts“ (H 187), den Hero eingangs für sich als Orientierung angibt, lässt das Deuten nicht zu, welches der Mythos aber für sich verlangt. Hero sieht sich indes immer noch unverändert und ungefährdet. Auch, dass sie das ursprünglich so ersehnte Alleinsein plötzlich als Einsamkeit erlebt, interpretiert sie nur als kurze melancholische Einfärbung. Es ist „die Pflicht zur Einsamkeit, die keine Zwischentöne und mythischen Anklänge zuläßt und nichts ist als ‚sie selbst'.“[195] Auch ihre Gedanken an Leander sind von dieser Selbstbezogenheit geprägt. Denn sie denkt an ihn „mit so glatt verbreitetem Gefühl, / Daß kein Vergehn sich birgt in seine Falten“ (H 1056-1057) – alles ist gut, alles ist rein.

Wiederum ist Heros Gesang von Leda und dem Schwan, wie schon im vorhergehenden zweiten Aufzug, unmittelbar mit dem Auftreten Leanders verknüpft. Kaum ist das Lied verklungen, wird es schon vom nächsten mythischen Bild überlagert. Hero denkt an Leander und schickt ihm ihre Gutenachtwünsche. Doch gleichzeitig erscheint Leander in ihrem Fenster. Hero sieht ihn zunächst nicht sondern hört ihn nur, und was sie hört, wird von ihr zunächst recht frei gedeutet – quasi mythisch missdeutet. Sie ist in ihren Gedanken immer noch so bei sich selbst, so rein und unschuldig und arglos, dass sie

[193] Politzer 1972, 216.

[194] Politzer 1972, 217.

[195] Politzer 1972, 217-218.

auch nicht einmal zu denken imstande ist, was nicht sein kann, weil es nicht sein darf. So kommt es, dass sie das Unerhörte zunächst erstaunlich selbstverständlich als harmloses Geschehen in ihr ohnehin schon mythisch gestimmtes Gemüt integriert. Hero spricht zu Leander, wie sie ihn vom Festakt in Erinnerung hat – als ungefährlich, still und fromm:

HERO. Ja denn, du schöner Jüngling, still und fromm!
[...]
Ich will dir wohl, erfreut doch, daß du fern;
Und reichte meine Stimme bis zu dir,
Ich riefe grüßend: Gute Nacht!
LEANDER *(im Hintergrunde von außen am Fenster erscheinend)*
Gut Nacht!
HERO. Ha, was ist das? – Bist, Echo, dus, die spricht?
Suchst du mich heim in meiner Einsamkeit?
Sei mir gegrüßt, o schöne Nymphe!
(H 1054, 1058-1063)

Heros Assoziation der Nymphe Echo ist so naheliegend wie vielsagend. Denn indem sie nicht nur den akustischen Effekt des vermeintlichen Widerhalls ihrer Worte benennt, sondern explizit die Nymphe anspricht, kommt eine weitere – tragisch endende – mythische Liebesepisode ins Spiel. Wenn die Stimme von draußen die Nymphe Echo sein soll, setzt sich Hero selbst in die Position des Narziss, der selbstischen Mythenfigur der Antike par excellence; freilich aber zeigt die Ich-Bezogenheit hier schon eine kleine Durchlässigkeit: denn Hero-Narziss antwortet dem Echo. Das Selbstische hat bereits Brüche, auch wenn das *Du* als solches noch nicht greifbar, noch verborgen ist.
Schnell zeigt es sich aber, dass die vermeintliche Nymphe ganz irdisch ist:

LEANDER. Nymphe,
Sei mir gegrüßt!
HERO. Das ist kein Widerhall!
Ein Haupt – Zwei Arme! – Ha, ein Mann im Fenster!
(1063-1065)

Da ist nicht nur das Erschrecken groß, sondern auch der dramatische Effekt. Leander steigt in das Spiel ein, das Hero unwissentlich begonnen hat, und wiederholt wiederum ihr letztes Wort. So wird aus diesem Wort aber nicht nur ein – akustisches – Echo, sondern auch eine Anrede; Leander kehrt die Verhältnisse also um und nimmt das

Geschehen wie auch den Diskurs in die Hand. In einem Moment von der Dauer eines einzigen Wortes schlüpft er in die Rolle der Nymphe hinein und verlässt sie gleichzeitig schon wieder, um nun Hero als Nymphe zu grüßen und, endlich im Raum anwesend, der Mann, das *Du* zu werden, von dem Hero bisher nichts wusste. Oder mit dem Leda-Lied gesprochen: Der Schwan ist nun also doch gekommen, zu bringen der „Verlaßnen Trost“ (H 1047), und wenn auch nicht als Zeus, so doch wenigstens als „Hymens treues Bild“ (H 586). Leanders Eintreten ist ein Wendepunkt für Hero, und was über den Umweg der Mythen schon beschrieben wurde, manifestiert sich in den nachfolgenden Szenen. Zwar versucht Hero alles, den Eindringling zum Verlassen des Turms zu bewegen, der aber weicht nicht. Eine Katastrophe bahnt sich an: Schritte nähern sich, Leander ist eindeutig in Gefahr. – Wieder haben sich die Rollen vertauscht, es liegt nun wiederum an Hero zu handeln und entweder Leander zu retten oder sich selbst:

HERO. Man kommt! Sie nahn! Unsel'ge Stunde! Weh!
LEANDER. Ist hier kein Ort, der schützend mich verbirgt?
Ha, dort hinein
(Auf die Seitentüre zugehend.)
HERO. Beträtst du mein Gemach?
Hier bleib! Hast dus gewagt, laß sie dich finden, stirb!
Ich selber will hinein.
LEANDER. Sie nahen.
HERO *(nach der Seitentüre hinzeigend).* Hier!
Geh nur hinein! Und nimm die Lampe mit!
Laß es hier dunkel sein! Hörst du? Nur schnell!
Allein nicht vorwärts dring, bleib nah der Tür!
Schnell, sag' ich, schnell!
LEANDER. Du aber?
HERO. Still! und fort!
(H 1148-1156)

Mit einem Mal ist alles anders. Anstatt Leander seinem selbstverschuldeten Schicksal zu überlassen, verbirgt Hero ihn und stellt sich selbst der Gefahr, die dann auch nur knapp an ihr vorüberzieht: der Tempelhüter, vom Schein der Lampe ebenso angezogen wie Leander, öffnet wohl die Türe zu Heros Räumen, von Janthe beschwichtigt tritt er aber nicht ein. „Scham und Schmach“ (H 1163) überkommt nun Hero. Sie hat sich schlafend gestellt – für sie, bisher die Aufrichtigkeit und Geradlinigkeit in Person, ein Desaster. Als Leander nun noch meint, sie solle mit ihm den Göttern danken, bricht es aus ihr heraus:

HERO *(rasch aufstehend)*. Dank, sagst du? Dank? Wofür? Daß du noch lebst?
Das all dein Glück? Entsetzlicher! Verruchter!
Was kamst du her? nichts denkend als dich selbst,
Und störst den Frieden meiner stillen Tage,
Vergiftest mir den Einklang dieser Brust?
(H 1168-1172)

Entsetzt von dem Täuschungsmanöver, zu dem sie sich hat hinreißen lassen, nennt Hero hier Leander selbstisch (wie früher der Onkel sie tadelnd nannte) und wünscht sie Leander weit weg, mehr noch: im Meer ertrunken oder beim Erklimmen des Turms abgestürzt. Aber als es daran kommt, die Konsequenz dieser Bilder zu benennen, Leander tot zu denken, kann sie nicht mehr weiter sprechen: „Und du – Entsetzlich Bild! – Leander, o – !“ (H 1177). Es folgen Sorgen um Leander, Fassungslosigkeit über die Situation und schließlich die Erkenntnis über das, was gerade geschehen ist:

HERO. 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!
(H 1181-1186)

Zum ersten Mal hat Hero hier einen anderen Menschen wichtiger gedacht als sich selbst. Das ist zunächst zutiefst verunsichernd, im wahrsten Wortsinn selbst-entfremdend. Was es aber ist, das den Menschen so umnachtet, dass er plötzlich ein *Du* erkennen kann, ist leicht erklärt, und Leander hilft Hero gerne dabei, die Bezeichnung dafür zu finden, was Hero „schlimm“ (H 1191) nennt:

LEANDER. Und alle Menschen preisens hochbeglückt,
(Er kniet vor ihr.)
Und Liebe nennen sies.
HERO. Du armer Jüngling!
So kam denn bis zu dir das bunte Wort,
Und du, du sprichst es nach und nennst dich glücklich?
(Sein Haupt berührend.)
Und mußt doch schwimmen durch das wilde Meer,
Wo jede Spanne Tod; und kommst du an,
Erwarten Späher dich und wilde Mörder –
(H 1192-1198)

Die Vorwürfe gegen Leander haben sich in Sorge um sein Wohl verwandelt. Diesen Wandel spürt Leander, und er ergreift seine Chance, die in der Bewegtheit Heros liegt. In der Intimität des Turmzimmers steht dem Liebespaar der Weg nun offen. – Leda und der Schwan sind Wirklichkeit geworden.

5. Von Frauensehnsucht und Mannesmut

Hätte Grillparzer Hero und Leander einander doch Briefe schreiben lassen, wie sie es schon bei Ovid tun.[196] Leander hätte sich beruhigt auf den Weg zurück nach Abydos machen und eine künftige ruhige Nacht abwarten können, Hero hätte Kunde von seiner wohlbehaltenen Ankunft dort erhalten können, es wäre nicht die Frage nach einem Boten aufgekommen, und Hero hätte nicht endlich eingewilligt, dass Leander als Bote seiner selbst zu ihr nach Sestos zurückkehrt. Leander hätte sich schließlich nicht gegen jede Vernunft über die Appelle seines Freundes hinweggesetzt und sich ein zweites Mal auf den Weg über das stürmische Meer gemacht. Aber da ist kein Brief und kein Mittler, da ist nur Leander selbst und der Wunsch der beiden Liebenden, sich so schnell wie möglich wieder in die Arme zu schließen:

> LEANDER. Ich muß zurück durchs brausend wilde Meer,
> Wirst du nicht glauben, daß ich sank und starb,
> Bleibt kundlos dir mein Weg?
> HERO. Send einen Boten mir!
> LEANDER. Ich habe keinen Boten als mich selbst.
> HERO. Nun denn, du holder Bote; komm denn, komm!
> (H 1208-1212)

Auch der Zeitpunkt für die nächste Begegnung ist nach kurzer Debatte gefunden, in der nächsten Nacht schon soll Leander wiederkehren, „Komm Morgen denn!“ (H 1229), so entscheidet Hero schließlich – nicht nur auf Leanders Drängen hin.

[196] Welchen Einfluss Ovids *Heroides* auf Grillparzers Bearbeitung der Hero-und-Leander-Tragödie hatten, ist ausführlich und anhand zahlreicher Parallelstellen zwischen den beiden Texten bei Werner M. Bauer nachzulesen (Bauer 1995, 9-57). Der von Grillparzer gewählte und für den Stoff bis dahin untypische dramatische Zugang ist in Ovids Briefen bereits angelegt, „deren dialogisch-lyrische Sprechsituation die Verträumtheit, Trauer und Furcht des getrennten Liebespaares fingiert“ (Bauer 1995, 46).

Der vierte Aufzug zeigt die Liebenden am Tag dazwischen, als zwischen ihnen trennend der Hellespont liegt. In Sestos ist es ein Tag der Abwesenheit und des Wartens, in Abydos hingegen ein Tag, an dem frisch erwachte Männlichkeit zur Schau gestellt wird. Der vierte Aufzug beginnt in Sestos mit Aufregungen. Der Tempelhüter ist aufgrund der ungeklärten nächtlichen Störung im Turm immer noch aufgeregt, der Priester davon alarmiert. Janthe wird unschuldig verdächtigt, Ursache des Wirbels gewesen zu sein, Hero überrascht hingegen durch kryptische Äußerungen. In der allgemeinen Unruhe wird sie vom Priester ermahnt, mit dem Licht der Lampe in den Nachtstunden etwas vorsichtiger umzugehen:

PRIESTER. Man sah
In deinem Turme Licht die ganze Nacht.
Tu das nicht mehr.
HERO. Wir haben Öl genug.
PRIESTER. Doch siehts das Volk und deutets wie es mag.
HERO. Mags denn!
PRIESTER. Auch riet ich dir den Schein zu meiden,
Den Schein sogar; viel mehr noch wahren Anlaß.
HERO. Wir meiden ihn, doch meidet er auch uns?
PRIESTER. Sprichst aus Erfahrung du?
HERO. Was ist die Zeit?
Wie lang ist noch bis Abend?
(H 1430-1438)

Es kommt hier nicht nur die begriffliche Mehrdeutigkeit, die im Wortfeld von „Licht", und „Schein" angelegt ist, klar zum Ausdruck.[197] Hero überrascht in dieser Szene auch mit ihrer Frage nach der Zeit. Am Vortag noch, der ihr „ein Morgen ist für viele Tage" (H 222) hat Hero die Zeitlosigkeit als Qualität ihres neuen Lebens in Sestos betont:[198]

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

[197] Politzer fasst pointiert zusammen: „Als Janthe im dritten Akt den Tempelhüter vom Gemach der Liebenden zurückhielt, hat die Sprache das Symbol in seiner ganzen Zwielichtigkeit gezeigt. Der Wächter hat Verdacht gefaßt: ‚Doch sah ich Licht.' Darauf die Dienerin: ‚Das schien dir wohl nur so.' Vom Licht bleibt nur der Schein, und dieser Schein ist Täuschung. Die Sprache selbst versucht sich hier doppelbodig am Betrug" (Politzer 1972, 224-225).

[198] So beschreibt sie es auch wenig später der Mutter gegenüber, wie sie ihren Dienst immer gleich verrichten wird, zwar „heut stolz im Siegerschritt" (H 395), ab dem nächsten Tag dann „einförmig still" (H 396) und von da an „fort so Tag um Tag" (H 398).

Nun, am Morgen dieses anderen Tages sind Heros Gedanken ganz verwandelt. Von einem Dasein, das ungebunden ist und keinem Früher oder Später verpflichtet ist, ist hier nichts mehr zu spüren. Heros Gedanken sind bei Leander, sie erinnert sich und denkt nach: „Und gestern war er da, und heut versprach er. / Wars gestern auch? Mich däucht es wär' so lang" (H 1695-1696). Mit einem Mal spielt das Vergehen der Zeit eine Rolle, und der Grund dafür ist, dass Hero eine Wartende ist. Während sie am Vortag noch in Momenten des Alleinseins und der Ruhe ganz selbstverständlich nur an sich selbst gedacht hat[199], schiebt sich nun die vergangene Nacht, die Erinnerung des Geschehenen und die Erwartung des Kommenden vor ihr geistiges Auge:

> HERO. Mein Haupt ist schwer, die wirren Bilder schwimmen.
> Des Tages Glut, die Sorge jener Nacht,
> Die keine Nacht, ein Tag in Angst und Wachen –
> Das liegt wie Blei auf meinem trüben Sinn.
> Und doch ein lichter Punkt in all dem Dunkel:
> Er kommt.
>
> (H 1697-1702)

Hero ist alleine und sie spricht eine Abwesenheit aus. Das ist in Anbetracht des abwesenden Geliebten so naheliegend wie – angesichts der Hero der ersten Aufzüge – bemerkenswert. Noch in der Nacht im Turm hat Hero über weite Strecken das Geschehen bestimmt und von Leander Passivität eingefordert, bis hin zu einer symbolischen ‚Gefangennahme' des Geliebten. Nun ist sie diejenige, die nicht handeln, sondern nur warten kann. Der Diskurs der „ABWESENHEIT", den wir in Sestos erleben, ist ein passiver Diskurs, und er wird – wiederum mit Roland Barthes – ‚typischerweise' und so auch hier „von der Frau gehalten"[200].

Ganz anders verhält es sich mit dem Mittelpunkt von Heros Sehnen. Auch Leander, der in den ersten Aufzügen melancholisch und energielos wirkte und zunächst als trauernder Sohn, dann als leidender Liebender auftrat, zeigt sich nach der Nacht mit

[199] Man erinnere sich an die Unterhaltung mit dem Priester, der Hero umsonst die mystischen Freuden der Nacht nahe zu bringen versucht. Hero berichtet davon, wie sie vor Sonnenaufgang vergeblich diese mystische Seite des Kults zu entdecken versucht hat: „Doch keine Stimme kam von oben" (H 191). Auf die Frage des Priesters, woran sie denn gedacht habe, antwortet Hero so klar wie deutlich: „An mein Werk. / […] Was sonst?" (H 195-196).

[200] Barthes, *Fragmente*, 27.

Hero verändert. Naukleros ist die Verwunderung und Skepsis angesichts der Verwandlung des Freundes anzumerken:

> NAUKLEROS. Nun ja, ich seh' es wohl, wir haben,
> Die Plätze haben wir getauscht. Ich furchtsam,
> Du kühn; Leander frohen Muts, Naukleros –
> Ich werde doch nicht gar noch weinen sollen?
> (H 1592-1595)

Tatsächlich ist Leander am Strand von Abydos kaum wieder zu erkennen. Gut gelaunt, spöttisch und übermütig ist Leander, ein wahres Energiebündel, ständig in Bewegung. Einen zu einer Schleife gebundenen Schleier Heros, den er von Sestos mit sich nehmen konnte, verehrt er gleichermaßen als Liebes- und Götterpfand.[201] Er brennt darauf, seinem Freund das Geheimnis der vergangenen Nacht anzuvertrauen, das Glücksgefühl durch Mitteilung noch zu vertiefen: „Fühlst du den Kuß? Und weißt du, wer ihn gab?" (H 1590) – doch Naukleros sieht zu deutlich die Gefahr, in die sich Leander begibt, und kontert: „Laß ab! Dein Kuß ist Tod" (H 1591). Es gelingt ihm, Leander in dessen Hütte einzuschließen; so will er weitere nächtliche Abenteuer verhindern. Doch Leanders körperliche Unterlegenheit wird ausgeglichen von seiner neu erwachten und unbändigen Männlichkeit, und Leander ist listig. Es gelingt ihm herauszuschlagen, dass Naukleros die Tür einen Spalt weit öffnet:

> NAUKLEROS. Nun, Handbreit öffn' ich denn.
> *(Zurückprallend.)*
> Ha, was ist das?
> *(Leander stürzt aus der Hütte, das Haupt mit einem Helm bedeckt, den Schild am Arme, ein bloßes Schwert in der Hand.)*
> LEANDER. Komm an! komm an! Warum nicht hältst du mich?
> Noch ist mir meines Vaters Helm und Schwert,
> Und Tod dräut Jedem, der sich widersetzt.
> (H 1633-1636)

Hier erscheint Leander also doch als einer von hundert andern, „von gleichem Sinn und störrisch wildem Wesen" (H 308). Nicht mehr ist hier von der verstorbenen Mutter die Rede, die Leander bis zur Trübsinnigkeit betrauert hat. Der Vater ist nun Pate allen Tuns – und mit ihm das männliche Prinzip. In der Tat ist es die Begegnung mit Hero

[201] Auch hier wirkt eine ‚typische' Episode des Liebesdiskurses: „Jedes vom Körper des geliebten Wesens berührte Objekt wird Bestandteil dieses Körpers, und das Subjekt klammert sich leidenschaftlich daran", schreibt Barthes unter dem Stichwort „Das Schleifchen" (Barthes, *Fragmente*, 178).

und die Liebesnacht mit ihr, die ihn „schließlich von der Fixierung auf die tote Mutter“[202] befreit. Der vormals schüchterne Muttersohn hat nun das väterliche Erbe angetreten, und Grillparzer stellt diese Entwicklung so einfach wie eindrücklich dar: statt Schwermut und Gefangenschaft zeigt er den als Mann neu erwachten Leander in Waffen und voll Tatendrang.[203] Dieses neue Selbstbewusstsein lässt sich Leander auch von seinem Freund nicht mehr nehmen. Koste es auch sein Leben: er will zu Hero.

LEANDER. Und dieses Tuch, geraubt von heil'ger Stelle,
Schwing' ich als Wimpel in vermeßner Hand.
Es weist den Weg mir durch die Wasserwüste,
Und läßt ein Gott erreichen mich die Küste,
Pflanz' ich, ein Sieger, es auf den erstiegnen Strand.
Erlieg' ich, seis durch Euch! und also fort!
(Das Tuch flaggenartig schwingend.)
Amor und Hymen, ziehet ihr voran,
Ich komm', ich folg', und wäre Tod der Dritte.
(H 1653-1660)

Nicht nur sprachlich, wenn er hier sogar zu reimen beginnt, auch am Umgang mit Heros Schleier zeigt sich in dieser Szene die Verwandlung Leanders. Zunächst zärtlich behandeltes Erinnerungsstück an die Geliebte, wird er nun zum Banner, unter dessen Zeichen ein Eroberungszug stattfindet. Das Durchschwimmen des Meeres verliert so seine relative Harmlosigkeit als Handlung der Sehnsucht unter Liebenden. Stattdessen erscheint es als Gewaltakt, mit dem sich der Held über alle irdischen Grenzen und Gesetzmäßigkeiten hinwegsetzen will.[204] Leander ist erstaunlich schnell und erstaunlich vollständig zum Mann geworden, ein gutes Maß Selbstüberschätzung inbegriffen:

LEANDER. Tor, der du bist! und denkst du den zu halten,
Den alle Götter schützen, leitet ihre Macht?
Was mir bestimmt, ich wills, ich werds erfüllen:
Kein Sterblicher hält Götterwalten auf.
(H 1637-1640)

[202] Prutti 2005, 184.

[203] Als „folgerichtig“ bezeichnet auch Prutti den Einsatz der väterlichen Waffen (Prutti 2005, 188).

[204] „Es braucht nicht besonders darauf hingewiesen zu werden, wie sehr Leander hier in die Nähe eines Jason rückt“, schreibt Peter von Matt (von Matt 1965, 79) und setzt den Schleier Heros weiters in Beziehung zu ihrer Lampe: „Wenn deren Licht das lockende Zeichen war, das ihn anzog wie in der alten Vorstellung die Flamme den Falter, so stellt der Schleier den errungenen Preis dar, die ‚verbotene, süsse Beute' (Lesart), welche ihn auf magische Weise mit Hero verbindet“ (von Matt 1965, 79-80).

Wer liebt, meint manchmal nur recht zu haben[205], wie hier Leander, und sieht sich nur zu gern im Willen und im Schutz der Götter. Während Leander sich entsprechend – und unter ähnlicher Berufung auf die Götter wie später Hero – gegen jeden vernünftigen Einwand seines Freundes wehrt, gibt sich Hero am gegenüberliegenden Ufer weiter und ausführlich dem Diskurs der Abwesenheit und der Erwartung hin. Es ist endlich Abend geworden, die Lampe im Turm ist angezündet und Hero hat sich wieder am Ufer eingefunden, um dort auf den Geliebten zu warten. Die Lampe wird in der Einsamkeit des Wartens zum Bezugspunkt, sie wird personifiziert und angesprochen. Von Leander zum „Leitstern" (H 1119) ernannt, ist sie für Hero die konspirative „Freundin" (H 1774) und „Sonne meiner Nacht" (H 1777). Diese Nacht ist lang, und Hero ist müde. Es braucht Strategien, um wach zu bleiben.

> Die Abwesenheit dauert an, ich muß sie ertragen. Also *manipuliere* ich sie […]. Die Abwesenheit wird zur aktiven Praxis, zur *Geschäftigkeit* (die mich hindert, irgend etwas anderes zu tun); es kommt zur Ausarbeitung einer Fiktion mit vielfältigen Rollen (Zweifeln, Vorwürfen, Anwandlungen von Begierde und Melancholie).[206]

So schreibt Barthes. Es könnte auch auf das Verhalten der nun schon ziemlich ermüdeten Hero gemünzt sein:

> HERO. Die Lampe brennt noch hell. Pfui, wer wird träumen?
> Hellauf und frisch! Der Liebe süße Wacht.
> *(Den Kopf wieder in die Hand gestützt.)*
> Genau besehn, wollt' ich, er käme nicht.
> Ihr Argwohn ist geweckt, sie lauern, spähn.
> Wenn sie ihn träfen – Mitleidsvolle Götter!
> Drum wär' es besser wohl, er käme nicht.
> Allein er wünscht's, er flehte, bat. Er wills.
> (H 1793-1799)

„Genau besehn" war natürlich Hero es, die Leander die Rückkehr erlaubt hat. So ist der grundvernünftige Wunsch, der Geliebte möge doch zu Hause bleiben, nicht als plötzliche Rückverwandlung Heros in die klare, vernünftige Figur früherer Zeiten zu verstehen, „genau besehn" will Hero nämlich sehr wohl, dass Leander wiederkommt. Die „sprachliche Inszenierung hält den Tod des Anderen fern"[207]. Auch zwischen Hero

[205] In Anlehnung an Peter von Matt 1994, 21.

[206] Barthes, *Fragmente*, 30. Ähnlich beschreibt Barthes auch die „Szenographie der Erwartung: ich lege sie fest, manipuliere sie" (Barthes, *Fragmente*, 97).

[207] Barthes, *Fragmente*, 30.

und Leander hat dieser Tod des Anderen keinen Platz. Ein Verlassenwerden zu Lebzeiten liegt nicht im Bereich des Denkbaren; ebenso wenig die tatsächliche tödliche Gefährdung, gibt es doch die mitleidsvollen Götter, die – sollte es drauf ankommen – doch rettend eingreifen würden.[208] „Komm immer denn, du guter Jüngling, komm!“ (H 1800), so spricht Hero den Abwesenden direkt an, sich selbst und damit die Szene im Turm ebenso zitierend wie – „ich wills“ / „er wills“ (H 1639/1799) – den nur physisch fernen Geliebten.

Wie nahe Abwesenheit und Tod sich sind, zeigt sich in Heros Rede, als sie gegen den Schlaf kämpft:

> HERO. Und dann – soll auch – wenn nur –
> *(Emporfahrend.)*
> Was ist? Wer kommt? – Ich bin allein. Der Wind nur
> Weht schärfer von der See. – So besser denn,
> Treibst du den Holden früher ans Gestade.
> (H 1789-1792)

Wie Recht sie damit doch haben wird. In den Wind setzt Hero auch ihre Hoffnung, wach zu bleiben: „Komm Wind der Nacht / Und kühle mir das Aug, die heißen Wangen!“ (H 1807-1808). Im nächsten Moment wird der Wind, den Hero spürt, in ihrer Wahrnehmung eins mit dem Geliebten, auf den sie wartet:

> HERO. Und, o, dein Rauschen und der Blätter Lispeln,
> Wie Worte klingt es mir: von ihm mir, ihm, von ihm.
> Breit aus die Schwingen, hülle sie um mich,
> Um Stirn und Haupt, den Hals, die müden Arme,
> Umfaß, umfang! Ich öffne dir die Brust. –
> Und kommt er, sag es an! – Leander – du? –
> (H 1810-1815)

Zwischen den Wind und Leander schiebt sich als Mittler das Bild des Schwans, der seine Schwingen um Hero hüllt. Ein letztes Mal hatte Hero am Morgen desselben Tages das Leda-Lied angesungen, dabei gefragt: „Nun, lichter Schwan, flogst du zu lichten Sternen?“ (H 1416), und so den Schwan aus dem Wasser in die Lüfte gehoben. Mit einem verwandten Bild, das nun am Abend den Ersehnten in Heros Imagination

[208] Als ein solches rettendes Eingreifen missdeutet Hero dann auch am nächsten Morgen zunächst die verlöschte Lampe.

anwesend sein lässt, schläft sie ein. Mit Leda und dem Schwan hatte Hero am Beginn des zweiten Aufzugs ohne es zu wissen die Umstände benannt, die zur Liebesbegegnung mit Leander führen konnten; unter dem Zeichen von Leda und dem Schwan geht die irdische Liebesbeziehung zwischen ihr und dem Geliebten hier, am Schluss des vierten Aufzugs und noch ohne Heros Wissen, auch zu Ende.

Hero und Leander, die beide anfangs als Figuren erscheinen, die ‚typischen' Geschlechterrollen widersprechen, die sich entweder bewusst (Hero) oder von äußeren Ereignissen beeinflusst (Leander) so anders verhalten als die Frauen und Männer in ihrer Umgebung, entsprechen als Liebende durchaus den erwartbaren Diskursmustern. Sie entsprechen somit auch dem, was als ‚weiblich' oder ‚männlich' gedeutet wird. So wie auch im Mythos von Leda und dem Schwan Leda diejenige passive Figur ist, die erwartet, die aufgesucht wird, und der Gott derjenige, der handelt, so sind auch zwischen Hero und Leander nach der Liebesnacht die Rollen klar verteilt. Ähnlich wie Phaon ist auch Leander, einmal zum Mann erwacht, keineswegs ‚anders' als andere Männer – das zeigt sich im Vergleich mit Heros Bruder, der ihn zunächst als konträr, schließlich aber als sehr ähnlich ausweist, das zeigt sich auch im Elternbezug. Der Wandel von der Trauer um die Mutter hin zur Identifikation mit dem Vater markiert diesen Wendepunkt in Leanders Entwicklung deutlich. Heros neue Weiblichkeit entwickelt sich parallel dazu. Wogegen Hero sich anfangs mit klaren Worten gewehrt hat, ist nun ganz selbstverständlich. Ihre Utopie von Sestos als weiblichem Raum wird durch das Liebeserlebnis – wie auch durch den Widerstand des Tempelhüters und des Priesters – still und leise zurechtgerückt, die Zeitlosigkeit wird aufgehoben, die Dunkelheit der Nacht, früher kategorisch abgelehnt, ist vertraut und reizvoll geworden. Beide Figuren sind nach der gemeinsamen Nacht maßgeblich verändert, Grillparzer lässt sie „in die Nähe traditioneller Geschlechtsstereotypen rücken"[209]. Das Meer, von vornherein schon durch Heros frühe Reden als ambivalent gekennzeichnet[210], ist aber nach diesen Veränderungen nicht mehr nur das verbindende Element zwischen den Liebenden, das ihre Zusammenkunft ermöglicht. Anders als in der Turmszene, die in der Liebeserfahrung endet, befinden sich die Figuren, wenn sie im vierten Aufzug auf der Bühne neu entworfen werden, nicht auf derselben Seite. Das Meer trennt die

[209] Prutti 2005, 188. Ähnlich wie in *Sappho* die Höhenbezüge einer steten Umdeutung des Auf und Ab unterworfen waren, sind in *Des Meeres und der Liebe Wellen* die Zuordnungen zwischen hell und dunkel keine Konstanten. Prutti spricht in diesem Zusammenhang von einer „Verkehrung der Hell-Dunkel-Kontraste" (ebd.).

[210] 148-160.

vormals in ihren Abweichungen so ähnlich erscheinenden Liebenden, und es erhält damit, noch bevor Leander sich erneut in die Fluten wagt und noch bevor der Wind auffrischt, seine gefährdende Qualität zurück. Es ist kein glatter „schwarzer Teppich" (H 1108) mehr, schon gar nicht das „weiche Wellenbad" (H 149), von dem Hero anfangs spricht. Es ist, wie Hero, sich selbst widersprechend, schon damals ahnt, „wüst und schwindelnd" (H 160).[211] Die Wogen – des Meeres und der Liebe – gehen hoch. Später wird Hero um den toten Geliebten klagen:

> HERO. Das Meer tat auf den Schlund, da war er tot.
> 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.
> (H 1969-1973)

6. Von Rechten und Pflichten, oder: Erwachen in Sestos

Hero hat sich ihr Sestos als einen Ort ausgemalt, der ohne patriarchale Strukturen und Hierarchien auskommen würde, als ein Paradies für das Ich, als einen Ort der Freiheit. Dass diese Vorstellung nicht ganz der Wirklichkeit entspricht, in die Hero mit ihrer Entscheidung für den Stand der Priesterin eintritt, ist in *Des Meeres und der Liebe Wellen* von Anfang an zu erkennen: gleich von drei Seiten muss sich Hero am Morgen ihres großen Tages spöttische, kritische und skeptische Bemerkungen gefallen lassen. Ein grundlegendes Problem an Heros Sichtweise ist, dass sie den Ort, den sie sich für ihr weiteres Leben ausgesucht hat, falsch einschätzt und Erwartungen an ihn hat, die von vornherein unerfüllbar sind; Sestos ist kein stilles Refugium für geplagte Töchter, sondern ein Raum des Kults und des religiösen Dienens – und als solcher ein in höchstem Maße öffentlicher Raum, der seinen Bewohnern nur minimale Privatsphäre zugesteht. Zwar verheißt der Onkel der angehenden Priesterin „ein einsam Leben" (H 119), aber er meint eine andere Art der Einsamkeit als Hero. Die Einsamkeit, die in Sestos zu haben ist, ist in hohem Maße von außen und durch Regeln bestimmt – nicht vom Priester oder der Priesterin selbst. Diese Diskrepanz zeigt sich unter anderem im

[211] Zu den widersprüchlichen Meeresbildern Heros im ersten Aufzug siehe unter anderem Prutti 2005, 187-188.

Disput zwischen Hero und dem Priester um das die Nacht durch brennende Licht in Heros Kammer, in dem – unabhängig von Leanders Besuch – der „Schein", „das, was das Volk denken könnte", mehr wiegt als eventuelle Bedürfnisse Heros.

Hero sieht ihre Zukunft am Beginn des Dramas in einem Zustand der Selbstgenügsamkeit, in einem Zustand des glückhaften Alleinseins, das keines anderen Menschen bedarf, in einem Zustand der Zeitlosigkeit, in der keine Veränderung das Ich in seinem „stillen Selbstbesitz" stört. Diese Ungestörtheit glaubt sie in Sestos als Priesterin zu erlangen. Was Hero übersieht, ist die Art und Weise, wie das Heiligtum in die Umgebung eingebettet ist. Was sie als störende, feindliche Außenwelt wahrnimmt, ist in Wahrheit Voraussetzung für Sestos. Es ist das Volk, das Priesterinnen und Priester macht, indem es nach einem Heiligtum wie Sestos verlangt: höchst elitär und streng abgeschlossen von der Welt, die es umgibt. Hero ist hier nicht in einer Oase der individuellen Selbstverwirklichung, sondern bekleidet ein öffentliches Amt, an welches die Öffentlichkeit, die es stiftet, bestimmte Anforderungen stellt. Sestos ist nicht der Ort, an dem Kult um ein Ich betrieben werden kann, im Gegenteil, Sestos verlangt ein beträchtliches Maß an Hintanstellung eben dieses Ichs.

Obwohl Hero vom ersten bis zum vierten Aufzug eine beträchtliche Verwandlung durchmacht und schließlich durchaus in der Lage ist, von ihrem Ich abzusehen, sind die Schwierigkeiten, in welche sie mit dem System gerät, nicht zu vermeiden. Denn Heros Abkehr vom Ich hat keine Hinwendung zum Amt oder zu einer Allgemeinheit zur Folge, sondern nur die wiederum sehr selektive Hinwendung zu einem einzelnen Du, als welches Leander ihr gegenübertritt. Der Interessenskonflikt, der von Anfang an zwischen Hero und der Öffentlichkeit besteht, hat sich im vierten Aufzug nicht aufgelöst, er ist nun lediglich anders akzentuiert.

Wer verkörpert diese Öffentlichkeit in *Des Meeres und der Liebe Wellen*? Der Besuch der Eltern ist nur eine kurze Episode in dem Fünfakter, und auch der ‚Vormittag der offenen Tür' im Heiligtum nimmt nur einen Bruchteil der Handlung in Anspruch; ansonsten ist und bleibt man in Sestos unter sich. Natürlich ist der Priester immer auf das Ansehen des Heiligtums bedacht, das es zu wahren gilt: ob als Glanz oder als Schein. Die eigentliche Öffentlichkeit jedoch zeigt sich in den Interessen wie im Argwohn am Beispiel des dienenden Personals, das Grillparzer auf die Bühne bringt, und das nicht per Gelübde sondern per Dienstverhältnis an Sestos gebunden ist. Da ist zum einen die bodenständige, lebensnahe Janthe: Sie ist es, die am Anfang den Blicken der Mädchen auf die Jünglinge ihren Platz einräumt und diese Blicke auch – der da

noch nicht geweihten – Hero nahelegt. Sie ist es, die am Ende das Heiligtum im Protest verlässt; sie bildet eine Klammer um das Geschehen in Sestos. Da ist zum anderen aber der Tempelhüter, der das Geschehen von mitten drin verfolgt und den kontrollierenden Blick der Öffentlichkeit verkörpert; er zeigt dann auch in beschuldigendem Gestus den Bruch auf, der zwischen Heros Verhalten und dem Kodex des Ortes besteht, und klagt an.

Eine zwiespältige Rolle nimmt daneben Heros Onkel als der Priester des Heiligtums ein. Im Figurenensemble ist er eigentlich auf gleicher Ebene wie Hero angesiedelt, dennoch tritt er als ‚Funktionär' des Systems auf und wird somit zu einem Teil der Öffentlichkeit, indem er deren Ansprüche innerhalb des Heiligtums wahrt und auch mithilfe von Sanktionen umsetzt. Er ist es letztlich, der den Vorwürfen des Tempelhüters nachgeht und über Mittel der Strafe verfügt.

Hero hingegen sieht Sestos vor allem als Ort, der ihr Rechte, nicht Pflichten, verschafft. Nicht nur wird das Priesteramt von ihr als der „Ahnen Recht" (H 20) bezeichnet[212], Hero betont weiters, dass im Tempel „auch die Frau ein Recht" (H 279) habe. Rechte, das wird schnell klar, bezieht Hero auf sich. Die ebenfalls im ersten Aufzug (und nicht nur von Hero) erwähnten Pflichten hingegen sollten immer die anderen betreffen: die Dienerinnen, den Onkel und die Fremden. Dass das Heiligtum aber auch sie selbst in die Pflicht nimmt, dass auch sie an Erwartungen anderer gebunden ist, das kann Hero, die zunächst nur sich selbst, am Ende nur Leander wahrnimmt, nicht sehen – wenngleich sich ihre Perspektive verändert. Heros Blick auf die Pflichten entwickelt sich, wie sich zeigen wird durchaus, er bleibt dabei jedoch selektiv. Heros Sicht der Dinge verschärft sich im vierten Aufzug zu einem Disput mit dem Priester. Auslöser sind die ungeklärten Ereignisse in der Nacht. Der Priester ist immer noch auf Janthe als der Schuldigen und Ursache der nächtlichen Unruhe fixiert, war diese doch bei früheren unerlaubten Vorgängen im Heiligtum „immer wissend, / Belehrt durch Mitschuld, oder Neugier mindstens" (H 1378-1379). Nun soll Janthe deswegen Sestos verlassen; Hero wehrt sich dagegen und verweist – nicht zum ersten Mal – darauf, dass der Priester der Dienerin unrecht tue. Dieser aber bleibt hartnäckig und lässt sich von Heros „Gefühl" (H 1724) – wie diese den Ursprung ihrer Äußerungen benennt – nicht überzeugen:

[212] In ähnlichem Zusammenhang wird diese Stelle auch bei Politzer zitiert: „Hero nimmt ihre Priesterschaft nicht so sehr als eine Verbindlichkeit auf sich wie als Privileg in Anspruch" (Politzer 1972, 211).

PRIESTER. Doch ich will Klarheit, und Janthe scheide.
HERO. Verzeih! Du weißt, das kann nicht ohne mich,
Die Mädchen sind der Priesterin befohlen,
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 genüber 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.
(H 1725-1737)

Das Wort „Pflichten" auf kommt Hero hier nur stockend von den Lippen, und auch dann nur mit der Einschränkung, auch die „Pflicht" entspringe dem eigenen Selbst und sei nicht von außen auferlegt. Man erinnert sich an Heros Worte vom Beginn: „Das Rechte tun, nicht weil man mirs befahl, / Nein, weil es recht, weil ich es so erkannt" (H 334-335). Doch wo es am Anfang so schien, als trenne Hero zwischen ihr zustehenden Rechten und anderen zukommenden Pflichten, hat sich ihre Wahrnehmung hier geändert. Die Unterscheidung liegt nun im inneren Kern von Recht und Pflicht und insbesondere im Ursprung und in der Frage, ob dieser Ursprung im eigenen, ruhigen Herzen liegt oder in von außen auferlegten Entscheidungen und Bestimmungen. Hero hat sich verändert, sie ist „gereift" (H 1738), wie der Priester feststellt. Hero ist auf einem Weg der Erkenntnis, und doch sieht sie noch nicht klar, denn ihr Fokus ist nicht weiter geworden, er hat sich nur verschoben: die „andern Menschen" interessieren Hero nach wie vor nicht weiter; nicht mehr sie selbst ist es, die im Mittelpunkt ihrer Wahrnehmung steht – als Gegenüber gibt es für sie nunmehr allein Leander. Solchermaßen blind vor Liebe sieht sie nicht, was rund um sie vorgeht, sieht die Fallen nicht, in die sie tappt, und nicht das Netz, das um sie und Leander ausgelegt wird.
Das Recht der Götter weist Hero im Disput mit dem Priester zurück. Bemerkenswerter Weise nimmt sie hier wieder – und in Abgrenzung zu den Göttern – Bezug auf den Priester und seinen Bruder, ihren eigenen Vater also. „Träger der Macht und

Sittenrichter sind priesterliche Patriarchen und Väter“[213], so viel steht fest; jedenfalls, wenn es um vom Menschen gemachte Rechte und Regeln und die darauf basierenden Machtverhältnisse und Ordnungen geht. Die „Götter“ aber, wenn die Rede von ihnen – wie von Hero – ernst gemeint ist, sind eine andere Kategorie. Wo nicht, so hat Hero offenbar erkannt, sind die Götter, wenn es um „Rechte“ geht, nur Fiktion, Vorwand, Erklärung, und wo gar keine Erklärung mehr greift: Mythos. Hier geht es nicht mehr um jenen Mythenschatz, der Hero in einer Übergangsphase ermöglicht, unbekannte Gefühle und Erfahrungen zu verbalisieren, hier geht es um Götterkult und Götterglauben als selbstische Instrumente der Herrschaft im Gegensatz zu tief und wahr empfundenen und selbstlosen „Pflichten“ als dem eigentlichen Recht der Götter. Wie sehr Hero mit ihrer Bemerkung den Kern der Wahrheit trifft, zeigt sich bald darauf, als der Priester – unter ständiger Berufung auf die Götter – Leanders Untergang einleitet. Davor jedoch muss erst sein Verdacht, der ja zunächst Janthe gilt, auf Hero umgeleitet werden. In diesem Prozess wird deutlich, wie sehr Sestos (im Gegensatz zu dem, was Hero anfangs darin sehen wollte) ein streng hierarchischer Ort ist, an dem wohl viel zu finden ist, Freiheit jedoch sicherlich nicht.

Lange steht im vierten Aufzug Aussage gegen Aussage. Der Tempelhüter hat zwar, Janthe sei Dank, Hero und Leander in der Nacht nicht auf frischer Tat ertappt, sehr wohl aber hat er die beiden am Morgen gesehen.

TEMPELHÜTER. Du sahst ihn wohl?
HERO. Wen doch?
TEMPELHÜTER. Den fremden Mann.
Er sprang nur jetzt ins Meer.
HERO. Nur jetzt? So rasch?
TEMPELHÜTER. Drei Schritte kaum von dir.
HERO. Und sah ihn nicht?
(Sie geht auf den Turm zu.)
TEMPELHÜTER. Wohl sahst du ihn, und mußtest wohl ihn sehn!
HERO *(weitergehend)*.
Muß ich? Bin ich denn Wächter so wie du?
TEMPELHÜTER.
Nicht Wächter. – Zwar, wenn Wächter ist, wer wacht:
Du wachtest ziemlich lang bei deiner Lampe.
HERO. Ei, daß du alles siehst!
TEMPELHÜTER. Wohl seh ich, wohl!
(H 1271-1278)

[213] Lorenz 1986, 52.

In einer Mischung aus einer an Hero ganz neuen spöttischen Überlegenheit[214], geistiger Abwesenheit und schlafwandlerischer Ruhe tritt Hero hier auf und geht – wohl auch im Irrglauben, ihr Amt schütze sie generell vor dem hierarchisch unter ihr stehenden Tempelhüter – auf die Verdächtigungen, wenigstens Mitwisserin des Geschehenen zu sein, gar nicht ein. Als der Priester zu der merkwürdigen Szene dazukommt, macht sich Hero gerade auf den Weg in den Turm, sie lässt den nun vollends in Rage geratenen Tempelhüter und den perplexen Onkel einfach stehen:

PRIESTER. Find ich hier Streit?
HERO *(auf den Stufen des Turms)*. Der Mann da ist nicht klug.
TEMPELHÜTER. Wollt' ich nur reden, ei!
HERO. Er spricht und spricht!
Ich geh'.
PRIESTER. Wohin?
HERO. In Turm.
PRIESTER. Was dort?
HERO. Zu schlafen.
ab in den Turm
TEMPELHÜTER. Zu schlafen, ja! nachdem sie lang gewacht!
PRIESTER. Was war denn hier?
TEMPELHÜTER *(Heron nachsprechend)*.
Und nennst du mich nicht klug?
Weil ich ein Diener nur, ihr hohen Stamms?
Meinst du, die Klugheit erbe eben fort
Vom Vater auf den Sohn, wie Geld und Gut?
Ei, klug genug, und schlau genug, und wachsam!
(Er stößt den Spieß in den Boden.)
PRIESTER. Soll ich erfahren denn?
TEMPELHÜTER *(noch immer Heron nachsprechend)*.
Ei ja, ja doch!
PRIESTER *(zum Gehen gewendet)*.
Du leistest, merk' ich, selber dir Gesellschaft,
Ich gönne sie und überlass' dich ihr.
(H 1279-1290)

Hero verlässt sich hier auf die Ordnung, den ‚Mythos' Sestos, ihren Mythos Sestos. Die Strukturen in Sestos unterscheiden klar zwischen Herrschenden und Dienenden. Legitimation erhält dieses System, innerhalb dessen die herrschende Position „seit undenkbaren Zeiten" (H 173) weitervererbt wird, aus einer „heil'gen Ordnung" (H 353).

[214] Im ersten Aufzug war Janthe gegenüber noch davon die Rede, dass Hero nicht spotten könne: „Du weißt, ich kann nicht spotten; spotte nur!" (H 78).

Diese ‚göttliche' Ordnung steht auch jetzt fest, auch die Kritik des Tempelhüters daran kann daran nichts ändern. Es ist so, ganz dem Prinzip des Mythos gemäß, eben weil es so ist, und der Tempelhüter befindet sich so sehr innerhalb des Systems, dass ihm (anders als Janthe, wie wir noch sehen werden) außer Zorn oder später Erschrockenheit keine alternative Reaktion zur Verfügung steht.
Die Alternative zu dieser Ordnung wäre die freie Wahl. Im ersten Aufzug jedoch hat sich der Priester schon deutlich dazu geäußert, was vom freien Willen zu halten sei:

PRIESTER. Zugleich bedenk' ich wirklich,
Daß heilsam feste Nötigung der Abschluß
Von jedem irdisch wankem, wirrem Tun.
Du wähltest ewig unter Möglichkeiten
Wär' nicht die Wirklichkeit als Grenzstein hingesetzt.
Die freie Wahl ist schwacher Toren Spielzeug.
Der Tücht'ge sieht in jedem Soll ein Muß
Und Zwang, als erste Pflicht, ist ihm die Wahrheit.
(H 409-416)

Das, was der Priester hier „Wirklichkeit" und dann sogar „Wahrheit" nennt, räumt mit „irdischen" Möglichkeiten und Alternativen zum Ist-Zustand auf. Die „Wirklichkeit" („Wahrheit", Ordnung oder auch der Mythos) aber ist hier nichts anderes als das Regelwerk, welches das Leben in Sestos bestimmt. Diese „Wirklichkeit" zeigt sich aber auch außerhalb von Sestos nicht sehr viel anders; sind es dort patriarchale Denkmuster, die das Zusammenleben reglementieren, ist es in Sestos die Berufung auf höhere Mächte, auf die Ordnung der Götter. Unterordnung ist somit Pflicht, innerhalb oder außerhalb von Sestos.[215] Während die Verhältnisse allerdings von Hero am Beispiel des Bruders und der Eltern offen kritisiert und abgelehnt werden (und nur aufgrund der Alternative, die Sestos eröffnet, überhaupt erst abgelehnt werden können), scheint Sestos ihr – fast in Widerspruch zur obigen Rede des Priesters – doch eine „Wirklichkeit" zu bieten, die sie akzeptieren kann. Unterordnung besteht auch hier, aber sie ist weniger offensichtlich: denn der Dienst an der Göttin erhöht die Priesterin gleichzeitig und bedeutet Ruhm und Ehre bzw. wie Hero meint, Verwandtschaft mit den

[215] Die Mutter, die sich außerhalb von Sestos in diese Ordnung gefügt hat, ist anfangs die einzige, die ein Sensorium dafür hat, dass auch Sestos ein Ort der Gewalt ist:
MUTTER. Sie haben mir mein frommes Kind entwendet,
Ihr Herz geraubt mit selbstisch eitlen Lehren,
Daß meiner nicht mehr denkend, harten Sinns,
Sie achtlos hört der Nahverwandten Worte! (H 328-331)

Göttern. Hero glaubt dann auch bis zuletzt an die Götter und ihren lenkenden Willen, so wie auch der Tempelhüter, der angesichts der eingeschlafenen Hero und die Katastrophe antizipierend nicht etwa die Schlafende weckt, sondern die Verantwortung in die Traumwelt und ebenfalls nach oben zu den Göttern abschiebt:

> TEMPELHÜTER. Sie meinen, es gibt Sturm. Nun, Götter, waltet!
> *(Zum Turm emporblickend.)*
> Die Lampe wird bewegt. Er selbst! – Unselig Mädchen!
> Erwacht sie? Nein. So warnet dich kein Traum?
> *(Hero macht aufatmend eine Bewegung und sinkt dann tiefer in Schlaf. Das Haupt gleitet aus der unterstützenden Hand und ruht auf dem Oberarm, indes der untere Teil schlaff hinabhängt. Es ist dunkel geworden.)*
> TEMPELHÜTER. Mich schaudert. Weh! Hätt' ich mein Oberkleid!
> (H 1824-1827)

Hier spricht der einzelne, auf sich selbst zurückgeworfene Mensch, nicht der Wächter, der hinter seinem Amt, sinnbildlich in seinem Oberkleid, verschwinden will.[216] Er ist zutiefst erschrocken, aber er kann nicht handeln. Zwar hatte der Wächter in der Nacht keine Schwierigkeit, in Heros Turm der nächtlichen Störung auf den Grund zu gehen, ebenso hat er auch am nächsten Morgen seine Pflicht erfüllt und den Priester über die Vorkommnisse aufgeklärt; nun aber fühlt er ein Schaudern angesichts des Geschehens, der verlöschten Lampe und des Schicksals des schlafenden Mädchens ebenso wie des dem Tode geweihten jungen Mannes, den er in der Nacht zuvor noch skrupellos selbst ausgeliefert hätte. Denn hier meint er nun das Walten der Götter zu erkennen. – Übrig bleibt in der Folge die einfache, furchtsame, göttergläubige Kreatur, der nicht nur aufgrund des auffrischenden Seewindes kalt wird.

Es sind aber nicht die Götter, die hier walten, sondern es ist wiederum ein Mensch, nämlich der Priester; der allerdings verspürt keine Furcht, sondern göttliche Weisungen in sich: „In meinem Innern reget sich ein Gott, / Und warnt mich, zu verhüten, ehs zu spät!" (H 1365-1366). Bloß göttliche Anweisung ausführend also soll es sein, wenn der Priester mit List dafür sorgt, dass Hero am Ende des Tages nach so vielen Aufgaben, die es zu erfüllen, und langen Wegen, die es zurückzulegen galt, zu müde ist, um die Lampe

[216] Man kennt diese Verwandlungen in Funktionen und aus Funktionen heraus auch von anderen Figuren, auch aus den übrigen Werken Grillparzers. Immer wieder spielt das Gewand dabei eine Rolle: Sappho schlüpft so etwa am Ende in ihren Dichtermantel; Hero legt so ihren Mantel im Turmzimmer ab; Medeas Kultgewand ist ein weiteres Beispiel für die Bedeutung der Kleidung bei Grillparzer, ebenso wie Ottokars Prunkgewand in *König Ottokars Glück und Ende* oder, umgekehrt, das symbolische Ausziehen einer Funktion im *Bruderzwist in Habsburg* am Beispiel von Rudolf I.

zu bewachen, bloß göttlichen Gesetzen folgend soll es auch sein, wenn er später in Heros Wohnung eindringt und dort die Lampe verlöschen lässt. Er selbst wäscht seine Hände in Unschuld:

> 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!
> (H 1829-1833)

Die Götter, von denen der Priester spricht, sind freilich nicht mehr als eine Ausrede und ein Instrument, dem eigenen Tun Rechtfertigung zu geben und gleichzeitig Verantwortung, wohin auch immer, abzugeben; sie sind somit dazu da, das eigene Gewissen rein zu halten. – Sie sind „Mythos". Grillparzer lässt hier nichts offen: Keine höhere Gewalt, kein Windstoß, kein Götterwille und kein Schicksal ist Schuld am Verlöschen der Lampe und somit an Leanders Tod, sondern der Mensch, der Priester. Er selbst legt für Leander „die Schlingen aus, / Die ihn verderben, kehrt der Kühne wieder" (H 1515-1516).[217]

Der Priester spricht an dieser Stelle von Schlingen, und von Netzen ist auch sonst immer wieder die Rede. „Zu goldnen Fäden tausendfach gesponnen, / Umzog der Schein, ein Netz, die trübe Welt" (H 1113-1114), diese Worte spricht Leander in der Nacht im Turm zu Hero und meint das einladende Leuchten der Lampe, das ihm beim Schwimmen Orientierung ermöglichte; genauso gut könnten diese Worte aber auf den Götterkult in Sestos gemünzt sein. Am nächsten Tag warnt Naukleros seinen Freund zweimal vor dem Netz des Todes, das Leander bedroht und in das er sich zu verstricken droht (H 1559, 1602). Und Hero selbst beschuldigt im fünften Aufzug den Priester, tückisch das Netz ausgelegt, und sich selbst, es am Ende zugezogen zu haben und so die Schuld an Leanders Tod zu tragen (H 1939-1940).

In der Nacht, in der Leander ertrinkt, sollen die Fischer an Land bleiben, so befiehlt es der Priester, wohl um sicher zu gehen, dass es für den Eindringling aus Abydos keine

[217] Politzer schreibt zu dieser Stelle, der Priester schiebt „die Verantwortung nach oben ab und weiß doch ganz genau, daß er das Seine zum Eintritt des nunmehr Unabwendbaren beigetragen habe […]. Freilich ist der Priester der erste, sich auf den Ratschluß der Oberen zu berufen, wenn einmal die Leiche Leanders entdeckt worden ist." (Politzer 1972, 227). Deutlicher noch liest es sich bei Lorenz: „Glaubt der Priester nicht an die Götter, so spielt er doch selber Gott und Schicksal" (Lorenz 1986, 57).

Rettung gibt, schon gar nicht durch deren, dann rettende, Netze, Leinen und Angeln, und dieser lebend an Land ankäme. Das Netz, das sich in dieser Nacht über dem „Schwimmer sel'ger Liebe" (H 1961)[218] und somit über beiden Liebenden zuzieht, ist von anderer Art. Es ist so fein „wie zarte Spinngewebe, die keiner hätte sehen können"[219], wie es von einem anderen Netz heißt, in dem sich ebenfalls ‚Vertragsbrüchige' verfangen. Niemand anderer als Aphrodite selbst ist es in jener anderen Episode der Literatur, von der in der *Odyssee* berichtet wird, die aus Liebe und Leidenschaft einen Vertrag, ihre Ehe mit Hephaistos, bricht und sich samt Liebhaber im listig ausgelegten Netz des göttlichen Schmieds wieder findet. Im Olymp endet die amouröse Verwicklung der Liebesgöttin mit dem Kriegsgott ohne gröbere Konsequenzen im sprichwörtlich gewordenen Göttergelächter. Nicht so in Sestos: Heros Vertragsbruch aus Liebe – und nichts anderes als ein Vertragsbruch mit dem System und Mythos Sestos ist das Vergehen, auf das sich die Priesterin mit Leander einlässt[220] – stößt nicht auf abgebrühte Götter (und schamhaftere Göttinnen), wie es bei Homer der Fall ist. Als Gegenüber der Liebenden in Sestos gibt es keine Götter und schon gar keine Göttin der Liebe, die schützen und retten würde, sondern nur die erbarmungslose Instanz einer starren weltlichen Ordnung, verkörpert durch den Priester. Während aber der zunächst am meisten auf Linie befindliche Tempelhüter auf das Geschehen menschlich, erschrocken reagiert, verwandelt sich Heros Onkel in den entscheidenden Szenen in einen unmenschlichen Richter, der, um die gute Ordnung zu bewahren, buchstäblich über Leichen geht. „Wer liebt, hat recht"[221], so heißt es bei Peter von Matt; das mag zwar stimmen – aber auch Liebende sind nicht unsterblich.

---

[218] Heros anfängliches ambivalentes Bild vom Schwimmer im Meer klingt hier nach. Der Schwimmer ist dem wüsten, schwindelnden Element bereits zum Opfer gefallen und wurde wie Treibgut ans Ufer angeschwemmt. Was hier real wird, ist die früher metaphorisch formulierte Gleichzeitigkeit des Meers „als das sanfte Medium elementarer Geborgenheit *und* als eine katastrophale Naturgewalt, die eine grundlegende Bedrohung des Selbst darstellt" (Prutti 2005, 187)

[219] *Odyssee*, VIII, 280. Zitiert wird aus dem Gesang des Demodokos, den Odysseus bei den Phaiaken anlässlich eines Festes zu seinen Ehren mit großem Wohlgefallen hört (*Odyssee*, VIII, 267-369).

[220] Als eine der prägenden Spielregeln in der Literatur benennt von Matt, dass „Ehe und Liebe einander gegenseitig ausschließen und die radikale Liebe sich militant und reißend gegen die Ehe vollzieht" (von Matt 1994, 72). Heros Keuschheitsgelübde kann durchaus als eine Art Eheschluss mit dem Amt aufgefasst werden. Der Vertrag und die Leidenschaft schließen sich in diesem Fall erst recht aus, und die Leidenschaft führt unweigerlich zum Vertragsbruch.

[221] von Matt 1994, 21.

7. Woran Hero stirbt, oder: Letzte Mythen

Es ist schwer vorstellbar, dass man in Sestos in die Erheiterung der Götter oder wenigstens in das herzliche Wohlgefallen des Odysseus an der sängerischen Darbietung des Demodokos einstimmen könnte. Die Aphrodite, die hier verehrt wird, ist eine andere als die homerische, darüber lässt der Priester keine Zweifel aufkommen.

> PRIESTER. Nicht ehrt man hier die ird'sche Aphrodite,
> Die Mensch an Menschen knüpft wie Tier an Tier,
> Die Himmlische, dem Meeresschaum entstiegen,
> Einend den Sinn, allein die Sinne nicht,
> Der Eintracht alles Wesens hohe Mutter,
> Geschlechtlos, weil sie selber das Geschlecht,
> Und himmlisch, weil sie stammt vom Himmel oben.
> (H 363-369)

Dass man in Anbetracht einer so keuschen Aphrodite über einen Fehltritt wie jenen von Hero nicht lachen kann, liegt auf der Hand. Amor und Hymenäus sind bloße tote Säulen und haben nichts zu melden in Sestos, und nicht nur die Menschen haben sich den strengen Richtlinien des Heiligtums unterzuordnen, auch Tiere und Pflanzen bleiben davon nicht verschont, das gilt, wie bereits an anderer Stelle zitiert, auch für die Tauben:

> PRIESTER. Kein 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 gleichem Los.
> (H 354-358)

Sestos ist ein Ort nicht der Lust, sondern des Zölibats, und entsprechend lehnt Hero zunächst von vornherein ab, was ihr auch sonst verboten wäre. Zuerst sind es die Blumen, die sie in ihren Anfangsworten erhöht, zu leblosen und dem Verwelken überlassenen Kränzen windet und so aus dem allgemeinen Reproduktionszusammenhang löst. Ähnliche Entsexualisierungstendenzen zeigt Hero aber auch für sich selbst. Sie wehrt bereits den Anfängen, wenn sie Janthes „Torheit" (H 83) tadelt, „Leichtfertigem" (H 84) ihr Ohr verschließt und selbst Blicke in Richtung der beiden „fremden Jünglinge am Gittertor" (H 80) strikt von sich weist. Von Blinzeleien oder gar schlimmeren Verwirrungen mit Amor oder Hymenäus will Hero

anfangs partout nichts wissen. Doch dann kommt es zur besagten Blickbegegnung mit Leander während des Weihefests, und am Abend, allein in ihrem Turm, gesteht sie sich, sich selbst durchaus überraschend, ein:

> HERO. Wenn ich nicht Hero war, nicht Priesterin,
> Den Himmlischen zu frommen Dienst geweiht,
> Der Jüngere, der Braungelockte, Kleinre,
> Vielleicht gefiel er mir. – Vielleicht? – Je nun!
> (H 1006-1009)

Einen Moment später schon kann sich Hero davon überzeugen, dass Leander ihr nicht nur „vielleicht" gefällt, als dieser plötzlich in ihrem Turmzimmer erscheint. Als sie sich auf ihn einlässt, weiß sie, dass sie sich in eine nicht ungefährliche Situation bringt. Leander fragt sie nach den Konsequenzen, die sie zu befürchten hätte, käme man ihnen auf die Schliche, und Hero schildert ihm das unerfreuliche Szenario, das auf sie und ihre Familie dann zukäme:

> HERO. Die Meder und die Baktrer, fern im Osten,
> Sie töten Jene, die, der Sonne Priestrin,
> Das Aug auf den geliebten Jüngling warf.
> 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.
> (H 1133-1139)

Nicht den Tod, meint Hero hier, aber gesellschaftliche Ächtung hätte sie zu fürchten, nicht nur für sich, sondern für die ganze Verwandtschaft und die damit zusammenhängende Erbfolge des Amtes, nach der ja auch Hero selbst Priesterin werden durfte. Das Fazit scheint klar: „Das kann nicht sein mit Hero, fühlst du wohl" (H 1140). Die Dinge nehmen bekanntlich einen anderen, schließlich doch für beide tödlichen Lauf.

Warum aber stirbt Hero? Nach Sestos' Regeln für die Priesterin ist ihr Leben nicht in Gefahr, und der Priester – hier nicht mehr verlängerter Arm einer göttlichen, strafenden Macht, sondern wieder in der Rolle des väterlichen Mentors, der seine verirrte Hero zurück begrüßen zu können glaubt: „Mein starkes, wackres Mädchen. / So wieder du mein Kind!" (H 2032-2033) – würde ihr sogar jene (auch die Familie tangierenden) Konsequenzen erlassen, die das Gesetz vorsieht. Bedingung dafür wäre, dass „ew'ges

Schweigen decke was geschehn“ (H 1931). Hero weigert sich; es zeigt sich, dass es nunmehr weniger der gesellschaftliche Absturz ist, sondern dieses Heuchlertum, das „nicht sein kann mit Hero“:

> HERO. Verschweigen ich, mein Glück und mein Verderben,
> Und frevelnd unter Frevlern mich ergehn?
> Ausschreien will ichs durch die weite Welt,
> Was ich erlitt, was ich besaß, verloren,
> Was mir geschehn, und wie sie mich betrübt.
> (H 1932-1936)

Politzer bezeichnet das Verhalten des Priesters in dieser Situation – merkwürdigerweise – als „aufklärerisch“, deutet es jedenfalls dahingehend, dass der Onkel „die Unerbittlichkeit des Schicksals zu beschwichtigen wünscht“[222], eine Unerbittlichkeit immerhin, die er selbst herbei geführt hat. So zeigt sich hier doch vor allem und einmal mehr eine Scheinheiligkeit, die jedenfalls den Priester, wenn nicht auch den Kultort Sestos in ein zweifelhaftes Licht rückt.

Der Tod Heros scheint von außen betrachtet jedenfalls bis zuletzt abwendbar. Für ein Verständnis seines *warum* lohnt daher ein Blick auf das keineswegs selbstverständliche oder unumstrittene *wie* dieses Todes. Die Vorgabe des Stoffes, nach dem Hero sich von ihrem Turm ins Meer stürzt, kam für Grillparzer ebenso wenig wie die Alternative eines blutigen Selbstmords in Frage. Dazu liefert die oft zitierte Bemerkung aus Eduard von Bauernfelds Tagebuch aus dem März 1876 Aufschluss, die auf ein Gespräch im Dezember 1832 zurückgeht. Bauernfeld hatte demnach gegen das Ende des Stücks etwas einzuwenden: „Daß die Heldin aus heiler Haut stirbt, bleibt immer mißlich, meinte ich.“[223] – Worauf Grillparzer erwidert haben soll:

> Sie haben vielleicht recht! […] aber was soll ich mit ihr anfangen? Sich wieder ins Wasser stürzen lassen, wie die Sappho, mag ich sie nicht, auch liegt schon der Leander darin. Vor dem ‚Sich erstechen’ hab’ ich aber eine Abneigung. Leben bleiben kann sie nicht – folglich muß sie sterben, so oder so![224]

Die Vereinigung der Liebenden als Tote im Meer war also – bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber späteren Erinnerungen anderer Personen an offenbar von Grillparzer geäußerte Begründungen für derartige Entscheidungen – keine Option für

[222] Politzer 1972, 227.

[223] HKA I, 19, 134.

[224] Ebd.

Grillparzer. Der Rekurs auf den Mythos verspricht auch hier eine dramaturgische Lösung. Brigitte Prutti entschlüsselt Heros Tod entsprechend als Umkehrung eines Glück verheißenden mythischen Kusses:

> Heros Tod infolge eines vergeblichen Rettungs- und Wiederbelebungsversuchs evoziert auch den neoplatonischen Mythos von Amor und Psyche, der im Todesdiskurs und in der bildenden Kunst der Goethezeit eine privilegierte Stellung einnimmt.[225]

Prutti schreibt (zu einer Amor-und-Psyche-Skulptur von Antonio Canova von 1793, in der Amor Psyche küsst, anstatt sie mit seinen Pfeilen zu berühren) weiter: dieses

> Szenario von Psyches Verwandlung und Vergöttlichung mittels der rettenden Gabe einer intimen Berührung beinhaltet eine Verknüpfung von Eros und Thanatos, die gleichermaßen lesbar ist als eine Erlösung vom Tod und als ein erlösendes Bild des Todes selbst.[226]

In Bezug auf den zeitgenössischen Todesdiskurs merkt Prutti an, Grillparzers abweichende Wahl von Heros Todesart sei

> keineswegs nur persönliche Idiosynkrasie, wie Bauernfelds Anekdote vermuten lässt. Mit ihr bezieht sich Grillparzer in seinem Dramenschluss explizit auf die aktuelle Denkfigur des erlösenden Kusses bzw. der tödlichen Erlösung im Kuss und deren Bebilderung im neoplatonischen Amor-und-Psyche-Mythos.[227]

In der Totenklage Heros um Leander wird diese Verknüpfung von Liebe und Tod explizit. Hero klagt:

> HERO. Er war so jugendlich, so schön,
> So überströmend von des Daseins Fülle,
> Nun liegt er kalt und tot. Ich habs versucht,
> 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!
> (H 2026-2032)

Von dieser ‚tödlichen' Berührung und Heros Schaudern bis zu ihrem Hinsinken ist es nicht mehr weit. Aber der Amor-und-Psyche-Mythos hat nicht erst hier Bedeutung, in der Umkehrung einer zum Leben erweckenden in eine todbringende Berührung. Das

[225] Prutti 2005, 196.

[226] Prutti 2005, 197.

[227] Prutti 2005, 198.

zeigt ein Blick auf die Vorgeschichte dieser Berührung im Mythos, wo sie zunächst eine rettende ist. Psyche hat sich in ihrer Liebe zu Amor etwas zu Schulden kommen lassen; obwohl es ihr untersagt war, hat sie eines Nachts im verbotenen Schein der Lampe einen Blick auf ihren Geliebten – ihren Gemahl sogar – geworfen. Dieses Vergehen macht sie zum Spielball göttlicher Willkür. Amor ist verschwunden, und Psyche, die doch nichts anderes will als ihn wieder sehen, muss eine von Aphrodite gestellte schwierige Aufgabe nach der anderen erfüllen, um für ihr Vergehen zu büßen. Psyche stellt sich allen Aufgaben und besteht sie auch, aber dann, auch Prutti verweist darauf, „scheitert Psyche bekanntlich fast an ihrer letzten Bewährungsprobe. Deshalb verfällt sie bei ihrer Rückkehr aus der Unterwelt in einen todesähnlichen Schlaf“[228]. In Sestos geschieht ähnliches. Hero ist in Verdacht geraten, ihren Geliebten unerlaubt und beim Schein der Lampe getroffen zu haben. Der Priester kommt der schon zitierten Mahnung, „zu verhüten, ehs zu spät“ (H 1366), beflissen nach. Hero bekommt an diesem Tag viel aufgetragen: „ein und anderes Geschäft“ (H 1449), geschickt eingefädelte Aufgaben, die kein Ende finden, harren der Erledigung; Aufgaben, die reine Farce sind, denn der Bote, den Hero finden soll, um einen Brief der Eltern entgegenzunehmen, hat den Brief längst schon dem Priester überbracht. Hero selbst erkennt, dass sie in eine Falle getappt ist: „Mit Absicht tatet ihrs“ (H 1679), und später:

> HERO. Sie haben mich geplagt den langen Tag
> Mit Kommen und mit Gehn. Nicht absichtlos!
> Allein weshalb? warum? Ich weiß es nicht.
> (H 1785-1787)

So spricht Hero, kurz bevor sie trotz aller Bemühungen, sich wach zu halten, erschöpft einschläft. Psyche wird aus ihrem verhängnisvollen Schlaf gerade noch rechtzeitig von Amor durch seine Berührung erlöst. Hero imaginiert diese erlösende Berührung im Übergang vom Wach- zum Schlafzustand: „ – Leander – du? – “ (H 1815), jedoch vergeblich. Wo der Mythos von Psyche und Amor ein Abwenden der Katastrophe erlaubt, nimmt die Geschichte in Sestos ihre tödliche Wendung.

Hero erwacht schließlich von selbst, ohne eine Berührung des Geliebten, dessen Leichnam sie kurz darauf am Ufer entdeckt. Auf den Anblick des Toten reagiert Hero ganz unmittelbar mit dem Aufschrei: „Ein Mann! – Leander! – Weh! / Betrogne und Betrüger, meine Augen!“ (H 1897-1898). Mit diesem Bild der betrogenen und

[228] Prutti 2005, 196-197.

gleichzeitig betrügenden Augen mischt sich einmal mehr der Echo-und-Narziss-Mythos in das Grillparzer-Drama. In den Metamorphosen heißt es über den in sich selbst Verliebten: „atque oculos idem, qui decipit, incitat error." – „Und seine Augen reizt dasselbe Trugbild, das sie täuscht."[229] Der neuerliche Bezug kommt nicht von ungefähr. Der Verlust des geliebten Wesens, bei Narziss durch die Eintrübung des Wassers aufgrund seiner Tränen antizipiert, kündigt sich auch bei Hero in einer optischen Einschränkung an: Nebel behindern an jenem verhängnisvollen Morgen den Blick der auf Rettung und Göttermitleid vertrauenden Hero nach Abydos, noch bevor der Tote entgegen jeder Hoffnung am Ufer entdeckt ist.

Heros eigener Tod „aus heiler Haut" ist vor dem Hintergrund dieser beiden Mythen nicht „mißlich"[230], wie Bauernfeld es ausgedrückt hat. Ihre Erkenntnis über das ‚mythische' Macht-System, in dem sie lebt, verwehrt ihr Weiterleben zum einen. Ihr Tod ist außerdem, und vielmehr noch, logische Konsequenz aus ihrer Entwicklung. Ähnelte sie zunächst in ihrem Kult um das eigene Ich dem Narziss (und mit ihm ebenfalls schon einer todgeweihten Figur), hat sie sich durch die Begegnung mit Leander und die Liebe zu ihm zunächst der Nymphe Echo angenähert und schließlich in eine Nahverwandte der Psyche weiterentwickelt, die sich einem geliebten Du völlig verpflichtet fühlt. In dem Moment, in dem ihr dieses Du auf immer entrissen ist, bleibt nur die Auflösung, der Tod. Dieser tritt ein, als der Priester veranlasst, die Leiche Leanders endgültig fortzubringen. Mit Peter von Matt gesprochen: Heros Tod kann als eines der großen Beispiele gelten für einen Dramenschluss im Suizid als einer Spielart des „Wahnsinns": „Der mit dem Wahnsinn konvertible Suizid […] richtet sich auf niemanden, er kommt von innen wie ein neuer Gedanke oder ein fremdes Gefühl – Hero stirbt so und Penthesilea."[231]

Erinnern wir uns abschließend an ein Bild, das Hero dem Onkel gegenüber im ersten Aufzug zur Beschreibung ihres Daseins in Sestos verwendet hat. Die Säulengänge und Steinbilder des Heiligtums vor Augen sagt sie dort: „Mein Wesen rankt sich auf an diesen Stützen, / Getrennt von ihnen, wär' ich tot wie sie" (H 163-164). Dass es auch andere Arten des Rankens und Stützen geben könnte, legt wenig später gerade der Priester nahe, der, Sestos zum geschlechtlosen Raum erklärend, unter anderem auf

[229] Ovid, *Metamorphosen* III, 431. Für die hier folgenden Bemerkungen und allgemein zum Lieben und Sterben von Echo und Narziss siehe auch Ringleben 2004, 354-378.

[230] HKA I, 19, 134.

[231] von Matt 1994, 28.

folgendes Bild für verbotene Umschlingungen zurückgreift: „Die Rebe kriecht um Ulmen nicht hinan“ (H 356). – Es ist ein emblematisches Bild, das Grillparzer hier in den Text einbaut, und es bezeichnet Liebe und Freundschaft über den Tod hinaus.[232] Genau genommen ist es totes Holz, um welches im Emblem die Rebe sich windet. Und es ist der Leichnam des Geliebten, den Hero im fünften Aufzug mit ihrem Körper bedeckt. Janthe berichtet davon, wie Hero sich über den Leichnam geworfen hat, „die teure Brust mit ihrer Brust bedeckend, / Den Mund auf seinem Mund, die Hand in ihrer“ (H 2013-2014). Leander ist es, der statt Steinbildern und Säulengängen zur Stütze Heros geworden ist. Mit Heros Tod, im Augenblick, als sein Körper fortgetragen wird, bewahrheiten sich ihre früheren Worte: getrennt von ihm *ist* sie tot wie er.

Was bleibt nach Heros Tod, was bleibt von den beiden Welten, die Hero im ersten Aufzug entworfen und gegeneinander gestellt hat? Die Heterotopie, für die Hero Sestos gehalten hat, hat sich als Irrtum erwiesen – ihre Wunschvorstellung eines gewaltfreien Raums wurde widerlegt, die beschworenen himmlischen Götter haben sich als Vorwand für nur allzu irdische Machtstrukturen erwiesen, das auch hier als gültig erprobte – und vielleicht tatsächlich göttliche – Diktum „Wer liebt, hat recht“ hat zum Tod der Liebenden geführt. Das Heiligtum scheint am Ende: die Priesterin ist tot, der Priester geht mit verhülltem Gesicht ab, Janthe quittiert den Dienst.

Was bleibt, ist die Außenwelt, jene Welt also, aus der Hero ausbrechen wollte. Dieser Ausbruchsversuch hat sein Ende im Moment der Begegnung mit Leander gefunden, oder anders gesagt: Angesichts Leanders bricht Hero nicht mehr aus der ‚Normalität’ dieser Außenwelt aus, sondern aus dem System Sestos, dessen ‚Mythos’ in *Des Meeres und der Liebe Wellen* zum Kippen gebracht und entlarvt wird. Infolge ihrer Entwicklung zu einer reiferen Figur endet Hero selbst aber in genau jenen Verhaltensmustern, die dem Weiblichkeitstypus entsprechen, den sie zuerst an ihrer Mutter mit Verachtung wahrnimmt und kritisiert. Auch mit Leander verhält es sich nicht viel revolutionärer. Wie schon in *Sappho* wird also das ungleiche Verhältnis der Geschlechter zwar angekratzt, und dass alles auch anders sein könnte, wird immerhin angedeutet. Hero aber, diejenige, die diese Möglichkeit in Betracht gezogen hat, stirbt am Ende. Davor jedoch werden die Ideen von einem unabhängigen und selbstbezogenen Dasein, die ja in Taten schon widerlegt wurden, auch noch in Worten zurückgenommen. Es sind wenige Worte, zwei nur, mit denen Hero sich wenige

[232] Henkel/Schöne, *Emblemata*, 259-260.

Augenblicke vor ihrem Tod in die herrschende Norm einfügt: „Menanders Hero“ (H 1950) nennt sie sich selbst. „Es ist bei Grillparzer immer wieder die Figur des Vaters, welche Wesen, Gesetz und Macht einer bestimmten Welt verkörpert“[233], und so ist es auch hier, wie schon bei Leander. So jämmerlich die Figur von Heros Vaters auch erschienen sein mag, am Ende bleibt es bei patriarchalen Strukturen. Es sind dieselben Strukturen, in die Janthe – mit paradox klingenden, dabei aber einiges über Sestos aussagenden Worten – nun zurückkehrt: „Eine Dienerin begehrt die Freiheit, / Ich kehre heim zu meiner Eltern Herd“ (H 2114-2115).

Das Glück der Überlebenden war schon in *Sappho* ein gefährdetes. „Genießet was euch blüht“[234], so lautete dort die Aufforderung, die Sappho den Liebenden Melitta und Phaon mitgegeben hat. Janthe hingegen braucht keinen Rat und keine Aufforderung, um skeptisch zu sein, sie ist nach all der Willkür und Brutalität, die sie in Sestos miterlebt hat, gewarnt genug. „Versprichst du viel, und hältst du also Wort?“ (H 2120) – ihre abschließende Frage an Amor klingt in der einstmals heilen und hehren, nunmehr zerstörten Welt des Heiligtums und der Welt instrumentalisierter Götter und Werte wie ein zynischer Kommentar zum Geschehen, auf den eine Antwort gar nicht erst erwartet wird.

[233] von Matt 1965, 20.

[234] *Sappho*, 2026

III. Das goldene Vließ

1. Die Zeit als ‚Held im Trauerspiel'[235]

„Die Zeiten ändern sich und wir mit ihnen"[236], diese Worte spricht nicht Medea und auch nicht Jason, sondern der Böhmenkönig Ottokar, als das Glück ihn längst verlassen hat und sein Ende unmittelbar bevorsteht. Über der Trilogie *Das goldene Vließ*[237] aber könnte dieser Satz wie ein Motto geschrieben stehen. Grillparzer selbst hat stattdessen in einer Tagebuchnotiz von 1822 eine Stelle aus den *Confessions* von Rousseau in Erwägung gezogen: „L'on a remarqué que la plupart des hommes sont dans le cours de leur vie souvent dissemblables à eux mêmes, et semblent se transformer en des hommes tout différens."[238] Seine Figuren (und nicht nur im *Goldenen Vließ*) sprechen viel über solche – schleichenden oder plötzlichen – Veränderungen in einem Menschenleben. Der Lauf der Zeiten, Zukunft wie Vergangenheit, wird ihnen zum Thema, sei es in den strahlenden Zukunftsvisionen, die sie für sich selbst und für einander entwerfen, oder in der glänzenden Herkunft, der sie sich rühmen, sei es in quälenden Sorgen, was sein wird, oder in drückenden Erinnerungen, was an Schrecklichem geschehen und an Schönem unwiederbringlich verloren ist. Und inmitten all dessen steht im letzten Teil der Trilogie das Paar Medea und Jason vor den Trümmern seiner Existenz und in einer Gegenwart, die beiden im wahrsten Sinne des Wortes ein Fluch ist.

Medea versucht, auf die neuen Gegebenheiten in Korinth zu reagieren, indem sie das Gewesene begräbt – namentlich das Vließ und ihre rituellen Werkzeuge; von ihrer Amme Gora wird sie aber hingestoßen auf die Unmöglichkeit, die Gegenwart rein zu waschen: „Grab ein, grab ein die Zeichen deiner Tat, / Die Tat begräbst du nicht!" (M 109-110), bedrohliche Worte, die Medea zurückfragen lassen: „So wär' denn immer da, was einmal da gewesen / Und alles Gegenwart?" (M 113-114) – es scheint ganz so. „Es ist des Unglücks eigentliches Unglück, / Daß selten drin der Mensch sich rein bewahrt" (M 757-758), so spricht einige Szenen später ein resignierter Jason. Nichts mehr

[235] Vgl. Politzer 1972, 127.

[236] *König Ottokars Glück und Ende*, 2589 (HKA I, 3, 152).

[237] HKA I, 2, 1-301. Zitate aus dem *Goldenen Vließ* werden mit Verszahlen und einem vorangestellten Sigel nachgewiesen: G (*Der Gastfreund*), A (*Die Argonauten*) sowie M (*Medea*).

[238] HKA II, 8, 35.

erinnert an diesem Jason an den strahlenden Argonautenführer, als der er noch wenige Jahre zuvor in Griechenland von den Menschenmengen bejubelt wurde; von denselben wird er nun ängstlich gemieden. Medea wiederum zieht, neben der griechischen Ablehnung, die Verachtung ihrer Amme Goras auf sich. Gora schämt sich ihres Ziehkindes, der einst so stolzen kolchischen Königstocher und nun so unterwürfigen Griechengattin. Die Zeiten und Ereignisse haben tief in beiden Figuren gewütet – „geschehen ist, was nie geschehen sollte“ (M 117), die Vergangenheit lässt die Figuren nicht los:

> Je weiter die Trilogie fortschreitet, desto dringlicher begeben sich ihre Protagonisten auf eine *recherche du temps perdu*. Erinnerungen werden beschworen und entziehen sich gerade in ihrer Wiederkunft den Menschen. So wird der Fluß der Zeit zum Helden dieses Trauerspiels.[239]

Was mit Jason und Medea geschehen ist, ist eine in ihren Grundzügen wohlbekannte Geschichte: Jason hat sich mit den Argonauten nach Kolchis aufgemacht, um das berühmte goldene Vließ von dort zu holen. Mit Medeas Hilfe gelingt das Vorhaben, und in den begleitenden Turbulenzen wird aus Medea und Jason ein Paar. In Unfrieden und unter tragischen Begleitumständen verlassen die beiden Medeas Vaterland in Richtung einer Zukunft in Jasons Heimat. Doch der Plan geht nicht auf: Bei Grillparzer hat sich diese Zukunftsperspektive am Beginn des letzten Teils der Trilogie, *Medea,* bereits fast zur Gänze zerschlagen. Das Paar befindet sich nun in Korinth, dem äußersten Zufluchtsort, an den sich letzte Hoffnungen knüpfen. Auch diese Hoffnungen werden enttäuscht, die Geschichte, wie sie landläufig erzählt wird, endet schließlich auf mehrfache Weise blutig-tödlich.

Mit der Geschichte von Jason und Medea greift Grillparzer einmal mehr einen Stoff auf, der, nicht nur ihm selbst, „wie natürlich“[240] bekannt ist, wie er es in der *Selbstbiographie* nennt. Dennoch lässt er das Geschehen nicht (wie beispielsweise Seneca) gleich in Korinth beginnen; dennoch verweigert er sich einer konzentrierten, zugespitzten Darstellung der unmittelbaren Katastrophe um das Scheitern der kolchisch-griechischen Verbindung, wie sie der Bekanntheitsgrad des Stoffs ohne Schwierigkeit erlauben würde. Der Lauf der Dinge, der Lauf der Zeit hält den Dichter ebenso gefangen wie seine Figuren. So ist die Form der Trilogie das Mittel der Wahl, auch

[239] Politzer 1972, 127.

[240] HKA I, 16, 134. Siehe dazu auch Abschnitt 2 in diesem Kapitel, zur Genese des Stücks.

wenn sie von Grillparzer selbst nachträglich schwer in Zweifel gezogen wurde.[241] Heinz Politzer weist diese Sorge Grillparzers als „nicht recht einzusehen“[242] zurück, ihm erscheint im Gegenteil die Form als dem Stoff und den Bearbeitungsplänen durchaus angemessen. Sie muss es sein: Denn Grillparzer interessiert nicht primär das Ergebnis des Prozesses, die schreckliche Tat des doppelten Mordes an Kindern und Nebenbuhlerin, sondern ihn beschäftigt der Prozess selbst, durch welchen Medea „zu der für eine neuere Anschauungsweise abscheulichen Katastrophe geführt wird“[243].In der Formulierung, dass Medea zur Katastrophe „geführt wird“, liegt bereits ein wesentlicher Hinweis darauf, dass Medea nicht notwendigerweise eine „berüchtigte Zauberin“[244] ist, wie er in sie durchaus in Einklang mit Hederichs Lexikoneintrag nennt, oder „ein entsetzlich, greulich Wesen“ (M 1067), wie sie sich selbst im letzten Teil der Trilogie nennen wird, sondern dass sie in einem bemerkenswerten Prozess dazu gemacht wird. Das macht eine Vorgeschichte nötig, aber nicht etwa eine, die sich kurz und bündig über Figurenreden erzählen ließe, auf jene Art und Weise, wie wir etwa von den Vorleben einer Sappho, einer Melitta oder einer Hero unterrichtet werden. Es braucht den Schauplatz Kolchis selbst als Bühne, auf der Grillparzer die Vorgeschichte darstellen kann, die „anschaulich“[245] werden muss. Grillparzer wählt also, so Politzer, den Weg

---

[241] Grillparzer hat die Trilogie in der *Selbstbiographie* „eine schlechte Form“ (HKA I, 16, 135) genannt: „Das Drama ist eine Gegenwart, es muß alles was zur Handlung gehört in sich enthalten“ (ebd.), so fordert er weiter, da es sonst durch epische Züge zwar nicht an allgemeiner Qualität, wohl aber dramatisch „an Wirklichkeit und Prägnanz verliert“ (ebd.). Weiters sieht sich Grillparzer, trotz anfänglicher – und anhaltender – Begeisterung an der Arbeit, von der Sorge geplagt, durch seine „schwankende Gesundheit […] einen so langen Zeitverlauf als diese Ausarbeitung voraussetzte“ (ebd.) nicht durchhalten zu können. Tatsächlich geht es mit der Arbeit an der Trilogie ganz anders als beispielsweise mit *Sappho*. Braucht der Dichter dort keine drei Wochen, um vom fertigen Plan zum fertigen Stück zu kommen, beschäftigt ihn die Arbeit am *Goldenen Vließ* über drei Jahre – drei Jahre, in denen ihn nicht nur die üblichen, eigenen Kreativitätseinbrüche und Selbstzweifel lähmen, sondern vor allem der Suizid der Mutter, der in der Folge eine lange Unterbrechung des Schreibprozesses – inklusive Italienreise – nach sich zieht.

[242] Politzer 1972, 128

[243] HKA I, 16, 135.

[244] HKA I, 16, 134.

[245] Von der Wichtigkeit der „Anschauung und Gestalt“ (in Absetzung zu Nebeln und Begriffen) spricht Grillparzer in der *Vorrede zu dem Dramatischen Gedicht „Das Goldenen Vließ“* (HKA I, 14, 37-39, hier 38), ausführlicher einige Jahre später in *Über den gegenwärtigen Zustand der dramatischen Kunst in Deutschland* (HKA I, 14, 72-77 und 81-85) von 1834: „Scharf und bestimmt sind die äußern Gestalten der Wirklichkeit. Mit nebelhaften Abschattungen wird Niemand eine Gegenwart anschaulich machen.“ (HKA I, 14, 75). Auf diese „Gegenwart“ aber kommt es an, denn – hier anders als in der *Selbstbiographie* – „das Drama lügt eine Gegenwart“ (HKA I, 14, 73). Je höher Phantasie und Kraft „sich versteigt um so nebelhafter werden ihre Gebilde, bis sie endlich zu bloßen Schematen einschwinden, die den Gedanken

> des zeitlichen Ablaufs, die Biographie, genauer gesagt: die Geschichte einer Seele in ihrem Kampf um ihr eigenes Bestehen. Daß Grillparzer genug von der Seele dieser Frau verstand, um ihr am Ende die Würde tragischer Integrität zu bewahren, legitimiert seinen Griff nach dem mythischen Stoff ebenso wie die Form der Trilogie, die diesem Griff gleichsam spontan entgegen kam.[246]

Das Goldene Vließ weicht nicht nur im Umfang von anderen Dramen Grillparzers deutlich ab, sondern auch im Zeitrahmen ihrer Geschehnisse, der sich über mehrere Jahre hinzieht. Die Form der Trilogie erlaubt es dabei, in den einzelnen Teilen trotzdem je entscheidende Momente und deren Entwicklung, Ursachen und Folgen, zu beleuchten und das Geschehen so zu verdichten. Kurze Reflexionen darüber, was zwischen den Vorhängen geschehen ist, ermöglichen es gleichzeitig, den langfristigen Prozess anschaulich zu machen. Der Schöpfer von Figuren wie Phaon oder Leander, welche als unreife junge Männer auf die Bühne kommen, durch die Erfahrung der Liebe in ihrer Identität infragegestellt und in ihrer Männlichkeit herausgefordert werden, lässt hier mit Phryxus im *Gastfreund*, vor allem aber mit Jason in den *Argonauten* jedoch bereits anerkannte Helden auftreten. Der Zenit des jeweiligen Werdegangs dieser Helden liegt jeweils außerhalb, nämlich vor dem Geschehen der Trilogie. Zwar hegen beide Griechen Ambitionen nach noch größerem Ansehen, nach noch mehr Ehre, diese erfüllen sich aber nicht, im Gegenteil. Und auch Medea unterscheidet sich schließlich wesentlich von anderen zentralen Frauenfiguren bei Grillparzer: sie bleibt am Leben – was nicht zwingend ein besseres Los bedeutet.

Dieser Prozess, der die Figuren, vor allem Medea, am Ende ins Unglück führt, ist wie seine Darstellung in der Trilogie in mehrfacher Weise von Mythen geprägt. Zum einen,

---

wohl unterstützend begleiten, aber nicht mehr versinnlichen, nicht mehr darstellen. Der Wert der Phantasie für die Kunst liegt in ihrer Begrenzung, welche die Gestalt ist." (HKA I, 14, 76). Während die lyrische Poesie nach „einwärts" gerichtet sein und das Gefühl als Projektionsfläche benützen kann, fordert die dramatische (wie auch, weniger ausgeprägt, die epische) Poesie „bestimmte Gestalten nach auswärts, die selbständig für sich dastehen, und keiner Nachhülfe von Seite des Gemütes bedürfen" (ebd.). Siehe auch Bender 1994, 99-100. Für die Veranschaulichung von Medeas Geschichte ist nötig, was Grillparzer „das Geheimnis der Komposizion" (ebd.) nennt. Was er damit meint, verdeutlicht er aus dem Negativen, indem er beschreibt, was herauskommt, wenn die Komposition misslingt: „das eben Emportauchende macht seine Wirkung geltend, ohne auf den Eindruck eines Vorher oder Nachher Rücksicht zu nehmen" (HKA I, 14, 77) – die Folge ist ein „unentwirrbares Chaos" (ebd.) und beim „Leser (denn bis zum Zuseher gelangt derlei selten)" (ebd.) der Eindruck, dass er „kein Drama mehr mitlebt, sondern ein Buch liest." (ebd.). Auf das Mitleben kommt es auf der Bühne aber eben an.

[246] Politzer 1972, 128. Siehe zur Funktion und Bedeutung der Form der Trilogie auch Neumann 1997, 260-261 und 266-267, sowie Gutjahr 1997, 231. Dass der Medea-Stoff als Zyklus und im größeren Zusammenhang behandelt werden müsse, hatte schon Schiller (in einem Brief an Goethe 1798) eingefordert (Gutjahr 1997, 235).

weil Grillparzer selbst mythische Bilder, mythische Fixgrößen[247] aufgreift, für seine Zwecke abwandelt und neu entwirft, zum anderen, weil die Wirkweisen und Grenzen von Mythen selbst vorgeführt werden: Am Beispiel des Titel gebenden goldenen Vließ', aber auch an der Figur Medea. Wenn Grillparzer auf die Bühne bringt, wie Medea zu der „abscheulichen Katastrophe geführt wird", wie es hieß, also dazu gebracht wird, in Korinth Menschen zu töten und nicht nur ein Opfertier wie anfangs in Kolchis, zeichnet er dabei gleichzeitig nach, wie ein Mythos entsteht – und wie er außer Kontrolle geraten kann. Das alles braucht Raum und Zeit, und beides bietet die Form der Trilogie.[248] Die zeitliche Komponente, die sich Grillparzer in der Trilogie zunutze macht, ermöglicht es, die Voraussetzungen eines solchen Prozesses und dahinterliegende Ursachen anschaulich zu machen. Die Zeit wird so gewissermaßen selbst zum „Helden", wie Politzer schreibt, zu einem eigenen Akteur.

2. Zur Genese des Stücks: Hederich lesen

Als eine Art mythologische Nullvariante, auf die sich Grillparzer beziehen und von der er sich abstoßen konnte, kann Hederichs *Gründliches mythologisches Lexikon* angesehen werden. Welche Rolle dieses Lexikon für die Entstehung der Trilogie gespielt hat, beschreibt Grillparzer anekdotenhaft in der *Selbstbiographie*. Wieder, wie schon bei *Sappho*, fällt ihm sein Stoff unerwartet und auf glückhafte Weise

[247] Die Mythen um Phryxus, um Jason und die Argonauten und vor allem um Medea haben neben der Literatur unter anderem auch die Emblematik und Kunstgeschichte inspiriert, sind also auch bildhaftes Allgemeingut. Einen Überblick über die Tradition in der Literatur und darüber hinaus gibt der Band *Mythos Medea* (Lütkehaus 2001).

[248] Dennoch sieht die Aufführungspraxis anders aus, deren Geschichte nur von wenigen Inszenierungen der gesamten Trilogie zu berichten weiß. Schon bald nach der Uraufführung wurde es üblich, mit *Medea* nur den letzten Teil des Werks aufzuführen – eine Praxis, die dem Gedanken Grillparzers, eine Entwicklung anschaulich machen zu wollen, widerspricht. Vgl. zu den Inszenierungen bis in die 80-er Jahre Haider-Pregler 1991, und für solche an österreichischen Bühnen bis 2004 reichend die Zusammenschau bei Deutsch-Schreiner 2007. Neben zahlreichen *Medea*-Inszenierungen in der Aufführungspraxis der letzten Jahre (zuletzt 2016 am Wiener Volkstheater in der Regie von Anna Badora) gab es neuerdings wieder vermehrt Inszenierungen der (wenngleich gekürzten) Trilogie: in Österreich etwa die Burgtheater-Inszenierungen von Hans Neuenfels 1994 und von Stefan Kimmig 2004 sowie Inszenierungen am Stadttheater Klagenfurt 2014 durch Marco Stormann und in St. Pölten 2016 durch Alia Luque. In der Schweiz wurde die Trilogie zuletzt in der Basler Inszenierung durch Lars-Ole Walburg (2005) auf die Bühne gebracht, in Deutschland etwa in Essen 2007 (Regie: Roger Vontobel), am Schauspielhaus Köln 2008 (Karin Beier), am Deutschen Theater Berlin 2009 (David Bösch) sowie zuletzt am Bayerischen Staatsschauspiel in der Regie von Anne Lenk 2016.

zu:Grillparzer ist sich der Größe seines Vorhabens von Anfang an bewusst, aber er fühlt sich dennoch „zur Ausführung unwiderstehlich hingezogen“[249], „die Ausdehnung und Schwierigkeit der Aufgabe“[250] ist ihm Herausforderung und Ansporn, und nie, so hält er in seinen Erinnerungen fest, habe er „an etwas mit so viel Lust gearbeitet“[251]. „Mit der größten Liebe“[252], so wiederholt er auch später, habe er an der Trilogie geschrieben.

An Medeas „Thaten und Schicksal“, wie es bei Hederich berichtet wird, hält sich Grillparzer in seiner Bearbeitung des Stoffs dabei nur bedingt.

Im Lexikon liest man zu Medea, dass

> sie denn insgemein für eine der größten Zauberinnen gehalten wurde, die selbst den Mond, die Sterne und Flüsse in ihrem Laufe aufhalten, die Wälder versetzen, die Sonne verdunkeln, die Steine bellend machen, die Erde mit Schlangen bedecken, die Seelen aus der Hölle herauf bringen können, und was dergleichen alles mehr war.[253]

Dieser tradierten „insgemeinen“, mythengläubigen Einschätzung, von der Hederich sich zwar im Weiteren zugunsten einer betont rationalen Erklärung der Phänomene distanziert, die aber die antiken literarischen Bearbeitungen des Stoffs prägt, schließt sich zwar auch Grillparzer nicht an, aber er folgt Hederich dennoch nur scheinbar. Wie Hederich unterzieht zwar auch er seine Medea einer weitgehenden Entzauberung und reinigt sie von allzu großen Unwahrscheinlichkeiten und märchenhaft-zauberischen Zügen, aber er lässt eine Restunsicherheit bestehen, oder besser gesagt: Er stattet seine Medea-Figur mit einem Geheimnis aus, mit fremden Wesenszügen, die für andere nicht immer rational erklärbar sind, die den Blick der anderen auf Medea entscheidend prägen und Voraussetzung sind für jene Bedrohung und Angst, die Medea in den anderen Figuren auslöst, lang bevor sie durch ihr Handeln dazu selbst Anlass geben würde. Auf der Bühne ist dieses Geheimnis pragmatisch eingebettet in jene Rolle, die Medea im ‚System Kolchis’ bekleidet. Hier ist sie Tochter des Königs und eine Art Priesterin. Als solche – nicht als jene junge Frau, als die wir sie zunächst unter ihren Gefährtinnen sehen – tritt sie den Griechen gegenüber, als Mittlerin zwischen den Welten im kultischen wie im irdischen Sinn. Es ist diese eine (nicht einzige) Seite an Medea, eine Rolle, in der sie nicht nur Jason fremd und bedrohlich erscheint, als er ihr erstmals

[249] HKA I, 16, 135.

[250] HKA I, 16, 136.

[251] Ebd.

[252] Grillparzer im August 1860 zu Helene Lieben, zit. n. Pörnbacher 1970, 143.

[253] Hederich, Sp. 1540.

während der Ausführung ihres Amtes begegnet; nicht erst in Griechenland, bereits in Kolchis, in ihrer Herkunftsgesellschaft zeigt sich: Medea bezahlt ihre Ausnahmeposition mit Entfremdung und Außenseitertum.

Eine Restunsicherheit bleibt auch dort bestehen, wo es um Medeas Kenntnisse um Kräuter und chemische Substanzen geht, die Heil oder Tod bringen können. Bei Hederich wird in der „Wahren Historie" zu Medeas Schicksal ihre „Erfahrenheit in der Botanik"[254] als durchaus vernünftig klingender Grund dafür angeführt, dass sie „für eine Zauberinn hat können angesehen werden"[255] – die von Hederich angeführten Beispiele lassen aber doch Zweifel an der rationalen Erklärbarkeit mancher Phänomene aufkommen, so zum Beispiel, wenn er davon berichtet, Medea habe sich „durch Bestreichung mit der Kräuter Säften, oder dergleichen eine andere Gestalt"[256] geben können. Für den Drachenwagen, in dem Medea nach ihrer Bluttat unter anderem bei Euripides und Seneca die Szene verlässt, hat er allerdings wieder eine einleuchtende Erklärung: „Die Drachen aber vor ihrem Wagen bemerken nichts anders, als daß sie sich eines Schiffes bedienet, welches dergleichen Thiere zum Wapen geführet."[257] Grillparzer lässt sich auf derlei Dinge gar nicht erst ein: Er behält wohl Medeas Kräuterwissen bei, aber nach vollzogener Rache dient ihr weder ein drachengeschmücktes Schiff noch ein entsprechend bespannter Wagen zur triumphalen Abreise. – Auf Schusters Rappen, zu Fuß, bestreitet seine Medea wenig glanzvoll den Weg nach Delphi, um sich der dortigen Gerichtsbarkeit zu stellen.

Hederich merkt abschließend an, Medea solle „ein Muster einer unzüchtigen verlaufenen Frauensperson seyn, welche, um ihrer Geilheit willen, Vater, Mutter und Vaterland verlassen und verrathen"[258] und damit nicht nur andere sondern letztlich auch sich selbst ins Unglück gestürzt habe. Auch entzaubert bleibt Medea Hederich also verdächtig, wenn nicht vom rationalen, so doch von einem moralischen Standpunkt aus. Hier trennen sich die Wege von Hederich und Grillparzer endgültig, und nicht erst die freiwillige Unterwerfung Medeas unter die delphische Ordnung, die im *Goldenen Vließ*

---

[254] Hederich, Sp. 1544.

[255] Ebd.

[256] Ebd. Veränderungen der Gestalt durch Bemalungen dürften hier nicht gemeint sein.

[257] Hederich, Sp. 1544-1545. Ganz ähnlich wird ein vergleichbares Phänomen in der Geschichte des Phryxus erklärt. Zu dessen goldenem Widder, auf dem der Grieche über das Meer gereist sein soll, heißt es da: „was den Widder mit dem goldenen Felle anbetrifft, welcher aber nichts anders, als ein Schiff gewesen, das einen goldenen Widder zum Wapen geführet" (Hederich, Sp. 2001). In Grillparzers Trilogie wird das Wappen zum Banner, das Phryxus zu Wasser wie zu Land vor sich herführt.

[258] Hederich, Sp. 1545.

das Geschehen beschließt, weist auf eine gänzlich andere Herangehensweise Grillparzers hin. Diese andere Herangehensweise deutet sich, den schon eher Hederich verpflichteten Außensichten anderer Figuren auf Medea zum Trotz, schon ab den ersten Szenen in Kolchis an.

Stellt Hederich Medea weitgehend als zügellose, undisziplinierte Figur dar, spricht Medeas Verhalten bei Grillparzer eine andere Sprache. Hier ist Medea von Anfang an bestimmt von der Überzeugung, verantwortlich zu sein für den eigenen Willen und die eigenen Absichten und vor allem für die eigenen Taten – und deren Konsequenzen. Das bekommt eingangs Peritta zu spüren, die verstoßene Gefährtin, die sich gegen alle Abmachungen und Gelöbnisse mit einem Hirten eingelassen hat und nun versucht, sich zu verteidigen, indem sie sich auf höhere Gewalt beruft:

> 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.
> (G 62-67)

Der Wille ist nach Medeas Ansicht der Selbstkontrolle unterworfen – da gibt es für sie nichts zu diskutieren. Perittas Versuch, sich auf einen emotionalen Zustand der Besinnungs- und Willenlosigkeit zu berufen, um ihren Kontrollverlust zu erklären, muss scheitern, Medea fehlt hierfür das Verständnis. Ihre Replik endet in der Zuspitzung, es läge auch in einem selbst, sei auch Sache des Willens, sich im Tun gerade dagegen entscheiden zu können. Das ist nur scheinbar ironisch: Ironie oder Doppelbödigkeit im Sprachgebrauch ist der kolchischen Medea dieser Szenen (wie auch einer Hero in den Anfangsszenen des Dramas in Sestos) ebenso fremd wie dem eigenen Vorteil geschuldetes ‚unrechtes' Tun. In den Anfangsszenen ist Medea sich selbst der einzig gültige Maßstab: „was ich tu' ist recht weil ich's getan" (G 58). Diese Worte beruhen nicht so sehr auf Selbstüberschätzung als auf einem Selbstverständnis, das von strenger Eindeutigkeit, Geradlinigkeit und von einem gnadenlosen Vertrauen auf eine verlässliche Unterscheidung von Recht und Unrecht – und entsprechendem Handeln – geprägt ist. Mit Hederichs zuvor zitierter finaler Einschätzung und Bewertung hat diese Medea in Kolchis und auch in Korinth wenig gemein. Selbst im blutigen Ende des

Geschehens ist es immer noch das ‚Recht', auf das ihr Handeln bezogen ist – nicht jedoch das menschliche, willkürliche und opportune Recht eines Königs Kreon, auf das Jason sich nur zu gern einlässt, sondern eine höhere, ihrerseits ‚mythische' Instanz – ein Recht, wie es in Delphi gilt und gesprochen wird, und wie es Medea bereits in Kolchis auch gegen ihren Vater zu achten versucht.

Auch die Phryxus-Figur im *Goldenen Vließ* hat wenig mit ihrem Pendant bei Hederich zu tun. Hederich würde, Grillparzer lesend, die von ihm dokumentierte Überlieferung von Phryxus' „Schicksal" wohl kaum wieder erkennen. Grillparzer integriert Phryxus' mythisches Potenzial im *Gastfreund* sehr eigenwillig in die Vorgeschichte seiner Medea, er erfindet ihn im Grunde gänzlich neu.

Hederich lässt Phryxus vor den Nachstellungen seines Vaters und seiner Stiefmutter auf einem lebendigen goldenen Widder, den ihm die Mutter schickt, nach Kolchis fliehen; dort wird das Tier aus Dankbarkeit für die geglückte Flucht und für die freundliche Aufnahme des Griechen durch Aietes von ihm geopfert. Phryxus lebt fortan glücklich in der neuen Heimat an der Seite einer der Töchter des Aietes.[259] Bei Grillparzer ist alles anders. Statt eines lebendigen Widders gibt es lediglich dessen Fell[260] und die Aufnahme des Ankömmlings in Kolchis gestaltet sich alles andere als freundlich. Noch bevor sie sich begegnet sind, sieht Aietes Phryxus als feindlichen Eindringling an. Der Kolcherkönig plant und handelt Phryxus gegenüber getrieben von einer Mischung aus Angst und Gier. Allerdings zeigt sich: Mit Phryxus tritt hier kein unschuldiges Opfer auf, wie es Hederich schildert. Aus dem jungen Mann des überlieferten Mythos, dessen Unschuld außer Frage steht, wird bei Grillparzer eine Figur, die alle Fragen offen lässt. Statt eines Verfolgten, der ohne seine Schuld in Bedrängnis geraten ist, betritt bei Grillparzer, begleitet von kriegerischer Musik[261], ein Held mit zweifelhafter Vorgeschichte die Küste von Kolchis. Auch Grillparzers Phryxus geht es zwar in der

[259] Phryxus' Schwester Helle, die nach Überlieferungen ebenfalls gefährdet gewesen und gemeinsam mit dem Bruder geflüchtet sein soll, spielt für die Ereignisse in Kolchis keine Rolle mehr: Denn, so Hederich, „als sie über die See zwischen dem thracischen Chersonesus und dem sigäischen Vorgebirge setzen wollten, so fiel sie von dem Widder herab ins Meer, und ersoff, welches von ihr den Namen *Hellespontus*, der Helle See, erhielt" (Hederich, Sp. 1231). – Grillparzer lässt seinen Phryxus von vornherein ohne eine Schwester auskommen, er stattet ihn dafür mit Kriegsgefährten aus.

[260] Bemerkenswerterweise quasi in Einklang mit der „Eigentlichen Historie" nach Hederich berichtet Phryxus: „Ein schifft' ich mich und hoch als goldne Wimpel / Flog mir das Vließ am sturmumtobten Mast" (G 321-322). So konnte Phryxus auch bei Grillparzer allen Schrecken und Gefahren trotzen, in denen „Donner brüllten / Und Meer und Wind und Hölle sich verschworen / Mich zu versenken in das nasse Grab" (G 323-325).

[261] Szenische Anweisung zu Phryxus' Auftritt ab G 201.

Heimat an Leib und Leben, aber er steht dem nicht hilflos gegenüber. Im Gegenteil, er nimmt sein Schicksal rasch selbst in die Hand: als erstes in Form des goldenen Widderfells, welches ihm ein Göttertraumbild in Delphi „rätselhaft“ (G 313) geboten haben soll, wie er es erzählt. Dieser Phryxus, so rätselhaft auch in seiner Herkunft und in einen Absichten, ist selbst jedoch keineswegs ein Mann der Rätsel, sondern ein Mann der Tat. Er deutet die Geschehnisse in seinem Sinn und packt die Dinge an. So erreicht er Kolchis nicht nur mit Gefolge, sondern auch mit üppigen Reichtümern unbekannten Ursprungs. Phryxus betritt Kolchis nicht wie ein Flüchtling, sondern wie ein Eroberer. Entsprechend nimmt er auch eine Beziehung zu Aietes' Tochter, die sich in Hederichs Überlieferung aus dem Geschehen heraus ‚ergibt', bereits von Anfang an als eine Möglichkeit vorweg:

> PHRYXUS. O lächle Mädchenbild auf meinen Eintritt!
> Vielleicht, wer weiß, ob nicht dein Vater,
> Von dem ich Zuflucht nur und Schutz verlangt,
> Mir einst noch mehr gibt, mehr noch, o Medea!
> (G 256-259)

Phryxus nennt Medea eine „gute Vorbedeutung / Für eine Zukunft, die uns noch verhüllt“ (G 254-255), doch damit soll er sich irren. Am Standbild Perontos endet seine triumphale Fahrt nach Kolchis mit dem Tod.[262] Diese so von Phryxus nicht geplante letale Wendung des Geschehens ist das notwendige Ende einer Figur, die ihre Arbeit getan hat. Aber nicht nur Grillparzer als Autor arbeitet auf seine Weise mit Mythen als mythologischen Stoffen, auch seine Figuren werden selbst innerhalb der Dramenhandlung in diesem Sinne produktiv.

Wo Grillparzer im *Gastfreund* von den mythischen Grundmustern und Vorbildern abweicht, kommt es zu einer klaren Entzauberung und Rationalisierung des Mythos, der die Figuren bei Hederich und in den von ihm zitierten Quellen noch umgibt. Grillparzer folgt dabei aber nicht einer „wissenschaftlichen Strategie“, der auch Hederichs Lexikon verpflichtet ist, die seit dem 18. Jahrhundert herauszufinden und darzustellen versucht,

[262] Bei Hederich kommt die Variante, Phryxus sei von Aietes ermordet worden, als letzte von fünf Überlieferungen eher am Rande vor (Hederich, Sp. 2000). In seinem fatalen Irrtum über die gute Vorbedeutung steht Phryxus im übrigen Medea überraschend nahe – auch sie deutet ein von ihr gleich zu Beginn des Geschehens dargebrachtes Opfer falsch: „Das deutet Gutes“ (G 2), meint sie in Anbetracht des von ihr sauber getroffenen Rehs am Altar.

„was tatsächlich geschah."[263] Mit seinen Abweichungen vom Bekannten, vom bereits Gegebenen eröffnet Grillparzer den Raum, in dem er veränderte oder neue Mythen in seinem Sinne vor den Augen der Zuseher entstehen lassen kann: Das betrifft seine Protagonistin Medea und den Prozess, den er an ihr anschaulich werden lassen möchte, ebenso wie jenen Gegenstand, dessen Brisanz ihm durchaus bewusst war, das goldene Vließ selbst.[264] Das betrifft aber auch die ‚alltäglichen' Mythen wie Liebe, Ehe und Familie. Mythen sind Erzählungen, und so sind sie es auch bei Grillparzer. In seiner Eigenart als Erzählung, hier Erzählung von Kolchis und Korinth, ist der Mythos dabei maßgeblich bestimmt von der Sprache und von den sprachlichen Fähigkeiten der Figuren, die ihn anwenden bzw. an die er adressiert ist.

3. Vom unterschiedlichen Sprachgebrauch in Kolchis und Griechenland

Es sind, wie sich auch noch weiter zeigen wird, durchaus Ähnlichkeiten im Umgang Grillparzers mit seinen dem Mythos entlehnten Figuren, ob kolchisch oder griechisch, zu entdecken. In den Vordergrund stellt Grillparzer aber dennoch den „Unterschied zwischen Kolchis und Griechenland"[265]. Dieser Unterschied zeigt sich ganz besonders im Sprachgebrauch, darauf wurde immer wieder hingewiesen[266], auch von Grillparzer selbst, der in der Selbstbiographie darauf hinweist, dass in diesem Sinne „der freie Vers und der Jambus, gleichsam als verschiedene Sprachen hier und dort in Anwendung kommen."[267] Die „möglichste Unterscheidung"[268], die damit erreicht werden soll, ist aber keine bloße Frage von rhetorischen Mitteln als schmückendem Selbstzweck, sondern verweist auf Funktionen, die Sprache erfüllen soll und kann; diese Funktionen sind bei den Griechen andere als bei den Kolchern.

---

[263] Armstrong 2007, 12.

[264] „Das, worauf es bei dem goldenen Vließ ankömmt, ist wohl dieses: Kann das Vließ selbst als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerthen, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen gelten? Oder vielmehr: ist es als ein solches entsprechend dargestellt?" (HKA II, 8, 97) – Grillparzer selbst zweifelt in dieser Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1822 daran, dass ihm dies gelungen sei.

[265] HKA I, 16, 136.

[266] Sehr dicht zusammengefasst z.B. bei Geißler 1987, 46 sowie 53 und 56: Medeas Versuche der Anpassung an die Griechen werden ebenfalls an den unterschiedlichen Versmaßen ihrer Sprache festgemacht. Siehe auch Yates 1972, 89, sowie Gutjahr 1997, 231 und 233.

[267] HKA I, 16, 159.

[268] Ebd.

In Kolchis begegnen wir einem Sprachgebrauch, der vor allem der unmittelbaren Abbildung der wahrgenommenen Wirklichkeit dient. Wort und Tat erscheinen im Wesentlichen deckungsgleich; das ist gleich anfangs schon an Medeas Äußerungen zu sehen:

KOLCHER. Du Königstochter, höre!
MEDEA. Was? Wer ruft?
KOLCHER. Ein Schiff mit Fremden angelangt zur Stund'!
MEDEA. Dem Vater sag' es an. Was kümmert's mich!
KOLCHER. Wo weilt er?
MEDEA. Drin im Haus!
KOLCHER. Ich eile!
MEDEA. Tu's!
(Der Bote ab ins Haus.)
(G 77-80)

Medeas knappes „Tu's!" ist eine Aufforderung zu handeln, anstatt weitere Worte zu verlieren oder zu zögern. Diese Szene ist beispielhaft dafür, wie wenig Wert in Kolchis auf Unterhaltungen gelegt wird, schon gar auf längere. Was der Fall ist, ist offensichtlich, und was zu tun ist, ergibt sich daraus und kann – wenn es überhaupt nötig ist – kurz und knapp gesagt werden. Sprache in Kolchis dient dem Austausch von Informationen und dem Erteilen von Befehlen, man fasst sich kurz. Abweichungen hingegen machen misstrauisch: „Kommt nur zur Sache, Vater!" (G 138), fordert etwa Medea, als Aietes sie doch einmal ungewohnt wortreich zu umschmeicheln versucht.
Dass Phryxus, der im Vergleich als Vielredner auftritt, Misstrauen unter den Kolchern auslöst, liegt nahe. Wort- und gestenreich vereinnahmt Phryxus das Geschehen wie auch den perplex zurückweichenden und vor allem körper-sprachlich (re)agierenden Kolcherkönig, den er als Freund und „Bruder" umarmen will (G 233-236). Der aber weiß nicht recht, wie ihm geschieht, als er den Fremden, den er doch als Feind betrachtet, dann auch noch an Perontos Altar knien sieht. Doch selbst wenn Aietes sich mit Phryxus freundlich besprechen wollte, käme er gegen den Wortschwall des Griechen kaum an. Die Kolcher reagieren auf so viel Worte ablehnend: „Er spricht und spricht; / Mir widert's!" (G 366-367), so fasst Medea ihren Eindruck von Phryxus kurz und knapp zusammen, und Aietes stimmt ihr ohne Zögern zu: „Nicht wahr? Spricht und gleißt / Und ist ein Bösewicht" (G 367-368). Was die Kolcher skeptisch werden lässt, ist die Masse an Worten, die hier über sie einbricht, der Verstoß des Griechen gegen das einfache, grundlegende kolchische Prinzip, nach welchem Kommunikation ganz

pragmatisch der Information, der Aufforderung oder dem Erteilen von Befehlen dient.[269]

Andere Kommunikationsformen etwa der Höflichkeit, zum Beispiel um etwas zu bitten anstatt es zu verlangen, sind in Kolchis nicht üblich. Somit ist Phryxus für die Kolcher einmal mehr nicht recht zu begreifen, als ein Bote seinen Auftritt folgendermaßen ankündigt:

> 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!
> (G 164-169)

Wenig später spricht Phryxus freilich selbst davon, dass er Zuflucht und Schutz von Aietes nicht erbittet, sondern „verlangt“ (G 258), und wieder kurz darauf verschwimmen die Begriffe endgültig, wenn Phryxus nicht eben vertrauensfördernd zusammenfasst:

> PHRYXUS. Und jetzo geht an dich mein bittend Flehn
> Nimm auf mich und die Meinen in dein Land,
> Wo nicht so fass’ ich selber Sitz und Stätte
> (G 329-331)

Mit Höflichkeit kommt man nicht weit, wenn man zuvor Irritation ausgelöst hat, ob die Bitten ehrlich oder bloß vorgeschützt sein mögen. Das merkt nicht nur Phryxus, auch Medea bekommt dies später in den *Argonauten* zu spüren, als sie nach mehr als nur einem Eklat ihren Vater zu erweichen versucht, Jason nicht länger feindlich zu begegnen, sondern ihn stattdessen als Schwiegersohn in Kolchis anzunehmen.

[269] Zur allgemeinen Sprachskepsis der Figuren im *Goldenen Vließ* siehe Bender 1994, 104.

MEDEA. Höre mich!
AIETES. Was soll ich hören? Ich habe gesehn!
MEDEA. Vater! Vernicht' uns nicht alle.
Löse den Zauber, beschwicht'ge den Sturm!
Heiß ihn dableiben, den Führer der Fremden,
Nimm ihn auf, nimm ihn an!
An deiner Seite herrsch' er in Kolchis,
Dir befreundet, dein Sohn!
AIETES. Mein Sohn? Mein Feind.
Tod ihm, und dir, wenn du nicht folgst!
Willst du mit mir? Sprich! Willst du oder nicht?
MEDEA. Höre mich,
AIETES. Willst du, oder nicht?
ABSYRTUS. Gönn' ihr zu sprechen, Vater!
AIETES. Ja oder nein?
Laß mich Sohn! – Willst du? – Sie kommt nicht! – Schlange!
(A 1347-1359)

Aietes' Einwand – „Was soll ich hören? Ich habe gesehn!" – bringt die Sache auf den Punkt. In Kolchis wird nicht argumentiert und diskutiert, nicht überredet und überzeugt, nicht um etwas gebeten und auf Bitten hin eingelenkt. Es wird gesehen und gehandelt, die Sprache wirkt nicht formend, sondern sie bildet Wirklichkeit nur ab, versucht nicht, sie aktiv zu gestalten und zu beeinflussen.

In ihrer Struktur ist die kolchische Sprache entsprechend einfach, und ist der Sprecher aufgeregt, erscheint sie noch einfacher.[270] Aietes' Äußerungen sind kurz und bündig, notfalls geht es auch ohne ganze Sätze. Von einem souveränen oder gar kreativen Umgang mit Sprache wie etwa bei den Griechen kann bei Aietes keine Rede sein. Diese Sprache ist nicht geeignet und nicht dafür geschaffen, komplexere Funktionen als den Austausch von Informationen und das Erteilen von Befehlen zu erfüllen. Mit anderen Arten des Sprechens als der eigenen konfrontiert, sind dem Verstehen entsprechend bald Grenzen gesetzt; Aietes' Misstrauen, seine Skepsis und Unsicherheit eloquenteren Figuren gegenüber sind logische Folge. Seine sprachlichen Mittel sind begrenzt und er

[270] Man denke hier beispielsweise an jene bezeichnende Szene im *Gastfreund*, als Aietes Medea von der Ankunft der Griechen unterrichtet:

AIETES. Angekommen Männer
Aus fernem Land
Bringen Gold, bringen Schätze,
Reiche Beute.
[...]
'S sind Fremde, sind Feinde,
Kommen zu verwüsten unser Land. (G 97-100, 102-103)

scheitert und wird sofort durchschaut, wenn er versucht, über seinen Möglichkeiten zu agieren[271] – sei es, wenn er Medea mit seinen Schmeicheleien die benötigte Unterstützung abringen will, sei es, wenn er große Worte vor eigene Zwecke zu spannen versucht, wie bei seiner Ankündigung der Tötung des Phryxus, den er als Bösewicht, Gottverächter und Tempelräuber bezeichnet, um das eigene geplante Unrecht zu kaschieren.[272]

Die Griechen, Phryxus im *Gastfreund* ebenso wie später Jason in den *Argonauten*, fühlen sich dem eher einsilbigen Kolcherkönig sofort überlegen und lassen ihn und die übrigen ‚Barbaren' dieses Überlegenheitsgefühl deutlich spüren. Die sprachlichen Unterschiede, die sich vor allem an Defiziten der Kolcher festmachen lassen, begründen somit ein Machtgefälle. Dass das so sein kann, liegt im spezifischen Sprachgebrauch der Griechen, die es ganz anders verstehen, Sprache für ihre Zwecke einzusetzen. Phryxus bestimmt in seiner Vielrednerei nicht nur dadurch die Szene, dass er sein Gegenüber verbal überrollt, sondern auch dadurch, wie er seine Worte wählt. Er eröffnet in der Trilogie die Reihe der Figuren, die sprachgewaltige Bilder entwerfen und mit Bedeutung aufgeladene Symbole entstehen und wirken lassen. Anders als die Sprache des Aietes ist die Sprache der Griechen elaboriert genug, um Mythen entstehen zu lassen. Beschränken sich Aietes' sprachliche Machtdemonstrationen auf Befehle wie beispielsweise ein an Medea gerichtetes „du gehorchst" (G 149), stehen den Griechen viel subtilere sprachliche Machtinstrumente zur Verfügung. Wie das goldene Vließ vom Fell eines Widders zu einem Objekt der Begierde, zum Herrschaft und Ruhm versprechenden Statussymbol avanciert,[273] ist beispielhaft für dieses überlegene Sprachverhalten, an dem die Griechen produktiv, die Kolcher hingegen nur rezeptiv bzw. affirmativ teilhaben. Es steht hier quasi eine herrschende und unterwerfende Sprache einer untergegebenen und unterlegenen Sprache gegenüber. Wenn hier bei ‚kolchischem Sprechen' vorwiegend von Aietes die Rede war, dann deswegen, weil

[271] Wenn Aietes etwa zu Medea meint, „laß uns klug sprechen und besonnen" (A 168), wird nur wenige Verse später – und in kolchischem Klartext – von ihm wiederholt, was er wirklich von seiner Tochter will: „Sprich! Rate! Rette! Hilf!" (A 181).

[272] Dass Medea Aietes' Rechtfertigungsversuch durchschaut, ändert gleich wie ihre wiederholten und anhaltenden Versuche, ihn von der Tat abzuhalten, nichts daran, dass er seine Tötungsabsichten verwirklicht (G 367-483).

[273] Gerhard Neumann spricht dem Vließ auch „Fetischcharakter" zu (Neumann 1997, 278, außerdem 281-284).

Medea von dieser Art des Sprechens immer wieder bemerkenswert abweicht.[274] Medea, die Mittlerin zwischen den Welten, steht auch sprachlich zwischen den beiden Systemen von Kolchis und Griechenland[275] und hat an den mythischen Prozessen, die Grillparzer auf die Bühne bringt, selbst ebenfalls – unfreiwillig und unglücklich – Anteil; durch sie werden später rein griechisch intendierte, mythische Prozesse aber auch unterbrochen und gestört werden.

4. Von der allmählichen Verfertigung der Mythen beim Reden: Die ‚Entstehung' des Goldenen Vließ'

„Die Mythen werden nicht als solche geboren, sondern wir selbst erschaffen sie allmählich"[276], schreibt Alberto Savinio, fast wie in Variation auf Roland Barthes; und weiter, auf die homerischen Helden bezogen: sie „sprechen wie ihr und wie ich, nur daß sie Mythen benutzen wie wir Worte."[277] Auch die Griechen, die Grillparzer auftreten lässt, verfahren so mit ihren Mythen, sie lassen sie in ihren Reden entstehen und bieten sie den Kolchern an, ein erstes Mal in Form des goldenen Widderfells.

Bei der ersten Erwähnung, in der szenischen Anweisung zum Auftritt der Griechen im *Gastfreund*, ist nicht etwa die Rede von ‚dem goldenen Vließ' als einem feststehenden Begriff, sondern es ist noch ganz allgemein formuliert „*ein goldenes Widderfell*" (szenische Anweisung zu G 201), das die Griechen mit sich führen. In Phryxus' Erzählung davon, wie das Fell in seine Hand gekommen ist, verwandelt sich das

[274] Warum Medeas sprachlich immer wieder abweicht und abweichen kann, bleibt offen. Karin Hagl-Catling spricht von „naturbedingter seherischer und priesterlicher Autorität", mit der Grillparzer Medea ausstattet, von einem „Weiblichkeitsmythos", den der Autor aufgreift und mit dem er „diese Eigenschaften als geschlechtsgebundene Qualitäten definiert" (Hagl-Catling 1997, 185). Wie schon bei Sappho zeigt sich auch hier, dass manches offenbar nur schwer erklärbar ist, ohne – wie hier die „Naturbedingtheit" betreffend – Gefahr zu laufen, eine Setzung durch eine andere Setzung zu ersetzen.

[275] Geißler definiert Medeas besondere Stellung zwischen Kolchis und Griechenland über eine zeitliche Qualität. Die Kolcher leben anfangs, so Geißler, als Naturvolk in einer reinen Gegenwärtigkeit, während die Griechen die Zukunft als prägende Dimension erleben. Medea ist ebenfalls nicht gegenwärtig orientiert, ihr dient die Vergangenheit, das mütterliche Erbe, als Erdungspunkt (Geißler 1987, 45-47); ihre anfängliche Bezogenheit auf die Zukunft, die Medea zunächst noch über ihre seherischen Fähigkeiten kennzeichnet, rückt im Laufe des Geschehens hingegen mehr und mehr in den Hintergrund. Die schließlich gegensätzliche Orientierung an Zukunft und Vergangenheit spielt später in Korinth eine entscheidende Rolle, wenn Jason vor allem seine Zukunft, Medea aber die (gemeinsame) Vergangenheit als Fokuspunkt aller Verpflichtungen sieht.

[276] Savinio, *Mein privates Lexikon*, 189.

[277] Savinio, *Mein privates Lexikon*, 190.

einfache Fell jedoch in ein Symbol und wird mit ersten Bedeutungen aufgeladen. Im Heiligtum von Delphi hatte Phryxus einen Traum:

> PHRYXUS. Urplötzlich
> Umflammt mich heller Glanz und einen Mann
> In nackter Kraft, die Keule in der Rechten,
> Mit langem Bart und Haar, ein Widderfell
> Um seine mächt'gen Schultern, stand vor mir
> Und lächelte mit milder Huld mich an.
> „Nimm Sieg und Rache hin!" sprach er, und löste
> Das reiche Vließ von seinen Schultern ab
> Und reichte mir's; da, schütternd, wacht' ich auf.
> (G 293-301)

Was Phryxus, so seine Erzählung weiter, nun im Wachzustand erblickt, entspricht dem Geträumten bis ins Detail.[278] Vor ihm steht eine Statue: „Derselbe Mann, der eben mir erschienen / Mit Haar und Bart und Fell, wie ich's gesehn" (G 305-306). Die Kolcher hören gebannt zu. Der entscheidende Prozess wird in eine Traumsequenz eingebettet, und das Göttergeschenk der Traumhandlung wird so zu einem Akt der Legitimation, der in seinem Wahrheitsgehalt für andere unüberprüfbar, gleichzeitig aber auch unanfechtbar ist.[279] Durch das Erzählen des Traumbilds werden „Sieg" und „Rache" zu Schlüsselbegriffen, und aus einem beliebigen Widderfell beginnt das besondere eine, reiche Vließ, das ‚goldene Vließ' zu werden:

> Jeder Gegenstand der Welt kann von einer verschlossenen, stummen Existenz in einen gesprochenen Zustand übergehen, der der Aneignung durch die Gesellschaft zugänglich ist, denn kein Gesetz, auch kein Naturgesetz, verbietet es, von den Dingen zu sprechen.[280]

Und Phryxus spricht von seinem Gegenstand als vom „goldnen Schmuck" (G 314), er spricht von der Wirkung, die „des Gottes Goldpanier" (G 317) in Delphi hatte, wo es die Häscher zurückweichen, die Priester sich verneigen und das Volk auf die Knie

[278] Neumann bemerkt dazu: „Was hier von Grillparzer in Szene gesetzt wird, ist nichts geringeres als eine kulturerzeugende, ja kulturstiftende Anagnorisis." (Neumann 1995, 265).

[279] Geißlers Deutung, nach der Phryxus „sich unter den Willen der Götter stellt und sich von ihnen den Weg weisen läßt" (Geißler 1987, 46), ist fragwürdig, handelt es sich bei Träumen zwar um unanfechtbare (wie man am Beispiel des Phaon in *Sappho* sieht) aber doch sehr beliebige Geschichten, um so mehr, wenn es sich bereits um Deutungen handelt. Geißler schränkt dann auch ein: Phryxus überlässt sich „dem Götterwillen, allerdings einem Götterwillen seiner Deutung" (ebd.).

[280] Barthes, *Mythen*, 251-252.

sinken ließ, er spricht vom Pfand für „der Götter Beistand“ (G 332) und er spricht, noch einmal, von „Sieg und Rache“ (G 333).

Phryxus will etwas Bestimmtes erreichen, als er ausführlich und bildreich seine Vorgeschichte erzählt. Er will das Verhalten des Kolcherkönigs lenken. „Ein Mythos ist keine Geschichte, die um ihrer selbst willen erzählt wird. Er zeigt uns, wie wir uns verhalten sollen.“[281] – Aietes soll hier zu Respekt und Ehrfurcht erzogen werden. Und Phryxus’ Worte haben Wirkung: Aietes ist von der Bedeutung des Widderfells zweifellos überzeugt. Doch Phryxus merkt bald, dass seine Erzählung nicht nur die erwünschten Folgen wie Bewunderung und Ehrfurcht nach sich zieht. Etwas ist schief gelaufen in Phryxus’ Taktik: Die erhoffte Gastfreundschaft des Kolcherkönigs nämlich bleibt aus, seine Habgier allerdings ist geweckt.[282]

Aietes erweist sich im *Gastfreund* als williger Rezipient eines Mythos’ vom goldenen Vließ – allerdings so, wie er ihn versteht und verstehen will, nicht unbedingt in dem Sinn aber, wie er von Phryxus intendiert war. Dennoch ist die Wirkung des Mythos unbestreitbar. Aietes sieht, was Phryxus behauptet, als ‚natürlich’ gegeben und erkennt es an, denn er sieht vor allem das Ergebnis, das Phryxus geschickt präsentiert: die wundersame Rettung aus der Bedrohung, die unzähligen Reichtümer, mit denen der Grieche Kolchis betreten hat; und er sieht das Vließ in Phryxus’ Händen. Das alles deutet Aietes nicht als ein zufälliges Nebeneinander von Ereignissen, sondern als Beleg für die Kraft, die vom Widderfell ausgeht. Der Mythos wirkt also, weil Aietes „in ihm kein semiologisches, sondern ein induktives System sieht. Wo nur eine Äquivalenz besteht, sieht er eine Art Kausalprozeß“[283]. Die als kausal verstandene Vorgänge um Phryxus führen zu einer ebenso nahe liegenden wie folgenreichen Reaktion des Kolcherkönigs:

---

[281] Armstrong 2007, 9.

[282] Anders argumentiert Geißler, der die Bedeutung des Vließ’ als schon von vornherein gegeben sieht und entsprechend Phryxus das Vließ nach Kolchis zurückbringen lässt, wo es sofortige Wirkung zeigt: „kaum wieder im Lande, dynamisiert das Vlies den scheinbaren Naturzustand der Kolcher, […] macht besitz- und machtgierig“ (Geißler 1987, 46) – Besitz- und Machtgier sind zwar als Folgen des Geschehens nicht von der Hand zu weisen, Ursache ist aber nicht das Vließ per se, sondern die daran geknüpften Reden, zunächst jene des Phryxus.

[283] Barthes, *Mythen*, 280.

PHRYXUS. Sieh dieses Banner hier, mein letztes Gut
Die Schätze alle hast du mir geraubt
Dies eine fehlt noch.
AIETES *(darnach greifend)*. Fehlt? Wie lange noch?
PHRYXUS. Zurück! Betracht's, es ist mein letztes Gut
Und von ihm scheidend, scheid' ich von dem Leben.
Begehrst du's?
AIETES. Ja!
PHRYXUS. Begehrst du's?
AIETES *(die Hand ausstreckend)*. Gib mir es!
(G 460-465)

„Kausalität zwingt den Geist"[284], auch wenn sie nicht tatsächlich besteht, sondern nur geschickt simuliert ist. Aietes will dem Griechen das Pfand, das Sieg und Rache verspricht, entreißen, und es gelingt ihm auch. Phryxus stirbt durch Aietes, aber nicht ohne noch ein letztes Mal über das Vließ zu sprechen:

PHRYXUS *(zur Bildsäule empor)*. Siehst du's, siehst du's!
Den Gastfreund tötet er und hat sein Gut!
Der du des Gastfreunds heilig Haupt beschützest
O räche mich! Fluch dem treulosen Mann!
Ihm muß kein Freund sein und kein Kind, kein Bruder
Kein frohes Mahl – kein Labetrunk –
Was er am liebsten liebt – verderb' ihn! –
Und dieses Vließ, das jetzt in seiner Hand,
Soll niederschaun auf seiner Kinder Tod! –
Er hat den Mann erschlagen, der sein Gast –
Und vorenthält – das anvertraute Gut –
Rache! – Rache! –
(G 484-495)

Die Flüche, die der sterbende Phryxus gegen Aietes noch ausstoßen kann, festigen den mythischen Gehalt des Widderfells als „ein sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes"[285] weiter. So kommt es für Kolchis, für Medea, zu einer Akzentverlagerung vom

[284] HKA I, 14, 74-75. Dort heißt es auch, wenngleich nicht spezifisch auf Mythen bezogen: „Die Wirklichkeit zwingt. Die Häuser in meiner Straße abzuläugnen, fällt mir nicht ein, und wenn ich morgen einen Stein vom Himmel fallen sehe, muß ich mir's gefallen lassen, ich mag es begreifen oder nicht. Wenn mir aber Jemand erzählt, er habe ein Schiff in der Luft fahren gesehen, so werde ich erst dann glauben, wenn ich es, durch Ursache und Wirkung vermittelt, in den Kreis meiner Überzeugungen aufnehmen kann" (HKA I, 14, 74).

[285] HKA I, 16, 134. Ähnlich und ausführlicher formuliert Grillparzer in der zuvor bereits zitierten Notiz aus dem Jahr 1822 im Tagebuch, in der er das Vließ „als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerthen, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen" (HKA II, 8, 97) bezeichnet.

Sieg zur Rache; die bedrohliche Komponente rückt in den Vordergrund. Medeas Visionen, mit denen der *Gastfreund* endet, sind Ausdruck der Angst, aber gleichzeitig auch Ausdruck der Akzeptanz des Mythos und sichern sein Fortbestehen in Kolchis:

MEDEA. Vater! Was hast du getan!
Den Gastfreund erschlagen
Weh dir! Weh uns allen! – Hah! –
Aufsteigt's aus den Nebeln der Unterwelt
Drei Häupter, blut'ge Häupter
Schlangen die Haare,
Flammen die Blicke
Die hohnlachenden Blicke!
Höher! höher! – Empor steigen sie!
Entfleischte Arme, Fackeln in Händen
Fackeln! – Dolche!
Horch! Sie öffnen die welken Lippen
Sie murren, sie singen
Heischern Gesangs:
Wir hüten den Eid,
Wir vollstrecken den Fluch!
Fluch dem, der den Gastfreund schlug!
Fluch ihm, tausendfachen Fluch!
Sie kommen, sie nahen
Sie umschlingen mich,
Mich, dich, uns alle!
Weh über dich!
(G 497-518)

Aber nicht nur in Kolchis und durch Medea besteht der Mythos fort.[286]

[286] Medea wiederholt ihre Vision am Beginn der Argonauten mit ähnlichen Worten:
MEDEA. In der Schreckensstunde
Als sie geschehn war die Tat,
Da ward mein Aug geöffnet
Und ich sah sie, sah die Unnennbaren
Geister der Rache.
Spinnenähnlich,
Gräßlich, scheußlich,
Krochen sie her in abscheulicher Unform
Und zogen Fäden, blinkende Fäden,
Einfach, doppelt, tausendfach,
Rings um ihr verfallen Gebiet.
Du wähnst dich frei und bist gefangen,
Kein Mensch, kein Gott löset die Bande,
Mit denen die Untat sich selber umstrickt.
Weh dir, weh uns allen! (A 119-133)

Die „Geburt des Mythos“[287], deren Zeugen wir in der Trilogie werden, ist noch lange nicht abgeschlossen. Auch nach Griechenland spricht sich durch, was in Kolchis geschehen ist. Das Ende des Phryxus, der dem von ihm entworfenen Mythos vom goldenen Vließ, über den er schließlich die Kontrolle verloren hat, zum Opfer gefallen ist, bedeutet keineswegs das Ende des Mythos selbst.

Im zweiten Teil der Trilogie setzt Jason das Sprechen über das Vließ fort. In seinen Reden hören wir, was man sich in Griechenland inzwischen über Phryxus und über das sagenumwobene Widderfell erzählt hat. Jason greift offensichtlich bereits auf tradiertes Allgemeingut zurück, wenn er vom Vließ spricht. In dieser Tradition hat das Vließ noch einiges an Bedeutung dazu gewonnen, Jason nennt es das „Köstlichste von Phryxus' Gütern“ (A 828). Es ist nun aber nicht mehr bloß wie für Phryxus ein individuelles Rettungspfand, sondern bereits vielmehr als das – es ist ein allgemeines „teures Pfand für Hellas' Heil und Glück“ (A 839), ein „Kleinod“ (A 841) der Hellenen, das zurückgebracht werden muss an den Ort, an den es gehört. So klingt es wenigstens in den sorgfältig gewählten Worten über das Vließ, die Jason an Aietes richtet. In Wahrheit geht es Jason weniger um das Heil und Glück Griechenlands als, wie schon zuvor Phryxus, um sein eigenes. Im vertrauten Gespräch mit seinem Gefährten Milo spricht Jason aus, was der tatsächliche Hintergrund seiner Reise ist:

> JASON. Was sollt' ich wohl daheim?
> Der Vater tot, mein Oheim auf dem Thron
> Scheelsüchtig mich, den künft'gen Feind, betrachtend.
> (A 291-293)

Warum Onkel Pelias seinen ungeliebten Neffen ausgeschickt hat, das Vließ zu holen, liegt auf der Hand: die Chance ist groß, dass Jason „drob verderbe“ (M 527).[288] Doch das schreckt diesen nicht: „Ruhmvoller Tod für ruhmentblößtes Leben / Mag's tadeln wer da will, mich lockt der Tausch!“ (A 303-304).[289] Im Mittelpunkt stehen also ganz

---

Aietes reagiert darauf wenig überraschend verständnislos: „Verkaufst du mir Träume für Wirklichkeit? / Deines Gleichen magst du erschrecken, / Törin! Nicht mich!“ (A 134-136).

[287] Neumann 1997, 266. Siehe zum Vließ als Zeichen auch Neumann 1997, 276-278.

[288] Geißler stellt treffend fest, dass der „koloniale Expansionsauftrag“, das Vließ aus Kolchis zu holen, nur dem Machterhalt des Pelias dient und ansonsten „weder einen vernünftigen Sinn noch einen effektiven Nutzen“ hat (Geißler 1987, 48).

[289] Eine Ironie in Jasons Schicksal besteht darin, dass Medea ihm, indem sie ihn in Kolchis vor dem Tod bewahrt, das ehrenwerte Heldenandenken gerade verwehrt, wie es Phryxus in Griechenland zukommt: „Gekommen ist die Kunde übers Meer, / Daß Phryxus, ein Hellene, hohen Stammes, / Den Tod gefunden

klar individuelle Interessen, das nach außen hin in den Vordergrund gerückte Heil Griechenlands ist sekundär.

In Anbetracht der Bedeutung für das griechische Selbstverständnis und Erbe, die Jason für das Widderfell entwirft, überrascht allerdings die gleichgültige Haltung der Argonauten, die mit seinem Besitz offenbar keinerlei Machpotenzial oder sonstige Vorteile verbinden. Nur so ist es zu erklären, dass die Argonauten, die Jason begleiten, über die Reise und insbesondere über das Vließ ganz anders sprechen als er:

> DRITTER ARGONAUT. Was kümmert Kolchis uns mit seinen Wundern?
> Dem Mut, dem Glücke Jasons folgten wir
> Den Arm ihm leihend zum gebotnen Werk;
> Er tat des Oheims Willen, wir den seinen.
> Wer ist, der treten mag an Jasons Stelle,
> Hat ihn der Tod, wie möglich, hingerafft?
> Wem liegt daran das Wundervließ zu rauben
> Das Tod umringt und dräuende Gefahr?
> [...]
> Ein Held ist wer das Leben Großem opfert
> Wer's für ein Nichts vergeudet ist ein Tor!
> (A 734-741, 754-755) [290]

Jasons Vorgehensweise ähnelt jener des Phryxus. Auch dieser hatte in erster Linie die eigene Rettung, die eigene Zukunft im Sinn; das Vließ kam ihm als Mittel gerade recht und wurde den staunenden Kolchern, um sie einzuschüchtern, als Zeichen von Sieg und Rache präsentiert. Nichts anderes macht nun Jason: Um seine eigenen Pläne zu verfolgen, stützt er sich auf große Erzählungen und trumpft so dem Kolcherkönig gegenüber auf, der sich dem Reiz der Erzählungen der Griechen weiterhin nicht zu entziehen vermag. So wird das Widderfell als bedeutungsaufgeladenes Zeichen weiter manifestiert, es lenkt und beeinflusst das Handeln der Figuren. Es kann sich aber aus deren Einflussbereich auch verselbständigen und sich schließlich gegen sie wenden: das haben wir bereits am Beispiel Phryxus gesehen, und auch Jason stehen entsprechende Erlebnisse bevor. Zunächst allerdings gilt es, Aietes das Vließ zu entlocken. Ob das begehrte Fell in dessen Besitz ist, bleibt nicht lange ein Geheimnis, auch wenn Aietes versucht, Jason zu täuschen:

---

hier in deinem Reich!" (A 815-817). Jasons Ende bei lebendigem Leibe sieht bei Grillparzer deutlich weniger ruhmvoll aus: „Könnt' ich sterben!" (M 2374).

[290] Siehe A 688-758

AIETES. Ich hab's nicht
JASON. Nicht?
Das goldne Vließ?
AIETES. Ich hab's nicht, sag' ich dir!
JASON. Ist dies dein letztes Wort?
AIETES. Mein letztes!
JASON. Wohlan!
(Wendet sich zu gehen.)
AIETES. Wo willst du hin?
JASON. Fort, zu den Meinen,
Sie zu den Waffen rufen, um zu sehen
Ob du der Macht unnahbar wie dem Recht.
AIETES. Ich lache deiner Drohungen!
JASON. Wie lange?
AIETES. Tollkühner! Mit einem Häufchen Abenteurer
Willst du trotzen dem König von Kolchis – ?
JASON. Ich will's versuchen!
(Will gehen.)
AIETES. Halt! Du rasest glaub' ich.
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 –
JASON. Ha, so besitzest du's?
AIETES. Wenn's wäre, mein' ich, wie du glaubst –
JASON. Ich weiß genug!
(A 844-858)

‚*Über* den Mythos zu sprechen', also vom Vließ zu erzählen, und ‚*den* Mythos zu sprechen', das Sprechen über das Vließ also im eigenen Sinne zu instrumentalisieren – das sind zwei unterschiedliche Dinge, wie Aietes merken muss. Sein Sprachvermögen und seine Ausdruckskraft reichen nicht aus, es den Griechen gleich zu tun, wiewohl er es versucht. Es gelingt ihm aber nicht, den Mythos, dem er selbst längst erlegen ist, schöpferisch aufzugreifen und gegen Jason zu wenden. Aietes ist und bleibt in diesem Sprachspiel unterlegen, auch wenn sich, mit Geißler gesprochen, auch bei Aietes eine kolchische „Annäherung an griechisches Denken"[291] feststellen lässt.

Als es für Jason darum geht, an das Vließ zu gelangen, kommt wiederum Medea ins Spiel. Jason benötigt ihre Hilfe, die sie ihm zunächst wortreich abzuschlagen versucht.

[291] Geißler 1987, 48. Geißler erkennt im Verhalten der Kolcher durch die Präsenz des Vließ' einen neu erwachten „Moment von Zukunft […]. Der einfache Überlebenswille wird gebrochen und verschleiert, entwirft interessenbezogene (ideologische) Ziele und Zwecke" (ebd.).

Was Medea ihm dabei über das Vließ zu sagen hat, hat wenig gemeinsam mit den kraftvollen Reden der griechischen Helden. Medeas Verhältnis zum Vließ ist ein anderes als jenes der ehrgeizigen Männer, die sich am Sprung zur Macht sehen: Sie ist nicht vom Drang bestimmt, es zu besitzen, sondern im Gegenteil, sie sucht sich aktiv davon fern- und freizuhalten – steht aber gleichwohl unter dem starken Eindruck des Zeichens. Während Grillparzer in seinen Arbeitsnotizen festhält, „das Vließ begleitet sinnbildlich die Begebenheiten ohne sie zu bewirken“[292], hält es seine Figur Medea in der Mitte der Trilogie sehr wohl für die bewirkende Ursache allen Unglücks: „Ein erzürnter Gott hat es gesendet, / Unheil bringt es, hat es gebracht!“ (A 1416-1417). Wenngleich unter anderen Vorzeichen, auch Medea sieht einen kausalen Vorgang anstelle eines zufälligen Zusammentreffens. Bis in ihre Träume sieht sie sich vom Vließ verfolgt, so lässt sie Jason wissen:

MEDEA. In vorahnender Träume dämmernden Licht
Haben mir’s die Götter gezeigt
Gebreitet über Leichen,
Besprützt mit Blut,
Meinem Blut!
(A 1422-1426)

Was Jason ein lockender „Siegespreis“ (A 1414) ist und wovon er sich die ihm rechtmäßig zustehende und vom Onkel vorenthaltene Position in Iolkos verspricht, sieht Medea in ganz anderen Zusammenhängen. Dennoch willigt sie schließlich ein, Jason zum Objekt seiner Begierde zu verhelfen:

MEDEA. So komm, laß uns holen was du suchst;
Reichtum, Ehre,
Fluch, Tod!
(A 1468-1470)

[292] HKA I, 17, 301. Diese Erkenntnis teilt Medea erst einige Zeit später. In Korinth, wenn sie das Vließ am Strand vergräbt, ist nicht mehr die Rede vom Vließ als Ursache, sondern es ist Zeuge, bleibende Erinnerung an die eigenen, im familiären Umfeld angesiedelten Verfehlungen:

MEDEA. Du Zeuge von der Meinen Untergang,
Besprützt mit meines Vaters, Bruders Blut,
Du Denkmal von Medeens Schmach und Schuld.
(Sie tritt mit dem Fuße auf den Schaft, daß er entzwei bricht.)
So brech’ ich dich und senke dich hinab
In Schoß der Nacht, dem dräuend du entstiegen. (M 17-21)

Medeas Entscheidung, Jason zu helfen, verändert ihre eigene Position zum Vließ. In den verschiedenen Schritten der Entstehung und Adaption des mythischen Widderfells bedeutet dies einen Wendepunkt. Agierte Medeas bisher rezipierend und den Mythos quasi absichernd und bewahrend, tritt sie nun selbst in den gestaltenden Prozess um das Vließ ein. Bevor Jason die Höhle betritt, instruiert ihn Medea und gibt ihm Ratschläge, wie er den tödlichen Gefahren der Höhle entgehen kann. So gelingt es ihm, das Vließ ins Freie zu bringen. Aber, gar nicht mehr „glänzender Held“[293], stürzt er „*wankend heraus, das Vließ als Banner auf einer Lanze tragend*“ (szenische Anweisung zu A 1580). Was sich in der Höhle zugetragen hat, sehen wir nicht. So wie Phryxus rückblickend erzählt hat, durch welche Gefahren ihn das Vließ gerettet hat, berichtet auch Jason nun in der Rückschau, welche Gefahren er soeben bestehen musste:

MEDEA. Lebst du?
JASON. Leben? – Leben? – Ja! – Zu! zu da!
(Er schließt ängstlich die Pforte zu.)
MEDEA. Und hast das Vließ?
JASON *(es weit von sich weghaltend)*.
Berühr’s nicht! Feuer! Feuer!
(Seine Rechte mit ausgestreckten Fingern hinhaltend.)
Sieh hier die Hand – wie ich’s berührt – verbrannt!
MEDEA *(seine Hand nehmend)*.
Das ist ja Blut!
JASON. Blut?
MEDEA. Auch am Haupte Blut.
Hast dich verletzt?
JASON. Weiß ich’s? – Nun komm! Nun komm!
MEDEA. Hast du’s vollführt, wie ich’s gesagt?
JASON. Ja wohl.
Die Schale stellt’ ich hin, mich selber seitwärts
Und harrte schnaufend. Rufen hört’ ich, doch
Nicht zu erwidern wagt’ ich vor dem Tier.
Das hob sich blinkend auf nun, und schon wähnt’ ich,
Auf mich hin schieb’ es rauschend seine Ringe;
Allein der Trank war’s, den das Untier suchte,
Und weit gestreckt in durstig langen Zügen
Sog, meiner nicht mehr achtend, es den Trank.
Bald, trunken oder tot lag’s unbeweglich.
Ich rasch hervor vom marternden Versteck,
Zum Baum hin und das Vließ – hier ist’s – Nun fort!
(A 1580-1596)

[293] HKA I, 17, 284, als Notiz Grillparzers von 1818/1819 datiert bei Pörnbacher 1970, 117.

Erneut wird die dunkle Seite des Zeichens bestätigt. Nach Medeas Visionen, die den Fluch des Phryxus bildhaft werden ließen, akzeptiert nun Jason in seiner Erzählung, die gleichzeitig eine Nacherzählung und Wiederholung dessen ist, was Medea zuvor ihm gesagt hat, die Gleichsetzung des Vließ' mit Gefahr, Untergang und Tod. Hat er Medea vor seinem Eintritt in die Höhle noch als „Törin" (A 1531) verspottet, ist ihm das Lachen nun vergangen:

JASON. Als ich's vom Baume holte,
Da rauscht' es auf, wie seufzend, durch die Blätter
Und hinter mir rief's: Wehe!
Ha? – Wer ruft?
MEDEA. Du selbst!
JASON. Ich?
MEDEA. Komm!
JASON. Wohin?
MEDEA. Fort!
JASON. Fort, ja, fort!
(A 1597-1600)

Eine wesentliche Veränderung geschieht hier in Jasons Blick auf das Vließ. Das Produkt griechischen Diskurswesens erhält plötzlich eine kolchische Facette, die nicht eingeordnet werden kann, und plötzlich wirkt es dadurch für Jason, der hier auf ähnliche Weise wie zuvor Phryxus die Kontrolle über ‚seinen' Mythos verliert, bedrohlich und fremd. Das Vließ, in Jasons Wahrnehmung bislang ein rein griechisches, vertrautes Zeichen, von dem keinerlei Gefahr ausging, wird durch Medeas Worte seiner ‚Urprungskultur' entwendet; statt ein Zeichen für Ruhm und Herrschaft zu sein, wird es plötzlich zu einem für Grauen und Tod.

Grauen und Tod bestimmen auch die Abreise aus Kolchis. Die schon von vornherein feindselige Begegnung zwischen Griechen und Kolchern in den *Argonauten* hat sich durch die zusätzlichen emotionalen Verwicklungen zwischen Jason und Medea nicht gerade entspannt. Aietes hat seine Tochter verstoßen. Und schließlich muss Medeas Bruder auch noch entdecken, dass das goldene Vließ mit Hilfe seiner Schwester in die Hand der Griechen gelangt ist. Im daraus erfolgenden Handgemenge gerät Absyrtus zwischen die Fronten. Dem Plan Jasons, ihn als Geisel und Pfand für die sichere Abreise aus Kolchis einzusetzen, entzieht er sich durch einen tödlichen Sprung ins Meer. So ist Medeas Verbindung mit Jason nicht nur vom Fluch des Vaters und vom Diebstahl des Vließ', sondern auch noch vom Tod des Bruders überschattet. Weder

Medea noch Jason haben Absyrtus getötet, aber unbeteiligt sind sie dennoch nicht: „Hast du's getan? Hab' ich's? – Es ist geschehn" (M 228), so wird Jason in Korinth nicht nur auf diesen Todesfall zurückblickend zu Medea sagen. Für Medea ist es nach dem Tod des Phryxus nun bereits das zweite Mal, dass sie schuldlos in blutige Ereignisse verstrickt wird. Medeas frühere Frage an Peritta – „Wie konnt' es denn geschehn / Wenn du nicht wolltest" (G 65-66) – erfährt hier eine drastische Antwort: sehr wohl kann geschehen, was man nicht will. Und mehr noch, es kann auch geschehen, obwohl „weder das Ich noch das Du, weder Jason noch Medea […] als Täter, als handelnde Verursacher dessen, was sich zwischen ihnen begeben hat, in Betracht kommen." [294]

Innerhalb der langen Zeitspanne der vier Reisejahre nach Griechenland, die zwischen den *Argonauten* und *Medea* liegen, verselbständigt sich das, was geschehen ist, erneut. „O wüßtest du, wie alle von dir sprachen" (M 323), so beklagt Kreusa in Korinth beim freudigen Wiedersehen mit Jason, woran sie selbst im gleichen Atemzug teilhat: War zunächst das goldene Vließ als Erzählung und Begriff bereits nach Griechenland zurückgekommen, bevor Jason aufbrach, den Gegenstand selbst zu holen, ist es nun die Kunde von den in Kolchis verübten Helden- und Gräueltaten, die dem Helden auf seiner Rückkehr in die Heimat längst vorausgeeilt ist. Der Mythos Vließ hat Iolkos und Korinth lange vor dem kolchisch-griechischen Paar erreicht, und die Argonautenfahrt wird bei den Daheimgebliebenen zu einem Sammelpunkt von Geschichten, die das Geschehene an Schaurigkeit wohl weit übertreffen. Das Vließ selbst ist dabei nicht mehr ein rein griechisches Symbol wie in den Erzählungen um Phryxus. Eine fremde, kolchische Note ist an ihm haften geblieben, und diese besteht ‚natürlich' in jenen Details der Erzählungen, die den Griechen das Fürchten lehren. Wie gelegen kommt es da, dass die Argonauten Medea und Gora gleichsam als Anschauungs- und Beweismaterial mitgebracht haben.

> MILO. Ha! bringen wir die wilden Tiere alle
> Nach Griechenland, ich sorge, man erdrückt uns,
> Die Seltenheit zu sehn!
> (A 1650-1652)

Der Andrang, den Milo antizipiert, hält sich in Griechenland zwar in Grenzen, aber mit dem Auftreten der Kolcherinnen auf griechischem Boden geht eine Verschiebung in der

[294] Fülleborn 1966, 45.

Rezeption des Mythos einher, die für Jason schließlich tatsächlich „erdrückende" Konsequenzen mit sich bringt. Denn während es in Kolchis noch der Gegenstand ist, das Vließ, das für Medea und nach der Höhlenszene auch für Jason[295] ein Sinnbild des Schreckens darstellt, ist es in Iolkos und Korinth bald die Figur Medea selbst, die entsetzte Blicke auf sich zieht und ursächlich mit Unrecht, Mord und Zauberei in Verbindung gebracht wird. Angedeutet hat sich diese Verschiebung schon in Kolchis. Denn schon dort verknüpft Jason, als er wieder in Sicherheit ist, die schaurigen Ereignisse und Schrecken des Eindringens in die Höhle und des Erlangens des Vließ' mit Medea. So wird die Höhlenszene zu einer ersten Szene der Entfremdung zwischen Jason und Medea. „Komm her mein Weib, mir angetraut / Bei Schlangenzischen unterm Todestor" (A 1671-1672), so spricht Jason seine Frau anschließend nicht eben Gutes verheißend an.[296]

Für das Medea-Bild, das schließlich in Griechenland als gültig beschworen wird, sind, ähnlich wie bei der Wandlung vom Widderfell zum goldenen Vließ, verbale Akte, also Akte des Erzählens verantwortlich. Die Bilder und Zuschreibungen, die hier entstehen, führen schließlich zu jenem ‚Mythos Medea', dem nicht zu entkommen ist, auch nicht für Medea selbst. Einige dieser griechisch gefärbten Bilder weisen zurück auf Facetten an Medea, wie sie bei Hederich angeführt werden. Die Griechen bei Grillparzer erweisen sich vor Medea, ähnlich wie früher die Kolcher vor dem Vließ, als durchaus ‚mythengläubig' und sehen in der Fremden bereitwillig die Zauberin und Mörderin, von deren „Thaten und Schicksal" etwa das Lexikon berichtet.[297]

Aber nicht nur Hederich kommt so noch einmal ins Spiel. Die spezifischen, verschieden motivierten Blicke, die Grillparzer seine Figuren auf Medea werfen lässt, ergeben ein unterschiedliches Spektrum an Außensichten auf Medea, die mehr oder weniger wortreich und zum Teil auch im Widerspruch zu Medeas Selbstbildern kommuniziert werden. Diese Außensichten erzählen von weiteren ‚Mythen' im Sinne von geltenden Normen und Ordnungen der Gesellschaft: einmal mehr sind es die Themen von Familie, Liebe und von Geschlechterrollen, welche die Blicke prägen und Medea eine bestimmte Position im Gesamtbild der Trilogie zuweisen. Die Außenseiterrolle Medeas, die schon

[295] Wieder am Tageslicht ist es die erste Sorge eines merklich erschrockenen Jasons, das Vließ zu verhüllen und vor eigenen wie fremden Augen zu verbergen (A 1659-1667).

[296] Die Verknüpfung von Vließ und Ehe hat Medea selbst schon früher vorgenommen, als sie freilich mit gegenläufiger Intention zu Jason sagt: „Ich bin dein Weib! […] / Aber kein Wort mehr von jenem Vließ!" (A 1418, 1421).

[297] Hederich, Sp. 1541-1544.

anhand ihres sprachlichen Habitus zu erkennen war, zeigt sich auch in diesen verschiedenen Medea-Bildern, die Grillparzer seine Figuren entwerfen lässt; wie sich dabei die Bilder wandeln, wie aber auch Medea selbst sich aufgrund dieser Bilder wandelt, ist Teil der dramatischen Verfahrensweise, mit der Grillparzer die Entwicklung anschaulich macht, welche Medea durchläuft, bis sie am Ende Leichen und Trümmer zurücklässt.

5. Familie zwischen Kolchis und Griechenland, oder: Medea zwischen den Fronten

Familienleben bei Grillparzer ist nicht immer eine friedliche Angelegenheit, das hat sich in der Trilogie schon anhand von Jasons Verhältnis zu seinem Onkel Pelias gezeigt, und auch die Figur des Phryxus evoziert jedenfalls gemäß ihrer mythologischen Vorgeschichte (etwa nach Hederich) nicht eben ein Familienidyll. Wo familiäre Zusammenhänge auf die Bühne gebracht werden, sind diese von Defiziten geprägt – sei es, weil die Familie der Form nach nicht intakt ist[298], sei es, weil das Zusammenleben in der Familie von Unverständnis, Krisen und Gewaltausübung geprägt ist. Die Kernfamilie als kleinste Einheit der Gesellschaft wird nicht nur in *Des Meeres und der Liebe Wellen* am Beispiel von Heros Herkunftsfamilie als trügerisches Ideal gezeigt, für das Heros Onkel in seiner Geringschätzung ähnliche (und ähnlich unfreundliche) Worte findet wie Sappho es tut, als ihre Sehnsucht nach stiller Häuslichkeit schließlich als Illusion enttarnt ist. Ebenso setzt Medea am Anfang des *Gastfreunds* dem biederen Beispiel ihrer Freundin Peritta ihr eigenes Ideal freier Lebensweise entgegen.[299]

[298] Die immer wieder fehlenden Figuren in Grillparzers Familienkonstruktionen sind die Ehefrauen beziehungsweise Mütter, sei es, weil sie einfach nicht erwähnt werden, sei es, weil sie – in nicht näher bestimmter Form – als abwesend gekennzeichnet sind: Im *Goldenen Vließ* etwa sind Medea, Kreusa und Jason mutterlos und Aietes wie auch Kreon somit ohne Ehefrau, während Phryxus nur die Frau erwähnt, die sein Vater sich „zur zweiten Eh'" (G 273) gewählt hat. Die Abwesenheit der Mütter bzw. Ehefrauen und die Forcierung vor allem von Vater-Tochter-Beziehungen deckt sich, so sehr sie auch der Lebenswirklichkeit Grillparzers entgegenläuft, mit einer gängigen Bühnennormalität (siehe dazu Möhrmann 1996). Wo eine Mutter als Figur (und nicht nur in ihrem vererbten Einfluss auf den Charakter der Kinder, siehe z.B. *Die Jüdin von Toledo*, 23-40) in Erscheinung tritt wie in *Des Meeres und der Liebe Wellen*, weichen Grillparzers Figuren von der üblichen Darstellung ebenfalls nicht ab: die Mutter, zumal wenn sie in ihrer dramatischen Familie als Mutter einer herangewachsenen Tochter „schon an der Schwelle des Alters" (Möhrmann 1996, 89) steht, ist dem Vater Heros wie auch dem Priester ein Ärgernis.

[299] Vergleiche dazu *Sappho*, 941-945, sowie *Des Meeres und der Liebe Wellen*, 371-376.

MEDEA. Geh hin in deines Hirten dumpfe Hütte
Dort kaure dich in Rauch und schmutz'gen Qualm
Und baue Kohl auf einer Spanne Grund.
Mein Garten ist die ungemeßne Erde
Des Himmels blaue Säulen sind mein Haus
Da will ich stehn des Berges freien Lüften
Entgegentragend eine freie Brust
Und auf dich niedersehn und dich verachten.
(G 68-75)

Das Modell von Ehe und Kleinfamilie, dem Peritta in Gesellschaft ihres schönen Hirten folgt, lehnt Medea strikt ab. Ähnlich wie Hero entwirft sie sich selbst jenseits von allen gesellschaftlichen (und geschlechterspezifischen) Restriktionen, ähnlich wie Sappho wähnt sie sich frei und ungebunden, allein sich selbst verpflichtet und sonst niemandem, keinen ehelichen oder familiären Regeln und Zwängen unterworfen.[300] So stolz und selbstbewusst sehen wir sie, als der Vorhang sich hebt: „*Medea im Vordergrunde mit dem Bogen in der Hand in der Stellung einer, die eben den Pfeil abgeschossen. An den Stufen des Altars liegt ein, von einem Pfeil durchbohrtes Reh.*" (szenische Anweisung vor G1). Als ein amazonenhaftes Wesen erscheint Medea inmitten ihres Gefolges. Wäre sie „eine Griechin, wäre sie eine Dienerin der Diana"[301], so Politzer über die Nichtgriechin, und nicht etwa, wie die Griechin Kreusa es den bösen Zungen über die ‚Barbarin' nachspricht, ein „gräßlich Weib, giftmischend, vatermörd'risch" (M 330).
Das Gerücht, dem Kreusa traut, trügt. Die kolchische Medea ist kein vatermörd'risches Scheusal, wie es später ganz Griechenland in ihr sehen will. Aber auch von Freiheit und Ungebundenheit kann keine Rede sein. Schon gleich nach dem ersten, scheinbar aus allen Verpflichtungen heraus gelösten Auftritt Medeas im *Gastfreund* erweist sich der Vater als bestimmender Fixpunkt im Kosmos Medeas, und das nicht erst, als er, das Schicksal seiner Tochter unauflöslich mit dem seinen verknüpfend, zum Mörder wird. Mag sie sich auch einer eigenen Eheschließung und Familie, wie Peritta sie anstrebt, verweigern: Ihrer eigenen fragmentierten Herkunftsfamilie kommt Medea nicht aus. In dieser Familie zeigt sich, dass Medeas Freiheit sehr bald an ihre Grenzen stößt. Denn „Aietes' königliches Kind" (G 57), wie Medea sich vor ihren Gefährtinnen selbst stolz nennt, ist in Kolchis doch in erster Linie eine Tochter, die dem Vater zu folgen hat.

[300] Griesmayer spricht von einem „Ich, das noch nichts außer seinem Selbstbewußtsein als Wirklichkeit, als Berücksichtigenswertes, erfahren hat." (Griesmayer 1972, 138).
[301] Politzer 1972, 129. Ebenso Bandet 1987, 38.

Die Familienstrukturen im Hause Aietes sind vor allem geprägt von den Notwendigkeiten und Zweckmäßigkeiten, die in einem Herrscherhaus eben gegeben sind. Man hilft zusammen, um nicht unterzugehen. Oder, präziser: Es ist in dieser Familie vor allem Medea, die helfen soll, dass Aietes nicht untergeht. Gleichzeitig erlauben in diesem dynastischen Familienverband die Hierarchien zwischen den Generationen kein Auskommen. Eigentlich will Medea nach der Auseinandersetzung mit Peritta gerade zur Jagd, als ein Bote die Nachricht vom griechischen Schiff bringt, das in Kolchis angekommen ist. „Daß diese Fremden uns die Jagdlust stören!“ (G 81), ärgert sich Medea, ohne sich weiter um die Neuigkeiten zu kümmern. Wer der Jagd dann aber ein Ende bereitet, sind nicht die Fremden, sondern es ist Aietes. Er reagiert anders als seine Tochter nicht gleichgültig auf die Neuigkeiten, sondern höchst alarmiert, bedeuten die Fremden doch mögliche Gefahr und Bereicherung gleichermaßen. Welche Rolle er Medea zudenkt, ist klar: „Helfen! Raten!“ (G 111) soll sie, damit die Gefahr abgewendet und der Reichtum gesichert werden kann. „Was ich tu’ das will ich / Und was ich will – je nu das tu’ ich manchmal nicht“ (G 66-67), ließ Medea gerade noch Peritta wissen, doch nun erweist sich diese Aussage als in ihrer Umkehrung gültig: was Medea nicht will – je nu, das muss sie manchmal eben trotzdem tun. Medeas unabhängiges und unbezwingbares Selbstbild erweist sich im Disput mit dem Vater, in dem die Tochter schließlich unterliegt, als eher theoretischer Natur. Mag sie sich auch noch so widerständig und an Aietes’ Agenden desinteressiert geben, es hilft ihr nichts. Zuerst mit Schmeicheleien[302], schließlich im Befehlston macht Aietes ihrem Trotz ein Ende und stellt klar, wer das Sagen hat: „Ich entscheide was gut, was nicht. / Du gehorchst“ (G148-149).

Am Ende des *Gastfreunds* hat Aietes Phryxus ermordet, und wenngleich Medea nicht Schuld daran ist, so ist sie durch den erzwungenen Gehorsam doch zu weit in die Ereignisse hineingezogen worden, als dass sie sich unschuldig fühlen könnte. Die familiäre Herkunft, über die sie sich zuvor noch selbstbewusst definiert hat, ist ihr ein

[302] „Hilf mir, mein gutes Kind!“ (G 120), so und ähnlich versucht Aietes die Tochter zu umgarnen. Solche Worte können Medea aber nicht beeindrucken; sie erkennt die Absicht und ist verstimmt:

MEDEA. Bin ich dein gutes Kind!
Sonst achtest du meiner wenig.
Wenn ich will, willst du nicht
Und schiltst mich und schlägst nach mir;
Aber wenn du mein bedarfst
Lockst du mich mit Schmeichelworten
Und nennst mich Medea, dein liebes Kind. (G 121-127)

Schrecken geworden, und das spricht sie in den *Argonauten* ihrem Vater gegenüber auch aus: „Verhaßt ist mir dein Haus / Mit Schauder erfüllt mich deine Nähe“ (A 95-96). Mit ihrem Rückzug in einen abgelegenen, einsamen Turm versucht Medea, ihrer Familie zu entkommen, wird aber vom erzürnten Vater[303] nicht in Ruhe gelassen. Aber auch von ihren Erinnerungen und Visionen wird Medea eingeholt:

MEDEA. Unglücksel'ger was hast du getan?
Feuer geht aus von dir
Und ergreift die Stützen deines Hauses,
Das krachend einbricht
Und uns begräbt. –
(A 113-117)

Es gelingt Medea nicht, ihre Familie hinter sich zu lassen und sich der darin gründenden Instrumentalisierung durch ihren Vater zu entziehen. Zwar will sie dessen Handeln auf andere, friedliche Bahnen leiten und empfiehlt ihm: „hilf du selbst! / Gib heraus, was du nahmst Versöhnung bietend!“ (A 189-190), doch das will Aietes nicht hören: „Deine Kunst befrage, gib andern Rat!“ (A 202) lautet der Befehl an die Tochter, die sich auch fügt: „Es sei! du gebeutst, ich gehorche!“ (A 218).[304]

MEDEA. Es steigen auf vor meinen Blicken
Düstrer Ahnungen Schauergestalten,
Aber verhüllt und abgewandt
Ich kann nicht erkennen ihr Antlitz!
Zeigt euch mir ganz, oder verschwindet
Und laßt mir Ruh, träumende Ruh!
Armer Vater! Armer Mann! –
– Aber der Wille kann viel – und ich will.
Will ihn erretten, will ihn befrein
Oder untergehn mit ihm!

[303] Aietes spart nicht mit scheltenden Worten, als er sie im Turm aufsucht, um einmal mehr ihre Unterstützung einzufordern:

AIETES. sag' an wer dir erlaubt,
Zu fliehn des väterlichen Hauses Hut
Und hier, in der Gesellschaft nur der Wildnis
Und deines wilden Sinns, Gehorsam weigernd,
Zu trotzen meinem Worte, meinem Wink? (A 87-91)

[304] Dass in Kolchis anders als in Griechenland, wie Dagmar Lorenz nahe legen möchte, „durch starke Frauengestalten“ (Lorenz 1986, 79) ein Gleichgewicht zwischen den Geschlechtern bestünde, wird durch Szenen wie diese widerlegt. Der Rat der starken Frauengestalt Medea zählt nur dort, wo er mit den Plänen des Vaters konform geht.

Dunkle Kunst, die mich die Mutter gelehrt
Die den Stamm du treibst in des Lebens Lüfte
Und die Wurzeln geheimnisvoll
Hinabsenkst zu den Klüften der Unterwelt,
Sei mir gewärtig! – Medea will!
(A 240-254)

Der freie Wille und die daraus abgeleitete Vorstellung, über das eigene Handeln frei entscheiden zu können, haben sich – wie schon im *Gastfreund* – in der Konfrontation mit dem Vater als Täuschung erwiesen. Dennoch versucht die folgsame Tochter ihrem Handeln den Anschein der Freiwilligkeit zu geben.[305] Nicht nur die mit mehr Nachdruck versehene Interpunktion, die Steigerung vom „ich will." zum „Medea will!", auch die Selbstnennung soll dabei dem Gesagten mehr Gewicht verleihen.[306] Ihr Verhalten aber – ihre Verzweiflung und ihr Zögern bei der Entscheidung, Aietes zu helfen, und ihr Widerruf in letzter Sekunde, als es darum geht, die versprochene Hilfe umzusetzen und Jason den Giftbecher trinken zu lassen – zeigt einmal mehr, dass die Freiheit des Willens Grenzen hat. Gefährdet und gebrochen wird der Wille hier wie dort durch Emotionen. Kam es Aietes aber erst noch zugute, dass Tochtergefühle Medea nach seinem Willen gefügig machten, sind es später Gefühle anderer Art und anderer Zielrichtung, die Medeas Handeln steuern, und dies nicht unbedingt konform mit ihrem eigenen Willen (und schon gar nicht mit dem des Aietes).
In der Begegnung mit Jason in den *Argonauten* wird Medea von Emotionen, die ihr neu sind, eingeholt. Medea versucht, sich zu festigen und die Kontrolle über sich zu bewahren:

MEDEA. 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

[305] Teil der Strategie ist, dass Medea den Vater, der Anspruch auf ihre Hilfe hat, allgemeiner zu einem Mann erklärt, dem sie Hilfe freiwillig gewähren kann. Gleichzeitig beruft sich Medea hier auf ihre eigene Mutter als auf eine andere Tradition, die auch eine andere, eigene und für Aietes nicht zugängliche Identität mütterlicherseits darstellt.

[306] Die Stelle erinnert klar an Seneca, dessen Medea ihren mörderischen Racheakt mit den Worten einleitet: „Medea nunc sum" (Seneca, *Medea*, V, 910), sich auf sich selbst und auf das Böse in sich berufend. Anders als bei Seneca aber ist es hier nicht ein ‚Böses', wovon Grillparzers Medea sich leiten lässt, sondern Loyalität und familiäre Bindung.

Vom Menschen zum Menschen, von Brust zu Brust.
Da ist nicht Reiz, nicht Anmut, nicht Tugend nicht Recht,
Was knüpft und losknüpft die zaub'rischen Fäden,
Unsichtbar geht der Neigung Zauberbrücke
So viel sie betraten hat keiner sie gesehn!
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
(Mit aufgehobener Hand.)
Medea will nicht!
(A 1011-1027)

Obwohl sie zugesteht, dass hier irrationale Kräfte wirken, verwendet Medea die gleichen Formeln wie zuvor, um diesem „Zauber" beizukommen. Wiederum zeigen sich auch hier die Grenzen der Vernunft und des freien Willens. „Medea will nicht!", sagt sie, dennoch ist Medea nur wenig später Medea Jasons Braut – ein neues Kapitel Familiengeschichte wird für sie aufgeschlagen.

Über das Eheleben kommen im *Goldenen Vließ* mehrere Ansichten zur Sprache. Da ist zunächst Medeas – bereits zitierte – Ablehnung dieser Art des Zusammenlebens als dumpf und niedrig. Peritta hält später ihre eigene Einschätzung dagegen und nennt ihren Gatten und ihr Leben mit ihm „meine Ruhe, mein Segen, mein Glück" (A 537). So weit entsprechen die unterschiedlichen Auffassungen dem, was auch in *Sappho* oder in *Des Meeres und der Liebe Wellen* über Ehe und Familie gesagt wird: man verachtet es, man verteidigt es oder ersehnt es sogar – manchmal, wie wir von Sappho wissen, fast auch gleichzeitig. Im *Goldenen Vließ* treffen aber nicht nur individuelle, abweichende auf allgemeingültige, konventionelle Haltungen, sondern mit Kolchis und Griechenland begegnen sich, auch im zwischenmenschlichen Bereich, zwei Kulturen.

Kein Kolcher könnte so schön über die Liebe sprechen, wie Jason es tut. Denn dieser kann sich dabei auf erprobte Diskursmuster seines Herkunftslandes stützen; nicht von ungefähr wird hier mit Platon[307] gesprochen:

[307] Vgl. Platon, *Symposion*, 189c-191d.

JASON. Es ist ein schöner Glaub' in meinem Land,
Die Götter hätten doppelt einst geschaffen
Ein jeglich Wesen und sodann geteilt;
Da suche jede Hälfte nun die andre
Durch Meer und Land und wenn sie sich gefunden,
Vereinen sie die Seelen, mischen sie
Und sind nun eins! – Fühlst du ein halbes Herz
Ist's schmerzlich dir gespalten in der Brust,
So komm –
(A 1208-1216)

Den hier anklingenden Mythos einer auf Liebe beruhenden Ehe wird später auch Kreusa aufgreifen, die, konfrontiert mit dem bereits reichlich zerrütteten Paar, die Frage stellt: „Wer sagte mir denn, Gatten liebten sich?" (M 721); durchaus überraschend klingen solche gefühlsbetonten Ansichten für Angehörige von Herrscherhäusern.[308] In den Vorstellungen Medeas hingegen dominiert nicht der romantische Gehalt des seligen Zusammenfindens und harmonischen Zusammenbleibens, den der platonische Mythos vom Kugelmenschen aufruft, sondern eine sehr pragmatische Sicht der Dinge und des Eins-Seins. In ihrer Version davon, was die Ehe mit Jason bedeutet, ist nicht von wunderbaren Gefühlen die Rede. Als Jason trotz allen Bittens und Flehens nicht davon abrückt, das Vließ holen zu wollen, sagt sie, endlich zustimmend und ihm die Unterstützung gewährend: „Du sollst allein nicht sterben / Ein Haus, Ein Leib und Ein Verderben" (A 1464-1465). Der Standpunkt, den Medea hier vertritt (und den sie, wie um ihn zu betonen, in einen Reim fasst), ist im Grunde die Fortsetzung dessen, was sie unter Aietes gelernt hat: nicht viel Worte verlieren und im Notfall füreinander einstehen – damals in Unterordnung unter den Vater, nun unter Jason.[309]

Der Übergang Medeas von ihrer Herkunftsfamilie in die eigene, neue Familie mit Jason erfolgt keineswegs konfliktfrei. Daran hat nicht nur Aietes Anteil, der auf die Aussicht, seine bis dahin immer noch wirksame Verfügungsgewalt über die Tochter – und damit über ihre ihm hilfreichen Kenntnisse – zu verlieren, mit Aggressionen reagiert und Medea schließlich unter Flüchen verstößt. Auch der neue Mann in Medeas Leben, der

[308] Siehe dazu auch Lorenz 1986, 75f. Auch Ingrid Spörk stellt eine Diskrepanz zwischen bürgerlichen Ansichten und adeliger Abkunft fest (Spörk 1992, 222

[309] Dagmar Lorenz sieht hier die Parallele zur österreichischen Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts: „Liebe und Ehe sind so konzipiert, daß im günstigsten Fall sich ein Partner verleugnen muß zugunsten der Lebensansprüche des anderen, wie Medea es versucht. Im ungünstigeren Fall erlaubt die romantische Liebe keinem Partner Lebensraum – eine Befürchtung, die Grillparzer privat hegte" (Lorenz 1986, 76). Ähnlich auch Hagl-Catling 1997, 193.

nicht zögert, die neuen Verhältnisse als hierarchisch klar festgelegt zu kennzeichnen, tut das Seine dazu: „Aietes' Kind ist Jasons Weib geworden, / An dieser Brust hängt deine Pflicht, dein Recht" (A 1400-1401), so fasst Jason zusammen, wie sich die Ansprüche auf Medea verändert haben, bevor er ihr den Schleier abreißt. „So frei und offen bist du Jasons Braut" (A 1409), spricht er sie daraufhin an, auf ihr Erschrecken und ihren Einwand geht er nicht ein. Hans Höller beschreibt dieses Abreißen des Schleiers,

> des Zeichens einer anderen gesellschaftlichen Stellung der Frau und eines anderen Verhältnisses zur Natur, das dem Mann einer späteren, patriarchalischen Zeit als bedrohlicher Zauber erscheint, [als eine der] zentralen geschichtlichen Gesten der Unterwerfung der Frau[310].

Jason obsiegt, ganz wie es sein Jugendlied schon versprochen hat. Dieses Lied, das in Korinth Kreusa singt und das auch Medea dort lernen will, um Jason zu erfreuen, drückt den Wunsch aus, dass „den Männern er obsiege / Und den zierlichen Mädchen auch" (M613-614), was die Götter ihm, wie Medea schmerzlich feststellt, auch gegeben haben. So kommentiert Medea den Liedtext, den sie – anders als Kreusa – nicht einfach nachsingt:

> MEDEA. So stand er da an Kolchis' fremder Küste;
> Die Männer stürzten nieder seinem Blick,
> […]
> So stand er da in Kraft und Schönheit prangend,
> Ein Held, ein Gott und lockte, lockte, lockte,
> Bis es verlockt, sein Opfer, und vernichtet,
> Dann warf er's hin und Niemand hob es auf.
> (M 617-618, 624-627)[311]

Jason obsiegt also – und Medea fügt sich und akzeptiert die neue Rolle, zuerst in ihrer Körpersprache, wenn sie, die zunächst an Aietes' Seite zu sehen war, sich nun an Jason

[310] Höller 1983, 142.

[311] Ortrud Gutjahr geht ausführlicher auf diese Szene ein und erkennt darin wesentliche Hinweise auf Jasons kulturelle Prägung ebenso wie auf Möglichkeiten des Verstehens, die sich Medea durch ihre Fremdheit in Griechenland eröffnen. Bei Gutjahr wird Jasons Jugendlied nicht zu einem „kleinen dummen Liedchen" (Lorenz 1986, 83) reduziert oder gelesen als „Worte, die sich selbst nicht ernst nehmen" (Politzer 1972, 134) , sondern das Lied wird zu einem literarischem Text im Text, zu einem kulturellen Zeugnis, das als das „Lied der Anderen" (Gutjahr 1997, 234) für die Außenseiterin, die aufgrund ihrer Position in der Lage ist, zwischen den Zeilen zu lesen, höchst aufschlussreich ist und von den Zuordnungen und Ausgrenzungen in dieser Kultur erzählt (Gutjahr 1997, 233-234).

schmiegt[312], und schließlich mit Worten, welche auch die gewaltsame Seite des Geschehenen spiegeln:

> MEDEA. Ich bin dein Weib! Du hast mir's entrissen,
> Aus der Brust gerissen das zagende Wort,
> Ich bin dein, führe mich, wohin du willst
> (A 1418-1420)

Der Wandel der Tochter des Aietes zur Ehefrau Jasons ist begleitet von einer ganzen Reihe von solchen Herrschaftsgesten. Medea, die nach dem Fluch des Vaters auch gar keine andere Wahl mehr hat, ist zur Unterwerfung bereit, liegt in der Anpassung und Unterordnung nach dem Bruch mit der Herkunftsfamilie doch ihre einzige Chance auf Zukunft und künftige Familie. „Er hat die Kolcherin gescheut, die Gattin / Wird er empfangen, wie's dem Gatten ziemt." (M 135-136), so hofft Medea selbst auf griechischem Boden noch auf die Rechte, die Jason ihr noch in Kolchis neben den Pflichten doch versprochen hat. Dass sich diese Hoffnung zerschlägt, liegt nicht zuletzt an den Unterschieden zwischen Kolchis und Griechenland. Diese Unterschiede, so weit sie Medea betreffen, erweisen sich als kulturell gemacht, als ‚Mythen' also, die sich letztlich im ‚Mythos Medea', ähnlich wie es schon beim Mythos Vließ zu sehen war, gegen ihre Produzenten richten und sich in tödlicher Weise zuspitzen. Doch zunächst geht es um einen anderen ‚Mythos', um den Zauber der Liebe.

6. Die Zähmung des Fremden, oder: Liebe als Eroberung

Frau, Freigeist, Fremde – Medeas Problem hat viele Namen. Sie, die eingangs als Mittlerin zwischen den Welten erscheint, steht zunehmend im Abseits, zwischen den Welten, in Kolchis wie in Griechenland. Was sie auch tut, sie erregt Anstoß: ob sie ein freies Leben im Kreis ihrer Gefährtinnen führt oder sich in einen Turm zurückzieht, ob sie sich bis zur Selbstverleugnung anzupassen versucht oder sich gegen Übergriffe wehrt, immer zieht Medea misstrauische und kritische Blicke auf sich. Die drei Anfangsszenen der Trilogieteile verbildlichen punktuell drei der unterschiedlichen –

[312] Szenische Anweisung zu A 1397. Es handelt sich um eine Art der Körpersprache, die in der Trilogie mehrfach begegnet: Man denke an die Beschreibung von Medea durch Phryxus im *Gastfreund,* aber auch an Kreusas spätere Erscheinung neben Kreon in Korinth, die auch wie ein paradoxes Spiegelbild Medeas mit ihrem Vater wirkt.

und letztlich erfolglosen – Strategien[313], unbehelligt von anderen und ohne andere zu behelligen ‚Medea zu sein'. Im *Gastfreund* sehen wir Medea selbstsicher und stark wie kaum mehr in späteren Szenen, in *Medea* beobachten wir am Strand eine durch und durch gefügige und ihrem Gatten untergebene Figur, deren höchstes Ziel die Anpassung ist. In den *Argonauten* sehen wir zunächst nicht Medea selbst; sie ist abwesend, hat sich zurückgezogen. Absyrtus aber spricht von ihr, als er sie mit Aietes an ihrem Rückzugsort aufsucht.

ABSYRTUS. Dort der Turm, wo die Schwester haust.
Siehst das Licht aus ihrer Zelle?
Da weilt sie und sinnt Zaubersprüche
Und braut Tränke den langen Tag,
Des Nachts aber geht sie gespenstisch hervor
Und wandelt umher und klagt und weint.
(Aietes macht eine unwillige Handbewegung.)
ABSYRTUS. Ja Vater und weint, so erzählt der Hirt
Vom Tal da unten, und ringt die Hände
Daß es, spricht er, kläglich sei anzusehn!
(A 6-14)

Es ist wohl nicht nur brüderliche Sorge um die Schwester, die hier aus Absyrtus spricht. Der jüngere Bruder sieht seine Chance gekommen, der älteren und beim Vater als Ratgeberin anerkannten Schwester den Rang abzulaufen und die Hierarchie der Geschwister im Sinne einer patriarchalen Rollenverteilung der Geschlechter zurecht zu rücken. „Laß die Schwester mit ihren Künsten" (A 35), so rät Absyrtus dem Vater und stellt gleichzeitig in den Vordergrund, was zählen soll: Waffen und Mut – beides schlechte Argumente gegen die im Umgang mit Waffen versierte Medea, die im *Gastfreund* zu sehen war. Als letztes Argument sagt er endlich, worum es ihm wirklich geht: „Ich bin dein Sohn!" (A 37).

So erfolglos Absyrtus' geschlechterrollen-bewusstes Bemühen, die Gunst des Vaters zu erobern und sich selbst in der Familie besser zu positionieren, auch bleibt,[314] so auffällig ist doch das Bild, das er von Medea und ihrer Wohn- und Lebenssituation im Turm zeichnet. Hoch oben sitzt sie nach Absyrtus' Worten und „sinnt und tichtet" (A 59),

[313] In Hinblick auf den wie natürlich bekannten ‚Mythos Medea', auf den es auch bei Grillparzers Figur am Ende hinausläuft, müsste man eigentlich von Alternativstrategien zu diesem ‚Mythos' sprechen.

[314] Die Zurückweisung, die Absyrtus hier vom Vater erfährt, ist in dieser Szene mit den Notwendigkeiten begründbar: Aietes braucht Medeas Künste und ihren Rat nötiger als den jugendlichen Übermut und die noch mäßige Kampfkunst des Sohnes.

eine „Wandlerin der Nacht“ (A 61), eine „Spät-Wachende bei der einsamen Lampe“ (A 62). Man möchte an Hero denken bei dieser Beschreibung; die ergiebigere Referenzfigur findet sich jedoch in der Trilogie selbst, in Kreusa. Medeas Nacht- und Schattenexistenz in den kalten Mauern des Turms, wie Absyrtus sie schildert, zeigt das exakte Gegenbild zu jenem auf eigenartige Weise bürgerlichen Werten verpflichteten Lebensstil, der in Korinth an Kreons Hof gepflegt wird. Die aus Vater und Tochter bestehende „Schrumpffamilie“[315] in Korinth, das griechische Pendant zu Aietes und Medea[316], zeigt ein Familienidyll und fröhliches Miteinander. Kreusa zeichnet sich aus durch „ein einfach Herz und einen stillen Sinn“ (M 829), Konflikte kommen in ihrer bisherigen Geschichte nicht vor, weder mit dem Vater, noch mit Jason, noch mit sich selbst.[317] Sie ist der sanfte, milde und vor allem über die Jahre konstante Mittelpunkt des Lebens im Palast und, wie einst in Kolchis Medea für Aietes, ihres Vaters „Abgott und der Abgott [s]eines Volks“ (M 383). An diesem Idyll in Korinth hat Medea, trotz antizipierter gemeinsamer Handarbeit und Hausmusik, keinen Anteil. Ihr bleibt, trotz Kreusas zwischenzeitlicher Bereitschaft, Medea ebenso wie Jason und die Kinder in den heiteren Kreis des Familienlebens aufzunehmen, nur der zunächst staunende, bald aber immer schmerzvoller werdende Blick von außen auf das gleichzeitig immer deutlicher werdende Einverständnis, das zwischen Kreon, Kreusa und Jason besteht. In dieser Trias der griechischen Figuren finden wir eine Konstellation vor, wie sie auch schon in Kolchis in leicht veränderter Besetzung zu sehen war. Handelte es sich dort aber um eine konfliktgeladene Situation für Aietes, Medea und Jason, in der Jason Medeas Vater verdrängt hatte, geschieht in Korinth alles viel freundlicher: den Platz an der Seite Kreusas, die in den Anfangsszenen noch „*an den Vater gedrängt*“ (M 332) zu sehen ist, nimmt schließlich – und wiederum – Jason ein, als Kreon ihm die Hand seiner Tochter zusagt und damit Medeas Schicksal als Ausgestoßene besiegelt.

[315] So bezeichnet Renate Möhrmann vergleichbare Familienkonstellationen z.B. in den bürgerlichen Trauerspielen Lessings (Möhrmann 1996, 75).

[316] Absyrtus spielt zwar für den dramatischen Verlauf im *Gastfreund* eine große, für die hier angesprochene Familienkonstellation Vater-Tochter jedoch eine vernachlässigbare Rolle.

[317] Die einzige Situation mit Potenzial zur Krise scheint für Kreusa bisher die Abreise Jasons gewesen zu sein und damit der Abschied von einer glücklichen Zeit. Kreon „nannt’ uns öfter scherzend Bräutigam und Braut“ (M 842), erinnert Kreusa sich und den zurückgekehrten Jason. Als dieser darauf düster erwidert, es sei nicht so gekommen, reagiert sie so leichtfüßig, wie es nur ihr „einfach Herz und stiller Sinn“ möglich machen können: „Wie manches anders kommt, / Als man’s gedacht. Allein was tut’s? / Wir wollen drum nicht minder fröhlich sein!“ (M 843-845).

Im *Gastfreund* ist auch Medea an den Vater gedrängt zu sehen. Den kolchischen Umgangsformen entsprechend handelt es sich dabei aber nicht um eine schutzsuchende Geste wie bei Kreusa, sondern es ist Aietes, der – seine einmal mehr widerspenstige Tochter „*gewaltsam auf die Seite ziehend*" (G 237) – Medea für den Betrachter an den Vater gedrängt erscheinen lässt. Der – staunende – Betrachter ist dabei Phryxus:

> PHRYXUS. Doch wer ist dieses blühend holde Wesen,
> Das, wie der goldne Saum der Wetterwolke
> Sich schmiegt an deine krieg'rische Gestalt?
> Die roten Lippen und der Wange Licht
> Sie scheinen Huld und Liebe zu verheißen,
> Streng widersprochen von dem finstern Aug,
> Das blitzend wie ein drohender Komet
> Hervorstrahlt aus der Locken schwarzem Dunkel.
> Halb Charis steht sie da und halb Mänade,
> Entflammt von ihres Gottes heil'ger Glut.
> Wer bist du, holdes Mädchen?
>
> (G 241-251)

Die Überraschung ist deutlich herauszuhören, im dunklen Kolchis so unvermutet auf eine derartige Schönheit zu stoßen. Der Anblick der jungen Frau irritiert, und Phryxus zögert auch nicht, seiner Irritation Ausdruck zu verleihen. Die Widersprüche, die er wahrnimmt, verdichtet er dabei in einem mythischen Bilderpaar von Charis und Mänade, welches Grazie ebenso wie Wildheit beschwört.[318] Die Mänade mag dem fremden und ‚bedrohlich' wirkenden Anblick des amazonenhaften Mädchens geschuldet sein, der Vergleich Medeas mit Charis aber verweist bereits auf ein abendländisch-griechisches Ideal, das die Frau als ein sanftes Wesen, als Sehenswürdigkeit festlegt. Was Phryxus an Medea wahrnimmt und wie er es dann ausdrückt, erweist sich als griechisch gefärbt; sein Blick ist offenbar geschult an den Kreusas jener Welt.

Eine entsprechende griechische Sicht auf die Frau zeigt sich auch, als Jason wenig später nicht unähnlich und weit ausführlicher mit Worten auf Medeas Anblick reagiert. Doch anders als Phryxus sieht Jason Medea zunächst eben nicht. Er wird nicht unmittelbar mit ihrem Äußeren konfrontiert, sondern hört erst ihre Stimme. Als er in

[318] Phryxus, so Jean-Louis Bandet, „betont damit ihr aus Anmut und Wildheit gemischtes Doppelwesen" (Bandet 1987, 38) – zutreffender wäre aber wohl, zu sagen: Phryxus betont das Doppelwesen, das er wahrnimmt. Auf Phryxus' Versuch, sich das rätselhafte Gegenüber vertraut zu machen und es in die eigenen Denkmuster einzupassen, verweist hingegen Griesmayer (Griesmayer 1972, 138-139).

den nächtlichen Turm eindringt, in dem er dann auf Medea trifft, ist dort alles dunkel. Medea will gerade mit einer Kulthandlung beginnen, und Jason wird zum zufälligen Zuhörer ihrer Anrufung der Götter. Medeas Formeln klingen bedrohlich für den Griechen, und Jason fühlt sich sogleich berufen, einzuschreiten. Mit einem beherzten Griff zur einzigen Lichtquelle im Raum, zu Medeas Lampe, macht er sich daran, den ‚Frevel', dessen Zeuge er geworden ist, aufzudecken. „Mein Schwert soll deine dunkeln Netze lösen!" (A 426), so kündigt er an, und fast gleichzeitig wird Medea von seinem Schwert wie vom Strahl der Lampe getroffen.[319] Jason will Licht ins Dunkel bringen und erlebt dabei eine Überraschung:

> JASON. Doch seh' ich recht? Bist du die Zauberin,
> Die dort erst heischre Flüche murmelte?
> Ein weiblich Wesen liegt zu meinen Füßen,
> verteidigt durch der Anmut Freiheitsbrief,
> Nichts zauberhaft an ihr, als ihre Schönheit.
> (A 427-431)

Mit dem Wort „zauberhaft" bringt Jason die ganze Ambivalenz der Begegnung mit einem einzigen Wort auf den Punkt: während Medeas Schönheit Jason in ihren Bann zieht, muss er den ‚Zauber', die Ausübung der Rituale, deren Zeuge er geworden ist, als aufgeklärter Grieche ablehnen.[320] Jasons Attraktion ist dabei ‚oberflächlich' im Wortsinn: sie basiert ausschließlich auf Medeas Äußerem. Wie Phryxus hat auch Jason in seinem Sehen eine kulturelle Prägung und Schule durchlaufen und orientiert sich an den in der Heimat geltenden, normativen Erwartungen, wie Weiblichkeit sich darzustellen hat.[321] Das schlägt sich auch in den Urteilen nieder, die in der Folge gefällt

[319] Über Jasons Verhalten schreibt Ingrid Spörk: „ohne die Codes ihrer Kultur zu kennen, verhält er sich in dieser ersten Szene Medea gegenüber schon verletzend. Nicht nur bringt er ihr eine Wunde mit dem Schwert bei, sondern er begeht auch ‚Wesens- und Identitätsverletzungen', indem er sie bei der Hand faßt und küßt" (Spörk 1992, 218).

[320] Die zauberhafte Wirkung, die von einem Anblick wie von einem Abbild ausgeht, wird auch noch für Rahel, Alfons und Eleonore in *Die Jüdin von Toledo* eine große Rolle spielen.

[321] Die kulturelle Prägung betrifft selbstverständlich nicht nur den Blick auf die Frau, sondern generell die Wahrnehmung der fremden Kultur Kolchis, die entsprechend als ‚barbarisch' wahrgenommen wird. Der Gegensatz hell/dunkel, der die Trilogie durchläuft, bezeichnet aus griechischer Perspektive immer auch eine Trennlinie zwischen der Hochkultur Griechenland und dem dagegen abfallenden Kolchis, und er bezeichnet letztlich und vereinfacht die Trennlinie zwischen gut und böse, liebens- und hassenswert. Siehe dazu vor allem Milos Äußerungen (A 312-337) und später Jasons Erklärungen gegenüber Kreon (M 446-457). – Bemerkenswert ist allerdings, dass sich diese Qualifizierung wendet, wenn sich die Blickrichtung umkehrt: Absyrtus beschreibt das Herkunftsland von Phryxus und Jason in Absetzung zur eigenen Heimat in offenbar weniger eigenen als vielmehr kollektiv-kolchischen Worten als

werden: gut ist, was mit dem Bekannten übereinstimmt. Wo die Griechen Abweichungen von den Normen feststellen, wird dies als bedrohlich erlebt.[322] Medea verkörpert trotz ihres anmutigen Äußeren eine solche Abweichung, zumal für Jason, der aufgrund des Gehörten die „verfluchte Zauberin“ (A 421), schon zu sehen glaubt, bevor der tatsächliche Anblick Medeas wiederum alle Erwartung auf den Kopf stellt. Die Gleichzeitigkeit von Schönheit und Bedrohung führt unausweichlich zu jener Irritation, welche die weiteren Äußerungen Jasons prägt.

JASON. Wer bist du, doppeldeutiges Geschöpf?
Scheinst du so schön und bist so arg, zugleich
So liebenswürdig und so hassenswert,
Was konnte dich bewegen, diesen Mund,
Der, eine Rose, wie die Rose auch
Nur hauchen sollte süßer Worte Duft,
Mit schwarzer Sprüche Greuel zu entweihn?
Als die Natur dich dachte, schrieb sie: Milde
Mit holden Lettern auf das erste Blatt
Wer malte Zauberformeln auf die andern?
O geh! ich hasse deine Schönheit, weil sie
Mich hindert, deine Tücke recht zu hassen!
(A 438-449)

„Wer bist du“, fragt Jason zwar, aber die Antwort gibt er sich gleich selbst.[323] Jason sieht Medea, und auf Basis ihres Äußeren trifft er Feststellungen über ihren Charakter und fällt seine Urteile, nicht ohne dabei ‚die Natur’ zu bemühen. Die Natur, welche Jason in die Pflicht nimmt, um seine Vorstellungen von Weiblichkeit zu beschreiben, kaschiert hier aber nur den selbstverständlichen männlichen Blick auf das andere Geschlecht – dieser Blick ist ja vor allem von Beherrschung der Natur geleitet;

ABSYRTUS. 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. (A 25-29)

[322] Dies gilt auch umgekehrt. So wurde die Abweichung eines Phryxus im *Gastfreund* von kolchischen sprachlichen Normen von den kolchischen Figuren ebenso als Bedrohung empfunden und war Anlass für Misstrauen. Siehe auch Abschnitt 3 dieses Kapitels.

[323] Die gleiche Frage, die Phryxus und Jason Medea stellen, richtet in der 15. Szene von Kleists *Penthesilea* Achilles zweimal an die Amazonenkönigin. (*Penthesilea*, 1774 und 1811) Dass Achilles – der seine Penthesilea später, ähnlich wie Phryxus Medea, „halb Furie, halb Grazie“ (*Penthesilea,* 2457) nennt – anders als Grillparzers Griechenhelden eine Antwort auf seine Frage abwartet, ändert dennoch nichts an Missverständnissen, die auch bei Kleist zu einem tödlichen Ende führen.

‚natürliche' Weiblichkeit, wie sie Jason vorschwebt, ist so wenig naturbelassen wie die von ihm zum Vergleich herangezogene Rose mit dem ihr angezüchteten Duft. Die inhaltliche wie formale Ähnlichkeit zwischen Jasons Worten und jener Beschreibung, die früher Phryxus von Medea gegeben hat, bestätigt, dass es sich bei den Äußerungen beider Griechen weniger um ‚individuelle' Sichtweisen denn um griechische Konventionen und Schemata des Denkens und des Wahrnehmens handelt.[324] Unüberhörbar klingt in den Reden von Phryxus und Jason das griechische Ideal des „kalon k'agathon" durch, das Ideal der Einheit vom Guten und Schönen.[325] Medea wird diesem vereinfachenden sowie kulturell bedingten und konstruierten Ideal nicht entsprechen.

Die Einheit vom Guten und Schönen wird auch in einer weiteren Szene von Jason eingefordert: In der Debatte mit seinem Freund Milo über Medea werden nicht nur Gefühle gestanden, auch Vorbehalte dem fremden ‚Anderen' gegenüber werden hier ausgesprochen.

MILO *(zu Jason der mit überkreuzten Armen auf und nieder geht).*
Was überdenkst du Freund?
JASON. Gar mancherlei!
MILO. Gesteh' ich's dir? Du hast mich überrascht
Du zeigtest eine Falte deines Innern heut
Die neu mir ist.
JASON. Hätt' ich doch bald gesagt:
Mir auch!
MILO. So liebst du sie denn wirklich?
JASON. Lieben?
MILO. Du sagtest heut es mind'stens laut genug!
JASON. Der Augenblick entriß mir's – und gesteh!

[324] Auch hier ist zu bemerken, dass es sich zwar dem Inhalt, nicht aber der Strategie an sich nach um typisch ‚griechisches' Verhalten handelt: Denn Medea selbst reagiert – quasi auf ‚Kolchisch' – auf die erste Begegnung mit Jason überraschend ähnlich, indem sie den Eindringling zum Gott erklärt: auch sie greift auf Begründungen und Erklärungen zurück, die der kolchischen Kultur entstammen, und für die sie von Gora Akzeptanz erwarten zu können glaubt: „Du hast mir wohl selbst erzählet, / Oft, daß Menschen, die nah dem Sterben, / Heimdar sich zeige, der furchtbare Gott" (A 566-568).

[325] Später wird Jason den dargebotenen Giftbecher diesem Grundsatz entsprechend vertrauensvoll annehmen mit den an Medea gerichteten Worten: „Gib deinen Becher mir, / Ich wag's auf deine Außenseite!" (A 903-904). Auch Milo weicht zunächst von diesem Muster nicht ab: als Jason – mit einiger Übertreibung – von den Gefahren erzählt, denen er im Turm mit Hilfe eines ‚wackeren Barbarenmädchens' entkommen ist, fragt der Gefährte sogleich: „Und war sie schön?" (A 780). Geißlers Einschätzung, dass Jason Medeas Äußeres von ihrem Wesen isoliert, trifft den Kern der Sache nur bedingt (Geißler 1987, 50). Zwar ist Jason nur von Medeas Äußerem angesprochen, er impliziert aber sofort von diesem Äußeren das Innere, ohne seine kulturell geprägte Schlussfolgerung einer Überprüfung zu unterziehen.

Sie rettete mir zweimal nun das Leben. –
MILO. Wie? zweimal?
JASON. Erst im Turm! –
MILO. Das also war's,
Was dir den Turm so teuer machte?
JASON. Das war's.
MILO. Ja so.
JASON. Nun denk' dir; so vollgült'gen Anspruch
Auf meinen Dank und – Milo sie ist schön –
MILO. Ja, doch eine Barbarin –
JASON. Sie ist gut –
MILO. Und eine Zauberin dazu.
JASON. Ja wohl!
MILO. Ein furchtbar Weib mit ihren dunkeln Augen!
JASON. Ein herrlich Weib mit ihren dunkeln Augen!
(A 1089-1104)

Herrlich oder furchtbar, das ist die Frage. War Jason in seiner Verwirrung in der Turmszene noch auf sich allein gestellt, teilen sich die Sprechrollen in dieser Szene auf zwei Figuren und Rollen auf; Verstand und Leidenschaft gehen hier in Wettstreit: Milo weicht vor der als bedrohlich wahrgenommenen Fremden, der Barbarin, der Zauberin zurück, Jason hingegen ist hingerissen und bezaubert von der Schönheit dieser Frau, die er wie selbstverständlich als Güte übersetzt. Ob das Fremde bedrohlich oder attraktiv wirkt, liegt im Auge des Betrachters und Jasons Blick ist zu diesem Zeitpunkt bereits der Blick eines Liebenden. Milos Einwände sind nüchterner und sie nehmen einiges von den Schwierigkeiten vorweg, die auf Medea und Jason in Korinth zukommen werden, wo der Blick auf die Kolcherin mehrheitlich kein liebevoller mehr ist, sondern Medea als Person gesehen wird, die in mehrfacher Hinsicht vom Gewohnten abweicht, und die somit als potenzielle Gefahr eingestuft und entsprechend behandelt wird.

Was später in Griechenland zu einer existenziellen Belastungs- und Zerreißprobe für die kolchisch-griechische Verbindung führt, bedeutet bereits in Kolchis Herausforderungen. Medea ist kein offenes Buch wie die Jugendfreundin Kreusa, die Jason bei der Abreise in Korinth ohne Zögern zurückgelassen hat, um auf Heldenfahrt zu gehen.[326] Medea

[326] Heldentaten gehen vor: Über Jasons Prioritäten rücken Medea und Kreusa einmal mehr in erstaunliche Nähe zueinander. So antwortet er im Gespräch mit Milo, nach seinem ausgiebigen Schwärmen für Medea, auf die Frage, was er nun zu tun gedenke: „Das Vließ zu holen, so mein Wort zu lösen, / Das andre aber heimzustellen jenen / Die oben walten über dir und mir" (A 1106-1108). Es handelt sich offenbar um Jasons allgemeinen Umgang mit Frauen, man kann auch sagen, um einen allgemeinen und nicht ungewöhnlichen Umgang von Helden mit ihren Frauen, der nicht nur aus der Literatur bekannt ist – nicht zufällig werden von Klaus Theweleit (2005) in den *Männerphantasien* (passim, besonders etwa im

schweigt über das, was Jason doch zu sehen und zu fühlen glaubt. „Daß sie's verschwieg, das eben reizte mich" (M 465), so erklärt Jason gegenüber Kreon die Anfänge dieser Liebesbeziehung.[327] Beharrlich versucht Jason wieder und wieder, Medea zum Sprechen zu bringen. Er sehnt sich nach „süßer Worte Duft" (A 443), die den zwiespältigen ersten Eindruck jener anfangs mitgehörten Sätze „fluchenswerten Inhalts" (A 461) bereinigen sollen. „Ich muß dich sprechen hören, gütig sprechen, / Und kostet' es mein Leben!" (A 470-471) – so und ähnlich beschwört Jason Medea, ihm lieblichere Worte als die früheren zu gönnen. Mag auch Medea in ihrem Verhalten ambivalent erscheinen, Jason tut dies durchaus auch. Denn immer mehr wird aus dem verbalen Liebesspiel, das Jason um Medea betreibt, ein Machtspiel, das vor verbaler wie körperlicher Gewaltausübung nicht Halt macht.[328] Ihr Schweigen – wiewohl dem „stillen Weib" als Verhalten dem Mann gegenüber angemessen – ist in diesen Szenen der gewichtigste Widerstand, den Medea leisten kann, und dieser Widerstand der Frau ist für den Mann unerhört. Für Medeas Schweigen können dabei aber zwei sehr simple Erklärungen geltend gemacht werden: Die eine liegt darin, dass Medea weder Jasons kulturell-überhebliche Argumente gegen sie begreifen kann[329], noch den ‚griechischen' Liebesdiskurs mit seinen werbenden Raffinessen, welchen Jason um sie führt, beherrscht. Die Unterschiede in den Sprachsystemen der beiden Kulturen werden hier einmal mehr relevant.[330] Die zweite Erklärung ist in der prekären Situation zu finden, in die sich Medea durch ihre Gefühle gebracht sieht. Die Entschiedung, Jasons Forderung nach einer Erklärung ihrer Liebe nachzukommen oder nicht, ist für sie gleichbedeutend mit einer Entscheidung zwischen zwei Loyalitäten, der alten dem Vater gegenüber oder

---

Abschnitt „Aufbrüche", 37-39, und „Nicht anfassen!", 46-50) ganz ähnliche Verhaltensweisen beschrieben.

[327] Kreon gegenüber bemüht sich Jason, die Beziehung zu Medea tunlichst herunterzuspielen. Lediglich „wie / Ein Abenteuer" (M 466-467) will er sie betrieben haben. Der fast entschuldigende Gestus in Jasons Worten – „Nun war sie mein – hätt' ich's auch nicht gewollt" (M 469) – entspricht einer umfassenden Umdeutung der in Kolchis wiederholt erlebten und ausgiebigen Szenen der Werbung. Die spätere knappe Einschätzung der Geschehnisse ist nichts als opportunistisches Kalkül gegenüber dem möglichen Retter aus der Not.

[328] Zur „Liebe als Herrschaft" im *Goldenen Vließ* siehe auch Spörk 1992, 219-221.

[329] Nach seiner wertenden, auf alle Ambivalenzen hinweisenden Beschreibung von Medea gesteht Jason schließlich zu: „Vielleicht bist du so arg nicht, als du scheinst, / Nur angesteckt von dieses Landes Wildheit, / Und Reue wohnt in dir und fromme Scheu" (A 454-456). – Was genau Jason mit „Reue" meint, bleibt Medea verschlossen. Noch in Korinth klagt sie: „O Kolchis! o du meiner Väter Land! / Sie nennen dunkel dich, mir scheinst du hell!" (M 384-385).

[330] Ortrud Gutjahr hingegen geht davon aus, dass Medea „die Rede der anderen versteht und sich *deshalb* den Normen der griechischen Kultur widersetzt" (Gutjahr 1997, 230).

der neu erwachten dem Geliebten gegenüber. Wo jedes Wort ein Wort zu viel sein könnte, wo Entscheidungen gefordert werden, die rational nicht zu treffen sind, bleibt nur Schweigen.[331] Nichts von all dem wird von Jason verstanden. Er erkennt in Medeas Schweigen nur das Verhalten einer trotzigen Wilden, und diesen Trotz gilt es zu brechen – wo friedliches Zureden nicht hilft, eben mit Gewalt.

Bis aus Medea und Jason ein Paar wird, kreuzen sich ihre Wege in den *Argonauten* wiederholt. So geschieht es auch, als Medea sich dem Geschehen endgültig entziehen will, und diesmal nicht durch Rückzug in den Turm, sondern auf Geheiß des Vaters und zu Medeas hellsichtigem Entsetzen in eben jene Höhle, in der das Vließ verborgen ist. Allerlei Fügungen verketten sich dabei so, dass es zu einer weiteren Begegnung zwischen Kolchern und Griechen kommt, bei der die Kolcher rasch zurückgedrängt werden – Medea und Jason sind allein. In ihrer Verzweiflung geht Medea mit Waffen auf Jason los:

> JASON. Die Deinen fliehn. Du bist in meiner Macht!
> MEDEA. Du lügst! In der Götter Macht, in meiner.
> Verläßt mich alles, ich selber nicht!
> *(Sie entreißt einem fliehenden Kolcher die Waffen und dringt mit vorgehaltenem Schild und gesenktem Speer auf Jason ein.)*
> Stirb oder töte!
> JASON *(indem er schonend zurückweicht).*
> Medea was tust du?
> MEDEA *näher dringend.* Töte oder stirb!
> JASON *(mit einem Schwertstreich ihre Lanze zertrümmernd).*
> Genug des Spiels!
> (A 1146-1150)

Was für Medea bitterer Ernst ist, wird von Jason als Kostümierung abgetan. Frauen in Waffen kennt er nur auf spielerische Art, war es doch eines der korinthischen Kinderspiele zwischen Kreusa und ihm, dass das Mädchen sich seinen Helm aufsetzte, wie er sich später, im Gespräch mit der Jugendfreundin, erinnert: „Er war zu weit, du hieltst ihn, sanft geduckt, / Mit kleinen Händen ob der goldnen Locken." (M 838-839). Es ist aber keine kindliche Verkleidung, welche Medea hier anprobiert, und ebenso wenig ist es ein verführerisches Spiel, wie es etwa die Jüdin von Toledo um den König

[331] Medeas Bruder reagiert auf die Situation, „Spielball von Jasons und Aietes' Herrscheranspruch" (Lorenz 1986, 78) geworden zu sein, mit Selbstmord. Die unlösbare Situation, in die sich Medea versetzt sieht, und das Unvereinbare der beiden Welten wirkt nach in den Namen der Kinder: „sie heißen Äson, wie Jasons Vater, und Absyrtus, wie Medeas Bruder" (Neumann 1997, 273).

mit geliehenen Waffen inszeniert, um ihre eigenen zu betonen. Medeas Umgang mit Waffen, sei es, um mit ihnen ein Tier zu töten wie bei der Opferung der ersten Szene oder bei der Jagd im *Gastfreund*, sei es, um sie gegen Menschen zu richten wie hier in den *Argonauten* gegen Jason oder später in *Medea* gegen die eigenen Kinder, ist durchgehend völlig unironisch und niemals spielerisch. In Korinth, als sie versucht, das Spiel auf der Leier zu erlernen, klagt Medea:

MEDEA. Nur an den Wurfspieß ist die Hand gewöhnt
Und an des Weidwerks ernstlich rauh Geschäft.
(Ihre rechte Hand dicht vor die Augen haltend.)
Daß ich sie strafen könnte diese Finger, strafen!
(M 587-589)

Nicht erst in dieser Szene auf griechischem Boden wird klar, dass sich Medea nur schwer in die Welt der Kreusa zwischen Nähkästchen und Musikinstrumenten denken lässt, sondern dort im besten Fall ein Kuriosum abgeben kann. Bereits in Kolchis lässt Jasons Reaktion auf Medeas Angriff keine Fragen offen: Waffengewalt, Widerstand, aktives Handeln, das alles ist aus griechischer Sicht Männersache und kein Frauenspiel. Die Zuständigkeiten der Geschlechter sind fest geregelt und unumstößlich, Abweichungen werden nicht toleriert.

JASON *(indem er Schild und Schwert von sich wirft und vor sie hintritt).*
Töte mich wenn du kannst.
MEDEA *(mit abgewandten Gesicht, den Dolch in der Hand).*
Kraft!
JASON *(weich).*
Töte mich Medea, wenn du kannst!
MEDEA *(steht erstarrt).*
JASON. Siehst du, du kannst's nicht, du vermagst es nicht!
Und nun zu mir! Genug des Widerstrebens!
Und weigerst du's? Versuch' es wenn du kannst.
(Sie rasch anfassend und auf einem Arm in die Höhe haltend.)
JASON. So fass' ich dich, so halt' ich dich empor
Und trage dich durch unsrer Völker Streit,
Durch Haß und Tod, durch Kampfes blut'ge Wogen.
(A 1151-1158)

Auf den sprachlichen folgt der körperliche Übergriff, und beides fügt sich in Jasons Reden und in seinem Tun nahtlos ineinander. Denn Jason erweist sich als gut geschulter Eroberer. Die Szene evoziert klassische Bilder:

> Die Sprache (das Vokabular) hat seit langem die Gleichwertigkeit von Liebe und Krieg herausgestellt: in beiden Fällen handelt es sich darum, zu *erobern*, zu *rauben*, *gefangenzunehmen* usw. [...] im alten Mythos ist der Räuber aktiv, er will seine Beute an sich reißen, er ist Subjekt des Raubes (dessen Objekt eine bekanntermaßen immer passive Frau ist)[332].

Im alten Mythos ist die Welt noch in Ordnung, und mit seiner Körperkraft stellt Jason diese Ordnung gegen die ihm körperlich wie sprachlich unterlegene Medea wieder her. Damit an dieser Unterlegenheit Medeas auch weiterhin kein Zweifel aufkommen kann, zwingt er sie wiederholt psychisch wie physisch in die Knie:

JASON. Den Dolch noch immer in geschloßner Hand.
O fort!
(Ihre Hand fassend und den Dolch entwindend.)
Laßt los ihr Finger! Bunte Kränze,
Geschmeid und Blumen ziemt euch zu berühren,
Nicht diesen Stahl, gemacht für Männerhand.
MEDEA *(aufspringend)*.
Fort!
JASON *(sie zurückhaltend)*.
Bleib!
MEDEA. Von hier!
JASON. Bleib da, ich bitte dich!
Ich sage dir: bleib da! Hörst du, du sollst!
Du sollst, beim Himmel, gält' es auch dein Leben!
Wagt es das Weib, dem Mann zu bieten Trotz?
Bleib!
(Er faßt ihre Arme mit beiden Händen.)
MEDEA. Laß!
JASON. Wenn du gehorchst, sonst nimmermehr!
(Er ringt mit der Widerstrebenden.)
Mich lüstet deines Starrsinns Maß zu kennen!
MEDEA *(in die Knie sinkend)*.
Weh mir!
JASON. Siehst du? du hast es selbst gewollt.
Erkenne deinen Meister, deinen Herrn!
(Medea liegt auf einem Kniee am Boden, auf das andre stützt sie den Arm, das Gesicht mir der Hand bedeckend.)
(A 1218-1229)

[332] Barthes, *Fragmente*, 128.

Das Verhalten, das von einer Bitte ausgehend in Gewaltausübung mündet, ist paradigmatisch, nicht nur für Jason,[333] und es ist im massiven Einfordern von Gehorsam und Unterordnung in die festgelegten Geschlechterrollen beispielhaft für den Umgang mit Frauen (auch mit Töchtern), wie er sowohl im Kolchis als auch im Griechenland des *Goldenen Vließ'* praktiziert wird. Dass Jason Medea mit einem Hinweis auf ihr „Wollen" in die Knie zwingt, scheint angesichts des Stellenwertes, den ja Medea dem Willen und dem Beherrschen des Willens einräumt, ihr Unterliegen noch einmal zu verschärfen. Was Jason jedoch erreichen will, ist „ein Wort, ein Wink, ein Laut" (A 1161), der ihm „verrät daß du mir weichst, daß du dich gibst" (A 1162), was Jason hören will, ist ein Liebesgeständnis Medeas, ein Geständnis der Unterwerfung also, doch sie verweigert es ihm weiterhin beharrlich.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass ein Problem Medeas darin besteht, nicht beides gleichzeitig im Guten sein zu können, Aietes' Kind und Jasons Frau. Medea erlebt, dass ihr die Kontrolle über ihr Wollen entgleitet und ahnt die Katastrophe, die sich anbahnt, wenn sie ihrem Wollen mit ihrem Tun nachgibt. Als Aietes die Szene betritt, spitzt sich die Situation zu, denn Aietes bedroht Jasons Leben. Damit ist nicht zu spaßen, das weiß Medea – die Erinnerung an den Mord des Vaters an Phryxus ist noch frisch. Ging es damals um das Vließ als begehrtes Gut, ist nun sie selbst der Streitgegenstand. Dass Medea ihre Liebe zu Jason nun eingesteht, ist keine emotionale Handlung im romantischen Sinn. Ihr Ausruf „Vater, töt' ihn nicht, ich lieb' ihn!" (A 1336) ist der verzweifelte Versuch, sich selbst aufzuteilen zwischen einander ausschließenden Lebensmodellen: das Leben des Geliebten ebenso wie die familiäre Bindung an den Vater zu retten und ihr eigenes Dasein als Tochter und zugleich Liebende in einem Satz und in einem Lebensraum als Möglichkeit zu positionieren. Medeas Bemühen bis hin zum Niederknien vor dem Vater ist jedoch umsonst, Aietes stößt seine Tochter unter Flüchen von sich; die einzige Möglichkeit, die ihr nun bleibt, ist das Leben an Jasons Seite. Ingrid Spörk bemerkt dazu: „als dieser sie aufhebt, […] zieht er sie nicht nur an seine Brust, sondern auch an sein Normensystem"[334]. Das stimmt zwar, jedoch erweist sich der Unterschied zwischen dem kolchischen und dem griechischen Normensystemen für Medea zunächst als ein bloß gradueller: denn die

[333] Es handelt sich um dasselbe Verhaltens-Grundmuster, wie es im *Gastfreund* auch bei Phryxus zu sehen ist, als dieser Aietes um „Sitz und Stätte" (G 331) zwar bittet, gleichzeitig aber schon für den Fall der Nichterfüllung seiner Bitte die gewaltsame Durchsetzung seiner Wünsche androht.

[334] Spörk 1992, 220.

Botschaft an Medea ist von beiden Männern dieselbe, „du gehorchst“ (G 149, A 1226). Mag Griechenland die Beschränkungen für Frauen auf Basis von Geschlechterrollen noch enger setzen als Kolchis, der gewaltsame Zugriff der Männer auf die schwächere – weil familienhierarchisch machtlose, weil weibliche, weil körperlich unterlegene, weil geographisch wie geistig fremde – Medea ist hier wie dort kaum unterschiedlich. Die unwiderrufliche Entscheidung zwischen dem Vater und dem Geliebten ist noch nicht lange gefallen, da weist Medea Jasons zärtliche Annäherung zurück: „Die Liebkosung laß / Ich habe sie erkannt!“ (A 1466-1477). Medea begreift, dass Jasons Zärtlichkeit nicht nur ihr, sondern auch dem Vließ gilt, das durch sie in greifbare Nähe gerückt ist. Ihr Erkennen bezieht sich aber auch auf ein früheres Erlebnis. Auch Aietes hat Medea zu umschmeicheln versucht, um sich ihre Hilfe zu sichern, auch Aietes duldete in dieser früheren Szene keinerlei Widerspruch. Die ‚Liebkosung’ wird von Medea also auch wieder-erkannt: ob Vater oder Ehemann, Kolcher oder Grieche, die Männer um Medea sind doch alle gleich.

7. Das unwahrscheinliche Paar: „Medea, Jason; Jason und Medea“[335]

„Jason! laß mich!“ (A 1163) – obwohl in diesen Worten nichts Ermunterndes liegt, greift Jason Medeas schwachen Versuch, seine Werbung abzuwehren, mit Begeisterung auf. Er gerät ins Schwärmen über den Wohlklang seines hier erstmals von Medea ausgesprochenen Namens und auch über jenen der beiden vereinten Namen: „Medea, Jason; Jason und Medea / O schöner Einklang! Dünket dir’s nicht auch?“ (A 1169-1170); Medea antwortet nicht. Jason spricht noch weiter, doch dann gibt es ein plötzliches Zögern, bevor er sagt:

> 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 unbekannten Stern,
> Wo anders die Gesetze alles Seins und Handelns,
> Wo ohne Ursach’ was geschieht, und ohne Folge,
> Da seiend weil es ist.
> (A 1178-1184)

[335] A 1169.

Ein Innehalten geht diesen Sätzen voraus[336], und nach den letzten Worten folgt wiederum ein kurzer Moment der Stille, die Verszeile bleibt unvollständig. Ein „fast", ein „hätt'", ein „stünd'" zeugen von einer Unsicherheit, die richtigen Worte zu finden für etwas, das bislang unbekannt war. Dass Medea es ihm angetan hat, war schon vorher mehr als deutlich, und auch ein „Ich liebe Dich" (A 933) hat er ihr, in der den Griechen eigenen Art, große Worte locker hinzuwerfen, bereits zugerufen. Hier aber scheint ein Moment tieferen Gewahrwerdens von Gefühlen gegeben, ein Moment des Entdeckens.

Auch für dieses Paar in Grillparzers Dramenkosmos wirkt eine Heterotopie, die Jason in diesen Zeilen entwirft. Es ist aber eine andere als etwa auf Lesbos oder in Sestos. Die Heterotopie von Medea und Jason liegt in der gedanklichen Möglichkeit einer Welt, in der das ‚Sein an sich' gelten darf, in der die Figuren ohne Konflikt zwischen Willen und Tat und ohne Bedrohung von Ursachen und Konsequenzen des Handelns ‚sein dürfen', in der sie anderen Gesetzen unterworfen sind. Hier ähnelt die Heterotopie der Trilogie zwar jenen aus anderen Dramen, wenn neben allen möglichen Konventionen etwa die Gesetze der Zeit (*Des Meeres und der Liebe Wellen*) oder von Status und Herkunft (*Sappho* oder auch *Die Jüdin von Toledo*) außer Kraft gesetzt werden sollen – sie ist aber dennoch von entscheidend anderer Art als jene von Sappho und Phaon, Hero und Leander, Esther und Ahasver oder auch Alfons und Rahel: Können diese nämlich auf tatsächliche Orte zurückgreifen und diese zumindest für eine Weile zu ihren je eigenen Andersorten werden lassen, gibt es im *Goldenen Vließ* für die Liebenden keinen physischen Ort, an dem sich die Heterotopie manifestieren lässt. Nichtsdestotrotz wirkt sie und es ist klar eine gemeinsame Heterotopie von Jason und Medea: Denn ist Medea hier auch stumm, wird sie doch Gora gegenüber am Beginn des dritten Teils diesen anderen Raum der Liebenden wieder aufgreifen und ihm weiter anhängen in einer Sehnsucht nach einer Art ‚unschuldigen' Liebe, die für diese Liebenden freilich weniger eine Heterotopie denn eine Utopie ist.

Jason steht also vor Medea und betrachtet sie, einmal mehr, möchte man sagen. Aber etwas ist hier anders; Jasons Worte zeugen von Klarheit und Verwirrung gleichermaßen in diesem Augenblick, in dem quasi „der Vorhang sich auftut und das Bild in Erscheinung tritt"[337]. Die Ambivalenz, von der Jason spricht, betrifft an dieser Stelle

[336] Die Pause ergibt sich hier nicht wie an anderen Stellen durch szenische Anweisungen oder Gedankenstriche, sondern durch die Textgestalt, in der hier verwendeten Historisch-Kritischen Ausgabe etwa durch eine Leerzeile, andernorts (Reclam) durch eine simple Einrückung des Verses A 1178.

[337] Barthes, *Fragmente*, 133.

nicht Medea als beschriebenes Objekt wie in früheren Reden, sondern reflektiert Jasons eigenes Empfinden, seine Worte gelten ihm selbst.[338] In seinen eigenen Worten wird Jason damit vom Handelnden zum ‚Erleidenden', passiv steht er inmitten der Ereignisse um ihn. Es geschieht mit ihm. Er nimmt damit eine Rolle ein, die nach seinem eigenen Normensystem jene der Frau wäre. – Wie bei anderen Liebespaaren Grillparzers zeigt sich auch hier, dass der Augenblick der Liebe immer wieder von „Verschiebungen", von einem Abweichen, Verschwimmen und Vertauschen der Geschlechterrollen begleitet wird. So ist es auch hier: Jason liebt.

Es folgt eine Paraphrasierung des bereits Gesagten, allerdings in sicherer Einbettung in den Argonautenzug, in die ureigene Abenteuer- und Gedankenwelt von Jasons Mission. Zwar überraschen diese Reden weit weniger als die ihnen vorausgeschickten, tastenden Sätze, in denen der Sprecher sich in sprachliches wie emotionales Neuland versetzt sieht, dennoch hält der veränderte Ton noch weiter an. „Auf Kampf und Streit gestellt, lang' ich hier an, / Und sehe dich und bin mit dir bekannt" (A 1188-1189).[339] Es geschieht etwas mit Jason:

> JASON. Wie eine Heimat fast dünkt mir dies fremde Land,
> Und, abenteuerlich ich selbst, schau' ich
> Verwundrungslos, 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 andrer denkt in mir, ein andrer 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.
> (A 1190-1201)

[338] Es erscheint in Anbetracht der durchgehend vielschichtigen Figurengestaltung bei Grillparzer legitim, auch Jason seine spezifische Ambivalenz zuzugestehen. Jason ist nicht nur einseitig als Eindringling, Eroberer und Verführer angelegt, er ist nicht nur und ausschließlich der ‚selbstische', rücksichtslose und gewaltbereite Machtmensch, der außer dem eigenen Vorteil nichts kennt (wie es etwa nachzulesen ist bei Yates 1972, 89-90). Grillparzer lässt Jason als Liebenden innerhalb der Tragödie Medeas auch seine eigene Tragödie durchleben. Siehe auch Fülleborn 1966, 51-54.

[339] Jasons spätere Erklärungen des Geschehens, in Korinth unter dem Druck Kreons, betonen in selbstschützender und opportunistischer Weise diesen kriegerischen Aspekt seiner Liebe, den Reiz des Eroberns, und lassen diese zarten Momente des Beginns dieser Liebesbeziehung beiseite (M 427-469).

Wieder kommt es zu Verschiebungen des als sicher Geglaubten. Wieder ‚geschehen' die Ereignisse mit Jason, ist er nicht Handelnder sondern Betrachter seiner selbst. Umgekehrt verliert gleichzeitig das Unbekannte für einige Momente seine Bedrohlichkeit, und wurde es früher stärker der Figur Medea zugeschrieben, wird es nun aus der sich anbahnenden Paarbeziehung herausgenommen und nach außen, auf die Umgebung verschoben. In dieser Umgebung gilt dann tatsächlich für den Liebenden und seine Geliebte: „Ein einzges ist mir licht und das bist du, / Ja du Medea, scheint's auch noch so fremd." (A 1202-1203).

Das Erstaunen, das in der Erkenntnis liegt, sich „plötzlich einem unbekannten Bild unterworfen zu haben"[340], nicht mehr Akteur zu sein, sondern etwas mit sich geschehen zu sehen, lässt Jason allerdings nur kurz zu. Dass Medea zu all dem schweigt, dass sie „seine Sprache […] nicht sprechen will"[341] oder in dem Moment – wie auch an anderen Stellen, an denen Medea stumm bleibt – nicht sprechen kann, lässt Jason jedoch bald wieder in seinen normalen Sprachgebrauch zurücktreten, mit den bekannten alten Differenzierungen und Wertungen.[342]

Dennoch wird aus Jason und Medea ein Paar. Auch die Verkehrung der Geschlechterrollen wiederholt sich noch einmal, und diesmal wechselseitig, als es darum geht, das Vließ zu holen. Hier nun bekommt es Jason mit der Angst zu tun, während Medea ihm gleichzeitig den Weg leitet und zu beruhigen versucht.

JASON. Du bist so ruhig.
MEDEA. Und du bist's nicht!
JASON. Als es noch nicht begonnen,
Als ich's nur wollte, bebtest du, und nun –
MEDEA. Mir graut, daß du es willst, nicht daß du's tust. –
Bei dir ist's umgekehrt.
(A 1479-1483)

Einmal mehr klingt hier das problematische Verhältnis von Willen und Tat an, das Medea durchgehend beschäftigt, und an dem sich die beiden Figuren grundlegend unterscheiden und das in der gemeinsamen Heterotopie der Liebenden, ebenso wie die

[340] Barthes, *Fragmente*, 134-135.

[341] Spörk 1992, 220.

[342] Konträr zu der obigen Auslegung dieser Stelle nennt Neumann Jasons Worte eine „vermeintliche Liebeserklärung" (Neumann 1997, 280) und attestiert Lorenz bei Jason fehlendes Verantwortungsbewusstsein, kindische Unreife und einen pathologische Instabilität in seinen Gefühlen (Lorenz 1986, 77).

Gebundenheit an Ursachen und Folgen des Tuns, außer Kraft gesetzt wäre. Einmal mehr aber auch kommt es zu einer Verschiebung: Jason zeigt Furcht, Medea bleibt pragmatisch. Dann aber wendet sich das Blatt, Medea ängstigt sich um das Leben ihres Geliebten, und nun wird Jason wieder mutig. Er verweist alle Versuche Medeas, ihn zurückzuhalten, bis hin zu ihrem angedrohten Selbstmord in die Schranken: „Beweinen kann ich dich, rückkehren nicht. / Mein Höchstes für mein Wort und wär's dein Leben!" (A 1503-1504).[343] Jason ordnet seinen Willen hier quasi unter sein Tun: selbst wenn er umkehren wollte, wäre dies für ihn keine gangbare Option. – Man kann diesen Moment im *Goldenen Vließ* vielleicht als denjenigen sehen, an dem Medea einbricht und ihren moralisch fundierten Primat des Willens aufgibt. Zumindest aber lenkt Medea hier ein und gibt ihm letztendlich doch die Ratschläge und Hilfsmittel, die er braucht, um zu überleben (so Medeas Version) – bzw. um das Vließ zu erlangen (so Jasons Version später gegenüber Kreon).

Die Höhlenszene ist, in Gesten und Worten und in dem ihr immanenten mehrfachen Vertauschen der Rollen, ein Wechselspiel der Annäherungen, des Zurückweichens und des Eindringens[344]; sie zeigt eine Art negatives Liebesspiel, eine Art Negativprojektion von Liebesszenen, wie sie etwa in *Des Meeres und der Liebe Wellen* angedeutet und antizipiert und schließlich dem Dunkel des Zwischenakts überlassen werden. Vor dem Hintergrund der Drachenhöhle verliert der Rollentausch zwischen den Liebenden der Trilogie alles Befreiende, Beglückende, das andere Paare bei Grillparzer im Augenblick der Liebe empfinden.[345]

---

[343] Auch wenn Jasons Äußerung Empörung auslösen kann (Lorenz 1986, 77), sollte nicht außer acht gelassen werden, dass Medea umgekehrt Jasons Leben um ihres Seelenfriedens willen einige Szenen zuvor ebenso geopfert hätte: Nach dessen Liebeserklärung vertritt sie in einer flammenden Grundsatzrede im Kreis der Familie ihren Standpunkt *gegen* Jason und erklärt abschließend: „Den Toten will ich schaun, wenn auch mit Tränen schaun / Den Lebenden nicht" (A 1046-1047).

[344] Politzer 1972, 139-140. Siehe u.a. auch Bandet 1987, 39.

[345] Wieder wird das Geschehen von deutlichen Worten Medeas, die Erinnerungen an ihre früheren Visionen wecken, begleitet:

MEDEA. Bebst du? Schauert dir das Gebein?
Hast's ja gewollt, warum gehst du nicht?
Starker, Kühner, Gewaltiger!
Nur gegen mich hast du Mut?
Bebst vor der Schlange? Schlange!
Die mich umwunden, die mich umstrickt,
Die mich verderbt, die mich getötet!
Blick' hin, blick's an das Scheusal
Und geh und stirb! (A 1537-1545)

„Mit bösen Zeichen fing die Eh' dir an" (M 481), fasst Kreon Jasons späteren Bericht des Geschehens kurz und bündig zusammen. „Böse" und vor allem unglücklich setzt sich die Situation der Liebenden in Griechenland fort. Aus den dem Paar vorauseilenden Schauermärchen und Gerüchten werden bald konkrete Anschuldigungen, die schließlich im Ausruf des Herolds der Amphiktyonen gipfeln, der den „schönen Einklang" der beiden Namen wieder aufruft. Womit die Verbindung einst begonnen hat, das bezeichnet nun die Zäsur.

> HEROLD. Verbannt Jason und Medea!
> Medea und Jason verbannt!
> Verbannt!
> Jason und Medea!
>
> (M 998-1001)

Auf den Fremdkörper, der Medea in Griechenland ist, reagiert man dort aber nicht erst zu diesem Zeitpunkt mit Abwehr und Ausgrenzung. Im komplexen System griechischer Normen und Regeln finden sich durchwegs Mittel und Wege, um Medea aus der Rolle der Fremden nicht auskommen zu lassen. So konstatiert auch Hans-Georg Werner: Medea

> hat trotz ihres guten Willens keine Chance, in Griechenland ihre Menschlichkeit zu bewahren. Sie, die als Barbarin in Kolchis ihrer Forderung genügen konnte: ‚Klar sei der Mensch und einig mit der Welt', das ‚Rechte blind erfassend mit dem Griff', wird in Griechenland nicht nur zur Wilden gestempelt, sondern auch im moralischen Sinne zur Wilden gemacht.[346]

Hellenentum, das zeigt sich neben *Sappho* und *Des Meeres und der Liebe Wellen* auch im *Goldenen Vließ*, ist kein Garant für Humanität, von einer idealtypisch-griechischen „Überwindung der Barbarei und Vollendung der Menschlichkeit"[347] kann nicht die

---

Dass Medea hier Jasons Willen anspricht, kann nicht nur als Replik auf sein früheres „du hast es selbst gewollt" (A 1228) verstanden werden, sondern lässt sich auch als Kritik daran lesen, wie Jason das Verhältnis von Willen und Tat versteht. Bemerkenswert ist außerdem, wie sich hier zum ersten Mal, bevor inmitten von Medeas Katastrophe in Korinth – in ganz ähnlicher Weise – endgültig Sarkasmus in ihren Worten zum Tragen kommt, spöttisch-ironische Töne in Medeas Rede mischen. Medea lernt die Sprache der Griechen offenbar schnell.

[346] Werner 1993, 237-238.

[347] Gutjahr 1997, 224. Auch Dagmar Lorenz bemerkt, wie Medea von vornherein ausgegrenzt wird (Lorenz 1986, 80 sowie 81), stützt sich dabei aber auf eine vermeintlich dunkle Hautfarbe Medeas. Sie nimmt eine Bemerkung Grillparzers nur selektiv und im Grunde zu wenig wörtlich, wonach von ihm für die Darstellerin der Gora „eine Persönlichkeit in Organ und sonstigem Beiwesen noch um einige Tinten dunkler als die gewaltige Kolchierin" (HKA I, 16, 160) vorgesehen war und gewünscht wurde (Lorenz

Rede sein. Auch Jason, der Grieche, bekommt Gegenwind zu spüren; er gerät in seiner Doppelrolle als Medeas Ehemann einerseits und als Teil der griechischen Oberschicht andererseits zwischen die Fronten. Denn Kreon empfängt Jason, in dem er einst schon seinen Schwiegersohn gesehen hat, alles andere als herzlich. Das erste, kurze Gespräch der beiden unter vier Augen gleicht einem Verhör:

KÖNIG. So kehrtest du vom Argonautenzug?
JASON. Kaum ist's ein Mond daß mich das Land empfing.
KÖNIG. Den Preis des Zugs, du brachtest ihn mit dir?
JASON. Er ward dem Oheim, der die Tat gebot.
KÖNIG. Und warum fliehst du deiner Väter Stadt?
JASON. Sie trieb mich aus; verbannt bin ich und schutzlos.
KÖNIG. Des Bannes Ursach' aber, welche war's?
JASON. Verruchten Treibens klagte man mich an!
KÖNIG. Mit Recht, mit Unrecht? dies sag' mir vor allem!
JASON. Mit Unrecht, bei den Göttern schwör' ich es!
KÖNIG *(ihn rasch bei der Hand fassend und vorführend)*.
Dein Oheim starb?
JASON. Er starb.
KÖNIG. Und wie?
JASON. Nicht durch mich!
So wahr ich leb' und atme, nicht durch mich!
KÖNIG. Doch sagt's der Ruf und streut's durchs ganze Land.
JASON. So lügt der Ruf, das ganze Land mit ihm.
KÖNIG. Der Einzelne will Glauben gegen alle?
JASON. Der Eine den du kennst, gen alle die dir fremd.
(M 294-309)

Jason, der Held, weiß sich nicht sehr lange heldenhaft zu verhalten unter dem Druck seines früheren Gönners, jener Instanz, die seine letzte Hoffnung auf Zukunft ist. Kreon bezieht sich auf den „Ruf", die vorausgeeilten Geschichten, den ‚Mythos' – Jason spricht dagegen. Der ins Treffen geführte Unterschied zwischen „dem Einen", der wohlbekannt ist, und „allen", die fremd sind, wird allerdings nur zu bald reduziert auf den Unterschied zwischen dem Einen, der wohlbekannt ist, und der einen Anderen, der Fremden: Medea. Dieser Unterschied ist es dann, der in Korinth als Keil immer tiefer in die Beziehung Medeas und Jasons getrieben wird. Der schöne Glaube an die Einheit der Liebenden, den Jason früher bemüht hat, ist eben nur ein Glaube, und schön auch nur,

1986, 68). Das „Organ" verrät es bereits – mit der dunklen Tinte war dabei nicht die Hautfarbe, sondern die Stimme angesprochen. Grillparzer schreibt entsprechend weiter: „Graf Stadion bewilligte mir eine Altsängerin der Oper, Madame Vogel, die auch recht gut spielte" (HKA I, 16, 160).

so lange er Vertrautes bezeichnet; die Einigkeit der Seelen wiederum stößt an Grenzen, wo gleichzeitig die Grenzen der jeweiligen Denkweisen überschritten werden müssten, um auch das zunächst Fremde zuzulassen. Die Heterotopie eines Miteinanders der Liebenden ‚in Unschuld', in einem Raum ohne schuldhafte Tat und ohne Konsequenzen erweist sich spätestens in Korinth als unwahrscheinliche Utopie, als Illusion und Wunschtraum. „Wer wagt's zu wehren? Wer entreißt dich mir?" (A 1159), so hat Jason inmitten seiner Werbung um Medea gefragt. Die Antwort tritt in Korinth immer deutlicher ans Licht: die griechische Gesellschaft und schließlich auch Jason selbst, der ja zu dieser Gesellschaft zählt.

8. Von der Unmöglichkeit, Griechin zu werden

Medea versucht in Griechenland nicht mehr, ihren Kopf durchzusetzen, sondern bemüht sich redlich um Anpassung. Reagiert sie in Kolchis noch erschrocken, als Jason ihr den Schleier abreißt, um aus ihr eine freie und offene Griechin zu machen[348], nimmt sie am Strand von Korinth ihren kolchischen Schmuck freiwillig ab und legt ihr Kultwerkzeug von sich, um es mit dem Vließ zu begraben. Sie tut es in der Hoffnung, gemeinsam mit Jason in Griechenland Ruhe und eine neue Heimat finden zu können. Aber nicht nur im Äußeren, auch in ihrer Sicht auf die Dinge versucht Medea so ‚griechisch' wie möglich zu werden. Sie übernimmt dabei auch die bekannten Kategorisierungen wie jene der Welt in hell und dunkel:

> MEDEA. Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei
> Und was geschieht, ob Schlimmes oder Gutes,
> Es muß geschehn am offnen Strahl des Lichts.
> (M 4-6)

Gora hat für solche Wandlungen wenig Verständnis, sind die Kolcherinnen in Griechenland doch nichts weiter als ein „Ziel des Spotts, ein Wegwurf der Verachtung, / An allem Mangel leidend als an Schmerz" (M 65-66). Medea übt sich in Gleichmütigkeit und lässt auch, so gut es geht, Goras harte Worte an sich abprallen.

[348] A 1398-1409. Medea kann mit Jasons Auffassung von Freiheit wenig anfangen und umgekehrt er die ihr wichtigen und ihm verdächtig gewordenen Zeichen nicht anerkennen. „Als Zauber und Magie werden die Zeichen eines anderen Daseins der Frau verdächtigt und verwünscht, weil sie der Herrschaftslogik bedrohlich sind" (Höller 1983, 150).

MEDEA. In andre Länder, unter andre Völker
Hat uns ein Gott geführt in seinem Zorn,
Was recht uns war daheim, nennt man hier unrecht,
Und was erlaubt, verfolgt man hier mit Haß;
So laß uns denn auch ändern Sitt' und Rede
Und dürfen wir nicht sein mehr was wir wollen,
So lass uns, was wir können mind'stens sein.
(M 121-127)

„Was ich will – je nu das tu' ich manchmal nicht" (G 67), von Medeas früheren Ansichten über das Wollen und das Tun scheint nichts mehr übrig zu sein. Das bloße Sein scheint letzte Zuflucht – darin liegt einerseits Reduktion und Resignation, andererseits aber auch ein Festhalten an der Heterotopie, die Jason in Kolchis entworfen hat. Der Einsatz, den Medea hier wagt, ist hoch, und entsprechend viel erhofft sich Medea von ihrer Anpassung: nicht weniger als Jasons anhaltende Liebe und Loyalität und letztlich die Chance, in Griechenland ‚sein zu dürfen', ein Leben führen zu können.[349] Sich selbst entwirft sie in einem erneuerten Selbstbild, welches aus Medeas Mund befremdlich klingt und jenes aus kolchischen Tagen völlig widerruft, als „schwach, ein schutzlos, hilfbedürftig Weib" (M 133). Mit Kreusas Unterstützung kleidet sich Medea nun griechisch, Jason zuliebe versucht sie sich in das einschlägige Kulturgut einzufinden und will auch das Jugendlied Jasons singen und auf der Leier spielen lernen – eine gut gemeinte Geste, die auf fatale Weise scheitert: erniedrigt nicht nur durch Jasons grobe und abweisende Reaktion, sondern auch durch die Jugenderinnerungen, die er in Medeas Anwesenheit mit Kreusa gemeinsam Revue passieren lässt, kommt es zu einem heftigen Ausbruch Medeas (M 922-927) und zum „Zerschmettern der Leier, des Sinnbilds griechischen Feingeistes"[350]. Die Heterotopie ist in diesem Moment auch für Medea Illusion, die Griechen hingegen haben ein Argument mehr, die Kolcherin zu verstoßen.

Aber auch ohne solche Szenen, die den Griechen in die Hände spielen, kann die Hoffnung Medeas auf Akzeptanz durch Anpassung nicht mehr als Wunschdenken

[349] „Es ist tragisch, mitansehen zu müssen, wie Medea sich selbst vernichtet und daraus keinen Gewinn erzielen kann" (Spörk 1992, 221). Über Dichtung (nämlich *Über den gegenwärtigen Zustand der dramatischen Kunst in Deutschland*) gesprochen, aber hier nicht weniger zutreffend, klingt das bei Grillparzer 1835 so: „die eigne Art zu fühlen aufgeben heißt so viel als seine Individualität verleugnen, sich als Mensch vernichten." (HKA I, 14, 85). Siehe auch Geißler 1987, 53: Geißler macht die Veränderung in Medea daran fest, dass sie ihre Identität nicht mehr, wie in Kolchis, „von innen, von ihrer Natur her" entwickelt, sondern „an den äußeren Bedingungen und Gegebenheiten" festmacht.

[350] Bender 1994, 105. Ähnlich auch Yates 1972, 93.

sein.[351] Denn was Medea übersieht oder nicht sehen will, ist die Bedeutung des sie umgebenden tatsächlichen Raums. Das kolchisch-griechische Paar existiert nicht in einer Art exterritorialem und wunderbaren Raum – wie in den Momenten des Glücks „an des Phasis Blumenstrand“ (M 1478), an die sich Medea erinnert, und dann vielleicht auf der jahrelangen Schiffsreise. Die Umgebung, der sich das Paar zu stellen hat, ist (mit zunächst Iolkos und nun Korinth) Griechenland, und dieses Griechenland zeigt sich von vornherein feindlich gestimmt. Wieder ist es Gora, die sich nicht zurückhält, die missliche Situation, in der sich Medeas Ehe und damit ihre Zukunftsperspektiven tatsächlich befinden, schon sehr früh zu benennen:

> GORA. Kaum ist’s ein Mond, daß euch das Meer von sich stieß,
> Unwillig, den Verführer, die Verführte,
> Und schon flieht euch die Welt, folgt euch der Abscheu.
> Ein Greuel ist die Kolcherin dem Volke,
> Ein Schrecken die Vertraute dunkler Mächte,
> Wo du dich zeigst weicht alles scheu zurück
> Und flucht dir. Mög’ der Fluch sie selber treffen!
> Auch den Gemahl, der Kolcherfürstin Gatten,
> Sie hassen ihn um dein-, um seinetwillen.
> (M 69-77)

Die Todesfälle, die rund um das Paar eintreten, sprechen tatsächlich nicht für Medea. Absyrtus ist tot, über Aietes heißt es später, „daß er den Schmerz anfassend wie ein Schwert, / Gen sich selber wütend, den Tod sich gab“ (M 1201-1202). Die Blutspur setzt sich auch in Griechenland fort, dort ist es Jasons Onkel Pelias, von dem es zunächst nur heißt, er „starb, man weiß nicht wie“ (M 80). Aber auch dieses „man weiß nicht wie“ rettet nichts, denn am Ende sind sich alle, außer einer, einig: Medea soll’s gewesen sein. Erst nach und nach erfährt man mehr über die Umstände, in denen Pelias nach einem grässlichen Todeskampf verblutet ist. Grillparzer hält Medea (und auch Jason) auch hier wieder so weit wie möglich frei von Schuld. So steht auch im Fall Pelias am Ende Aussage gegen Aussage. Medea beteuert freilich umsonst, nicht schuld zu sein an Pelias’ Tod (M 1442-1464). Ihrer Schilderung nach wurde er Opfer seiner eigenen, dem früheren Mord an Jasons Vater geschuldeten Raserei. Das Muster –

[351] Siehe dazu auch Lorenz 1986, 81f.

verfolgt von der eigenen Vergangenheit ohne fremdes Zutun zu sterben – ist schon von Aietes bekannt, es scheint den Vaterfiguren im *Goldenen Vließ* gemeinsam zu sein.[352]

Die Frage „Wer bist du?“ wurde im *Gastfreund* und in den *Argonauten* mehrfach an Medea gerichtet. In Kolchis blieb sie unbeantwortet[353], in Griechenland hat man auf diese Frage schon lange vor Medeas Ankunft eigene Antworten gefunden. Zu fragen ist da nichts mehr, man weiß bereits Bescheid – Kreusa und Kreon bestätigen das schon in der Begrüßungsszene, in der in Bezug auf den Argonautenführer davon die Rede ist, „was sie von ihm erzählten“ (M 321). „Sie“, das sind die Ohren und Münder, auf deren Wegen des Hörensagens schon das Vließ Griechenland als Mythos erreicht hatte – lang vor dem Gegenstand des Widderfells, den Medea mit sich führt. So ist auch der böse Ruf den Figuren Medea und Jason längst vorausgeeilt und spitzt sich im ‚Mythos Medea’ immer mehr zu.

Medea wird in Griechenland in keiner Weise als „schwach, schutzlos, hilfbedürftig“ wahrgenommen, sondern als unberechenbare Bedrohung und Gefahr. Sie ist als Fremde von vornherein dem Misstrauen und den Vorurteilen der Griechen ausgesetzt, während Jason die längste Zeit noch darauf bauen kann, dass er seine Jugend in Korinth verbracht hat und also ‚bekannt’ ist: „Er war ja gut; wie tat er denn so schlimm?“ (M 322), so wundert sich entsprechend die Freundin aus Kindertagen. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der Kreusa die Erzählungen über Jason ins Reich der bösen Gerüchte verweist, akzeptiert sie (wie auch Kreon) Medea ohne ein Zögern als „gräßlich Weib“ (M 330). Der Kredit gilt nur Jason, dem Griechen, dem Mann und wiedergekehrten Freund; die Frau, die Fremde und unerwartete Konkurrentin wird den bösen und verleumderischen Meinungen wie selbstverständlich preisgegeben. In den Begrüßungsworten der Griechen wird aus Medea die vollkommene Gegenfigur zur milden, reinen und vaterliebenden Kreusa geschaffen. – So gegensätzlich die beiden Frauenfiguren in dieser Szene auch wirken, nicht übersehen werden sollte dennoch, wie die von Grillparzer verwendete Bildlichkeit den anscheinend so großen Unterschied auf bemerkenswerte Weise gleichzeitig zeigt und in Frage stellt. Zur Erinnerung: „an den Vater gedrängt“ (M 332) erscheint Kreusa in dieser Szene wie ein griechisches Spiegelbild zu Medea, die, ebenfalls an ihren Vater gedrängt, einst ja schon dem Phryxus in Kolchis „wie der goldne Saum der Wetterwolke“ (G 242) erschienen ist. Der

[352] Zum Dunkel, das den Tod des Pelias umgibt, siehe auch Politzer 1972, 143, sowie Yates 1972, 92.

[353] G 251, A 438, 908.

Abstand zwischen Medea und den Griechen wird mit dieser Parallele der Darstellung in seiner Konstruiertheit deutlich gemacht und deutlich in Frage gestellt.

Seinen trotz ebenfalls widriger Gerüchte anhaltenden Bonus am sich in Mythisierungen übenden Hofe Kreons versucht Jason zunächst noch im Sinne der gesamten Familie einzusetzen. Das geht, aufgrund konstanter Anfeindungen von Kreon, aber auch aufgrund von Medeas angespannter Situation und ihrem daraus resultierenden unberechenbaren Verhalten, nicht lange gut. Zunehmend gerät somit Jason in einen Interessenskonflikt, der jenem Konflikt nicht ganz unähnlich ist, in dem sich früher Medea zwischen Aietes und Jason befunden hat. Auch Griechenland ist nicht das Land der unbegrenzten Möglichkeiten und der möglichen Heterotopie: Eine Zukunft mit Medea und eine Zukunft als glücklicher, strahlender Held (und das war immerhin Jasons Ausgangsposition) sind unvereinbar, das zeigt sich – wie auch zuvor schon in Iolkos am Hof des Pelias – in Korinth.

Bereits in Iolkos sah sich Jason mit der Forderung konfrontiert, sich von Medea zu trennen oder mit ihr das Land zu verlassen, so berichtet er es. Als Kreon nach Jasons Reaktion auf diese Forderung fragt, hören wir eine überraschte und überraschende Antwort:

> JASON. Ich? Sie war mein Weib;
> Sie hatte meinem Schutz sich anvertraut
> Und der sie forderte, es war mein Feind.
> Hätt' er auch billiges begehrt, beim Himmel,
> Er hätt' es nicht erlangt: so minder dies.
> Ich schlug es ab.
>
> (M 509-514)

Sich von Medea zu trennen, diese Vorstellung bezeichnet Jason an diesem Punkt as etwas „nicht Billiges". Immer noch klingt aus diesen Reden, sind sie auch schroff, Loyalität.[354]

Aber auch Kreon verfolgt bestimmte Interessen, wenn er an Jasons Wert glauben will, so lange er kann (M 316), und das sogar dann noch tut, als sich das Gericht der Amphiktyonen in Gestalt eines Herolds nicht mehr nur gegen Medea, sondern auch

[354] Dieses Festhalten „am einmal gegebenen Wort ihrer Verbindung auf Leben und Tod" aus Prinzip, weniger aus Liebe, erkennt Geißler bei Jason und Medea gleichermaßen. „So verkrampfen sich beide in ihren Vorsätzen, ohne diesen voll zu entsprechen" (Geißler 1987, 54). Einmal mehr, könnte man auch sagen, zeigt sich eine tragische Diskrepanz beider Figuren zwischen Wollen und Tun bzw. Tun-Können.

gegen Jason wendet. Wie seine Tochter will er auch jetzt die kursierenden Gerüchte über Jason nicht recht glauben. Was aber Medea betrifft, bleibt seine Skepsis unverändert. Kreon, dessen Familie ja nur aus der Tochter im heiratsfähigen Alter besteht, hat also zum einen den einstigen Wunschschwiegersohn vor sich, an dessen Unschuld er glaubt und dessen Ehrenrettung er betreiben will, zum anderen aber dessen unwillkommene Ehefrau, von deren Schuld er überzeugt ist und deren schlechten Ruf er nur allzu bereitwillig als wahr annimmt und weiter befördert, möchte er sie doch gerne fern von Korinth wissen. – Für Jason wiederum, der sich schon am Ende sieht, tun sich in all dem Geschehen neue, heikle Perspektiven auf. Er hat Korinth erreicht als ein gewesener Held, der frustriert auf die Trümmer seiner Existenz zurückblicken muss und sich allen früheren Hoffnungen und strahlenden Aussichten zum Trotz als elender Bittsteller am Hof Kreons wieder findet. Dass er von Kreon mit der Hand Kreusas gewissermaßen seine umfassende Rehabilitation in Aussicht gestellt bekommt, macht es für ihn nicht unbedingt attraktiver, Medea gegenüber weiterhin loyal zu bleiben, die ihm in seiner Heimat zunehmend zum Hemmschuh und Ballast wird. Jason erweist sich in dieser Situation als Opportunist. Wie schon in seiner Werbung um Medea nimmt er noch einmal das Schicksal in die Pflicht, hier aber nicht, um etwas beginnen zu lassen, sondern um etwas zu beenden. Unter dem nur allzu leicht durchschaubaren Vorwand eines Schicksals, dem nicht auszukommen sei, trennt sich Jason endgültig von Medea, um sich fortan auf sein eigenes Wohl zu konzentrieren.

Medea verliert in der Phase, in der Jason sich von ihr abwendet, ihre zentrale Bindung an den neuen Lebensraum. Griechenland hat sich ihr als Heimat konsequent verweigert: Niemand ist hier bereit, die Gerüchte zu hinterfragen oder sogar so einfach wegzuwischen, wie es Jason ‚wie natürlich' widerfahren ist. Ihre permanenten Versuche, sich ‚griechisch' zu geben, gehen unter in den einzelnen Momenten des Aneckens, die Medea angekreidet werden als Beweis ihres wilden, gefährlichen und verdammenswerten Wesens, als – man hat es ja schon immer gewusst – ihr ‚wahres, kolchisches Gesicht'. Für Medea ist Jason der einzige unter den Griechen, von dem sie hoffen könnte, dass er anknüpfend an das „wer bist du?" früherer Tage sagt: Es ist anders, Medea ist anders. Aber das tut Jason nicht, im Gegenteil, er stimmt, als er schließlich den existenziellen Vorteil für sich darin erkennt, in die Schmähungen der anderen Griechen mit ein. Die veränderten Rahmenbedingungen schlagen sich auch in der Sprache nieder. Durch die Katastrophe, die Medea in Korinth widerfährt, gelangt die Kolcherin, die in den Jahren seit der Abreise aus der Heimat offenbar reichlich

‚griechisch sprechen' gelernt hat, endgültig zu einem neuen, ironischen Sprechen. So wirft sie dem treulosen Jason sein Verhalten als „eiteln Schein" (M 1409) vor:

MEDEA. Wer ist der Fromme denn, mit dem ich spreche?
Ist das nicht Jason? und der wär' so mild?
Du Milder, kamst du nicht nach Kolchis hin
Und warbst mit Blut um seines Königs Kind?
Du Milder! schlugst du meinen Bruder nicht?
Fiel nicht mein Vater dir, du Frommer, Milder?
Verlässest du das Weib nicht, das du stahlst
Du Milder, du Entsetzlicher, Verruchter!
(M 1414-1421)

In diesen Vorwürfen an Jason klingt wiederum die Frage der Schuld und der Tat an – Medeas Vorwürfe erinnern an Jasons Reflexionen kurz zuvor in Korinth (die zweiten dieser Art nach dem Entwerfen der Heterotopie eines ‚unschuldigen' Raumes der Liebe in Kolchis). In *Medea* sagt ein unglücklicher Jason, gleichermaßen sich entschuldigend wie Schuld eingestehend (und in deutlichem Zitat des anfangs erwähnten Mottos zum Stück):

JASON. Hier gilt's zu lenken, dort zu biegen, beugen,
Hier rückt das Recht ein Haar und dort ein Gran,
Und an dem Ziel der Bahn steht man ein Anderer,
Als der man war, da man den Lauf begann.
Und dem Verlust der Achtung dieser Welt
Fehlt noch der einz'ge Trost, die eigne Achtung.
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!
(M 759-771)

Medeas Vorwürfe sagen genau dies noch drastischer, sie sagen: Du hast es getan! Der gemeinsamen Heterotopie macht Medea damit eigentlich schon ein Ende. Dennoch leuchtet ein letztes Mal ein Schimmer des Wunsches, der Hoffnung auf. Spät, aber zu spät, kommt zwischen Medea und Jason sogar noch einmal die Möglichkeit zur Sprache, gemeinsam zu fliehen, in einem anderen, fernen Land eine Zukunft zu suchen. „Und welches? / Wohin?" (M 1503-1504), das ist die klägliche Frage, die am Ende

unbeantwortbar im Raum steht und gleichzeitig das Ausmaß der Katastrophe spürbar macht. Es gibt keinen Ort mehr für dieses Paar, nicht physisch und auch nicht mehr als Idee, Wunsch und Vorstellung; es gibt kein Zurück wie auch kein Nach-Vorne, es gibt keine Hoffnung mehr.

Als es schließlich – und nur noch – darum geht, die Kinder zu bekommen, dekliniert Medea spöttisch all jene Rollen durch, die Jason einst nur zu gerne für sich in Anspruch genommen hat und von denen er in Korinth Medea gegenüber nichts mehr wissen will:

JASON. Mach' nicht, daß sich mein Mitleid kehr' in Haß!
Sei ruhig, das nur mildert dein Geschick.
MEDEA. Wohl denn, so will ich mich auf Bitten legen! –
Mein Gatte! – Nein, das bist du ja nicht mehr –
Geliebter! – Nein, das bist du nie gewesen –
Mann! – wärst du Mann und brächst dein heilig Wort –
Jason! – pfui! das ist ein Verrätername –
Wie nenn' ich dich? Verruchter! – Milder! Guter!
Gib meine Kinder mir und laß mich gehn!
(M 1585-1593)

Es hilft ihr nichts. Medeas Katastrophe beginnt mit dem familiären Zerwürfnis in Kolchis, findet in der griechischen Ablehnung ihre Fortsetzung und im Verlust von Jason an Kreusa ihren ersten Höhepunkt. Sie gipfelt aber schließlich in dem Moment, in dem ihre Kinder endgültig als Spielball dienen und zu „lebenden Argumenten, ja zu strategischen Vehikeln im Beziehungskampf der Geschlechter"[355] werden in dem grausamen Spiel, das die Griechen mit Medea treiben:

JASON. Nun wohl, daß du als billig mich erkennst,
Der Knaben Einer ziehe denn mit dir!
MEDEA. Nur Einer? Einer?
JASON. Fordre nicht zu viel!
Das Wen'ge fast verletzt schon meine Pflicht.
MEDEA. Und welcher?
JASON. Ihnen selbst, den Kindern sei die Wahl.
Und welcher will, den nimmst du mit dir fort –
MEDEA. O tausend Dank, du Gütiger, du Milder!
Der lügt fürwahr, der dich Verräter nennt.
(M 1597-1604)

[355] Neumann 1997, 274.

Als sich in der Stunde der Entscheidung aber beide Kinder von Medea abwenden und sich den Zuwendungen der sanften, von keiner Sorge getrübten Kreusa öffnen, anstatt die rauen Bitten ihrer vom Leid gezeichneten Mutter zu hören, ist Medeas Entwurzelung perfekt: „Ich bin besiegt, vernichtet, zertreten“ (M 1710).

9. Rückbesinnung und Wiederkehr: „Medea – Fiam“[356]

Medeas frühere flehentliche Bitte, „Ich will ja gerne tun was ihr mir sagt, / Nur sagt mir was ich tun soll, statt zu zürnen“ (M 406-407), bekommt ab diesem Moment eine neue Bedeutung. Denn neuen Halt findet Medea in der Folge in eben jenen Bildern, die andere von ihr entwerfen und mit denen sie sich in Griechenland pausenlos konfrontiert sieht. Diese greift sie nun für sich selbst als ‚nutzbare Bilder’ im negativen Sinne auf. All das, was über sie erzählt wird, was die Griechen über sie zu wissen glauben, was ihr an grauenhaften Taten zugetraut wird, versucht Medea nicht mehr länger zu widerlegen: „Man hat mich bös genannt, ich war es nicht: / Allein ich fühle, daß man’s werden kann“ (M 1849-1850). – Mit Seneca gesprochen: „Medea – Fiam“. Medea, so Ortrud Gutjahr, kann es

> als Figur aus dem Mythenrepertoire nicht gelingen, die mit ihrem Namen untrennbar verbundene Geschichte zu begraben und sie ganz neu zu beginnen. Sie bleibt im intertextuellen Bezug gleich einem mythischen Zwang in ihrer literarhistorischen Biographie verfangen. Zugleich aber läßt Grillparzer seine Medea selbstreferentiell dieser Geschichte eingedenk werden.[357]

Inspiration für ihre Rache holt sich Grillparzers Medea ab dem Moment, als vor dem ‚Mythos Medea’ der Griechen kein Entkommen mehr ist. Bezeichnenderweise dient ihr dabei die griechische Mythologie als Fundus. Linderung soll es eigentlich bringen, als Gora versucht, ihre Ziehtochter mit Episoden über die glanzlosen Todesfälle der Argonauten-Gefährten[358] zu trösten – aber Medea kennt diese Erzählungen und denkt sie weiter. Von todbringenden Gewändern und auch vom Mord am eigenen Kind war in

[356] Seneca, *Medea*, Zweiter Akt, 171.

[357] Gutjahr 1997, 235. Gutjahr bezieht sich hier auch auf jene Szene im vierten Aufzug der *Medea*, in der es heißt: „Wenn ich das Märchen meines Lebens mir erzähle, / Dünkt mir, ein Anderer spräch’, ich hörte zu, / Ihn unterbrechend: Freund, das kann nicht sein!“ (M 2073-2075). So ändern sich die Zeiten: Jason konnte in den *Argonauten* die eigene Situation als Liebender umschreibend ja noch im Guten staunen: „Mich soll’s doch wundern, was er tun wird und was nicht.“ (A 1201).

[358] M 1242-1279.

Goras Geschichten über das Schicksal von Jasons einstigen Gefährten schon die Rede. Medea scheint unter diesem Eindruck ihre eigene Tat schon in Fortsetzung der mythischen Vorbilder zu antizipieren. Doch, weiß sie, es fehlen ihr die Mittel:

MEDEA. Da lagen sie die Beiden – und die Braut –
Blutend, tot. – Er daneben rauft sein Haar.
Entsetzlich, gräßlich!
GORA. Um der Götter willen!
MEDEA. Ha, ha! Erschrickst wohl gar?
Nur lose Worte sind es, die ich gebe,
Dem alten Wollen fehlt die alte Kraft.
Ja, wär' ich noch Medea, doch ich bin's nicht mehr!
(M 1855-1861)

Das Wollen, das Medea Jason zuliebe zurückgedrängt hatte, gewinnt wieder an Macht, wenngleich ohne den früher damit verknüpften moralischen Anspruch. Offen ist aber nach wie vor die im Lauf der Ereignisse aufgerissene Kluft zwischen Wollen und Tun. Die alte Kraft und die Mittel, „Heil bereitend oder Tod" (M 335), die sie in Kolchis hatte, gingen Medea nicht nur über den vergangenen Ereignissen verloren. Sie selbst hat sich in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft ihrer kolchischen Identität zu entledigen versucht und ihre Andenken an die Heimat zusammen mit dem Vließ verpackt und vergraben. Der Zufall will es, dass diese Truhe aber nicht lange in der Erde bleibt, sondern von Dienern Kreons entdeckt und, da Kreon ahnt, dass sich in der Kiste mit dem Vließ auch das begehrte Unterpfand für Jasons künftige Größe (M 1367) befindet, auf dessen Anordnung zu Medea gebracht wird. – Es geht bis in dieses Detail der Handlung, dass Medea ihre kolchische Vergangenheit ebenso wie das goldene Vließ auch in Griechenland nicht los wird.

Nun, da die kolchische Vergangenheit wieder ausgegraben ist und nutzbar zur Verfügung steht, kann es an die Umsetzung dessen gehen, was Medea, die am Ende der Trilogie zur „Archäologin ihrer selbst"[359] wird, bildhaft schon angekündigt hat: nämlich daran, mit dem ‚Mythos Familie' aufzuräumen, der ihr in Kolchis wie in Griechenland im Sinne von männlichen Rechten und weiblichen Pflichten immer vorgehalten, im Sinne von Absicherung und Geborgenheit gleichzeitig aber immer vorenthalten wurde. Der Plan ist, die Kinder und die Nebenbuhlerin zu töten, nicht aber Jason. Jason soll in

[359] Gutjahr 1997, 235.

seinem Jammer am Leben bleiben und tragen, dulden, büßen, wie es am Ende heißt.[360] Nicht immer ist der Tod die größte Strafe, dessen ist sich Medea sicher: „Dir scheint der Tod das schlimmste; / Ich kenn' ein noch viel Ärgres: elend sein" (M 2312-2313). Entsprechend sieht sie auch ihre eigene Zukunft:

> MEDEA. Ein Dolchstoß wäre Labsal, doch nicht so!
> Medea soll nicht durch Medeen sterben,
> Mein frühres Leben, eines bessern Richters
> Macht es mich würdig, als Medea ist.
> (M 2350-2353)

Grillparzer lässt seine Medea am Ende weder im Triumph den Ort des Geschehens verlassen, wie etwa Seneca, noch lässt er sie sterben. Vom Stoff her ist ihr der Weg in den Selbstmord (wie ihn Sappho oder Hero wählen) ebenso verschlossen wie in einen mehr oder minder fremdverschuldeten Tod (wie etwa Rahel ihn erleidet). Trotz dieser Stofftreue gestaltet Grillparzer Medeas Abgang zu Lebzeiten nach vollbrachter Tat ungewöhnlich. Nicht als Racheengel begegnet sie Jason in der letzten Szene der Trilogie, sondern besonnen, auf dem Weg nach Delphi.[361] Dort will sie über sich und ihr Schicksal richten lassen. In Delphi – Ort der göttlichen Gerichtsbarkeit ebenso wie Ausgangspunkt des Goldenen Vließ' – soll sich der Kreis schließen, den das Vließ bezeichnet hat. Die Dynamik der sich ständig fortzeugenden bösen Tat, die in so vielen kleinen Wiederholungen des Betrügens, des Verratens und Tötens anschaulich geworden ist, soll durchbrochen werden. Dahinter steht die Hoffnung auf Gerechtigkeit, auch in dem Sinn, beurteilt zu werden an den Taten, die verübt, nicht nur in die Schuhe geschoben worden sind, und an der Rolle, die eingenommen, nicht nur angedichtet worden ist. So überrascht es nicht, dass Medea sich in dieser Schlussszene, wie um den Mythos, in den sie für eine Zeit geschlüpft ist, wieder abzulegen, noch einmal ausdrücklich zu ihrer Ehe bekennt und Jason als ihren Gatten anspricht (M 2370) – nicht mehr in der Hoffnung auf Schutz, der ihr von seiner Seite zukommen könnte, sondern im Zeichen finaler Abkehr von allen Wunschträumen und finalen Übernehmens von Verantwortung für das eigene Tun.

---

[360] M 2373-2374.

[361] Medea begegnet Jason mit einer Aufforderung: „Du trage, was dich trifft, / Denn wahrlich, unverdient trifft es dich nicht!" (M 2326-2327) – das ist eine Moralkeule insofern, als Medea dem elenden Jason damit jene feigen Worte vorhält, die sie früher von ihm hören musste: „Verdammt hat dich die Welt, verdammt die Götter, / Und so geb' ich dich ihrem Urteil hin. / Denn wahrlich unverdient trifft es dich nicht!" (M 1411-1413).

Medea greift, wenn sie sich am Ende nach Delphi wendet, noch einmal ein großes Thema der Trilogie und vor allem ihres letzten, ‚griechischen' Teils auf. Gerade am Hofe Kreons ist rund um die Kolcherin mit Verweisen auf Rechtmäßigkeiten und Gerichtsbarkeiten nicht gespart worden. „Ich sinne nur, ob recht ist, was wir tun; / Denn tun wir recht, wer könnte dann uns schaden?" (M 1152-1153), so lautet die bezeichnende Frage Kreusas am Ende des zweiten Aufzugs, als Medeas Schicksal schon besiegelt ist. Später sagt Kreon von sich selbst ohne Zögern: „Ich richte selbst mich streng, drum kann ich's Andere" (M 1615). Diese Haltung bekommt auch der Herold des Amphiktyonen-Gerichts zu spüren, dessen Richterspruch Kreon nur zu einem Teil zu akzeptieren gewillt ist: zu jenem Teil nämlich, der Medea trifft. So überzeugt ist Kreon von sich selbst, dass er dem Herold und somit immerhin dem griechischen Höchstgericht entgegenhält: „wer beschuldigt noch wen Kreon freisprach" (M 1026). Später im Gespräch unter vier Augen klingt das ähnlich;

> KREON. 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.
> (M 1351-1355)

„Und was ich tu' ist recht weil ich's getan" (G 58), so sprach eine unbekümmerte und selbst-sichere Medea in einer Anfangsszene der Trilogie.[362] Was dort wie der naiv-selbstherrliche Satz eines unreifen Mädchens klang, könnte auch als Motto über Kreons Herrschaft stehen.[363] Für Jason macht Medea später, nach etlichen Reflexionen beider Figuren über Wollen, Tun und Schuld, einen ähnlichen Satz geltend: „Er tut nur recht, doch recht ist was er will" (M 637). Damit ist das geltende Rechtsverständnis und seine Bedeutung als Grundlage und Legitimation jedweder Deutung und Bewertung der

[362] Ähnlich klingt auch Goras durchwegs nicht unblutiger Kultruf an Darimba, der das eingangs zu sehende Opfer begleitet: „Gib, daß wir recht tun und siegen in der Schlacht" (G 18). „Wir", das ist bei Gora wie auch bei Kreusa immer die Allgemeinheit der ‚Zugehörigen' und gegen das Andere, das Fremde gerichtet. „Recht tun" ist bei Grillparzer also in Griechenland wie in Kolchis ein Privileg der eigenen Kultur.

[363] „Recht ist für Kreon ein Apparat, der Taten für den Täter symbolisch ungeschehen macht, wenn dieser sie auf ein Opfer, den Sündenbock, abwälzen kann. Die Existenz des Opfers fällt Taten, Untaten aus dem gemeinschaftlichen Zusammenhang aus. Jason verzweifelt an der Irreversibilität des Geschehenen, Kreons Rechtsauffassung belehrt ihn schnell über die interpretatorische Verfügbarkeit der Tat" (Schuhmacher 1992, 104).

Geschehnisse in der Trilogie wohl am treffendsten zusammengefasst. Auf dieser Basis urteilen die Griechen, auf dieser Basis wird die Kolcherin – wieder und neu – zu ‚Medea gemacht'. Kreons spätere Erkenntnis sein Verhalten gegen Medea betreffend kommt zu spät: „Tat ich ihr Unrecht – bei den hohen Göttern / Ich hab' es nicht gewollt!" (M 2263-2264). Da ist seine Tochter schon tot – Medeas Antwort auf Kreusas Frage, ob aus ‚rechtem Tun' denn Schaden entstehen könnte, ist blutig ausgefallen.

Die Trilogie erscheint somit wie eine anschauliche Ausführung nicht nur dessen, was Grillparzer in seinen Notizen den Fluch der bösen Tat nennt, die fortzeugend Böses gebären muss[364], sondern auch dessen, was Roland Barthes in den *Mythen des Alltags* über bestimmte (selbsternannte) Instanzen sagt: „keine Rettung für die Richter, sie sitzen mit im Boot."[365] Das gilt letztlich auch für Medea selbst – eine Richtende über Jason und über ganz Korinth ist letztlich in ihrer Rache ja auch sie. Sich selbst überlässt Medea schließlich nicht dem Richter Kreon sondern begibt sich in die Hände des höheren Gerichts von Delphi. „Delphi", das liegt auf der Hand, ist überall, wo der Vorhang fällt, wenn Medea geht.

[364] HKA I, 17, 297, als Notiz von Oktober 1819 datiert bei Pörnbacher 1970, 123.

[365] Barthes, *Mythen*, 188 (*Die Weder-noch-Kritik*).

IV. Esther

1. Zum Material: Bibelstoff, Fragment, Erinnerungen

Es gibt einige Gründe, die dagegen sprechen, *Esther*[366], diesem Torso eines dramatischen Werks, im Rahmen der vorliegenden Arbeit ein Kapitel einzuräumen. *Esther* ist Fragment geblieben; gerade einmal zwei Aufzüge und die Anfangsszene eines dritten Aktes liegen vor. Der weitere Verlauf der Geschichte an sich ist zwar kein Geheimnis, stammt der Stoff doch aus dem Alten Testament und ist unter anderem auch von Lope de Vega gestaltet worden – die wiederholte Lektüre von *La hermosa Ester* ist in den Zeugnissen zum Werk belegt.[367] Welchen weiteren Verlauf diese Geschichte aber bei Grillparzer im Detail hätte nehmen sollen, dazu gibt es nur äußerst spärliche Notizen von Grillparzer selbst, dazu einige wenige Erinnerungen anderer Personen an Gespräche, in denen er sich zum Fragment geäußert hat[368]; es sind dies allerdings Gespräche, die in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts geführt wurden, also deutlich nach jener Zeitspanne, in der Grillparzer am Stoff gearbeitet hat und die sich auf die Jahre 1830 bis 1848 festmachen lässt.[369] Daneben gibt es das Fragment selbst, das Hinweise gibt, wie es vielleicht hätte weitergehen sollen: Fäden, die angelegt, aber nicht

---

[366] HKA I, 7, 107-165, hier zitiert mit Sigel „E“ und Verszahlen.

[367] HKA I, 21, 409-415.

[368] Aufzeichnungen und Notizen über Gespräche mit Grillparzer über seine *Esther* existieren unter anderem aus dem Jänner 1866 von Robert Zimmermann (HKA I, 21, 415) und von Auguste von Littrow-Bischoff aus dem Mai 1868 (HKA I, 21, 423-427). Pörnbacher führt noch Gespräche mit Heinrich Laube, Emil Kuh, Josephine Freiin von Knorr, Josef Pollhammer, Ludwig August Francke, Paul Heyse und mit dem Sekretär Ludwigs II., August von Eisenhart an (Pörnbacher 1970, 241, 243-244, 251-252). Grillparzer hatte, so nachzulesen in Erinnerungen von Auguste von Littrow-Bischoff, mit der *Esther* sehr wohl „ein ganzes Stück im Sinne“ (HKA I, 21, 423) – im Sinne, aber nicht auf dem Papier: „Ich habe wohl ziemlich alles vorher gewußt im großen und allgemeinen, den Gang und auch einzelne Szenen, aber aufgeschrieben hab ich mir immer wenig“ (ebd.). Siehe zu diesen Erinnerungen auch die nachfolgende Anmerkung.

[369] Zur Entstehungsgeschichte der *Esther* siehe u.a. von Matt 1965, 23-24, sowie zum Abbrechen der Arbeit von Matt 1965, 102-103. Siehe vor allem auch Tanzer 1998, 1-5. Siehe insgesamt zur *Esther* die von Pörnbacher zusammengestellten Materialien: Pörnbacher 1970, 239-252. Über die Zuverlässigkeit der Gesprächsnotizen gibt es unterschiedliche Auffassungen. Siehe dazu auch die Bemerkung bei Tanzer 1998, 5, zur unterschiedlichen Einschätzung dieser Quellen etwa bei W. E. Yates und Heinz Politzer. Politzer betrachtet gerade die Aufzeichnungen von Littrow-Bischoff (Politzer 1972, 279-282), die niedergeschrieben wurden, nachdem diese Grillparzer besucht hatte, „begleitet von ihrer mit einem großen Strauß Maiglöckchen bestückten Schwägerin, in der Spiegelgasse, entschlossen, dem alten Herrn das Geheimnis seiner Esther zu entreißen“ (Politzer 1972, 280), äußerst kritisch.

mehr weiterverfolgt wurden, Andeutungen, die wohl geplante, aber nicht mehr konkretisierte Wendungen des Geschehens vorwegnehmen und ankündigen sollten, schließlich auch konkrete Abweichungen von Vorlagen wie dem *Buch Ester*, die zwar benennbar sind, von denen aber freilich nicht zu sagen ist, zu welchen Konsequenzen sie bei Grillparzer letztlich geführt hätten. Der Boden, auf dem man Schlüsse über *Esther* ziehen kann, ist also dünn; vorhandene Szenen und Parallelen zu anderen Werken liefern zwar mögliche Anhaltspunkte dazu, welche Themen, welche ‚Mythen' Grillparzer an diesem Stoff wohl interessiert haben – die Gefahr, sich in haltlosen Mutmaßungen zu ergehen, sich ‚seinen Grillparzer' nach Geschmack zurechtzulegen, ist jedoch groß.

Es gibt andererseits gute Gründe, die dafür sprechen, *Esther* dennoch nicht beiseite zu lassen, sondern dieses Werk ebenfalls einzubeziehen, wenn es darum geht, Grillparzers Umgang mit Geschlechterrollen, Machtverhältnissen und schließlich ‚Mythen' zu beschreiben. Wenn auch aufgrund des fragmentarischen Charakters manche Ergebnisse hier nicht (sicher) zu haben sein werden, ist man gleichwohl keineswegs ausschließlich auf das Gebiet der Mutmaßung zurückgeworfen. Denn die Szenen, die vorliegen, haben einiges an einschlägigem Material zu bieten, und an einigen Stellen sind sie sogar expliziter als man das von thematisch vergleichbaren Stellen aus anderen, abgeschlossenen Stücken kennt. Der Boden, auf dem man Schlüsse über *Esther* ziehen kann, ist also vielleicht dünn, aber deshalb nicht zwingend brüchig.

In der Forschungsliteratur zählt *Esther* nicht zu den vielbeachteten Werken von Grillparzer. Eine ausführlichere Beschäftigung mit dem Text und den einschlägigen Materialien zu seiner Entstehung ist selten.[370] *Esther* wird außerdem zumeist nicht selbständig, sondern in Zusammenhang mit der *Jüdin von Toledo* diskutiert. Dorothy Lasher-Schlitt, die in ihrem vor über acht Jahrzehnten verfassten Grillparzer-Buch eine der wenigen vorhandenen Studien zum Fragment vorlegt, weist in diesem Sinne auf bestimmte – wie sie meint, oberflächliche – Ähnlichkeiten zwischen *Esther* und der *Jüdin von Toledo* hin, stellt aber gleichzeitig fest: „the leading feminine characters of the two, Rahel and Esther, are as dissimilar as two people can possibly be."[371];

[370] Neben den Studien zu *Esther*, die in den folgenden Absätzen kommentiert werden, sei noch ergänzend verwiesen auf die wenn auch knappen Beobachtungen von Peter von Matt (von Matt 1965, 23-28), sowie W. E. Yates (Yates 1972, 189-193).

[371] Lasher-Schlitt 1936, 95-96. Charlene A. Lea betont dagegen eher die Gemeinsamkeiten Esthers mit Rahel, aber auch mit deren Schwester; die Esther in der *Jüdin von Toledo*, so Lea, „bears some resemblance to her namesake in GRILLPARZER's fragment ESTHER on which he worked between

ähnliches liest man auch bei Ulrike Tanzer[372], die bei allen Parallelen ebenfalls eklatante Unterschiede, und nicht nur für die Figuren, anmerkt. Weitgehend ohne Verweis auf die *Jüdin von Toledo* kommt Heinz Politzer[373] in seiner Diskussion des Fragments aus: Seine Untersuchung bezieht sich vor allem auf die – von ihm für die vorhandenen Szenen des Dramas positiv beantwortete – Frage nach Identität und „Menschwerdung eines Mannes und Königs“[374]; dem steht Tanzer skeptisch gegenüber, wie schon der Titel ihrer Auseinandersetzung mit dem Fragment ausdrückt, in dem sie von „Identität und Illusion“ spricht.

Neben Fragen der Identität, der möglichen Entwicklung und „Menschwerdung“ der Figuren schneidet Grillparzer in *Esther* Themen an, die in seinen Werken keineswegs neu sind: Es geht um die Ausübung von Macht, im sozial-hierarchischen Gefüge eines Hofs ebenso wie auch zwischen den Geschlechtern und gerade dort; es geht um das Rollenverständnis der Geschlechter und darum, wie sich Figuren in derartige Muster einfügen bzw. dagegen auflehnen, im streitbaren wie im liebenden Umgang miteinander. Das alles ist bekannt und kommt in *Esther* nicht zum ersten Mal vor. Deutlicher als anderswo bei Grillparzer scheint in *Esther* die Religion eine Rolle zu spielen. Religion taucht freilich auch in anderen Werken auf: so sind es etwa im *Goldenen Vließ* (unter anderem) die religiös-kultischen Handlungen der Kolcher und vor allem der Kolcherin, die den Griechen befremdlich und bedrohlich erscheinen und die eine Medea, die mit diesen Kulten vertraut ist, Außenseiterin sein lassen. In *Des Meeres und der Liebe Wellen* ist es die strenge Ordnung eines Götterkults, die Hero neue Heimat sein soll. Und die Zugehörigkeit zur jüdischen Gemeinschaft stempelt Rahel in der *Jüdin von Toledo* von vornherein zur Paria ab. Religion ist öfters Aspekt, Voraussetzung oder Kontext für bestimmte Ereignisse, Rahmen für das Geschehen, etwa für Hero, als Kult im Sinne eines Ordnungssystems. Inhalte religiösen Glaubens oder konkrete religiöse Konflikte allerdings thematisieren Grillparzers Figuren nicht eingehender, schneiden sie höchstens an, etwa wenn König Alfons in der *Jüdin von*

1830 and 1840 and which was based on the Old Testament account. Since only two acts were completed, a full picture of her characterization does not emerge, but she, too, appears to be a faithful daughter of Zion, devoted to her family and beliefs. Like Rahel, she capitalizes on her beauty and charm to win the favor of a non-Jewish king who is at odds with his queen, but her more serious nature brings her closer to Rahel's sister Esther.“ (Lea 1978, 75).

[372] Siehe Tanzer 1998, 6.

[373] Politzer 1972, 270-284.

[374] Politzer 1972, 284.

Toledo über Christen, Juden und Heiden spricht. Das hätte in der *Esther* wohl anders sein sollen, so deuten es die ersten beiden Aufzüge ebenso wie Bemerkungen Grillparzers in Gesprächen zumindest an: Im ersten Aufzug ist es Mardochai, der das Judentum seines Hauses und somit auch der weiblichen Hauptfigur, seiner Ziehtochter Esther, im Kontext der Handlung problematisiert, im zweiten Aufzug bringt Esther selbst über die Nennung ihres Rufnamens ihre Religionszugehörigkeit ins Spiel – ihr Judentum, das in der persischen Welt des Stücks wohl noch Angelpunkt dramatischer Komplikationen hätte werden sollen. Auguste von Littrow-Bischoff weiß wiederum zu berichten, Grillparzers hauptsächliches Interesse am Stoff habe den „Ideen von Staatsreligion und Duldung" gegolten „und die Religion und nicht die Liebe sollte den Inhalt dieses Dramas ausmachen, ja die letztere nur den Knoten in schöner Weise schürzen."[375] Ein entsprechender geplanter zentraler Monolog zum Thema Religion in einem späteren Akt wird erwähnt[376], dieser wurde jedoch von Grillparzer nicht mehr ausgeführt und so rückt im Fragment doch wieder eine Liebesszene in den Mittelpunkt. Welchen Stellenwert auch immer man den vagen Angaben Grillparzers zur Religion in *Esther* beimessen will[377] – dass die Begegnung und das Liebesglück von Esther und Ahasver sicherlich nicht sein einziges Interesse am Stoff oder gar das Ende der Geschichte sein konnten, liegt nicht nur deshalb nahe, weil Grillparzer selbst sich, jedenfalls Littrow-Bischoff zufolge, entsprechend geäußert habe.[378] Vielmehr darf die Position dieser Szene im zweiten Aufzug als ein entsprechender Hinweis gelten, dass da noch etwas hätte kommen müssen: Wiederkehrende Strukturen in Grillparzers Dramenwerk, die man zum Vergleich heranziehen kann, sprechen für einen Aufbau der *Esther*, der in der Liebesszene des zweiten Aufzugs erst einen vorläufigen (und vorbereitenden) Höhepunkt erreicht. So ist in etlichen Dramen Grillparzers die

[375] HKA I, 21, 424.

[376] HKA I, 21, 425.

[377] Die Meinungen gehen auch hier auseinander: Politzer will späte Äußerungen Grillparzers eher, in Anlehnung an Emil Reich, als bloßes zeitbedingtes „Echo der Abstimung über das Konkordat im Herrenhause" (Politzer 1972, 282) eben im Mai 1868 lesen; ganz anders Scheichl, der vor allem jene Aussagen, in den Grillparzer einen „Zusammenhang zwischen dieser Thematik und der Heirat des Erzherzogs Karl mit einer protestantischen Prinzessin" (Scheichl 1988, 142) herstellt, sehr wohl für plausibel hält: Dass Grillparzer, so Scheichl, „die Arbeit an Esther 1829, im Todesjahr der Prinzessin Henriette, begonnen hat, kann als Bestätigung dieser Selbstaussage angesehen werden" (Scheichl 1988, 142). Siehe auch Yates 1972, 190, und Tanzer 1998, 4.

[378] „Die große Anzahl von Personen, die mit verschiedenen Interessen auftreten, deren weiter keine Erwähnung geschieht, zeigt ja schon, daß das Drama in dieser Liebesszene seinen Abschluß nicht finden könne, ja ich hatte dieselbe nicht einmal zum Aktschluß bestimmt gehabt." (HKA I, 21, 423).

Begegnung der Figuren, die dann in diesem Aufeinandertreffen zu Liebenden werden, ja erst Auslöser für weitere Entwicklungen und Verwicklungen, nicht aber schon glücklicher Endpunkt.

Was auch immer an großen Szenen und Auftritten noch geplant war, ob bei Abschluss nun die Liebe oder die Religion, Fragen von Herrschaft und Macht generell oder im Speziellen von Geschlechterkämpfen im Mittelpunkt des Werks hätten stehen sollen – die gut zwei Aufzüge der *Esther*, die als vollendet angesehen werden dürfen, bieten hinreichend Material mit einigen auch aus anderen Werken bekannten Zügen, das Aufmerksamkeit verdient.

Wie schon in anderen Werken baut Grillparzer auch in *Esther* stark auf die Wirkung von Übereinstimmung und Gegensatz. So lässt er auf der Figurenebene sein Personal paarweise agieren, (seltener) harmonisch mit- und (häufiger) kontrastierend gegeneinander. Auch räumlich setzt Grillparzer einmal mehr auf Kontrast: Er stellt dem Palast von Susa die explizit „außer den Mauern von Susa“ (Nebentext zu Beginn der Szene E 331-476) gelegene Hütte in ländlicher Gegend gegenüber und schafft so zwei völlig unterschiedliche Räume, wie um schon im Bühnenraum jenes Unwahrscheinliche einzubetten und zu betonen, dessen es bedarf, damit das jüdische Landmädchen Esther und der nicht-jüdische Perserkönig Ahasver einander begegnen und finden können. Die Bühne wird somit auch in diesem Werk gewissermaßen zur räumlichen Verlängerung der Handlung. Beides – die gedoppelte und teils kontrastierende Gestaltung und Charakterisierung von Räumen wie von Figuren sowie deren Konstellation – sind bekannte Vorgehensweisen bei Grillparzer, wobei die gegensätzlichen Räume teils schon im Bühnenbild (wie etwa im *Goldenen Vließ* oder in der *Jüdin von Toledo*, in geringerem Ausmaß auch in *Des Meeres und der Liebe Wellen*), teils mehr im sprachlichen Geschehen (hier sind *Sappho* und wiederum *Das Goldene Vließ* als Beispiele zu nennen) angelegt sind.

Bei aller Unwahrscheinlichkeit und Wunderlichkeit der Geschehnisse ist die Quelle, die dem Fragment zugrunde liegt, aber kein Märchen, sondern das schon erwähnte *Buch Ester* aus dem Alten Testament, quasi der Begründungsmythos des jüdischen Purimfestes.[379] Grillparzer ist in den vorhandenen Szenen der biblischen Vorlage recht eng gefolgt, und wenn man den Aufzeichnungen von Robert Zimmermann aus dem Jahr 1866 glauben darf, war das auch für die weiteren, ungeschrieben gebliebenen Aufzüge

[379] Vgl. etwa Brünenberg-Bußwolder 2006.

so geplant: das Schicksal von Esther und Mardochai hätte sich „ganz nach der Bibel“[380] entwickeln sollen, und am Ende „sollte sich alles ganz gut lösen, mehr wie ein Schauspiel. Niemand sollte umkommen, außer dem Haman.“[381]

Grillparzer selbst hatte den Stoff wohl als bekannt vorausgesetzt und dabei die Bibelfestigkeit seiner Zeitgenossen – zumal das Alte Testament betreffend – wohl überschätzt: Erstaunt stellte er fest, so erinnert sich Littrow-Bischoff, „wie diese so bekannten Geschichten doch eigentlich wenig bekannt sind, denn ich bin von mehreren Seiten befragt worden, woher ich die Namen genommen hätte, indes ich mich doch ganz an die biblischen gehalten habe.“[382] Die offenbar doch nicht so bekannte Geschichte aus dem *Buch Ester* ist schnell erzählt:[383] Der Perserkönig Ahasver verstößt seine Ehefrau Vasthi, nachdem diese sich seinem Wunsch verweigert hat, sich anlässlich der Feierlichkeiten zu seinem Thronjubiläum vor aller Festgäste Augen zu präsentieren. Nach der Trennung, die dem Herrscher (obwohl er sie selbst wollte) stark zusetzt, werden Ahasver die schönsten Mädchen des Reichs präsentiert, auf dass er sich neu vermählen und seinen Kummer vergessen solle. Ahasver wählt Esther, die dem persischen Hof gegenüber auf Geheiß ihres Onkels Mardochai ihre jüdische Herkunft verschweigt. Der königliche Rat Haman, der beim Herrscher hoch im Ansehen steht, fühlt sich von Mardochai, von dessen Verwandtschaft zu Esther zu diesem Zeitpunkt noch nichts bekannt ist, gekränkt, weil dieser ihm die gebührende Hochachtung und den Kniefall verweigert. Gleichzeitig kann aber mit Mardochais Hilfe ein Attentat auf den König vereitelt werden und Esthers Onkel gerät so in die Gunst Ahasvers. Als Haman herausfindet, dass eben dieser Mardochai, der ihm solch ein Dorn im Auge ist, Jude ist,

---

[380] HKA I, 21, 415.

[381] Ebd. Diese Aussage geht freilich in eine andere Richtung als Stellen aus den Aufzeichnungen Littrow-Bischoffs, nach denen auch Zares sterben sollte sowie schließlich auch Esther und vermutlich auch Mardochai das Drama nicht überleben sollten (HKA I, 21, 426-427), nach denen sich also alles nicht ganz so gut lösen sollte „wie im Schauspiel“. – Hier zeigt sich etwa, dass die Erinnerungen von Wegbegleiterinnen und -begleitern, die später aufgewzeichnet wurden, sich nur bedingt als verlässliche Quellen eignen.

[382] HKA I, 21, 423.

[383] Da das Fragment außerhalb der Historisch-kritischen Gesamtausgabe nicht zu den einfach zugänglichen Werken Grillparzers zählt und somit nicht als bekannt vorausgesetzt werden kann, aber auch, weil es vielleicht heute weniger noch als in Grillparzers Zeit vorausgesetzt werden könnte, dass der alttestamentarische Stoff zu den „bekannten Geschichten“ zählt, fasse ich die Handlung hier kurz zusammen. Wo es für das Verständnis notwendig erscheint, werde ich an späteren Stellen ausführlicher auf den Inhalt einzelner Szenen paraphrasierend eingehen. Um Verwirrung hinsichtlich der Figurennamen zu vermeiden, bleibe ich – hier und auch später – bei den im Vergleich zum *Buch Ester* teilweise leicht abgewandelten Namen und Schreibweisen, wie sie von Grillparzer in seiner Bearbeitung des Stoffes im *Esther*-Fragment verwendet werden.

beschließt er, die Juden kollektiv vernichten zu lassen. Davon erfährt wiederum Mardochai, und es gelingt ihm, Esther dazu zu bewegen, dem König ihre Herkunft zu verraten und um Schonung der Juden zu bitten. Ahasver ist entsetzt, als er erkennt, worin er Haman zugestimmt hat, und lässt Haman hinrichten; an dessen Position bei Hof rückt Mardochai nach. Das Pogrom wird abgewendet, stattdessen wird den Juden ausdrücklich erlaubt, sich am Tag ihrer geplanten Vernichtung umgekehrt an ihren Feinden zu rächen. Gleichzeitig wird von Esther und Mardochai zur Erinnerung an die Ereignisse das jüdische Purimfest begründet. Esther bleibt, obwohl Jüdin, als Ahasvers Gattin im Palast, und auch Mardochai lebt in großen Ehren bis an sein Lebensende weiter am persischen Hof.

Grillparzer hält sich, so weit sich das am Fragment sehen lässt, wohl in den groben Zügen an den Handlungsverlauf, die dichterische Gestaltung ist aber auch hier eine der Adaption und Veränderung, die dem mehr oder weniger bekannten Stoff und hier insbesondere der Thematik der Geschlechterverhältnisse und Geschlechterhierarchien andere, eigene Akzente verleiht. Beginnen lässt er sein Spiel um Esther und den Perserkönig allerdings – und dabei durchaus der biblischen Vorlage folgend – mit einer klassischen, an die griechische Mythologie angelehnten Erzählung ganz klar patriarchaler Machtverhältnisse.

2. Herr sein im eigenen Haus – Männer und Macht in Susa

Die Frage, wer das Sagen hat, ist in Grillparzers Dramen wiederholt Angelpunkt des Geschehens, gerade auch hinsichtlich der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern. So auch in der *Esther*. Wurden aber etwa im *Goldenen Vließ* Rang und Position vorwiegend im Diskurs und wesentlich über Sprachgewalt (auch unter Zuhilfenahme mythisierender und somit legitimierender Sprechweisen) verhandelt, geht es in Susa zunächst vor allem um visuelle Praxen, um die Macht der Blicke – und um ihre Grenzen. Es ist in diesem Sinne ein tatsächlich „unerhörter" Vorfall (wie es von Zares in der Eingangsszene heißt, E 65), den Grillparzer an den Anfang des Werks stellt.

Im antiken Gyges-Motiv[384], das der erste Aufzug zitiert (und mit dem auch das *Buch Ester* beginnt), zeigen sich die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern anhand der Macht der Blicke, und hier besonders unter dem Aspekt des Stolzes der Besitzenden. Wenn Kandaules, das lydische Pendant zum Perserkönig im *Esther*-Fragment, gegen allen Brauch beschließt, seine Gattin seinem Freund Gyges zu zeigen, hat das den gleichen Hintergrund wie Ahasvers Verlangen, seinen Festgästen in Susa die Schönheit Vasthis vorzuführen. Der Mächtige will anderen Männern gegenüber seine Macht auch dadurch demonstrieren, dass er die schönste aller Frauen sein eigen nennt. Gleichzeitig zeigt sich darin auch anschaulich das stereotype Machtverhältnis und Machtgefälle zwischen Mann und Frau, wenn der Mann die Frau eben zum Anschauungsobjekt degradiert, sie somit ‚entmachtet' und in einen Gegenstand, ein Statussymbol verwandelt. Wo das Vorhaben auffliegt, so etwa in der Bearbeitung des Stoffes durch Friedrich Hebbel einige Jahre nach Grillparzers Arbeit an der *Esther*, findet sich dramaturgisches Potenzial für einen Eklat. So bezahlt bei Hebbel etwa Kandaules sein Ansinnen mit dem Tod, die gekränkte Gattin begeht Selbstmord. Anders bei Grillparzer: Kein Eklat, kein großer Streit unter Eheleuten ist hier zu sehen. Auf einen Knalleffekt, wie er ihn etwa mit Rahels abruptem Einbrechen in die königlichen Gefilde an den Anfang der *Jüdin von Toledo* stellt, verzichtet Grillparzer in *Esther*. Anstelle großer optischer Eindrücke gibt es eine Rückblende in Worten: Ein Dienstbotengespräch am persischen Königshof dient als Einstieg ins Geschehen. Zares, als Frau des obersten königlichen Rates Haman sozusagen bürgerliche First Lady nach Vasthi sowie auch Vasthis nächste weibliche Bezugsperson, ist sichtlich mitgenommen von den Geschehnissen und betritt die Bühne in den Anfangsszenen auf Theres gestützt, den Mundschenk der Königin, dem es nicht anders ergeht. Konfrontiert mit der Ahnungslosigkeit des gerade erst am Hof eingetroffenen zweiten Mundschenks Bightan schildern die beiden, was sich zugetragen hat und was der Hintergrund der seltsam gedrückten Stimmung an Ahasvers Hof ist:

[384] Grillparzer selbst hatte Pläne, den Gyges-Stoff zu bearbeiten. Es gibt eine Erwähnung des Stoffes im Tagebuch aus 1820 (HKA II, 7, 241), eine Notiz in einer Stoffsammlung aus dem Jahr 1826 (SW II, 1125), sowie v.a. einen Tagebucheintrag aus dem Winter 1825/1826, in dem ein geplanter *Gyges* im Zusammenhang mit *Libussa* erwähnt wird (SW IV, 388, Tgb. 1412). – Der Stoff an sich hat zahlreiche Bearbeitungen erfahren, die vermutlich erste Erzählung ist nachzulesen bei Platon in der *Politeia* (II, 359b–360d, vgl. Frenzel 2005, 334). Zur Stoffgeschichte siehe unter anderem Frenzel 2005, 334-336, zum Stoff aus mythologischer Sicht z.B. Grant/Hazel 1994, 165.

ZARES. Vasthi,
Die Königin, die dich und ihn beschützt, –
So gnädig, wenn auch stolz, mir aber Freundin, –
Sie ist verbannt, getrennt des Königs Ehe.
(E 33-36)

Zares ist voll Schmerz, der eine Mundschenk voll Grimm, der andere fassungslos. Wie konnte es dazu kommen? „Schien doch des Fürsten Liebe / So heiß, so unabänderlich zu ihr." (E 38-39). Es ist eine unerhörte Situation, und die Vorgeschichte dazu ist nach Zares Worten nicht weniger „unerhört" (E 65). Es lohnt sich, dem Botenbericht der Zares über die Geschehnisse an dieser Stelle genauere Beachtung zukommen zu lassen.
König Ahasver, im wörtlichen Sinne maßlos stolz auf seine schöne Gattin, hat inmitten eines rauschenden Fests den Einfall, Vasthi seinen Gästen vorzuführen: den „Gipfel seines Glücks, ihm meist zu eigen, / Den Anblick seines Weibs, dem Schwarm zu zeigen. (E 66-67).[385] Doch Vasthi, die selbst mit ihren Freundinnen ein Fest feiert, hält es „für schicklich nicht" (E 74), dem „Anschaun sich des Haufens bloßzustellen. / Und sie kam nicht." (E 76-77). Die Folgen sind kaum überraschend: Ahasver fühlt sich brüskiert, zumal auch ein zweiter Diener Vasthi nicht umstimmen kann, und beraten von seinen Dienern, „die sich etwa machtlos fühlten, / Zu sein die Herrn in ihrem Haus" (E 78-79), beschließt er, Vasthi zu verstoßen. Die Situation eskaliert weiter, als Vasthi ihrerseits nach dem goldenen Schlüssel zu ihren Gemächern verlangt, sich also dem König nicht nur für seine öffentlichen Festlichkeiten, sondern auf einer nächsten Stufe auch ‚privat' verweigert. Am folgenden Tag tritt Vasthi „verschleiert" (E 92), also sich jedwedem Anblick erneut entziehend, vor Ahasver; der reicht ihr den Scheidungsbrief. Auch wenn in diesen Ereignissen niemand ums Leben kommt, geht die versuchte Machtdemonstration für Ahasver doch gleich in zweierlei Hinsicht schief: Die Frau folgt ihrem Gatten nicht – eine herbe Niederlage für den Mann. Und nicht nur die Festgäste, vor allem auch die Diener sind Zeugen von Vasthis Verweigerung geworden: Als wäre der Ungehorsam der Ehefrau nicht schon schlimm genug, erfolgt die Bloßstellung wie zur Steigerung der Lektion auch noch vor Augen der Untergebenen. Diese Zeugen- und Mitwisserschaft verschärft die Schmach noch einmal und verkehrt nun Macht, die Ahasver demonstrieren wollte, in zur Schau gestellte Ohnmacht.
Für den Einstieg in den ersten Aufzug der *Esther* bedient sich Grillparzer einmal mehr des dramaturgischen Kunstgriffs des Botenberichts. Das Gespräch der Diener über ihre

[385] Zares' immer noch anhaltende Entrüstung zeigt sich hier auch im Reim.

Gebieterin macht deren Abwesenheit auf der Bühne perfekt. Vasthi hat sich Ahasvers Blicken entzogen, und ebenso entzieht Grillparzer sie den Blicken des Publikums; Vasthi ist gewissermaßen die konsequentere Rhodope. Ob von ihr nun verlangt worden ist, sich nackt zu zeigen, wie die Parallele zum Gyges-Motiv nahelegt und wie Tanzer annimmt[386], oder nicht, so oder so geht es hier um eine alte Tradition des Umgangs mit Frauen als Besitz und Sehenswürdigkeit, wenngleich mit einer bemerkenswerten Nuance. Vasthi betreffend zeigt sich hier nämlich eine spezielle Ausgangslage: Kandaules nämlich bittet seine Gattin nicht um den Gefallen, sich dem Freund zu zeigen, sie wird mithilfe eines unsichtbar machenden Rings ausgetrickst und ohne ihr Wissen vorgeführt. Vasthi hingegen wird gefragt – und weigert sich. Es ist eine kleine Verschiebung von einem Objektstatus, dem sich die Frau zunächst gar nicht und letztlich nur durch Selbstmord entziehen kann, hin zu der Position Vasthis, die zwar von Ahasver ebenfalls als Objekt behandelt wird, dieser Anmaßung aber etwas entgegenzusetzen hat; es ist eine kleine Verschiebung, die für das Geschehen in Susa aber von Bedeutung ist, weil sie gewissermaßen die Folie bietet für die Frauenfiguren, die Grillparzer in der *Esther* auftreten lässt. Die Vorgeschichte und somit Vorgabe dieser Frauen (und die Lektion an die Männer) ist, dass eine Frau in Susa nicht (mehr) nur Gegenstand sein kann.

Der Bericht der Hofdame Zares ist aber auch noch in einer anderen Hinsicht bemerkenswert, denn er benennt einen Unterschied in männlicher und weiblicher Wahrnehmung der Welt am Hof von Susa. „Unerhört“ hat Zares das Ansinnen Ahasvers genannt; das Wort verweist nicht nur darauf, dass Vasthi ihren Gatten und seinen Wunsch nicht erhört, sondern auch ganz allgemein auf jene Form sinnlicher Wahrnehmung, die unter Susas Männern bislang offenbar keine große Rolle spielt, wohl aber unter den Frauen, auf das Hören und Sprechen. Die männliche Wahrnehmung der Frauen am Hof ist klar optisch ausgerichtet – Ahasver will seine Gäste nicht mit Vasthis Klugheit, sondern mit ihrem schönen Äußeren beeindrucken. Für ihr klares Nein zu seinem Wunsch wiederum hat er kein Ohr. Ahasvers Liebe zu Vasthi, auf die Bightan verweist (E 38-39), scheint ganz von Äußerlichkeiten bestimmt gewesen zu sein, und entsprechend beschreibt auch Zares die Liebe der Männer:

[386] Tanzer 1998, 6.

ZARES. Reich aus dem Vorrat ihrer tiefsten Wünsche
Bekleiden sie der Neigung Gegenstand.
Was irgend schön, und wär' es unvereinbar,
Vereinen sie ob dem geliebten Haupt.
(E 42-45)

„Bekleiden" verweist ebenso auf Äußerlichkeiten wie „was irgend schön". Um viel mehr scheint es bei diesem Frauenbild nicht zu gehen. Auch die Reaktion des Königs auf die Abfuhr, die ihm und seinen Wünschen erteilt wird, entspricht dieser Wahrnehmung: er schwört, „ein volles Jahr / Zu sehen nicht das Antlitz seiner Frau." (E 86-87). Die Frauen aber wehren sich dagegen, zu stummen Bildern gemacht zu werden, mit ihren eigenen Mitteln, mit Sprache. Zares, die ihre Freundin und Königin auf der Bühne quasi vertritt, spricht über das Geschehen, und in mehrfacher Hinsicht erweist sich nicht nur hier das Wort als Domäne der Frauen im *Esther*-Fragment. Vasthi, so wird berichtet, reagiert auf die Schmähung „fordernd" (E 89) und „verlangend" (E 94) – beides wird durch die Wortwahl in Zares' Bericht klar gekennzeichnet als verbaler Akt, in dem alles Optische zurückgenommen ist. Das Fordern geschieht über einen Diener, während Vasthi im Verborgenen bleibt, der Akt des Verlangens ist eingebettet in ein verschleiertes Erscheinen vor dem König. Ahasver reagiert „kalt" (E 96), wie Zares weiter berichtet, und es ist wohl nicht zu weit hergeholt, wenn man die Geste, mit der er Vasthi den Scheidungsbrief überreicht, als eine stumme Geste auffasst. Stumm bleibt der König dann auch weiter. Denn es hat „bitter sich an ihm gerächt" (E 98), Vasthi zu verstoßen, und er wird die „Erinnrung ihrer Schönheit" (E 99) nicht los. Ein möglicher Ausweg aus der Krise wird von Zares und ihrem Bruder Aridai schon in dieser ersten Szene zweifach genannt: Ahasver sollte Vasthi zurückrufen[387], und alles wäre wieder gut; aber dieser – wiederum explizit als verbal gekennzeichnete – Ausweg des Zurückrufens scheint Ahasver verschlossen zu sein.

Haman, der ebenfalls nach einer Lösung für das königliche Dilemma sucht, will hingegen überhaupt nichts davon wissen, Vasthi zurückzurufen. Die Alternative, an die er denkt, klingt in Hinblick auf diesen König, der sich inzwischen gegen überhaupt jedes Gespräch zu verwahren scheint und auch die Staatsgeschäfte vernachlässigt,[388] zunächst recht vernünftig: Ahasver braucht, so meint Haman, „was schäferliches,

[387] E 106 sowie 184. Später schlägt auch Esther genau dieses vor: „Ruf sie zurück, mit ihr rufst du dein Glück." (E 612).

[388] Ahasver, so wird von Haman berichtet, „verweigert Antwort, Auftrag und Befehl" (E 169), leistet keine nötige Unterschrift (E 171), die Staatsgeschäfte stocken.

hausgebacken stilles“ (E 293) – ein ‚stilles Weib’, wie es in anderen Dramen (etwa in der *Sappho*) heißt. Eine stille Schönheit ist also gewünscht, die sich willfährig allen Wünschen unterordnet, etwas komplikationsfrei Herzeigbares. Hamans Idee zur Lösung der Misere ist indes nicht ganz unproblematisch. Zum einen ist es auf Grillparzers Bühne selten ein gutes Vorzeichen, wenn eine Figur zu wissen meint, was eine andere wünscht, und zumeist wird das noch verschärft, wenn es ein Diener ist, der da die unausgesprochenen Wünsche seines Herrn zu kennen glaubt. Zum anderen trägt Haman hier über den königlichen Ehedisput seine eigenen Schwierigkeiten mit seiner Gattin Zares aus. Zares hatte früher schon auf die Rolle jener Diener verwiesen, die den König umgeben und beraten und aus einem eigenen Gefühl der Machtlosigkeit heraus „im Schlag, geführt auf ihre Fürstin, / Zudachten einen Streich der eignen Frau“ (E 80-81), darunter eben auch ihr Haman, nach „dessen Rat der König meist gehandelt“ (E 111), so auch hier. Der eigentlich auf der höfischen Ebene angesiedelte Konflikt hat somit in einer Art Nebenhandlung auch eine bürgerliche Seite;[389] Politzer fasst zusammen: „In einem Akt erotischer Stellvertretung ersinnt er […] das Aufgebot, das zumindest seinem König jene Befriedigung verschaffen soll, die ihm Zares versagt.“[390] Haman gibt (nicht nur in seiner Ehe) immer wieder eine eher komische Figur ab[391] und der angeblich herrscherliche Wunsch nach etwas Schäferlichem, hausgebacken Stillem verweist nur allzu offensichtlich vor allem auf das Frauenbild, das Haman selbst vertritt, das Frauenwunschbild, das ihn umtreibt. Man fühlt sich durch Hamans Wortwahl unwillkürlich an Phaon und Melitta und das ihnen am Ende der *Sappho* vielleicht bevorstehende stille häusliche Glück erinnert. Nur, wir befinden uns nicht irgendwo im griechischen Bauernland, sondern am Hof zu Susa. Das Wunschbild Hamans ist schon in der eigenen Ehe, geschweige denn für Ahasver unangemessen: Auch Zares, deren Einfluss auf Haman bekannt ist als einer auf der Ebene der Worte, des Verstandes und (früher) auch der Zuneigung[392], ist alles andere als ein naives, stilles Mädchen wie Melitta. Haman, wiewohl selbst nicht eben ein Phaon[393], sehnt sich aber nach einer

[389] Siehe auch Tanzer 1998, 6.

[390] Politzer 1972, 273.

[391] Siehe dazu Tanzer 1998, 10.

[392] „Sonst war dein Wort ja einflußreich bei ihm.“ (E 115), so spricht Bightan Zares auf Haman an, und Zares antwortet: „Kein freundlich Wort war ihm seit jenem Tage.“ (E 116).

[393] Zares nennt ihren Mann „klein und ängstlich“ (E 119) und spricht von „seinem schneckengleichen Tasten“ (E 121) in höfischen Angelegenheiten.

solchen „domestizierten Frau“[394] und projiziert diesen Wunsch mangels eigener Möglichkeiten auf seinen König.

Haman trifft mit seiner Vorstellung eines braven, stillen Weibes für den König dennoch einen Punkt. Seine Wunschvorstellung einer Frau impliziert klare und deutliche Machtverhältnisse in der Geschlechterbeziehung. Und sie richtet sich darauf, diese Machtverhältnisse, die durch Vasthis Weigerung, sich vor Ahasvers Gästen zu zeigen, auf peinliche Weise in Frage gestellt wurden, wiederherzustellen. Es war in der Tat ein Machtkampf, der zwischen Ahasver und Vasthi stattgefunden hat[395], und Vasthi, die sich am Ende verstoßen sieht, hat diesen Machtkampf und somit ihren Rang am Hof zwar verloren, die Position der Frau in Susa scheint gleichzeitig aber gestärkt.

Wenn Ahasver in diesem Machtkampf allerdings bloß einen Pyrrhussieg davongetragen hat, dann nicht nur deshalb, weil er sich nun ‚liebeskrank’ und einsam im Palast wiederfindet, sondern auch – und das übersieht Haman oder will es lieber nicht sehen –, weil dieser Machtkampf, wie bereits angedeutet, noch eine zweite Facette hat, die weniger mit Geschlechterverhältnissen denn mit Status und Rang zu tun hat: Ahasver macht die Dienerschaft für seine schlimme Lage verantwortlich:

> KÖNIG. Ihr habt mein Glück zerstört,
> Vergiftet mir den Frieden meines Hauses.
> Elend bin ich durch euch
> (E 259-261)

Von Einflüsterungen vor allem durch Haman war ja schon früher in Zares’ Bericht die Rede. In der Tat ist an diesem Hof nicht ganz eindeutig, wer von wem abhängt: der Herrscher von den Dienern oder umgekehrt? Ahasver ist sich, wie sein Auftritt im ersten Aufzug zeigt (E 227-271), dieser seiner zwiespältigen Lage bewusst.

Der Machtverlust, den er ausgerechnet beim Fest seines Herrschaftsjubiläums erlitten hat, ist also ein doppelter. Politzer, der auf die Schnittmenge der Staats- und der Ehekrise hinweist, hat Ahasvers Zukunftsoption auf dieser Grundlage zusammengefasst:

---

[394] Tanzer 1998, 9.

[395] Siehe dazu Politzer 1972, 276-278, Tanzer 1998, 6-8.

> Wenn der König nicht werden will, wozu sein ‚kluger, weiser Rat' Haman unter tätiger Mithilfe *seiner* Gattin verkümmert ist, dann muß er sich auf sein eigenes Wachstum besinnen.[396]

Ahasvers strikte Ablehnung der ihm durch Haman angetragenen Ersatzfrauen ist also auch Selbstschutz: Die Abhängigkeit von der Dienerschaft würde sich verfestigen, träfe Ahasver eine von Haman vorbereitete Wahl. Haman selbst wiederum macht aus seinen Absichten wenig Hehl und gewährt im ersten Aufzug reichlich Einblick in sein Handeln und seine Motivation. Bei Zares und den Mundschenken Rat zu suchen, gibt Haman nur vor – sein Plan ist da längst gefasst und, zum Ärger der Konkurrenten, die zu spät dran sind, auch schon umgesetzt. Haman ist in seinem opportunisitschen Denkschema keine Ausnahmeerscheinung am Hof, alle scheinen hier gleich zu denken. Drei Höflinge benennen Hamans Hintergedanken[397]:

> ERSTER HÖFLING. Hast du gehört?
> ZWEITER. Ja wohl!
> ERSTER. Das ist Verrat.
> Derlei steht zu nur dem gesamten Rat.
> ZWEITER. Er gibt uns eine Fürstin seiner Mache.
> ERSTER. Sorgt er für sie, führt dann sie seine Sache.
> DRITTER. Ich duld' es nicht, ich werfe mich aufs Roß
> Und eil' in mein Gebiet, auf Baktras Schloß,
> Zu gleichem Ruf lass' ich Befehl ergehen.
> ERSTER. Du kommst zu spät, längst war das abgesehen.
> DRITTER. Doch hindern wir's.
> ZWEITER. Zu weichen wäre Schande.
> ERSTER. Geläng's, ich nennt' ihn König dieser Lande.
> (E 315-324)

Auch der Hauptmann, der die schöne Esther entdeckt und an den Hof bittet, wirkt schließlich wie das Sprachrohr Hamans, wenn er mit seinen Worten ausdrückt, was wohl auch Hamans Hoffnung ist. Sein Gestus – er kniet vor Esther nieder – antizipiert

---

[396] Politzer 1972, 277.

[397] Dass die Höflinge hier in Reimen sprechen, ist – ähnlich wie früher schon in einer Rede der Zares – wohl der Entrüstung über Hamans Vorgehen geschuldet, es hat aber durchaus den Effekt, dass die Figurenebene der Diener und allen voran Haman eine gewisse Komik umgibt. Für die Konzeption der Figur Haman ist das allerdings nicht ganz unproblematisch. Als komische Figur ist sein tragisches Ende (wie es für ihn aber in Einklang mit dem *Buch Ester* offenbar vorgesehen war) nicht recht denkbar, denkt man für ihn aber ein solches tragisches Ende mit, erscheinen all die komischen Partien im Fragment wiederum unangemessen. Es ist dies eine der Stellen im Fragment, an denen das Unfertige an diesem Werk deutlich wird.

Esther bereits vor der Wahl als neue Königin, und entsprechend klingt seine Aufforderung an sie, an den Palast zu kommen,

> HAUPTMANN. bittend auch,
> Daß, wenn der Herr dem Diener ähnlich urteilt,
> Ihr auf dem Gipfel einst der Macht gedenkt,
> Daß ich es war, der euch dahin geleitet.
> (E 471-474)

Esther selbst, einmal im Palast angekommen, durchschaut die Absichten, die Haman verfolgt, ebenfalls. Der folgende Dialog findet einen Augenblick vor der Begegnung Ahasvers mit Esther statt. Der König hat alle ihm vorgeführten Mädchen fortgeschickt, für Haman ist die Luft dünn geworden, wie er auch am Verhalten der übrigen Räte merkt, die sich, als er sie anspricht, von ihm abwenden und ihn einfach wortlos stehen lassen: „Klar ist's, man hält mich für verloren, Himmel! / Und keine Hoffnung?" (E 515-516). Da trifft er auf Esther, die ihm die letzte Rettung zu sein scheint:

> HAMAN. Mein Kind, es naht für uns der wicht'ge Augenblick.
> ESTHER. Für uns?
> HAMAN. Für dich und mich. Der König kommt.
> ESTHER. Vorerst ist das doch wichtig nur für euch.
> (E 524-526)

Die Opposition der Figuren Esther und Haman, die im späteren Verlauf der Handlung (nach dem *Buch Ester* ebenso wie nach Littrow-Bischoffs Aufzeichnungen) eine tödliche Zuspitzung erfahren sollte[398], kommt hier schon zum Vorschein. Hamans Interesse ist nicht jenes der Esther. Was Hamans letzte Hoffnung ist, eben dass Esther dem König gefällt, wird von ihr als Befürchtung ironisiert:

> HAMAN. Für mich? Und seine Wahl, wenn sie dich trifft.
> ESTHER. Ich fürchte nicht, ihm etwa zu gefallen.
> (E 527-528)

Auch in Esthers Worten schwingt also die Absage an die Idee von der Frau als bloßer Sehenswürdigkeit mit. Dass Hamans Plan am Ende des zweiten Aufzugs dennoch nicht zum Scheitern verurteilt ist, liegt an einer Wendung nicht zum Unerhörten, sondern zum

[398] HKA I, 21, 426.

Unerwarteten, die Grillparzer dem Stoff mit seiner Esther-Figur gibt, und an einem Schwenk von der Vorherrschaft des Visuellen zum Diskurs. Zuvor aber ist zu fragen: Wer ist diese Esther bei Grillparzer?

3. Esther, oder: Vom Leben „außer den Mauern von Susa“[399]

Dem biblischen Stoff entsprechend kommt Esther im Fragment aus einer der höfischen, streng geordneten Welt von Susa (weniger geographisch als sozial) fernen Umgebung und wächst in einer gleichzeitig patriarchal geordneten wie auch Freiheit ermöglichenden Umgebung auf. Gleichzeitig wird sie im ersten Aufzug als eine eigenständige und wo nötig auch widerständige Figur eingeführt, die ihrem Ziehvater Mardochai gegenüber ein durchaus störrisches Verhalten an den Tag legen kann. Damit reiht sie sich in einen Figurentyp ein, der bei Grillparzer nicht ungewöhnlich ist. Esther zählt zu jenen (Quasi-)Töchtern in Grillparzers Dramen, die den gängigen Mustern von weiblichem, angepassten Verhalten nur bedingt entsprechen. Die Sklavin-Schwester-Stieftochter Melitta in *Sappho* mag hier die Ausnahme sein, aber schon Medea etwa zeigt im *Goldenen Vließ,* ihrerseits in Kontrast wiederum zu Kreusa, dass Tochtersein – und also Frausein – bei Grillparzer längst nicht immer stille Folgsamkeit bedeutet, wenn sie sich (wenngleich mit mäßigem Erfolg) ihrem Vater Aietes wiederholt widersetzt. Auch Hero lässt ihre Mutter in *Des Meeres und der Liebe Wellen* ihre eigene und durchaus kritische Meinung das Verhalten des Vaters betreffend hören, ein Auflehnen, das dort auch auf die spätere Entfremdung vom Ersatzvater, dem Priester und Onkel, voraus weist. Rahels Verhalten wiederum gegenüber Isaak in der *Jüdin von Toledo* ist mehr das eines ungezogenen Kindes als einer stillen, braven Tochter, und selbst die weitaus bodenständigere Schwester Rahels ist dem Vater keineswegs in Liebe und Gehorsam ergeben, sondern wendet sich, am Ende sogar massiv, gegen ihn.

Mit der Esther in Grillparzers Fragment verhält es sich im Detail dennoch anders als bei ihren Pendants in anderen Dramen. Denn einmal gehört Mardochai nicht zu jenen (Zieh-)Vätern, die ihren Töchtern das Leben unnötig schwer machen. Und weiters lebt Esther offenbar durchaus im Einklang mit ihrer nächsten Umgebung. Das heißt nicht, dass sie Mardochai nicht auch einmal Widerstand entgegensetzen würde; gleich die

[399] Szenische Anweisung vor 331.

erste Szene zeigt eine sehr energische junge Frau, die, obschon sie sich selbst „gute Tochter“ (E 332) nennt, keinen Zweifel aufkommen lässt, dass sie auch anders kann: „Ich rüttle an der Tür, macht ihr nicht auf / Weiß Gott! ich breche, schäd'ge Schloß und Riegel“ (E 333-334), so macht Esther ihren Willen deutlich, und in ähnlichem Ton geht es gegenüber Mardochai dann weiter. Man erkennt hier Züge anderer Figuren wieder: Die Selbstbestimmtheit und die Lust, durch die Gegend zu streifen, rückt Esther ebenso in die Nähe Medeas wie der – gleichwohl gemilderte – Hang, ihren Kopf durchzusetzen. Ihr Eigenwille und gleichermaßen ihre Lust am Sehen erinnert wiederum an die (selbst-)bewussten Blicke Rahels auf ihre Umwelt. Esther ist freilich nicht so dreist wie die Jüdin von Toledo, sie kehrt den Ruf an den Hof, der sie schon bald aus ihrer ursprünglichen Umgebung führen wird, nicht etwa einfach um und erwidert ihn, wie Rahel es tun würde, mit einem „Ich will 'mal den König sehen“ (J 16); aber sie ist wie Rahel oder Medea in der Lage, sich dort, wo es ihr nötig scheint, klar und deutlich gegen Erwartungen zu stellen – zum Beispiel, wenn es um die Bücher geht, um die Lektüre, zu der sie Mardochai ermahnen will. Hier ist Esther eindeutig anderer Meinung als der Ziehvater: „Was soll ich lesen? da so viel zu sehn, / Was stumme Zeichen? da so viel zu hören“ (E 359-360). Die sinnliche Wahrnehmung der Welt erscheint außerhalb von Susa teilweise wie eine Umkehrung der Verhältnisse am Hof. Und Esther gehört somit zu jenen Figuren bei Grillparzer, die laut Dagmar Lorenz „üblicherweise mit dem Männlichen assoziierte Verhaltensweisen und Ambitionen“ zeigen, die „unweiblich genannt werden müssen, legt man die herrschenden Klischees zugrunde.“[400]

Aber Esthers Verhalten, und das unterscheidet sie wiederum von den genannten anderen Figuren, etwa einer Hero, beruht nicht auf sturem Widerspruch oder auf, man könnte fast sagen, egoistischem Eigensinn; es geht nicht einher mit Geringschätzung oder Gleichgültigkeit gegen das väterliche Gegenüber. Im Gegenteil: Esther ist Mardochai innig, sorgend und selbstlos zugetan wie kaum eine andere von Grillparzers Figuren ihren Nächsten. Wenn sie sich abweichend von Mardochais Wunsch gegen das Lesen und zum Sehen und Hören bekennt, ist das auch eine generelle Aussage Esthers über sich selbst. Das Lesen der Bücher erscheint ihr welt- und lebensabgewandt, und sie ist eben das Gegenteil: dem Leben und der Welt zugewandt. Esther ist offen, sie ist empfänglich für ihre Umgebung und nimmt ihr Gegenüber anteilnehmend wahr. Von daher kommt auch ihre Skepsis und ihr resolutes Auftreten gegenüber Mardochai;

[400] Lorenz 1986, 29.

dahinter steht vor allem Sorge um den ihr nächsten Menschen (und damit wiederum ein sehr weibliches Prinzip), als sie ihn nach einer über den Büchern zugebrachten Nacht „bleich und verstört“, wie Grillparzer im Nebentext zu E 335 vermerkt, vorfindet:

ESTHER. Traut ihr so viel zu der beschränkten Kraft?
Des Menschen Leib ist schwächer als sein Geist,
Ob freilich manchmal wohl der Satz sich umkehrt.
MARDOCHAI *(vor sich hin)*.
So aber sprach der Herr –
ESTHER. Hört erst auf mich,
Die ich euch liebe, nicht wie Gott uns liebt,
Im Ganzen, Großen, wo des Einen Nachteil
Des Andern Vorteil wird, nein, einzeln euch,
Nicht willens, für die Wohlfahrt einer Welt
Nur ein Atom von eurem Sein zu geben.
MARDOCHAI. Du hast bezeichnet, wie ihr Weiber liebt,
Und wie des Großen Sinn euch streng verschlossen.
ESTHER. Verschlossen nicht, und auch bereit, ein Dasein
Dafür zu opfern, aber nur das eigne;
Der Lieben Glück ist anvertrautes Gut.
(E 343-356)

Wenn Esther Mardochai widerspricht, geschieht es aus Liebe – als „Weiberliebe“ bezeichnet er es – und Sorge. Sie ist in diesem Sinne also tatsächlich die „gute Tochter“, als die sie sich selbst bezeichnet. Mardochai hingegen, anders als Esther, stellt das Glück seines Volkes offenbar sehr wohl über das seiner Nächsten. Dass er außerdem ein Dasein (wenn auch nicht das eigene) für dieses Glück und „des Großen Sinn“ zu opfern bereit ist, diese Kombination der Umstände bringt Esther schließlich in Ahasvers Nähe. Angesichts des möglichen großen Plans, der als Vorsehung hinter allem Geschehen stehen könnte, verhindert Mardochai, dass Esther sich dem Hauptmann gegenüber als Jüdin zu erkennen gibt. Dieser taktische Zug bereitet ihm zwar Sorge, der Werbung wäre aber andernfalls wohl ein schnelles Ende bereitet. Auch für später untersagt er Esther, ihre Herkunft zu nennen. – Esther fügt sich, aber sie hat sich schon kurz zuvor und zu Recht verwundert ob Mardochais Wendungen geäußert: „Nun, guter Gott! Erst schreckt dich die Gefahr / Und nun das Rettungsmittel auch“ (E 426-427).

Mardochai ist, wie sich hier schon andeutet, nicht eben eine Ausnahmefigur in Grillparzers Figurenkosmos. Sicherlich, er ist belesen, er wird als ein guter, gläubiger Mensch gezeichnet, und im Umgang mit anderen zeigt sich eine gewisse Toleranz; dass

in seinem Zusammenhang immer wieder auf Lessings Nathan verwiesen wird,[401] überrascht insofern nicht. Aber Mardochai hat auch seine eigene Agenda und versucht diese durchzusetzen. Somit ist auch er einer Figur wie Haman nicht ganz unverwandt. Grillparzer lässt denn auch die Schicksale dieser beiden Figuren, Haman und Mardochai, sich mehrfach kreuzen. Dem Stoff nach sollte Mardochai später Hamans Nachfolger bei Hof werden, und auch von ihm sollte in dieser Position in späteren Szenen ein Aufruf zum Töten ausgehen. Zuvor aber scheint Haman einmal Mardochais Platz einzunehmen: Denn er ist es, der Esther dem zukünftigen Bräutigam zuführt, nicht der väterliche Onkel (und auch nicht der Hauptmann, der sich schon in dieser Rolle gesehen hatte). Er wird so zunächst zu einer Art Stellvertreter Mardochais an Esthers Seite, lang bevor Mardochai umgekehrt Hamans Position bei Hofe einnehmen wird. Beide, Mardochai wie Haman, benutzen dabei Esther für ihre eigenen Pläne und Hoffnungen.

Esther hingegen ist durchaus eine Ausnahmefigur. Ungewöhnlich für eine Figur Grillparzers ruht sie in sich, ist loyal, lässt sich dabei aber nicht verbiegen. Sie ist pragmatisch veranlagt und realistisch, gleichzeitig ist sie menschenfreundlich und fähig zu lieben. Sie ist vernünftig, aber auch jung und abenteuerlustig. Politzer schreibt über sie:

> Esther ist diejenige unter Grillparzers Heroinen, die sich unterwerfen kann. […] Offenbar gelingt es Esther, ihre Menschenwürde voll und ganz zu bewahren, auch wenn sie sich unterwirft.[402]

Sich unterwerfen zu *können* – für Esther vielleicht auch ein zu starkes Wort – und unterworfen *zu werden* – das sind zwei offensichtlich ganz unterschiedliche Erfahrungen. Wie bereits dargestellt erscheint Esther als völlig in Einklang mit sich und ihrer Umgebung: Was Politzer als Unterwerfung beschreibt, ließe sich vielleicht zutreffender als Einigkeit mit der Welt benennen. Zwischen Esther und der Ordnung, in der sie lebt, besteht kein Konflikt. Mit konkreten Unterwerfungsversuchen scheint Esther, wie sie uns im Fragment entgegen tritt, „außer den Mauern von Susa“, wie es in der szenischen Anweisung vor E 331 heißt, noch nicht konfrontiert worden zu sein. Ihr Leben, so wie es im ersten Aufzug des Fragments gezeigt wird, wirkt im Vergleich mit

[401] Politzer 1972, 282, spricht von einer teilweisen Ähnlichkeit des Mardochai zu Nathan, gleichzeitig aber auch von einer möglichen „ungeklärten Ambivalenz, die der Dichter seiner Gestalt entgegenbrachte.“

[402] Politzer 1972, 277.

anderen Herkunftsszenarien in Grillparzers Dramen ausgesprochen harmonisch; Medea, die bei ihrem ersten Auftritt dem Vater gegenüber ebenfalls Widerrede leistet, wird von Aietes im *Gastfreund* deutlich in die Schranken gewiesen. Mardochai hingegen lässt Esther, so scheint es, gewähren. Mardochai ist ganz klar Esthers Autorität, aber um Unterwerfung im Sinne von widerspruchslosem Gehorsam geht es bei den beiden nicht. Esther, und das unterscheidet sie von allen anderen Figuren bei Grillparzer, wirkt tatsächlich frei – und darf es offenbar sein. Mit diesen Voraussetzungen und Vorgaben kommt Esther an den Hof.

Die Begegnung von Esther mit Ahasver setzt vieles in Gang. Nicht nur für Esther eröffnet sich in dieser Begegnung und mit ihrem Eintritt in den Palast eine neue Welt. Auch Ahasver wird in der Begegnung mit dieser freien, in sich ruhenden Frau mit für ihn völlig neuen Dingen konfrontiert. Esthers Ansichten über Liebe und Partnerschaft haben wenig mit dem zu tun, was Ahasver offenbar bisher gelebt hat und wovon seine Vorgeschichte mit Vasthi berichtet. Die feste, hierarchische Geschlechterordnung, die von den Männern am Hof zu Susa bisher hochgehalten wurde und die durch den Abgang von Vasthi einerseits, durch die spiegelbildlich arrangierten Konflikte im Haushalt von Zares und Haman andererseits bereits erschüttert erscheint, wird in dieser Begegnung erneut herausgefordert. Angedeutet wird hier nicht weniger als eine ganz neue Möglichkeit für das Verhältnis der Geschlechter, in der strenge Hierarchien und Dichotomien – auch in der sinnlichen Wahrnehmung der Welt – überwunden werden könnten.

4. Vom Sprechen und Hören, oder: Mitteilung an das Herz

Anders als zum Beispiel im *Goldenen Vließ*, wo Medeas Vernunft nur dann erwünscht ist, wenn ihr Rat instrumentell nützlich erscheint, oder in *Des Meeres und der Liebe Wellen*, wo Heros Klugheit eingangs eher als Altklugkeit erscheint und von den anderen Figuren auch als solche wahrgenommen wird, scheint in Susa auch die Frau unter bestimmten Bedingungen Gehör zu erhalten und scheint ihr Rat in Susa erwünscht. Das zeigt sich nicht erst in der Begegnung von Ahasver und Esther, sondern ist bereits zuvor in den Beziehungen des Hofpersonals angelegt, davon erzählt etwa das Beispiel von Zares und Haman. Dass Zares' Klugheit und ihr Verstand maßgeblich zu Hamans Stellung und seinen Einfluss bei Hof beigetragen haben, geht bereits aus den ersten

Szenen hervor, Haman selbst weiß das auch durchaus und bezieht sich im Gespräch mit seinem Schwager Aridai darauf: „Sie, weiß ich wohl, ist klug, und unterweilen / Sprecht ihr zusammen über dies und das“ (E 178-179). In besseren Zeiten, vor dem Bruch, den die Verweigerung Vasthis und folglich Ahasvers Trennung von ihr auch für die anderen Haushalte am Hof bedeutet hat, hat wohl auch Haman selbst mit Zares zusammen über dies und das gesprochen. Ohne deren Klugheit aber hat er mit seinen Ratschlägen an den König seinen Kopf am Hof bald in Gefahr gebracht. Die Mitwisserschaft der Dienerschaft um seine Niederlage und Machtlosigkeit gegenüber Vasthi ist für Ahasver dann auch gleichbedeutend damit, dass die Dienerschaft für sein Elend verantwortlich ist. Und sein Groll ist groß: Als „Raupen und Gezücht“ (E 228) bezeichnet Ahasver seine Umgebung, die ihm aber gleichzeitig als „Haufe“, als „die Menge, das Gemeine“ (E 266) in ihrer Gesamtheit unantastbar erscheint. Am liebsten würde er jedem seiner Diener und Räte den „Kopf […] schleudern vor die eignen Füße“ (E 247), und käme ihm auch nur ein Einzelner aus dem Haufen in die Quere: „Er zahlt für Alle und hat ausgelebt“ (E 270). Immer mehr zeichnet sich ab, dass es sich bei diesem „Einzelnen“ um Haman handelt. Vom der Einmischung anderer scheint Ahasver auf jeden Fall genug zu haben. Entsprechend fällt auch seine Reaktion auf die Brautwahl aus, die ihm nun zugemutet wird. Zwei Räte unterhalten sich darüber:

ERSTER *(leise)*.
Ich sag’ euch, Hamans Einfluß ist vernichtet.
ZWEITER. So scheint’s. Der König zürnt, ob des Versuchs,
Ihn zu beweiben, also nennt er’s; wie man Mädchen
Ausstattet und für sie den Freier sucht.
ERSTER. Hohnlachend sah er durch die bunte Reihe,
Geht sie mit Fragen an, hört kaum die Antwort,
Ergrimmt, lacht auf und heißt sie sämtlich gehn.
ZWEITER. Sein Auge sucht den Stifter des Gedankens,
Der in der Höflingsschar sich bang verbirgt.
ERSTER. Doch früher oder später trifft er ihn.
BEIDE. Und Hamans Einfluß ist und bleibt vernichtet.
(E 490-500)

In diesem Dialog kristallisiert sich im Gegensatz zu Ahasvers vorangegangenem Ausbruch aus der undifferenzierten Menge der Dienerschaft mit Haman nun jener Einzelne heraus, den Ahasver als Verantwortlichen für seine Misere sieht und als unmittelbare Zielscheibe für seinen Groll sucht. Hamans späteres den Quellen nach

anzunehmendes Ende ist hier ebenfalls bereits vorweggenommen, nicht nur sein Einfluss darf wohl als letztlich vernichtet gelten.

Haman gelingt es in dieser Situation noch, Ahasvers Auge zu entgehen. Wie schon in der von Zares und Theres eingangs geschilderten Ausgangssituation, in der Ahasver ein Anblick verweigert wurde, spielt auch jetzt das Sehen beziehungsweise genauer das Nicht-Sehen und Nicht-Sehen-Können eine entscheidende Rolle. Bitter für Haman kommt hier aber auch noch ein Nicht-Sehen-Wollen Ahasvers hinsichtlich der präsentierten Mädchen dazu und seine Strategie der Schadensbegrenzung, dem König eine neue Frau zu finden, läuft Gefahr von Grund auf zu scheitern. Denn Ahasver ist blind für die ihm vorgeführten Mädchen. Stattdessen schweift sein Blick im Raum umher, den „Einzelnen" zu suchen, dessen Idee Vasthis Verbannung ebenso wie diese Brautwahl war. Der Gesuchte aber verbirgt sich in der Menge. – Die ihm angebotenen Mädchen will Ahasver nicht sehen, Haman hingegen kann er nicht entdecken.

Die Begegnung des Königs mit Esther erfolgt genau nach diesem blinden Moment; Esther wird dem König nicht gemeinsam mit allen anderen Frauen vorgeführt, sondern hält sich noch in einem anderen Raum auf, den Ahasver nun betritt. Ahasver und Esther sind in diesem Augenblick jedoch nicht alleine, auch Haman, dem inzwischen bewusst geworden ist, wie tief sein Hals schon in der Schlinge steckt[403], ist kurz zuvor eingetreten. Die Menschenmengen, von denen im Gespräch der Räte gerade noch die Rede war, haben Haman wie Ahasver hinter sich gelassen, als sie nun auf Esther treffen.

Die Figurenkonstellation ist bemerkenswert. Waren die beiden Aspekte des Problems Ahasvers, der gleichzeitig verlorene wie gewonnene private Machtkampf mit Vasthi und das eben dadurch nochmals verschobene, ohnehin ambivalente Kräfteverhältnis zwischen dem Herrscher und seinen Dienern, bislang für Ahasver nicht voneinander zu trennen, ändert sich das in dem Moment, in dem er mit Esther ein neues Gegenüber gewinnt. Ahasvers Aufmerksamkeit wird zunächst geweckt, weil er in Esther eine Verbündete gegen die Unvernünftigkeit Hamans zu erkennen meint:

[403] Haman: „Man kommt. Der König selbst. Nun geht's ans Ende" (E 546). So kurz angebunden ist kaum einmal jemand in Grillparzers Dramenpersonal – hier schließt einer mit sich und seiner Karriere ab. Die Befürchtung erscheint dann auch nicht ganz von der Hand zu weisen; Ahasver begrüßt Haman reichlich zynisch: „Hier bist du ja mein kluger, weiser Rat" (E 548).

ESTHER. Doch dieser Mann, wie unverständig auch
Sein Vorschlag sei, hat minder aus Bedacht,
So scheint's, gefehlt, als aus zu großem Eifer.
KÖNIG. Dir dünkt sein Mittel unverständig auch?
ESTHER. Wie sonst?
KÖNIG *(gegen Haman)*. Hörst du!
(Zu Esther.)
Doch andrerseits –
Du scheinst ein kluges Mädchen – andrerseits,
Dünkt's wieder mir natürlich, daß dem Mann,
Der schwer verträgt die Trennung von der Frau,
Man andre Fraun vorstellt zu neuen Wahl.
(E 574-582)

Esthers Worte kommen dem König gerade recht. Was könnte ihm auch besseres widerfahren, als dass selbst eine der potenziellen Nutznießerinnen von Hamans Plänen diese als unvernünftig bezeichnet. Haman bekommt das auch gleich zu spüren. Aber gleichzeitig verändert sich etwas bei Ahasver. Esthers Nähe scheint Wunder zu wirken. Plötzlich gibt es ein „andrerseits" in Ahasvers Denken, das hier aber freilich noch nichts anderes als Strategie ist, Material gegen Haman zu sammeln; dennoch ist es für Ahasver eine neue Verhaltensweise: Statt sich Einflüsterungen auszusetzen, holt er sich nun selbst Rat – und zwar dort, wo er sein Gegenüber als klug erkennt.

Haman wird nun erst einmal fortgeschickt, er soll das Gespräch nicht mithören. Das ist, vom Aufbau des Geschehens her, auch dringend nötig. Durch die Besonderheit der Situation, in der zuerst Haman, dann Ahasver etwas zeitversetzt auf Esther gestoßen sind, würde Haman tatsächlich zu jener Figur, die Esther sozusagen dem König übergibt. Der Knoten der Abhängigkeiten und Verdienstlichkeiten kann so aber freilich nicht gelöst werden. Erst als Ahasver Haman fortschickt, weniger um mit Esther alleine zu sein als um nicht mit Haman zusammen zu sein, tun sich neue dramaturgische Möglichkeiten auf. Mittelpunkt von Ahasvers Interesse ist aber konsequenterweise noch nicht Esther sondern vorerst nach wie vor Haman, oder besser gesagt: Ahasver selbst. Denn wie wenig dieser König hier noch in der Lage ist, von sich selbst abzusehen, zeigt sich, als er mit Esther alleine spricht. Ahasver will von Esther wissen, was sie denn an Hamans Stelle geraten hätte. Esther überrascht ihn mit einem schlichten und klaren „Nichts" (E 589): Sie, sagt sie auf sein Nachfragen, würde missgestimmte Leute wie den König zur Heilung einfach „der Welt und Zeit" (E 591) anvertrauen. Da regt sich Widerspruchsgeist:

KÖNIG. Und wenn die Welt an ihnen nun gesündigt?
ESTHER. Wir sündigen so viel, Herr, an der Welt,
Daß, wenn man abzieht, immer wir im Rest.
KÖNIG. Du schmeichelst nicht.
ESTHER. Was nutzte Schmeicheln auch!
KÖNIG. Zugleich auch sagt man, daß wir Könige
Die Welt so sehr beglücken, daß das Höchste,
Das sie uns gibt, nicht abträgt ihre Schuld.
ESTHER. Es wird wohl nicht so sein.
KÖNIG. Meinst du? Je nu!
(E 592-599)

Das sind nicht die Antworten, die sich ein Herrscher erwarten kann, und auch nicht die, die Ahasver erwartet hat, als er Haman gehen geheißen hat mit den Worten: „Du sollst nicht horchen“ (E 583). Denn Esthers Äußerungen liefern keine Anschuldigungen gegen den Rat. Sie spricht nicht über Haman, sondern über denjenigen, von dem Ahasver ohnehin zu sprechen nicht aufhört, über den König selbst, und sie tut dies direkt und ehrlich. Genau das ist der König offenbar überhaupt nicht gewöhnt, der kurz vorher noch zu Haman sagt: „Wie widerlich, nur immer sich zu hören / Und alle Andern leerer Widerhall“ (E 584-585).

Das Hören und Horchen, von dem Ahasver hier spricht, hat allerdings nichts zu tun mit jenem Zuhören, das Esther im ersten Aufzug Mardochai gegenüber hochgehalten hat. Es ist vielmehr ein Aushorchen, worum es Ahasver geht. Auch im weiteren Verlauf hat seine Art der Gesprächsführung noch weniger mit Esther zu tun als nach wie vor vielmehr mit ihm selbst. Ahasver ist immer noch in seinem Misstrauen gefangen. Er traut Esthers Gelassenheit nicht über den Weg, und dass sie am Geschehen – in dem es immerhin um ihn, den König, geht – so unbeteiligt zu sein scheint, interpretiert er wie selbstverständlich als Strategie. Er versucht daher, Esther eine Falle zu stellen, in der sich ihre tatsächlichen Absichten verraten sollen:

KÖNIG. Was ist zu tun in diesem, meinem Fall?
Da dir die Wahl aus vielen nicht gefällt,
So bliebe nichts, als sich an Eine wenden.
ESTHER. So ist’s.
KÖNIG. Und diese Eine wäre denn – ?
(Beiseite.)
Ich seh’ sie kommen, und der ganze Aufwand
Von scheinbar frommer Unbefangenheit
War nichts als Maske der versteckten Absicht.
(Laut.)
Du scheinst dich zu besinnen.

ESTHER. Keineswegs.
KÖNIG. Und diese eine, nenne sie! – Wohlan! –
Du wirst doch ihren Namen kennen?
ESTHER. Vasthi,
Die Königin.
KÖNIG *(überrascht zurücktretend)*.
Wahrhaftig! In der Tat.
(E 601-611)

Wieder hat sich, was Ahasver als List gegen Esther gedacht hatte, gegen ihn selbst gerichtet und er kann Esther nur als „wahrhaftig" anerkennen. Esther nutzt seine Verblüffung, um zu einer Rede über die Liebe anzusetzen, die den König noch mehr frappiert. „Sprichst aus Erfahrung du?" (E 640), wirft Ahasver ein, mehr Ausruf als Frage, und gleich darauf: „Kennst du die Liebe?" (E 641). Esther aber ist nicht zu bremsen, dem König sein mögliches Glück mit Vasthi erklären zu wollen – und gleichzeitig explizit klarzustellen: „Hier ist von mir die Rede nicht, von dir;" (E 642). Dieser aber scheint jetzt, als Esther ganz explizit über ihn spricht, Interesse an seinem Gegenüber zu fassen: „Wie heißest du?" (E 644), versucht er das Gespräch in einer abgewandelten Form eines „wer bist du?" auf sie zu lenken. Doch Esther hält sich mit der Nennung ihres Namens kaum auf, ihr scheint die Frage überflüssig, fast lästig zu sein, entsprechend beiläufig gibt sie ihm – eine durchaus heikle, weil hinsichtlich ihrer Herkunft wiederum „wahrhaftige" – Antwort: „Nun eben: Esther, Herr! / Hadassa nennen mich des Hauses Nachbarn." (E 644-645). Doch Esthers Geständnis bleibt ungehört, und es geht für Esther im gleichen Ton wie zuvor weiter, Ahasver von der Notwendigkeit der Rückkehr Vasthis zu überzeugen und gleichzeitig die eigene Hilfe dabei anzubieten:

ESTHER. O, daß – traust du den Männern nicht des Hofs –
Du irgend zu mir sprächest: Geh, Hadassa,
Und hole mir die Herrin meines Glücks
Die unersetzte, schwervermißte Freundin!
KÖNIG. So weißt du, wo sie weilt?
ESTHER. Ha! Das war Mißtraun!
Willst du Vertraun, und hast es nicht? suchst Neigung
Und hegst Verdacht? O armer, armer Fürst!
(E 658-659)

Tatsächlich ist Ahasver zu bedauern. Wenn Haman früher vom König angenommen hat, „Mitteilung will sein Herz" (E 285), so mochte das wohl stimmen, aber mit einem

Herzen voll Verdacht ist weder gut sehen noch hören. Bemerkenswert an dieser Stelle ist aber nicht nur das hartnäckige Misstrauen des Königs, sondern auch die Reaktion Esthers, die hier die Contenance verliert und den König bezichtigt zu glauben, Vertrauen und Neigung – das „Edle, Hohe“ (E 660) – kaufen zu können, ohne selbst etwas dafür zu geben. Ahasver seinerseits unterbricht nun anders als zuvor ihre Rede energisch und mit mehr als nur einzelnen Einwürfen:

KÖNIG. Wohl also denn, du kennst sie nicht, die Frau,
Für die du sprichst, du lobtest sonst sie minder.
Denn sie ist stolz.
ESTHER. Auf dich.
KÖNIG. Rachsüchtig.
ESTHER. Gib
Ihr nichts zu rächen.
KÖNIG. Eifersüchtig –
ESTHER. Herr!
Die Eifersucht der Fraun ist Liebe stets,
Die Männer nur sind’s auch aus Eitelkeit.
KÖNIG. Nun denn, sie liebt mich nicht.
ESTHER *(sieht ihn rasch an und dann zu Boden)*.
KÖNIG. Hörst du, Hadassa?
(E 662-668)

So sehr sich Esther und der König hier ins Wort fallen und sich widersprechen, hier vollzieht sich etwas Erstaunliches: Es entsteht, für den König zum ersten Mal an dieser Stelle, ein Dialog. Zum ersten Mal kommt es hier auch zu dem, was Haman „Mitteilung an das Herz“ (vgl. E 285) genannt hatte; im stummen Abwenden des Blicks und im ersten Nennen des Namens. Gleichzeitig vollzieht sich der in derartigen Szenen bei Grillparzer immer wieder unausweichliche Tausch der ursprünglichen Rollen. Der auf dem Ohr der Gefühle bislang so taube Ahasver fragt Esther, ob sie hört – und die so vom offenen Sehen bisher so überzeugte Esther senkt ihren Blick und weicht jenem des Königs aus. Esther ist auf einmal wie verwandelt, ihre Sprache zeigt nichts mehr von der selbstbewussten Sicherheit von zuvor. Stattdessen gibt es stumme Gesten, Pausen, Verstummen – weitere typische und wohlbekannte Signale für einen emotionalen Ausnahmezustand in Grillparzers Dramen. Die Botschaft, dass es mit Vasthis Liebe für Ahasver nicht weit her sei, verändert die Situation für Esther offenbar völlig. Ob Ahasver hier die Wahrheit spricht oder nicht, bleibt offen. Tanzer deutet die Szene so, dass Ahasver nur „vorgibt, Vasthi liebe ihn nicht“[404], dass er Esther also täuscht. Das

[404] Tanzer 1998, 14; ähnlich negativ auch Politzer 1972, 283.

vorhandene Textmaterial gibt hier keine eindeutigen Hinweise; es zeigen sich hier die Grenzen der Deutungsarbeit am Fragment. Die Frage nach wahr oder unwahr von Ahasvers Aussage ist aber vielleicht auch nicht die entscheidende, denn die Reaktion Esthers steht ja außer Zweifel und erscheint in dieser Szene zentral:

KÖNIG. Sie liebt mich nicht und hat mich nie geliebt –
Was schüttelst du dein Haupt und glaubst mir nicht?
ESTHER. Das wäre freilich schlimm.
KÖNIG. Es ist, es ist, Hadassa.
ESTHER. Sonst dächt' ich, Herr –
KÖNIG. Wie nur?
ESTHER. Was liebenswert –
Man liebt es wohl.
KÖNIG. Auch du?
ESTHER. Die Fürstin eben.
KÖNIG. Und sagst das all mit abgewandtem Blick?
(E 669-674)

Dem abgewandten Blick folgt Esthers scheiternder Versuch, den Raum und damit den Palast zu verlassen – sie tritt aber nicht wie erhofft ins Freie, sondern im Gegenteil weiter nach innen, in die privaten Räumlichkeiten des Königs. Die Szene ist in ihrer Doppeldeutigkeit bemerkenswert:

ESTHER. Was nützt es auch? War falsch, was ich gemeint
Dann ist denn nicht zu raten, noch zu helfen.
Und also will ich gehen. Mein Oheim harrt,
Schon macht ihn etwa bange mein Verweilen.
Weiß ich doch kaum die Türe, wo ich eintrat.
KÖNIG *(auf die Seitentüre rechts zeigend)*.
Ich denke, hier.
ESTHER. So, Herr, denn, lebe wohl!
(E 675-680)

Der kurze Dialog lässt sich nicht nur als List, die Esther in der Folge beklagt, sondern auch als Offenbarung der Gefühle[405] und somit als „Mitteilung an das Herz" von Ahasver wie auch an ihn lesen. Die Stelle evoziert eine häufig zu findende Analogie zwischen Räumen der Behausung oder der Umgebung und Räumen des Körpers und

[405] Politzer stellt dazu ganz anders und kritisch fest, dass „der König zu billiger Zauberei und männlicher Strategie seine Zuflucht nimmt und das Mädchen, das ihn verlassen will, in seine Gemächer weist statt zum Ausgang (so als vermöchte der Anblick seines orientalischen Prunkbetts die eher prüde Jüdin zu verlocken)" (Politzer 1972, 283).

der Seele. Nicht immer muss das Eindringen in Innenräume – wie etwa in den Turm Medeas, in die Höhle in Kolchis, in den Turm Heros etc. – im Sturm und im Sinne einer sexuellen Metapher geschehen. Wenn Ahasver Esther in ihrer Ratlosigkeit, welche Tür die richtige ist, ‚wo sie eingetreten ist', auf seine Privaträume verweist, lässt sich das als Eingeständnis seiner Gefühle lesen: Die Mitteilung an das Herz ist geglückt, Esther hat Zugang zum Inneren des Königs gefunden. Dass ihr eigenes Inneres von der Begegnung mit dem König ebenfalls nicht unberührt geblieben ist, darauf weist ihr zögerliches „lebe wohl!" in dieser Szene ebenso hin wie ihre unmittelbar folgenden Anstalten, das Gespräch noch fortzusetzen, den Abschied hinauszuzögern (E 681-684).

Esthers Reaktion, als sie wenig später erfährt, welche physischen Räume sie gerade betreten hat, zielt freilich auf Flucht. Aber Ahasver lässt sie nicht gehen: Er sieht seine letzte Chance gekommen, Esther für sich zu gewinnen, er erkennt die Bedeutung des Geschehens. Er nützt seine Chance, indem er weiter zu Esther spricht. Sie reagiert stumm, in Gesten, dabei letztlich aber nicht weniger eindeutig: sie setzt sich den für Ahasvers Wahl bereitgelegten goldenen Kranz auf, krönt sich gewissermaßen probeweise selbst. Diese Geste ermutigt den König, Esther neuerlich anzusprechen und damit – schneller als erwartet – eine Entscheidung herbeizuführen:

KÖNIG. Hadassa! [...]
Es soll noch nicht Entscheidung sein, noch nicht!
Führt sie hinein, gönnt Ruh zur Überlegung,
Ich selbst entferne mich nach jener Seite.
Und wenn nach einer kurzen Stunde frist
Ich wieder komme und von Neuem frage:
Hadassa!
ESTHER *(an der Türe stehen bleibend)*.
Herr!
KÖNIG. Es ist! Der Ton entschied.
Nun fort von ihr! Ich selber will sie führen.
(Er hat sie umfaßt.)
Und was du meinst, vertrau es meinem Ohr.
(E 723-731)

Esthers Ausruf „Herr!", der dann von Ahasver als entscheidend genommen wird, ist als Antwort auf seine Anrede „Hadassa! das *Ja*, auf das er gewartet hat. Warum Esther sich verliebt, bleibt – wie auch bei anderen der bei Grillparzer Liebenden – offen. Die „Neigung" (E 709) jedenfalls, von der Ahasver in seiner Werbung um Esther

gesprochen hat, ist da und ist zugestanden – der König hat seine neue, liebende Partnerin gefunden.[406]

In der Literatur ist Esthers Verstummen, ihr Schweigen, nachdem sie aus Ahasvers Privaträumen auf die Bühne zurückgekehrt ist, negativ aufgefasst worden in dem Sinn, dass Esther zugleich mit ihrem Sprechen auch ihr freies Wesen ablegt. Tanzer schreibt dazu: „Esthers Schweigen verweist darauf, daß die Beziehung mit Ahasver nicht gelingt. […] Durch ihr Schweigen unterwirft sich Esther und gibt letztlich sich selbst auf.“[407] Tanzer macht das fest an Aussagen Esthers über das Schweigen der Diener als Ausdruck des Gehorchens (E 477-483), und sie setzt dieses Schweigen mit jenem Esthers gleich. Wo aber schon das Sprechen der Diener nicht mit dem Sprechen – und Hören – der Liebenden identisch ist, ist es wohl auch das Schweigen nicht. Und das Schweigen Esthers, um das es hier geht, ist das einer Liebenden.

Auch Esther kommt dem klassischen Liebesdiskurs nicht mehr aus in dem Moment, als die Liebe sie trifft. Das gleiche gilt für Ahasver. Ähnlich wie Medea und Jason im *Goldenen Vließ* oder Hero und Leander in *Des Meeres und der Liebe Wellen* fallen beide im Augenblick der Liebe in bestimmte Rollenmuster des Diskurses: der Mann wirbt sprechend um die Frau, die Frau reagiert weitgehend nonverbal auf sein Werben. Immer wieder gestaltet Grillparzer diese entscheidenden Szenen in seinen Dramen ähnlich – das ist hier umso bemerkenswerter, als hier ein König in Werbung geht, der wenige Momente zuvor einfach die Wahl aus einer Vielzahl an jungen Frauen gehabt hätte. Das Schweigen, besser gesagt das Verstummen von zuvor durchaus eloquenten Frauenfiguren ist immer wieder Indiz für das Aufkommen oder Umschwenken von Gefühlen. Die Figuren scheinen sich in diesem Verstummen selbst für einen Moment zurückzunehmen in einen Raum der Stille, wie um sich selbst zu sammeln und in der unbekannten Situation neu zu orientieren, bevor sie sich bewusst entscheiden und ja sagen in Worten und Taten. Esther ist da keine Ausnahme – gleichwohl aber ist auch

[406] Politzer sieht die Ereignisse durchaus skeptisch: Esther, so legt es das Fragment laut Politzer nahe, habe sich „jäh und unverständlicherweise in ihn verliebt […]. Auch sie kennt offenbar keinen anderen Grund, warum sie diesen Ungläubigen und Heidenscheich lieben sollte – als den einen, daß er eben ungeliebt ist. Geliebt zu werden, weil kein anderer einen liebt, das ist der ewige Wunschtraum des Einsamen; einen Ungeliebten zu lieben, die messianische Hoffnung des Weibes“ (ebd.). Harte Worte sind das für Ereignisse, die eigentlich nicht nach Grund und Ursache verlangen und von Grillparzer auch in anderen Dramen durchgehend so gestaltet werden: Liebe passiert nicht in nachvollziehbaren, ursächlichen Zusammenhängen, sondern unerwartet, ‚unwahrscheinlich’, im Nachhinein zurechtgedeutet, oft unpassend, und daher auch immer komplikationsreich und tragödien-, zumindest bühnentauglich.

[407] Tanzer 1998, 16.

ihre Position durch die Besonderheit der Situation (Esther ist ja wissend um das Geschehen am Hof zur Wahl ins Schloss gekommen) bemerkenswert. Was von Haman als klassische Brautwahl geplant war, machen Ahasver und Esther zu einer ganz eigenen, persönlichen und dem Einfluss Hamans entzogenen Szene des Zueinanderfindens. Während Tanzer in diesen Szenen das gewaltsame Ende Esthers als einer eigenständigen Person und die „Auslöschung der Frau“[408] sieht, findet Politzer zu einer anderen, positiveren Deutung des Geschehens rund um dieses wortlose Liebesgeständnis Esthers, nämlich zu der, „daß wir hier aus dem gesprochenen Drama unversehens ins Musikalische und Gestische geraten sind, dorthin also, wo die Sprache mit ihrer Unterscheidung von ‚Mann und Frau', ‚Herr und Dienerin' keinen Zutritt mehr hat.“[409] Tanzers Einwand, Esther könne sich vor den unterschiedlichen männlichen Zugriffen nicht schützen und nicht daraus befreien, stützt sich auf den Verlauf des *Buches Ester*. Was Grillparzer mit dem Stoff noch vorhatte, wissen wir nicht. Tanzer schließt in einer Analogie zum Märchen vom Aschenputtel: „Der Märchenschluß bleibt Illusion.“[410] Dem kann entgegengehalten werden, dass ein solcher Märchenschluss, in dem Aschenputtel und der Prinz sich finden, nicht der Schluss des Dramas *Esther* ist, ja nicht einmal der Schluss des zweiten Aufzugs. Die zur Liebe führende Begegnung von Ahasver und Esther darf als eine Schlüsselszene des Fragments und als sicherlich relevant für einen möglichen weiteren Verlauf des geplanten Werks gelesen werden. Es handelt sich dabei wohl um eine Szene, bei der vieles erst beginnt, nicht aber eine, die etwas zum Abschluss bringt.[411]

[408] Ebd.

[409] Politzer 1972, 278.

[410] Tanzer 1998, 16.

[411] So auch die bereits zitierte Äußerung Grillparzers zur Begegnung der Liebenden, die Littrow-Bischoff notiert hat (HKA I, 21, 423).

5. Versuchter Ausblick

Der zweite Aufzug endet nicht mit dem Liebesglück von Esther und Ahasver und auch nicht mit dem damit einhergehenden Glück Hamans, der seinen Kopf nun wieder aus der Schlinge befreit sieht.[412] Die Handlung verlagert sich in diesen Szenen des Aufzugs noch einmal aus dem Inneren hinaus, an den Palasteingang, wo Mardochai auf Esther wartet und wo Boten, Diener und Räte des Hofs zusammenkommen. Es ist dies kein ‚innerer' Ort, wie er zuvor mit den Gemächern Ahasvers benannt wurde, kein Ort der Mitteilung an das Herz; es ist im Gegenteil ein Ort, an dem die Dinge nach außen gekehrt werden: Hier begegnen sich Figuren, hier werden Botschaften übermittelt, Nachrichten und Gerüchte ausgetauscht und Intrigen gesponnen. Hier ist es, wo Mardochai jene Dinge erfahren wird, die ihn nach der Biblevorlage zuerst zum Retter Esthers und dann des gesamten Judentums werden lassen. Hier ist es auch, wo sich Äußerlichkeiten als Oberflächlichkeiten entlarven. An den Toren des Palastes kommt es zu einigen jener Dialoge, die Politzer dazu veranlassen, *Esther* auch als Beamtensatire zu lesen.[413] Ergiebiger für den Versuch eines Ausblicks in die ungeschriebenen Aufzüge der *Esther* scheint jedoch eine andere Stelle zu sein, die ein Thema aus dem ersten Aufzug wieder aufgreift. Vor ihrer Hütte hatten sich Esther und Mardochai in diesem ersten Aufzug über dessen Lektüre unterhalten. Insbesondere ging es dabei um eine bestimmte Stelle, deren Sinn Mardochai über Nacht begriffen zu haben glaubt:

> MARDOCHAI. Aus unserm Volk entstehen wird ein Held,
> Dem sich in Ost und Westen beugt die Welt,
> Der ganzen Menschheit freudiger Gebieter.
> ESTHER. Ein Mann des Schwerts?
> MARDOCHAI. Das ward mir noch nicht klar.
> Doch wie auch sonst? Kann je der Unterdrückte
> Wohl anders sich befrein als durch das Schwert?
> Und aus dem Stamme Davids wird er sein,
> Aus jenem Blut, dem du auch angehörst
> (E 393-400)

[412] „Luft, Luft! Das ging ans Leben. Aber dennoch, / Dennoch gesiegt!" (E 861-862), so Hamans Worte, als er aus dem Palast ins Freie tritt und seinen Einfluss und Rang nun wieder gesichert und wohl auch vergrößert meint.

[413] E 760-783, 804-819. Die Einblicke, die der Pförtner in seine Auffassung von Herrschaft und Gehorsam gibt, sind ebenso wie seine Bemerkungen zur Ausübung des eigenen Amtes aufschlussreich in Bezug darauf, wie es an diesem Hof zugeht. Siehe dazu Politzer 1972, 273.

Natürlich sind diese Zeilen eine klare Anspielung auf den Messias. Doch auch als Vorverweis auf Mardochais eigenes Schicksal – wird er doch laut Quellen zum Retter des Judentums werden – lässt sich diese Stelle lesen. Und nicht zuletzt kommt auch Esther aus dem Stamme Davids, wie Mardochai die Ziehtochter erinnert und angesichts dieses Stammbaums ermahnt: „O, daß du fühltest solcher Abkunft Wert!“ (E 402).
Auch mit Vorbildern für sie ist er zur Hand:

> MARDOCHAI. Daß nur ein Funke jenes Geists in dir,
> Der Deborah beseelte, Jahel stärkte,
> Und Judith schuf zur Heldin ihres Volks.
> ESTHER. So soll ich töten, täuschen, soll verraten
> Um wert zu sein des Stammes, der mich trug?
> (E 406-410)

In all diesen biblischen Zitaten liegt nicht nur Glanz, sondern auch Gefahr. Die Frage, mit der Esther auf diese aus der Vergangenheit gezogenen Zukunftsvisionen antwortet, welche Mardochai für sie als potenzielle Heilsbringerin bereithält, erfolgt in jenem Stil, der von Grillparzerschen Figuren bekannt ist, wenn sie ohne es selbst zu wissen kommende Gefährdungen beim Namen nennen: hier sind es List und Täuschung, Verrat und Tod. Esther lehnt solche Vorbilder klar ab. Überhaupt hält sie sich nicht lang mit jenen mythisch-religiösen Rollen auf, in denen Mardochai sie sehen möchte, da kann Mardochai noch so nachdrücklich von einer noch unbekannten Zukunft und vom „Großen“ sprechen, das ihn umtreibt. Die Gegenwart hat Spannendes genug zu bieten:

> MARDOCHAI. Du sollst dich fühlen, schon dadurch bereit
> Zu jedem Großen, das die Zeit dir auflegt.
> ESTHER. Die Zeit zur Größe wäre wahrlich da.
> Hast du gehört? Sie suchen ihrem Herrn,
> Dem König über Asien eine Frau
> Und wählen aus dem Volk sie, dem gemeinen.
> (E 411-416)

Als Mardochai nun im zweiten Aufzug vor den Palasttoren sitzt und auf Esther wartet, ist diese Wahl bereits getroffen worden. Mardochai weiß aber noch nicht, dass Esther die erwählte ist, und so denkt und spricht er gleichermaßen hoffend und bangend vor sich hin. Neben Esthers Schicksal, und mit diesem verwoben, kommen seine Gedanken immer wieder auf das für ihn eigentlich wichtige größere Ganze:

MARDOCHAI. Und endlich, wenn sich's träfe,
Auf sie des Königs Aug – Esther ist schön –
Sie setzte neben sich auf Asiens Thron
(aufstehend)
Und neu sich höbe Israels altes Volk,
Das Schwert des Zorns gezückt auf jene Heiden
Die es danieder hielten; Salomonis Tempel
Erstünde aus der Asche seiner Schmach,
Zur Freude und zum Schrecken aller Welt.
Dann wollt' ich segnen, daß, halb Zorn, halb List,
Ich ihr verbot, Geschlecht und Stamm zu nennen.
(E 741-750)

Halb Zorn, halb List – auch einem Mardochai sind die dunklen Seiten der Seele nicht fremd. Er ist, wie schon angesprochen wurde, keineswegs nur der edle, gottesfürchtige Ziehvater; hier gesteht er das Verfolgen eigener Interessen auch offen ein. Wieder, und hier liegt der zuvor erwähnte Bezug zu der anfangs zitierten Stelle aus dem ersten Aufzug, ist hier vom Schwert die Rede; dort geht es noch um die bloße Möglichkeit einer Befreiung der Unterdrückten mit der Waffe, hier ist das Schwert bereits gezückt. Die beiden Stellen weisen wohl ihrerseits wieder voraus auf kommende Dinge, die im Fragment aber nicht mehr ausgearbeitet worden sind. Mardochai wäre an all diese Dingen (wenn auch vielleicht nicht schuldhaft – man kennt das Dilemma aus dem *Goldenen Vließ*, ausgedrückt etwa in Jasons Rede im dritten Teil der Trilogie vom Geschehenen und vom Unheilsmeer, M 759-771) wohl beteiligt: Er ist es den Quellen nach, der Haman durch sein Verhalten so weit reizt, dass dieser einen Racheschlag gegen alle Juden plant[414], er ist es – das *Buch Ester* hilft hier wieder aus –, der Esther von diesem Plan informiert und sie dazu bewegt, dagegen einzuschreiten und dem König ihr Judentum zu bekennen. Er ist es schließlich, der den Gegenschlag der Juden gegen ihre Feinde plant und anordnen lässt.

[414] Dazu findet sich der Hinweis, der den weiteren Verlauf andeutet, im Fragment – Haman sagt über Mardochai:

HAMAN. Das scheint mir etwa einer von den Geistern,
Den starken, die die Welt und uns verschmähn.
Wohl ein Braman', vielleicht ein Jude gar.
Doch so ein Geist braucht doch wohl einen Körper,
Den man, als Körper, fesseln, töten kann.
Der Pförtner nennt mir später seinen Namen
Und ich, ich schreib' ihn hier
(*hinters Ohr zeigend)*
und treff' ihn einst. (E 879-885)

Schon alleine in diesen an Mardochai geknüpften Entwicklungen bietet der Stoff reiches Material für weitere große Szenen. Dass zu diesen Szenen, die bei einer Vollendung des Dramas auf die Bühne gekommen wären, auch Hamans geplanter Anschlag gegen die Juden und dessen Vereitelung durch Esthers (neuerliches) Bekenntnis zum jüdischen Glauben gezählt hätte, scheint denkbar.[415] Dies umso mehr auch deshalb, weil Grillparzer seiner Esther ein besonderes Detail ins weitere Geschehen mitgibt: Esther hat mit ihrem Rufnamen „Hadassa", der hebräischen Form von „Esther", dem König ihre jüdische Abkunft im zweiten Aufzug – entgegen Mardochais Rat – bereits offengelegt.

Dass Hamans Schicksal (mehr als umgekehrt) an jenes der Esther geknüpft ist, wurde bereits in den Szenen der arrangierten Brautwahl deutlich. Diese Verknüpfung ist von Aufzug zu Aufzug wieder zu erkennen, und sie steigert sich. Zunächst ist es, stellvertretend für Haman, außerhalb der Mauern Susas der Hauptmann, der um Esther wirbt und Hamans Hoffnungen auch für sich selbst in Worte fasst. Im zweiten Aufzug ist es dann Haman selbst, der sein Glück von Esther abhängen sieht; es ist jene Situation, als er sich nicht mehr hinter anderen Höflingen verstecken kann und sich seiner zugespitzten Lage bewusst ist, in der er zu Esther sagt: „Ich könnte mich zu deinen Füßen werfen / Die Knie umfassen dir, der letzten Hoffnung" (E 544-545). Wenn man den Quellen zum weiteren Verlauf glauben will, liegt in diesen Worten ein Vorverweis auf später Folgendes. Denn in einer nicht mehr ausformulierten Szene sollte sich Haman offenbar in der Tat zu Esthers Füßen werfen. Diese Szene beschreibt Grillparzer nach den Aufzeichnungen von Littrow-Bischoff so:

> Im nächsten Akt liegt er vernichtet, Gnade flehend zu der Königin Füßen, welche er zu umfassen sucht; sie weist ihn kalt ab, indem sie dieselben gleichgiltig auf die Bank oder auf das Ruhebett, auf welchem sie saß, heraufzieht, und läßt Haman sterben.[416]

Auch Politzer, der ansonsten auf große Distanz zu den Notizen Littrow-Bischoffs geht, sieht hier keinen Grund für Zweifel; die Szene mit ihrem stummen Spiel, in der Esther

[415] Dass die Frage der Religion im Staat in diesem Kontext ein großes Thema geworden wäre, wie Grillparzer nach Littrow-Bischoff angeführt hat, ist gut vorstellbar: Haman, so die Aufzeichnungen, solle demnach zum König darüber sprechen, „wie die Verschiedenheiten der Religionen im Staate nicht zu dulden seien, und welche Gefahren daraus entspringen können. Hier wäre eine große Szene über das Recht des Staates der Religion gegenüber, über die Stellung der Religion im Staate, über Glaubensfreiheit, politische Rechte und kirchliche Satzungen gekommen." (HKA I, 21, 425).

[416] HKA I, 21, 426.

„ihre Füße dem Grund und Boden, den sie mit dem Verurteilten gemein hat, entzieht“, besitze, so Politzer, „genuine Grillparzersche Bühnensymbolik“[417].

Während sich über Hamans Schicksal und Ende auch über das abbrechende Fragment hinaus wohl nicht ganz haltlose Vermutungen anstellen lassen, lässt sich der weitere Verlauf für Esther und Ahasver nur mit einiger Unsicherheit erahnen. Denkbar ist auf jeden Fall, dass das Sehen und Hören zwischen diesen beiden Figuren weiter eine Rolle spielt: Gerade für Ahasver ist hier in den vorliegenden Aufzügen eine deutliche Entwicklung erkennbar. Dass er zunächst nur an oberflächlichen, optischen Eindrücken interessiert ist, zeigt sich in dem Botenbericht, der von Ahasvers Umgang mit Vasthi erzählt. In der Begegnung mit Esther beginnt sich daran etwas zu verändern, Ahasvers Wahrnehmung erweitert sich um das Moment des Hörens und des hörenden Sprechens; das führt gleichzeitig und als Folge auch wieder dazu, dass er wieder genauer hinsieht. Defizite gibt es aber immer noch genug: im Hören Ahasvers liegt gleichzeitig immer noch auch ein Überhören, wenn er Esthers hebräischen Rufnamen zwar selbst verwendet, aber ihn dabei nicht als das zur Kenntnis nimmt, was er ist – ein jüdischer Name; in seinem Sehen wiederum liegt immer noch ein Moment von Blindheit, wenn Ahasver Haman nun zwar vor sich hat, ihn also sieht, aber nach wie vor nicht durchschaut, ihn also nicht in seinem zweifelhaften Wesen erkennt, sondern ihn sogar noch weiter auszeichnet und ihn in allen Vorhaben gewähren lässt. Haman selbst gibt im zweiten Aufzug schon einen Vorgeschmack darauf:

> HAMAN. Der König steckte selber
> Sein Siegel mir an diese meine Hand.
> Das blitzt, das glänzt! Und all der Glanz ist Macht.
> (E 863-865)

Das Siegel bedeutet in der Folge wohl die Unterschrift unter Hamans Befehl zur Judenvernichtung. Es braucht – so die Quellen – zunächst Mardochais Eingreifen und sodann Esthers Intervention und ihre deutlichen und unmissverständlichen Worte, um Ahasvers Augen und Ohren endgültig zu öffnen. Die Mitteilung an das Herz muss gewissermaßen um die Mitteilung an den Verstand ergänzt und vervollständigt werden. Die „Menschwerdung“ des Königs, die Politzer als zentrale Thematik des Werks

[417] Politzer 1972, 275.

ansieht, zeigt noch Potenzial nach oben – mit welchen Konsequenzen für die Handlung, das muss freilich offen bleiben.

Bleibt noch Esther: Sie hatte sich im ersten Aufzug Mardochai gegenüber gegen Tötung, Täuschung und Verrat verwahrt. Gänzlich käme sie all dem aber wohl nicht aus, das liegt nicht zuletzt aufgrund eines am Übergang vom zweiten zum dritten Aufzug noch eingefädelten Komplotts um Vasthi und ihren früheren Mundschenk Theres nahe – Mardochai berichtet hier von einem geplanten Anschlag (E 913-917, 934-939 und 921-925) und warnt Esther (E 977-979). Mit einer wortlosen Geste soll sie, wie zuvor schon aus möglichen Plänen für den weiteren Handlungsverlauf zitiert wurde, das Todesurteil über Haman aussprechen. Und als Täuschung ließe sich die ihr von Mardochai aufgetragene Geheimhaltung ihres Judentums – jedenfalls aber ihre Verleugnung, mit Mardochai den Überbringer der warnenden Botschaft zu kennen (E 971) – ins Treffen führen. Aber während das *Buch Ester* davon erzählt, dass Esther, als es darum geht, sich als Jüdin zu erkennen zu geben, ihr Judentum aus Angst vor den möglichen drohenden Konsequenzen nicht ungern weiter verheimlicht hätte, hat Grillparzers Esther-Hadassa dem König ja schon bei der ersten Begegnung einen deutlichen Wink zu ihrer Herkunft gegeben. Einen umfassenderen Gewissenskonflikt scheint Grillparzer im weiteren Verlauf für Esther aber noch geplant zu haben, äußert er sich doch entsprechend. Esther sollte sich weigern,

> dem Gebote des Alten [d.h. dem Gebote des Mardochai, Anm. d. Verf.] Gehorsam zu leisten. Sie kann den König für die Juden gewinnen dadurch, daß sie, die Geliebte, dem verhaßten Volke angehört, sie kann ihn aber auch dadurch für sich verlieren.[418]

Doch auch wenn sich Esther von Täuschung und Verrat zumindest weitgehend frei halten kann, wird sie, die anfangs als völlig makellose Figur erscheint, mit oder ohne eigenes Zutun, zum Teil eines von Männern dominierten Machtspiels und zum Gegenüber nicht nur ihr nächster Personen, sondern auch anderer Akteure mit anderen, nicht immer offenliegenden Interessen und Agenden – sie ähnelt hierin einer Figur wie der Medea. Obwohl auch sie selbst keine nennbare ‚Schuld' trifft, gehen die Ereignisse (wie in der Trilogie an Medea) nicht spurlos an ihr vorüber. Littrow-Bischoff zitiert Grillparzer dazu – wiederum irritierend angesichts der Tatsache, dass Esther sich dem König ja als Hadassa vorgestellt hat – so:

[418] HKA I, 21, 426.

> Sie muß sich gleich zu einer Entstellung der Wahrheit, zur Verläugnung ihres Glaubens bequemen. Darin liegt der Keim des Verderbens von Anfang an. […] durch Unwahrheit ist sie Königin geworden und so ist die Unmöglichkeit, sich Unschuld und Reinheit zu bewahren, von vornherein gegeben.[419]

Wie Mardochai Esther für seine Interessen einsetzt, so begründet diese auch sein mögen, und wie Esther sich, wenngleich aus hehren Gründen, von ihm einsetzen und an den Hof schicken lässt, das alles beschädigt die anfangs ‚reine' Figur dann offenbar doch maßgeblich. Esther ist „durch Schweigen eine Königin geworden, durch Verheimlichen ist sie es geblieben"[420], heißt es dazu. Oder, etwas drastischer: Esther, so weiß es Littrow-Bischoff zu berichten – eine Stelle, die vor allem von Politzer kritisch betrachtet wurde –, sollte im Drama schließlich auch sterben, und zwar, „nachdem sie eine Kanaille geworden ist."[421] Wie auch immer man sich zu dieser Bemerkung verhalten mag: die Annahme, dass Grillparzer in diesem Drama auch mit Esther noch einiges vorhatte, scheint jedenfalls angebracht. Als Namen gebende Hauptfigur eines Grillparzerschen Dramas wäre Esther ganz ohne Schattenseite und Brüche ohnehin nur schwer denkbar.

In der Beschädigung einer Figur liegt aber gleichzeitig auch eine Chance zur Entwicklung und (nochmals mit Politzer) zur „Menschwerdung", und dies hier nicht nur für den König: auch für Esther hätte der weitere Verlauf wohl noch einiges an Erfahrungen bereitgehalten. Grillparzer erwähnt diesbezüglich

> eine wichtige Szene […], in welcher die ganze Gewalt und Autorität talmudistischen Priester- und Rabbinertums sich geltend machen konnte, durch welche die rebellische und gottesläugnerische Tochter von der Hoffart der Welt zur Unterwerfung und zum Gehorsam unter die Herrschaft des Glaubens gebracht wurde.[422]

Das dürfte nicht die Art Unterwerfung sein, von der Politzer im positiven Sinne meinte, Esther sei ihrer fähig. Vielmehr geht es hier um jenes Erfahren, Ertragen und Erdulden

[419] HKA I, 21, 427.

[420] HKA I, 21, 426.

[421] Ebd. Politzer interpretiert diese Stelle weniger gegen Esther gerichtet als gegen Grillparzers eifrige Gesprächspartnerin: Ihm zufolge haben Leser der Littrow-Bischoffschen Aufzeichnungen „der Folterung eines hilflosen, aber widerstrebenden alten Herrn durch die schamlose Neugierde einer Kulturträgerin beigewohnt, gegen die sich der Dichter am Ende nicht anders zu wehren wußte, als daß er einen Kraftausdruck gebrauchte, der wohl in seinem Unbewußten nicht ausschließlich seiner unseligen Heldin gegolten hatte" (Politzer 1972, 281), und er suggeriert weiter, dass Grillparzer Esthers Ende „Frau von Littrow unter die Nase gerieben hat, so als wünsche er es nicht der Figur, sondern der lästigen Besucherin" (Politzer 1972, 282). Vgl. auch Lorenz 2006, 25-26.

[422] HKA I, 21, 426.

von Macht und Gewalt, dem sich die Tochter Esther ebenso wie ihre rebellischen ‚Schwestern' in anderen Dramen ausgesetzt sehen.

Die ‚Pflicht', in welchem Gewand auch immer sie erscheint, ruft die ungehorsamen Töchter zur Ordnung, Widerstand wird nicht geduldet. Auch Esther hätte dies in späteren Aufzügen wohl noch erfahren. Welche Folgen das in Grillparzers Bearbeitung des Esther-Stoffs hätte haben sollen, auf welche Weise – in denkbarer Analogie auch zu anderen Dramen – ein möglicher Sieg der Ordnung in diesem Werk zunächst hätte erfolgen und am Ende vielleicht doch ins Zweifelhafte hätte gerückt und gebrochen werden können, ist nicht zu sagen. Gleichzeitig aber zeigen die vorhandenen Szenen der *Esther* eine andere Möglichkeit zumindest in Andeutung auf.

Denn die Liebe zwischen Esther und Ahasver, wie sie im zweiten Aufzug angebahnt wird, hat Potenzial, und es gibt genügend Hinweise, dass die große Begegnungsszene des zweiten Aufzugs nicht einen Endpunkt einer Entwicklung zwischen den beiden Hauptfiguren darstellen sollte, sondern eine erste Stufe auf einem weiteren Weg. Die Möglichkeit einer ungetrübten Wahrnehmung der Welt, des eigenen wie des anderen Geschlechts, die Möglichkeit, sich dieser umgebenden Welt offen und unmissverständlich mitzuteilen, scheint in diesem Fragment – wohl als einem der ganz wenigen derartigen Zeugnisse in Grillparzers Dramenwerk – zumindest angelegt. Fraglich bleibt bei allem Möglichkeitssinn aber dennoch, ob die Befreiung aus einer wie immer gearteten „Unterdrückung", um noch einmal auf Mardochais Worte über die Juden im ersten Aufzug Bezug zu nehmen (E 397-398), nicht nur für die Juden, deren Mythos zum Purimfest hier ja erzählt wird, sondern auch für die Frau, die Liebende – die Liebenden schließlich – wirklich hätte gelingen können, und vor allem, ob anders als nur mit dem „Schwert", mit Gewalt und um den Preis von Verletzung und Tod, sondern tatsächlich über den Weg der Mitteilung an das Herz. Eine tatsächliche Befreiung aus allen Machtverhältnissen, Hierarchien und Rollennormen, und damit aus den ‚Mythen', erschiene wohl auch für die Figuren in *Esther* vor dem Hintergrund der übrigen hier diskutierten Dramen als wohl zu optimistische Prognose.

V. Die Jüdin von Toledo

1. Der Garten und das ‚Natürliche': Lob- und Abgesang auf die beherrschte Natur

Der Stoff, den Grillparzer in seinem historischen Trauerspiel über die erotischen Verwicklungen eines verheißungsvollen jungen Königs mit einer schönen Jüdin behandelt, hat lange Tradition. Grillparzers Lektüren von Jacques Cazottes Novelle *Rachel ou la belle juive*, Juan Marianas *Geschichte Spaniens* und Lope de Vegas Drama *Las Paces de los Reyes, y la Judía de Toledo* lassen sich anhand seiner Studien, Notizen und Tagebuchaufzeichnungen nachvollziehen, skizziert wurden diese Spuren unter anderem von Gerhard Neumann.[423]

Im Anfang von Grillparzers *Jüdin von Toledo*[424] und als Rahmen für die Begegnung der Jüdin mit dem König sieht Neumann „die Leere, ein Vakuum, in das der Zufall – ‚ein wirrer Vorgang' – einbricht."[425] Zur Leere zählt Neumann auch den Bühnenkontext, in den das Auftreten des unterbeschäftigten Monarchen fällt,

> der einen Park nach englischem Muster – solche Anachronismen gehören grundsätzlich zum Gestus von Grillparzers historischen Parabeln – umgestaltet, um der Königin zu gefallen[426].

Gegen Neumanns Einschätzung zur Leere lässt sich einiges einwenden. Denn dieser Garten, in dem das Drama seinen Ausgangspunkt hat und in dem das Schicksal der Figuren seinen Lauf zu nehmen beginnt, lässt sich gerade als ein Ort der Fülle begreifen; als ein Ort, in dem Mehrfachcodierungen versammelt sind, wie sie schon im Ursprungsmythos eingelagert sind: in der alttestamentarischen Geschichte von Paradies und Vertreibung, von unschuldiger Lust und Sündenfall, von ursprünglicher Nacktheit

---

[423] Vgl. Neumann 1994, passim, insbesondere 144-158. Vgl. auch die dort zu findenden zahlreichen Literaturhinweise in Anm. 23, 155-156. Sigurd P. Scheichl erwähnt daneben unter Berufung auf Harold F. H. Lenz den thematisch ähnlichen Roman „Wilhelm Zabern" von J. C. Hauch, den Grillparzer 1836 gelesen hat (Scheichl 1988, 137, v.a. Anm. 38). Dass Grillparzer sich weiters für die Affäre um Lola Montez und Ludwig I. interessiert hat, ist auch aufgrund seines einschlägigen Gedichts aus dem Jahr 1847 bekannt; neben anderen weist auch Scheichl darauf hin (Scheichl 1988, 137).

[424] HKA I, 7, 1-105, hier zitiert mit Sigel „J" und Verszahlen.

[425] Neumann 1994, 159.

[426] Ebd. Ähnlich auch Politzer: der Garten wird hier beschrieben als "ein willkürlicher Sprung über die historische Zeit hinweg" (Politzer 1972, 334).

und dem Entstehen von Schamgefühlen, von paradiesischem Müßiggang und den Mühen von Arbeit und Krieg. Von alledem ist hier aber noch nicht die Rede. Zunächst ist dieser Garten ein Entwurf: Er ist ein Gemälde, in welches Grillparzers Figuren ihre Bilder von sich selbst wie auch ihre Bilder von anderen zu setzen versuchen.

Ein Stückchen England wollte Alfons inmitten Spaniens mit der Umgestaltung seines ehemaligen Orangenhains zur Freude der Königin entstehen lassen; dieses Stückchen gestaltetes Land soll ein Gegenraum zur ‚eigentlichen Welt' sein, ein Ort des Friedens, während ‚draußen' an den Grenzen des Reichs bereits der nächste Krieg droht. Es ist dabei gleichzeitig – und damit ist ein großes Thema der *Jüdin von Toledo* schon in der Kulisse eingebettet – ein Exempel für Beherrschung und Ordnung der Natur. Das „Vakuum", von dem Neumann spricht, das schließlich vom „wirren Vorgang" unterbrochen wird, lässt sich insofern übersetzen als eine (scheinbar) abgeschirmte Welt, die einer eigenen, strengen Ordnung folgt. Diese Ordnung ist die Ordnung des Hofes und diese Ordnung ist, so scheint es, nicht zu erschüttern; mehr noch, am Hof ist man sich der eigenen Ordnung bis hin zur Unfehlbarkeit gewiss: „Besiegter Fehl ist all des Menschen Tugend" (J 174), diese von Alfons in diesen Anfangsszenen so leichthin ausgesprochene Weisheit ist in der Ausgangssituation aber nicht mehr als eine unbelegte Phrase. Was es mit den Tugenden der Figuren wirklich auf sich hat, wurde noch nicht auf die Probe gestellt, die Natur hat sich noch nicht gegen ihre Beherrschung aufgelehnt. Den künstlichen Bildern, die man sich von sich selbst und von einander gemacht und ins Spiel gebracht hat, sind noch keine tatsächlichen Bilder, keine unmittelbaren optischen Eindrücke in die Quere gekommen. „Wir haben bis vor kurz gelebt als Kinder" (J 1379), so wird ein Alfons, den das Leben inzwischen in Gestalt der Jüdin Rahel eingeholt hat, im vierten Aufzug Eleonore gegenüber zurückblicken.

Die nach außen so heil erscheinende Welt, die uns Grillparzer am Beginn der *Jüdin von Toledo* präsentiert, stellt sich bei näherem Blick als eine in hohem Maße fremdbestimmte Welt dar. Fremdbestimmt ist sie insofern, als genau festzustehen scheint, ‚wer wie ist' und ‚wer wie zu sein hat'. Man lebt hier geleitet von den Vorstellungen der anderen, ihren Erwartungen ebenso wie ihren Vorurteilen, sowie festgefahren in den eigenen Vorstellungen von den jeweils anderen, Erwartungen an diese und Vorurteilen gegenüber ihnen. Vor allem betrifft das in der gegebenen Szenerie die Juden, deren eingeschränkte und dabei klischeebeladene Daseinsmöglichkeit gleich in der ersten Szene deutlich wird, es betrifft aber auch – am anderen Ende der sozialen Skala – Alfons und Eleonore. Auch die Königlichen

erscheinen als Kunstfiguren, heran erzogen zu idealen Herrschertypen, er zum heroischen Regenten[427], sie zur tugendhaften Frau an seiner Seite. Ob jüdische Unterschicht oder königlicher Hof: Stereotype Bilder herrschen über Individuen, auch dort, wo sich die Figuren gut eingerichtet zu haben scheinen in den Rollen, die ihnen zugedacht worden sind, so gut, dass sie die Künstlichkeit ihrer Existenz gar nicht mehr bemerken.

Der kastilische Hof mag sich in diesen ersten Szenen moralisch einwandfrei präsentieren, aber es geht kalt zu, es ‚menschelt' dort nichts. Es ist vor allem Manrique, der Ziehvater und Schöpfer des hoffnungsvollen jungen Königs, der vom ersten bis zum letzten Aufzug wie ein Garant für Moral und Ordnung über das Geschehen wacht und diese Ordnung personifiziert. Sein Schatten fällt dabei nicht nur auf Alfons und Rahel: Die felsenfesten Moralansprüche gelten auch für Manriques tatsächlichen Sohn Garceran und dessen Geliebte, auch in die Geschicke dieser beiden Figuren wird von oben streng und lenkend eingegriffen.

Das ‚Natürliche', von dem Grillparzers Figuren in den späteren Szenen wiederholt sprechen werden, scheint ihnen in den Eingangsszenen ebenso wie ihrer Umgebung erfolgreich ausgetrieben zu sein. Aber dieses ‚Natürliche' fordert seinen Tribut, es dringt in die schöne Konstruiertheit dieser Welt ein und erschüttert die ihr zugrundeliegende Ordnung in ihren Grundfesten. Der Weg dorthin führt über ein Medium, das sich um all die vernunftbetonten Werte wie Ordnung, Moral und Selbstdisziplin nicht kümmert – er führt über jene Art des Bildhaften, die sich als unmittelbarer und unsteuerbarer Eindruck der Vernunft und dem Diskurs widersetzt und entzieht.

Zwei Arten von ‚Bildern' sind für die *Jüdin von Toledo* zu unterscheiden, die aufeinanderprallen und miteinander in Konflikt geraten: einerseits die diskursiv konstruierten Gedanken-Bilder und sozialen Entwürfe in den Köpfen der Figuren für sich selbst und für andere, die auf der Ordnung des Hofs basieren und auf deren Basis die Ordnung in Toledo gelebt wird; und andererseits jene unmittelbaren, ungefilterten

[427] Man fühlt sich bei dieser Herrscherfigur an Rudolf aus *König Ottokars Glück und Ende* erinnert; während sich Rudolf jedoch auf den Moment der Krönung beruft, der ihm alles Sterbliche ausgetrieben und ihn in eine andere, unumstößliche und höhere Ordnung versetzt habe (*König Ottokars Glück und Ende,* 1785-1797, HKA I, 3, 108), ist dieses Moment der Selbststilisierung (an ‚Selbsterkenntnis' ließe eher der umgekehrte Gedanke Rudolfs II. im *Bruderzwist in Habsburg* denken, den Grillparzer im Sterben wiederum Mensch werden lässt – *Ein Bruderzwist in Habsburg,* 2408, HKA I, 6, 307) von Hofleuten wie Manrique bereits für das Kind Alfons vorweg genommen und dem künftigen König in die Wiege gelegt worden.

physischen Bilder und sinnlichen Eindrücke, welche etwa als Anblick oder Abbild vor das Auge treten und die auch die Kraft haben, eine Ordnung bzw. vermeintlich feststehende ‚Wahrheiten' zu stören. Das Drama entzündet sich daran, dass all jene schönen, makellosen Bilder, die von den Figuren entworfen bzw. als Lebenskonzepte und Rollen ihnen aufgezwungen werden, die von Vernunft gelenkt und der Bewahrung der Ordnung verschrieben sind, genau in jenen Momenten unbrauchbar und unhaltbar werden, in denen den Figuren durch unvorhergesehene und unerhörte Ereignisse ‚die Augen aufgehen', in denen die Figuren beginnen, selbst und wahrhaftig zu sehen. Geordneter und ordnender Diskurs einerseits und sinnlicher Eindruck andererseits – anders gesagt: kollektive Ordnung und individuelles Erleben (und Erwachen) – sind somit die Gegensätze, die in der *Jüdin von Toledo* in Konflikt geraten. Das Trauerspiel hat damit durchaus Ähnlichkeiten mit dem Dramenfragment *Esther*. Während aber im *Esther*-Fragment König Ahasver zunächst ganz dem Reiz des Äußeren anhängt, er in den ersten Aufzügen also erst Hören und Sprechen lernen muss, ist Alfons umgekehrt ein Produkt des Diskurses und der Vernunft. Auch für Alfons sehen wir die „Menschwerdung" eines Mannes, wie Politzer es für Ahasver genannt hat[428] – sein Sehsinn, sein genereller Sinn für das Sinnliche, muss erst erwachen, wird dann aber zum Angelpunkt, ihn aus seinem vorgegebenen Korsett zu lösen. Dies geschieht nicht ohne Folgen: Die Sinnlichkeit fordert letztlich ihren Tribut.

Moral und Ordnung der Gesellschaft (und ihrer Ehen) einerseits und das ‚Natürliche' des lustvollen, sexuellen Aufeinandertreffens der Geschlechter anderseits werden in der *Jüdin von Toledo* beide in entsprechenden Bildern vermittelt; die Konfrontation imaginierter und normierter Vorstellungen von Geschlechtlichkeit und Geschlechterrollen mit unmittelbaren, sinnlichen Eindrücken der (Bühnen-)Wirklichkeit bedingt einen ‚Schock' des Visuellen, der transformierende Kraft hat. Während Ahasver im zweiten Aufzug der Esther die Ohren geöffnet werden, werden Alfons hier buchstäblich die Augen geöffnet. Die ‚Erschütterung' darüber hält an, auch wenn die Verhältnisse scheinbar wieder in die Ordnung zurücksinken. Die Bilder in der *Jüdin von Toledo*, ob diskursiv-geordnet oder sinnlich-unmittelbar, reden dabei immer auch von ‚Weiblichkeit' und ‚Männlichkeit'. Am Ende sind alle Arten von Bildern in Frage gestellt oder zurückgewiesen, zurückgenommen oder faktisch zerstört: die glänzenden Entwürfe ebenso wie die tiefgehenden Eindrücke und Abbilder. Über die spanische

[428] Politzer 1972, 284.

Gesellschaft, in der das Drama spielt, über die Epoche Grillparzers, der sie in seine und unsere Gegenwart vermittelt, sind die Bilder, deren Glück und Ende Grillparzer in diesem Trauerspiel inszeniert, Variationen jenes alltäglichen Mythos', der sich in den vorherrschenden Vorstellungen von Frau-Sein und Mann-Sein manifestiert.

2. Geordnete Verhältnisse und spanische Heterotopien

Auch die bildhaften Räume und, einmal mehr, Heterotopien, die Grillparzer für dieses Trauerspiel als Bühne entwirft, bleiben vom Geschehen nicht verschont. Der erste der Bühnenräume, in denen *Die Jüdin von Toledo* angesiedelt ist, ist der königliche Garten von Toledo. Dieser Garten ist ein Raum von der Art jener Orte,

> die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.[429]

So beschreibt Michel Foucault jene Orte, die er als „Heterotopien" bezeichnet und zu deren exemplarischsten Ausformungen er unter anderem Gärten zählt: „Der Garten ist seit dem ältesten Altertum eine selige und universalisierende Heterotopie"[430].
Heterotopien, so Foucault, sind „wirkliche Orte, wirksame Orte"[431], und der ehemalige Orangenhain, der nun der Gemahlin zuliebe in einen Lustgarten umgestaltet wurde, soll eben, so wünscht Alfons es sich, ein solcher ‚wirksamer Ort' sein. Einige der Aspekte, die Foucault in seiner Analyse dieser besonderen Räume als „Grundsätze" geltend macht[432], sind hierbei von Relevanz – der königliche Garten erweist sich als Heterotopie par excellence.
Der Garten, von Neumann in den Bereich der Leere gerückt, hier hingegen als Ort der Fülle bezeichnet, ist ein Ort der Fülle deswegen, weil er viel mehr ist als bloße Oase des Friedens im Schatten des bereits drohenden Krieges, oder als bloßer Ort des Rückzugs

[429] Foucault, *Andere Räume*, 39.

[430] Foucault, *Andere Räume*, 43.

[431] Foucault, *Andere Räume*, 39.

[432] Foucault verwendet für diese systematischen „Lektüren" den Begriff „Heterotopologie" und meint damit „eine zugleich mythische und reale Bestreitung des Raums" (Foucault, *Andere Räume*, 40). Zu den Grundsätzen dieser „Heterotopologie" siehe Foucault, *Andere Räume*, 40-46.

von den Alltagsgeschäften. Der Garten ist ein begehbares Bild; ob Leere oder Fülle dieses Bild kennzeichnet, das liegt jedoch immer auch im Auge des Betrachters oder der Betrachterin. Der Garten ist historisch gesehen ein geschützter Ort für die Damen des Hofs, eine Art Erweiterung der ‚Frauenzimmer', und so soll er auch als allererstes der Königin Eleonore als ein solcher offener, geschützter Ort dienen – und gefallen. Aber er soll noch mehr als das: Der König hat bestimmte Absichten und Vorstellungen, wie die neu gestaltete Landschaft wirken soll. Aber die Königin kann dem nicht entsprechen:

> KÖNIG. Du siehst ja nicht um dich her, Leonore
> Und schaust, was wir geschaffen, dir zu Lust?
> KÖNIGIN. Was soll ich sehn?
> (J 200-202)

Eleonore sieht das Bild, das Alfons ihr mit dem Garten präsentiert, nicht. Die Engländerin empfindet keine Lust am ‚englischen Garten', paradoxerweise eben weil sie Engländerin ist und ihr Puritanismus der romantischen Lust am englischen Garten (des 19. Jahrhunderts) und Alfons' Intentionen im Wege steht.[433] Als Figur ist Eleonore ein Patchwork von Eigenschaften, die aus verschiedenen Zeiten geholt erscheinen, aber auf der Handlungsebene des Stücks ihre Komplexität ausmachen. Gleichzeitig ist Eleonore auch ein Patchwork von Vorgaben anderer Personen, von Notwendigkeiten und Anforderungen des Hofes an die ideale Herrscherin. Im Garten etwas ‚sehen' zu können, scheint darin freilich nicht angelegt.

Eleonores Reaktion lässt sich, auch in diesem Sinne, noch auf eine andere Weise deuten: Ihr fehlt gewissermaßen – anders als Alfons – *nichts*. Heterotopien entstehen aber nur dort, wo Defizite ausgeglichen, Krisen kompensiert, Wünsche erfüllt sein wollen. Und weiter, Heterotopien können nur dann gelingen und wirken, wenn sie als solche erkannt und akzeptiert sind, wenn Konsens über ihre Existenz und über ihre Bedeutungen besteht, wenn der ihnen innewohnende ‚Mythos', so könnte man sagen, wirksam ist, wie es etwa in der *Sappho* mit Olympia als dem quasi exterritorialen Wettkampfort der Fall ist. Hier ist das nicht der Fall. Alfons muss Eleonore erst hinweisen auf die Eigenarten der neu gestalteten Umgebung, doch auch dann bleibt er in diesem Raum allein. So harmlos die von ihm angetragene „Lust" auch ist, Eleonore erkennt die Bedeutung, oder anders gesagt, das Defizit, das behoben werden soll, nicht.

[433] Siehe Alfons' Reaktion auf Eleonores sinnliche Blindheit: J 202-212.

Dieses Nichterkennen ist für Alfons enttäuschend: „Wir haben's nicht getroffen, ob bemüht." (J 203). Eleonores höfliche, aber doch merklich unbeteiligte, unbeeindruckte Reaktion ist nicht das, was sich Alfons von seinem Bemühen erhofft hat: „Der Tag hat einen Riß." (J 217).[434]

Der Riss im Tag rückt das brisante Thema, um das es bei dieser Heterotopie (dieser Krisenheterotopie, wenn man so will) geht, nur scheinbar aus dem Blickfeld, wenn nun nicht mehr von Lust, sondern vom Krieg die Rede ist. Denn über die Nebenhandlung, die Grillparzer hier einführt, wird das Thema nicht etwa gewechselt, sondern im Gegenteil vertieft und um einiges expliziter abgehandelt als dies zwischen dem Königspaar möglich wäre. Einmal mehr sehen wir hier – wie auch in *Esther* etwa – eine Problematik zur Schärfung auf die Dienstbotenebene verschoben. Der Bote von der Grenze, der längst erwartet nun endlich die Szene betritt, Garceran, bringt nämlich seine eigene Geschichte mit auf die Bühne: Er ist aufgrund seines verwerflichen Verhaltens gegenüber einer jungen Hofdame vom Hof ins Militärlager verbannt worden. Alfons fasst die unerhörten Vorkommnisse zusammen – und er entwirft dabei ein höchst spannendes Bild von Garceran:

> KÖNIG. Der junge Mann hat höchlich wohl gefehlt
> Als er verkleidet schlich ins Fraungemach,
> Die Holde seines Herzens zu erspähn.
> (J 234-236)

Garcerans Versuch, sich der Liebsten als verkleideter Eros zu nähern, hatte nicht den erhofften Erfolg, die Tür zu Doña Claras Schlafzimmer zu öffnen, sondern führte stattdessen zur Verbannung an die Grenze. Die Szene ist aus mehreren Gründen bemerkenswert:

Zum einen bedient sich Grillparzer, und nicht zum ersten Mal, selbst bei dieser Miniatur einer erotischen Annäherung eines Bildes, welches die Geschlechtergrenzen verschwimmen lässt: Er steckt die liebende Figur in die Kleider des anderen Geschlechts.[435] Wir kennen einen vergleichbaren Vorgang aus *König Ottokars Glück und Ende*, dort ist es Kunigunde, die sich als Krieger verkleidet, um sich zu einem

[434] Vgl. auch Politzer 1972, 334-335.

[435] Garcerans Strategie hat ein Vorbild in der antiken Mythologie: Schon Achill hatte sich über den Weg der Verkleidung seiner Geliebten Deidamia genähert, bevor er in den Krieg ziehen musste. Der Grieche war dabei aber erfolgreicher als sein spanischer Nachahmer.

Zeitpunkt, als es ihr noch nicht erlaubt ist, Ottokar nähern zu können. ‚Männlich' und ‚weiblich' erweisen sich in diesen Verkleidungen – wieder einmal – als Kategorien, die durchlässig sind. In der *Jüdin von Toledo* werden die Geschlechterrollen allerdings durch die Art der Sanktionierung dieser unerlaubten Annäherung mittels Verbannung ins Kriegsgebiet auf der Stelle wieder hergestellt; im Fall von Kunigunde ist es nicht Ottokar, sondern dessen Gegenspieler Zawisch, der über seine Werbung um die künftige Königin den „schönen Krieger"[436] wieder in die Weiblichkeit zurückholt.

Zum anderen erzählt das Geschehen mit dem Motiv des Eindringens in das Frauengemach selbst wieder von einem ‚besonderen' Ort und mit der Verkleidung auch vom Verhüllen der eigentlichen Absichten.[437] Garcerans Strategie, die Geliebte zu sehen, und Alfons' gartenbauliche Ambitionen, die Ehefrau zu erreichen, entspringen derselben Motivation: dem Begehren. Anders als Alfons ist Garceran sich seines Begehrens bewusst und setzt entsprechend bewusst seine Handlungen. Gleichzeitig ist die Erzählung einer erotischen Begegnung und ihrer Folgen mit Alfons verknüpft: In der Geschichte Garcerans, die Grillparzer hier als karikaturenhafte Anekdote darstellt, wird das gesamte Schicksal des Königs, der sich seines Begehrens erst bewusst werden muss, schon vorweggenommen.

All das kann Alfons freilich nicht erkennen, und seine Worte über Garceran zeugen ebenso von einer gewissen Unbedarftheit wie jene, mit denen er sich weiter an Garcerans Geliebte wendet:

> KÖNIG. Nu Doña Clara, senkt nur nicht das Haupt,
> Der Mann ist wacker, obgleich jung und rasch,
> Gespiele mir aus meiner Knabenzeit
> Und unversöhnlich sein wär' etwa schlimmer
> Als leichtgesinnt den Fehler übersehn.
> Auch, denk' ich, hat er reichlich abgebüßt,
> Seit Monden schon verbannt zur fernen Grenze.
> *(Auf einen Wink der Königin entfernt sich ein Fräulein*
> *ihres Gefolges.)*
> Nun geht sie doch: O Sittsamkeit
> Noch sittlicher als Sitte!
> (J 237-245)

[436] Mit den Worten „O schöner Krieger!" (*König Ottokars Glück und Ende*, 720, HKA I, 3, 44) kommentiert Zawisch, wie Kunigunde ihren Reitermantel abwirft und sich zu erkennen gibt.

[437] Das Verkleiden weist auch bereits auf Rahels wiederholtes Spiel mit Maskierungen und Verhüllungen voraus. Alfons wirkt neben all dem nahezu nackt – unbedarft, unerfahren.

Hier spricht jemand über Dinge, die er nicht kennt. Alles, was Alfons sagt, klingt milde und besonnen – es ist aber eine Milde, die auf Unerfahrenheit basiert und eine Besonnenheit, hinter der keine Einsicht liegt. Wenn Alfons sich in dieser Situation (nicht zum ersten und auch nicht zum letzten Mal) an sentenzenhaften Wendungen festhält, gehen seine Worte im Gehalt über leere Floskeln nicht hinaus. Mit der Eloquenz, die Alfons in den ersten Szenen durchwegs an den Tag legt, ist es nicht weit her. Die klugen Worte sind leer, „was er spricht ist Weisheit, aber erlernte, Bücher-Weisheit, die Welt hat ihn noch nicht in ihre strenge Lehre genommen.“[438] Alfons reproduziert, was ihm vorgesagt wurde, so auch hier. Die Reaktion der Königin ist da schon viel bestimmter. Sie verliert kein Wort über die eine oder die andere Möglichkeit, auf Garcerans Verhalten zu reagieren, sie wägt nicht ab zwischen mehr oder weniger schlimmen Alternativen, sondern sie klärt die Situation mit einer einzigen, stummen Geste, die keinen Widerspruch duldet. Aus diesem Wink Eleonores an Doña Clara spricht keinerlei Milde, sondern strikte Disziplin. Die Geste entspringt derselben Haltung, die auch zu jenem Unverständnis führt, auf das der Ort des Geschehens bei ihr stößt, der ihr zuliebe von einem Orangenhain als einem Ort der Zweckgerichtetheit in einen Garten des lustvollen Aufenthalts verwandelt worden ist. Lust, auch in solch domestizierter Form, wie ein englischer Garten sie symbolisiert, ist Eleonore fremd, ihre eingangs zitierte Frage, was sie denn sehen solle, immerhin ihre erste Äußerung auf der Bühne, verweist deutlich auf diese Problematik. Das geschützte, kontrollierte Aufeinandertreffen der Geschlechter, der Liebenden, ist für Eleonore keine Option, weder für sich selbst und Alfons, noch in der wagemutigeren Variante für Garceran und Doña Clara.

Dagmar Lorenz fasst den Konflikt des königlichen Paares wie folgt zusammen:

> Ohne eine schlechte Frau zu sein, ist Eleonore nicht die ideale Bettpartnerin für den König, ohne dass er ein schlechter Mann sei, ist er ihr nicht gleichgestimmt genug, um sie spontan erfreuen zu können.[439]

Lorenz verweist damit auf eine wesentliche Problematik des Dramas für das Königspaar: die Frage nach der Möglichkeit, Lust zu erkennen und dem unterschiedlich ausgeprägten Bedürfnis und der Notwendigkeit, diese auszuleben. So sehr Lorenz' Einschätzung dabei auf Eleonore zutrifft, auf das Verhalten der „Strengen“ (J 208), wie Alfons sie nennt, die das Produkt der Erziehung ihres strengen Vaterlands ist, so wenig

[438] HKA II, 8, 140.

[439] Lorenz 1986, 100.

scheint sie gleichzeitig der Situation, in der Alfons sich befindet, gerecht zu werden. Denn es liegt nicht allein an Alfons, dass man sich ein spontanes Erfreutsein bei Eleonore schwer vorstellen kann. Das Wort „gleichgestimmt“ impliziert allerdings, dass zwischen den Eheleuten ein Weg gefunden werden könnte, sich dem anderen verständlich zu machen, sich zu artikulieren; Alfons sucht diesen Weg über den Garten, den er anlegen lässt. Die ‚englische Landschaft’ entspricht nicht den Zwängen und der Strenge, wie sie zum Beispiel in barocken Parks französischer Art zu finden ist, sondern soll im Gegenteil einen Raum für Vergnügen eröffnen.[440] Dieser Raum ist sanft und ungefährlich, auch keine Palmenhäuser stören mit ihrer Exotik und Schwüle die Unschuld, welche der Szenerie zukommt.[441] Es handelt sich um einen geschützten Ort, einen *locus amoenus*. Dieser Ort ist aber dennoch von bestimmten Vorstellungen wie auch von Erwartungen geprägt, von Wunschbildern: er ist geprägt von sehr konkreten Wünschen Alfons’ an seine Partnerin.

Die Wünsche, die der Garten symbolisch repräsentiert, betreffen das ‚Natürliche’, wie es im Drama wiederholt bezeichnet wird, oder in anderen Umschreibungen die „Häuslichkeit“ (J 1401) oder das „häuslich Glück“ (J 1540). Die Wunschvorstellung, die über den Garten transportiert und in der Folge verwirklicht werden soll, besteht darin, dass diese ‚Natürlichkeit’, also das lustvolle Erleben von Sexualität, zugelassen werden soll – innerhalb der Ehe, also auf dem Wege und innerhalb der geordneten, schützenden Grenzen von Naturbeherrschung, so paradox das gleichzeitig klingt. Alfons versucht mit allen Mitteln, für sich und Eleonore jenes ‚Natürliche’ zu gewinnen, das seiner Frau unnatürlich ist (und das andernorts in Grillparzers Werken zum Beispiel zu einem natürlichen Sohn, zumindest aber noch zu einem zweiten ehelichen Kind führt). In welchem Ausmaß dieser Versuch scheitert, zeigt sich später, wenn Alfons diese seine Utopie und Sehnsucht im ehelichen Dialog ein zweites Mal aufzurufen versucht, wohl in der Hoffnung, es hätten zwischenzeitlich beide Eheleute aus den Ereignissen gelernt und Eleonore werde sich ihm nicht weiter verweigern; Alfons imaginiert – es wurde

[440] Dass Grillparzer dabei nicht nur die Wiener Lustgärten, wie sie etwa im *Armen Spielmann* erwähnt werden, sondern auch reale englische Gärten vor sich hatte, darf angenommen werden. So äußert er sich in seinem Tagebuch wiederholt fasziniert von den königlichen Parks, die er 1836 auf seiner London-Reise besucht, zum Beispiel über die Kensington Gardens: „Die Gärten wunderschön, eine schöne Natur mit sorgfältig versteckter Kunst.“ (HKA II, 10, 123).

[441] Zu den Treibhäusern, die nicht nur in den Gärten gerne gesehen werden sondern auch in der Literatur ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu immer mehr Bedeutung kommen, vgl. Roger Bauer (Bauer 1979).

schon darauf angespielt – die Freuden, die nun, da man nicht mehr „als Kinder“ lebt, folgen sollen:

> KÖNIG. Wir wollen künftighin als Kön'ge leben,
> Denn, Weib, wir sind's. Uns nicht der Welt verschließen
> Noch allem was da groß in ihr und gut
> Und wie die Bienen, die mit ihrer Ladung
> Des Abends heim in ihre Zelle kehren,
> Bereichert durch des Tages Vollgewinn
> Uns finden in dem Kreis der Häuslichkeit,
> Nun doppelt süß durch zeitliches Entbehren.
> (J 1395-1402)

Die Antwort fällt ernüchternd aus: „Wenn du's begehrst, ich selbst vermiss' es nicht.“ (J 1403), lässt Eleonore ihn wissen. Ihm bleibt nur noch ein schwacher Einwand: „Du wirst's vermissen dann in der Erinnrung“ (J 1404) – dies erscheint allerdings als unwahrscheinliche Prognose, denn was Alfons Freude ist, bezeichnet sie selbst früher schon als „Greuel“ (J 1206). Ähnlich wird Alfons auch zurückgewiesen, als er sich vor Eleonore für sein Begehren Rahels mit der Erklärung verteidigt, er würde sich dafür wohl schämen, „wär's nicht natürlich wieder.“ (J 1462). Ganz entschieden widerspricht die Gattin diesen Ansichten: „O, nicht natürlich, glaube mir mein Gatte.“ (J 1463).

Ob „natürlich“ oder nicht, ob zu beherrschen oder nicht: das Begehren ist da. Es spricht einiges dafür, dass der schon zitierte Riss im Tag für Alfons ein sehr tiefgehender ist: er leidet an seiner Unerfahrenheit, fühlt sich wie ein „großgewachsnes Kind“ (J 453). Nicht nur Garceran, der in dieser Figurenkonstellation eine bruderähnliche Position zu Alfons einnimmt, verweist als gleichzeitiges Spiegel- und Gegenbild auf die entsprechenden Defizite des Königs. Wacker, jung, rasch und leidenschaftlich, vor allem aber weniger unerfahren – das alles könnte auch Alfons sein.[442] Doch Garcerans Vater, gleichzeitig auch Alfons' Erzieher, hat dafür gesorgt, dass es nicht so ist: „Daß Weiber es auch gibt, erfuhr ich erst, / Als man mein Weib mir in der Kirche traute“ (J 182-183), gibt Alfons zu.[443] Das bedeutet nicht nur Unerfahrenheit, sondern es ergibt

[442] Von Matt nennt Garceran eine „Folie zur Entwicklung des Königs“ (von Matt 1965, 122). „Das Charakterbild des Königs formt sich [...] fast von der ersten Szene an auf dem Hintergrund Garcerans.“ (von Matt 1965, 123).

[443] Über sein Weib setzt er fort, sie sei „wirklich ohne Fehl, wenn irgend jemand, / Und die ich, grad heraus, noch wärmer liebte, / Wär' manchmal, statt des Lobs, auch etwas zu verzeihn.“ (J 184-186). Die Tragweite dieses Wunsches, der doch auf eine Unsicherheit hinsichtlich der eigenen Unfehlbarkeit hindeuten mag, zeigt sich in Eleonores Erschrecken, das Alfons gleich beruhigen muss. Mit

sich daraus auch eine Diskrepanz zwischen dem, was Alfons einmal als „König“ und einmal als „ich selbst“ bezeichnet, zwei gegensätzliche Bilder also von sich selbst entwirft und so die prekäre Lage ausspricht:

> KÖNIG. Ich bin ein König und mein Wort erschreckt,
> Doch wär’ ich selbst erschrocken, stünd’ ich irgend
> Genüber einem Weib zum erstenmal.
> (J 448-450)

Die Unterscheidung trifft den Punkt. Der „König“ ist ein Kunstwerk, ein künstliches Produkt der Erziehung anderer. Diese ‚anderen’, so erzählt Alfons im Garten, waren die Männer und Krieger Spaniens: Sie „lehrten mich und pflegten mein, / Und Muttermilch floß mir aus ihren Wunden.“ (J 137-138). Frauen kamen in Alfons’ Erziehung nicht vor. Das befremdliche Bild der aus Wunden fließenden Muttermilch bringt diese ausschließlich männlich geprägte Sozialisation drastisch zum Ausdruck: Das Stillen als ein weiblicher, Geborgenheit und Frieden implizierender Vorgang wird hier durch die eindeutig männlich und gleichzeitig gewaltbesetzte Vorstellung von Kriegerwunden ersetzt.

Sein Werdegang weist Alfons als jemanden aus, der nicht nach dem Prinzip von Versuch und Irrtum lernen konnte, wer er ist, sondern der von Manrique immer schon vorgelebt bekam, was gut und richtig ist. Alfons wurde zum „idealen Herrscher“ erzogen[444], Fehlerlosigkeit scheint das Ziel dieser Erziehung gewesen zu sein, doch

---

sentenzenhaften Formulierungen, die jedoch ihrerseits ebenfalls eher vorausweisend als beruhigend sind, schließt Alfons das Thema vorerst ab: „Nu, nu, erschrick nur nicht, war’s doch nur Scherz! / Doch soll den Tag man nicht vor Abend loben / Und malen nicht den Teufel an die Wand.“ (J 187-189). Der Teufel an der Wand ist nicht etwa die Jüdin, die kurz darauf die königliche Zusammenkunft stören wird, sondern der Wunsch des Königs, an der Königin etwas zu entdecken, das nach Verzeihen verlangt. Bis es so weit ist, ziehen zwar noch mehrere Tage und Abende ins Land, aber wesentliche Weichen werden hier schon gestellt. Dieser Wunsch des Königs wird sich schließlich erfüllen und zu verzeihen wird für Alfons der von Eleonore veranlasste Mord an seiner Geliebten sein. Die Bedeutung, die der König den Fehlern und dem Verzeihen beimisst, wird dann im fünften Aufzug noch einmal deutlich: Im Moment, bevor er tatsächlich vor der Toten steht, spricht er von „ihren Schwächen, die so reizend auch.“ (J 1731).

[444] Vgl. dazu auch Alfons’ Bericht über seine Kindheit (J 98-141) und Manriques Replik (J 142-159). Diese Replik ist Manriques erste Äußerung auf der Bühne; die zentrale Stelle darin ist der Moment, in dem der Lehrer zugibt, er habe öfters schon

> MANRIQUE. Bös Zeugnis aufgesucht gen meinen Herrn,
> Ihn eines Fehls, weiß Gott wie gerne, zeihend,
> Doch immer kehrt’ ich tief beschämt zurück,
> Mir blieb der Neid, und er war fleckenlos. (J 156-159)

Der Nachdruck, mit dem Manrique später die Bestrafung der Jüdin und des Königs verfolgen wird, erscheinen im Licht dieser Worte wie ein Rächen dieses in vielen Momenten genährten Neides.

Alfons, der das Defizit wohl spürt, das dem „ich selbst“ im Vergleich zum „König“ anhaftet, ist da skeptisch:

> KÖNIG. Bin ich nicht schlimm, so besser denn für euch,
> Obgleich der Mensch, der wirklich ohne Fehler,
> Auch ohne Vorzug wäre, fürcht’ ich fast;
> (J 162-164)

Und, noch deutlicher:

> KÖNIG. War einer je gerecht, der niemals hart?
> Und der da mild, ist selten ohne Schwäche.
> Der Tapfre wird zum Waghals in der Schlacht
> Besiegter Fehl ist all des Menschen Tugend,
> Und wo kein Kampf, da ist auch keine Macht.
> Mir selber ließ man nicht zu fehlen Zeit:
> (J 171-176)

Worin der Fehl bestehen könnte, zu dem man ihm keine Zeit ließ, scheint Alfons aber selbst wohl nicht wirklich klar zu sein. Schon eher beim Namen benennt das Problem und seine Ursachen dann derjenige, der sich bekanntermaßen an seinen eigenen Sehnsüchten schon die Finger verbrannt und seinen Ruf am Hof beschädigt hat – Garceran.

> 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 großgezogen 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.
> (J 851-860)

Das „Weib als solches“ ist Rahel, die sich gemeinsam mit ihrem Vater und ihrer Schwester inmitten der verunglückten Gartenpräsentation und verfolgt von Wächtern des Hofs in die Schutz verheißende royale Nähe flüchtet. Der englische Garten von Toledo, der zwar an sich von seinen Gestaltungsprinzipien her explizit mit Offenheit

spielt, so zeigt sich hier, steht tatsächlich doch nur unter bestimmten, vorgesehenen Bedingungen tatsächlich allen offen. Mit diesem Zwischenfall hat er sich für die Königlichen auf ganz unvorhergesehene Art und Weise geöffnet, und die Folgen davon sind weitreichend: Rahel und ihre Familie, die Juden, haben die Bühne betreten – und auf die Bühne gekommen sind damit auch weitere Zuschreibungen wie auch Vorurteile und Klischees.

3. Die Juden und die schöne Jüdin: Klischees, Vorurteile und Selbstinszenierungen in eigener Sache

Die drei jüdischen Figuren, die den königlichen Garten unerlaubt betreten[445], könnten unterschiedlicher kaum sein. Da ist Isaak, der nicht zuletzt aufgrund seiner sich wiederholt offenbarenden Geldgier wie eine Karikatur wirkt[446], der im gesamten Stück völlig isoliert bleibt und der in seinem Opportunismus und in seiner Feigheit am Ende auch noch seine überlebende Tochter gegen sich aufbringt. Da ist Esther, die vernünftige Person, die wie ein Fremdkörper unter all den anderen Figuren wirkt (nicht von ungefähr ist sie nur eine Halbschwester Rahels), wie zufällig aus einem anderen Zusammenhang auf die Bühne dieses Trauerspiels und in diese Familie versetzt. Und da ist Rahel: lebensfroh und unbeschwert.[447] – Drei Figuren, drei völlig unterschiedliche

[445] Mit diesem unerlaubten Betreten des Gartens wird erfüllt, was Florian Krobb als eine Grundvoraussetzung für die Dichtungen über „schöne Jüdinnen" nennt: damit sie „aus nicht-jüdischer Perspektive wahrgenommen werden konnte, mußte die ‚allerschönste Heidin' den Schritt aus dem unterprivilegierten, ja für die christliche Öffentlichkeit nahezu unsichtbaren Pariadasein der Ghettobewohnerin in den Gesichtskreis der nichtjüdischen Gesellschaft vollziehen." (Krobb 1993, 20). Der Schritt aus dem unterprivilegierten Pariadasein ist im Falle Rahels der Schritt in den königlichen Garten. „Bleib zurück, geh nicht in Garten!" (J 1), so mahnt Rahels Vater umsonst.

[446] Siehe dazu u.a. Scheichl 1988, 143-144, dort zu finden sind auch weiterführende Literaturhinweise zu Politzer und Borchmeyer über Grillparzers Kapitalismus-Kritik.

[447] Zur gängigen Meinung in der Literatur, Rahels jüdische Herkunft stünde in zwingendem Zusammenhang zu ihrer Freizügigkeit, siehe z.B. die zusammenfassenden Darstellungen bei Politzer 1972, 335-336, bei Lorenz 1986, 95-97, sowie bei Neumann 1994, 166-169. Zu Grillparzers generellem – und anhand der Belege als widersprüchlich zu bezeichnendem – Verhältnis zum Judentum siehe vor allem die folgenden Studien: Dorothy Lasher-Schlitt 1936 sowie Scheichl 1988 (Scheichl attestiert eine „relative Vorurteilsfreiheit gegenüber Juden" bei Grillparzer und fasst – abweichend von Lasher-Schlitt – zusammen, man könne „von einem besonderen Interesse Grillparzers an jüdischen Fragen wohl doch nicht sprechen", Scheichl 1988, 140 und 145). Scheichl widmet sich ausführlich den die Bedeutung von Rahels jüdischer Herkunft betreffenden (Forschungs-)Meinungen, und er kommt dabei für die *Jüdin von Toledo* zu dem Befund, „daß nicht das Judentum der schönen Rahel Grillparzer in erster Linie an dem vorgefundenen Stoff interessiert hat, sondern die Thematik von Macht und Trieb" (Scheichl 1988, 138;

Existenzen. Umso undifferenzierter erscheint es daneben, wie sich die Nichtjuden über Juden (wie auch über Mauren) äußern. Große Unterschiede werden hier nicht gemacht, „Späher in der Mauren Sold“ (J 291) nennt das um Vorurteile nicht verlegene spanische Volk die Juden. Auch die Königin macht wenig Aufhebens um Fragen des Glaubens und der Herkunft: „Der Mauren Volk und all, was ihnen ähnlich“ (J 1424), unter dieser Formulierung fasst sie ganz pragmatisch all jene Andersgläubigen zusammen, die ihr nicht geheuer erscheinen. Anders verhält es sich mit ihrem Gatten. Der spricht zwar auch einmal mit Garceran über „Verachtung“ für die Anderen, korrigiert den Freund (und sich selbst) aber sofort zu „Nichtachtung“ (J 989-992); insgesamt gibt sich Alfons aber bei weitem diplomatischer als Eleonore und betont den überkonfessionellen Charakter seiner Amtsauffassung: „Ihr Glaube kümmert sie, mich was sie tun.“ (J 290). So verantwortungsvoll spricht wenigstens der König aus Alfons – der Mann in ihm, der bei Garceran die hohe Schule der Galanterie lernen möchte, ist ganz einfach nicht wählerisch, und macht wie in seiner Ablehnung auch in seinem Begehren keinen Unterschied zwischen den Religionen: „Du siehst, ich bin gelehrig, Garceran, / Und da gilt gleich denn: Christin, Maurin – Jüdin.“ (J 478-479) – ähnlich hatte es ja auch schon Alfons’ Onkel gesehen, der mit seiner maurischen Geliebten quasi das Vorbild für den Neffen abgibt, auch wenn es später darum geht, Schloss Retiro ganz im Wortsinn als Lust-Schloss zu benützen.[448] Und wie um seine begehrlichen Gedanken zu adeln, setzt Alfons im Gespräch über die Juden zu einer Lobrede auf diesen „Stamm von unstet flüchtgen Hirten“ an (488-508), an dem „etwas Großes“ ist. Dieses Lob des Judentums ist vielleicht weniger ein „Plaidoyer für Toleranz“[449] als eine Art Rechtfertigung des eigenen Wollens; Garceran kann sich eine ironische Bemerkung gegen seinen König

---

ähnlich auch bei Lasher-Schlitt 1936, 81); dazu kommt auch in der Genese des Texts als wesentliches nicht-jüdisches Vorbild für die Figur Rahels Grillparzers Geliebte Marie von Smolenitz (vgl. dazu z.B. die mit zahlreichen Textstellen aus Gedichten, Tagebüchern und Briefen unterlegte Darstellung bei Lasher-Schlitt 1936, 76-82. Scheichl schreibt abschließend, dass sich an diesem Stück in „der Haltung gegenüber dem Judentum […] wie überhaupt bei Grillparzer Widersprüchlichkeit und Unentschlossenheit“ zeige: „die humanistisch tolerante Haltung, die von der josephinischen Aufklärung herkommt, gerät in Widerstreit mit Vorurteilen und Ängsten seiner Zeit, über die er ganz offensichtlich nicht erhaben ist, ohne sich ihnen ausliefern zu wollen oder auszuliefern.“ (Scheichl 1988, 147-148).

[448] J 771-773. Schloss Retiro als Liebesnest, vor allem aber Garcerans aus dem Militärlage stammende Expertisen in erotischen Belangen verweisen auf eine klassische sexuelle Heterotopie. Passend liest sich hier Foucaults Bemerkung über den Militärdienst: „die ersten Äußerungen der männlichen Sexualität sollten ‚anderswo’ stattfinden als in der Familie.“ (Foucault, *Andere Räume*, 40).

[449] Scheichl 1988, 147.

auch nicht verkneifen: „Geräusch im Haus. Scheints doch beinah, / Sie strafen Lügen dein gespendet Lob / und streiten unter sich." (513-515).

Der Blick der Christen, ob nun von Alfons oder Eleonore, Manrique oder Garceran auf die anderen, Juden wie Mauren, ist insgesamt ein ausgrenzender Blick. Daran ändert auch Alfons' so häufig zitierte Erkenntnis nichts: „Was sie verunziert, es ist unser Werk; / Wir lähmen sie und grollen, wenn sie hinken." (J 486-487).[450] Den aktiven Part, das Handeln behalten sich die Christen auch trotz aller Zugeständnisse an der Oberfläche vor. Für Alfons ist es mit den unbeteiligten Überlegenheitsgefühlen den Nichtchristen bzw. der Nichtchristin gegenüber allerdings bald vorbei. Die Theorie hält der Wirklichkeit nicht stand. Zwischen den souveränen Äußerungen des ersten Aufzugs und den „gelehrigen" Fragen und Schlüssen des zweiten liegt eine Begegnung, die für alle Beteiligten nicht ganz planmäßig verläuft, Alfons' Begegnung mit Rahel, der schönen Jüdin.

Sehen und gesehen werden, auch das steht in der *Jüdin von Toledo* und vor allem für die Titelfigur im Mittelpunkt. Rahel steht ‚in der Auslage', mehr noch, sie stellt sich selbst in die Auslage und die anderen sehen hin auf die Sehenswürdigkeit, ja Naturgewalt. Es ist ein prachtvoller Anblick, als sie die Bühne betritt – reich geschmückt, in prächtigem Kleid, in ihrem Gehabe verspielt, übermütig, ein einziger Blickfang. Sie singt und tanzt und freut sich an ihrem Schmuck wie ein kleines Kind. Ihre weiteren Auftritte im Garten (der ja selbst ein prächtiger Anblick, ein ‚Bild' ist), im Gartenhaus und im Lustschloss Retiro stehen dem um nichts nach. Was über Rahel gesagt wird, von ihr selbst wie von Vater und Schwester, ließe auf Oberflächlichkeit und Gefallsucht schließen, wäre da nicht in all dem Singen und Springen auch ein ganz anderer Ton enthalten – und dieser kommt von Rahel selbst.

RAHEL. Wie das blitzt und wie das flimmert!
Und doch acht' ich's so geringe,
Wenn mir's einfällt, schenk' ich's dir,
(zu Esther) Oder werf' es von mir. Sieh!
(Sie macht mit der Hand eine fortschleudernde Bewegung.)
ISAAK *(nach der Richtung des Wurfes laufend)*.
Weh, o weh! Wo flog es hin?

[450] Ruth Angress fasst diese Stelle nicht als Plädoyer für Toleranz auf, sondern sieht „die stereotyp-schlechten Eigenschaften der Juden, die Gefahr, die von ihnen ausgehen soll, […] nicht abgestritten, sondern im Gegenteil durch eine josefinisch-aufgeklärte Geisteshaltung bestätigt. ‚Die Jüdin von Toledo' ist das merkwürdigste Gemisch solcher Bestätigungen und beschwichtigender Rücknahmen." (Angress 1986, 94).

Weh, o weh! Wie find' ich's wieder?
(Er sucht im Gesträuche.)
ESTHER. Ei, was kommt dich an? Das Kleinod –
RAHEL. Glaubst du denn, ich sei so töricht
Und verschleuderte das Gut?
(J 52-60)

Die fortschleudernde Bewegung war nur Täuschung, der die beiden ihr nächststehenden Menschen aufgesessen sind. In Rahels Frage an die Schwester schwingt entsprechend auch etwas Spöttisches mit, wie wenn Rahels Frage lautete: glaubst du denn wirklich, ich bin, was ich zu sein scheine?[451] „Sieh! Ich hab's, halt's in der Hand" (J 61), so löst Rahel die Täuschung im nächsten Moment schon auf. Rahels Auftreten ist ein Spiel, das sie rund um ihre schöne, reich geschmückte Erscheinung inszeniert. Das Schmuckstück in ihrer Hand kann symbolisch gesehen werden fürs Ganze – Rahel hat sich und ihr Auftreten in der Hand. Von der erhofften Begegnung mit dem König hat sie entsprechend ganz konkrete Vorstellungen:

RAHEL. Ich muß 'mal den König sehen,
Und er mich, ja, ja, er mich.
Wenn er kommt und wenn er fragt:
Wer ist dort die schöne Jüdin?
Sag, wie heißt du? – Rahel, Herr!
Isaaks Rahel! Sprech' ich dann,
Und er kneipt mich in die Backen.
Heiße dann die schöne Rahel.
(J 69-76)

Die „schöne Rahel" ist auch eine selbstbewusste Rahel, und so ist sie sich der Wirkung ihres übermütigen Vorhabens durchaus sicher. Die Bezeichnung „schöne Rahel", die sich überall herumsprechen soll, ist es, was sie triumphierend davontragen will wie eine Art königliches Gütezeichen – das einzige Gütezeichen, dass ihr, der als Jüdin gesellschaftlich disqualifizierten Figur, zukommen kann.[452] Dass sie zur Mätresse des

[451] Zur Diskrepanz zwischen der Rolle, in die Rahel unter anderem als Närrin von den anderen Figuren gedrängt wird, und dem, was sie wirklich ist (oder sein könnte), siehe auch Hagl-Catling 1997, 229-233.

[452] Auf Rahels soziale Situation verweisen in diesem Zusammenhang u. a. auch Lorenz 1986, 99, Scheit 1994, 56, und Hagl-Catling 1997, 227-229 sowie, bezogen auf Rahels „Narrheit", 231. Lorenz sieht in der zitierten Stelle aber gerade einen Hinweis darauf, dass „Rahels Gründe für die Annäherung an den Herrscher" kein „vorbedachter Plan" seien (Lorenz 1986, 101) und stellt Rahel darin in einen Gegensatz zur Esther des Fragments. So hilfreich es sein kann, Figuren kontrastiv aufeinander zu beziehen, so wenig scheint es an dieser Stelle angebracht zu sein: Denn Esther im Fragment hat selbst keine Gründe für die

Königs werden könnte, dass das Zusammentreffen mit dem König gewichtigere Folgen als bloß ein wertvolles Kompliment haben könnte, steht hier nicht im Raum. Die Motivation, es auf diese Begegnung ankommen zu lassen, liegt in der erhofften Anerkennung des Bildes, das Rahel von sich entworfen hat, durch den König, den Rahel damit gewissermaßen instrumentalisiert – es geht um ihren Ruf, es geht um den vielleicht einzigen Weg, den Rahel hat, in ihrer Umgebung zu einer Art ‚Ansehen' zu kommen und – im Wortsinn – gesehen zu werden, wenngleich dieses Ansehen auch ambivalent sein würde. Dieser Schattenseite ist Rahel sich bewusst und sie nimmt diese trotzig vorweg: „Mag der Neid darob zerplatzen. / Wenn sie's ärgert, kümmert's mich?" (J 77-78). Rahel erkennt das Klischee, nimmt es an und spielt damit, versucht es, für sich selbst nutzbar zu machen. Dafür inszeniert sie sich selbst als klischeehaftes Bild, und dieses wird auch von den Männern am kastilischen Hof gerne aufgegriffen.[453]

Das Bild von der ‚schönen Jüdin', das dieser Selbstinszenierung zugrunde liegt, hat Tradition, und es schreibt die Rollen ganz klar fest. Rahel wird in dieser Rolle zu einer Projektionsfläche für Frauenängste und Männerphantasien (oder anders ausgedrückt: zu einem „Gefäß", in das andere ihre geheimsten Wünsche und größten Befürchtungen hineingießen können). Florian Krobb weist auf die Ambivalenz hin, die in der Rede von der „schönen Jüdin" schon mitschwingt und die in dieser Art immer eine „nichtjüdische, nichtweibliche Außensicht"[454] bezeichnet:

> Das Substantiv ‚Jüdin' bezeichnet dabei das Trennende zwischen dem Sprecher und der Bezeichneten, das Epitheton ‚schön' dagegen das aus christlich-männlicher Sicht Anziehende, das diese Kluft zu überbrücken in der Lage ist.[455]

Annäherung an Ahasver und schon gar nicht einen vorbedachten Plan, im Gegenteil, sie wird infolge der Pläne anderer am Hof von Susa vorgeführt.

[453] Charlene A. Lea schreibt zu diesem Klischee: „the stunning but ‚willful, calculating and frequently unprincipled' juive fatale and the beautiful and noble belle juive were standard sexual symbols in Western European folklore." (Lea 1978, 61). Lea bezieht sich hier für Grillparzers Figuren auf Rahel und ihre Schwester Esther, nicht aber auf die Esther des Fragments; sie verteilt dabei die Etiketten klar, jedoch wenig überzeugend: Rahel ist laut Lea die „juive fatale", Esther die „belle juive" (Lea 1978, 70 sowie 76-77). Allerdings ist weder Rahel so strikt vom Klischee der schönen Jüdin zu trennen, noch wird Esther in der *Jüdin von Toledo* in die Nähe dieses Klischees gerückt – im Gegenteil, Esthers Aussehen wird an keiner Stelle thematisiert. Während Esther sich beiden von Lea angeführten Aspekten des Klischees also entzieht (siehe dazu auch weiter unten, Abschnitt 7 in diesem Kapitel, „Rahels Schwester: Die Esther von Toledo"), führen Rahels Spiel und Inszenierung dazu, dass sich beide Aspekte in ihr vereinen.

[454] Krobb 1993, 5.

[455] Krobb 1993, 5. Dies gilt nicht nur für jüdisch/nichtjüdische Projektionen und Zuschreibungen: Ganz ähnlich wie hier beschrieben erscheinen auch die Reaktionen der griechischen Figuren Phryxus und Jason auf Medea begründbar.

Deutlicher als Krobb hatte das vor ihm schon Ruth Angress in Bezug auf Grillparzers Drama formuliert: Im Mittelpunkt steht die

> erotische Attraktion der Andersartigen. Den Begriff der schönen Jüdin gab es schon im Mittelalter, ebenso wie den der schönen Heidin; nur daß die letztere einen Partner im edlen Heiden hatte, während in den Vorstellungen über Juden männlich und weiblich von jeher merkwürdig weit auseinanderklafften.[456]

Das alles verweist auf eine eindeutige Ordnung, die im Klischee der schönen Jüdin liegt, nämlich die – hierarchische – Trennung zwischen männlich und weiblich, zwischen privilegierter Existenz und sozialem Außenseitertum, zwischen (Vernunft-) Subjekt und (Lust-)Objekt, zwischen Diskursmacht und stummer Ohnmacht. Aber genau dieser eindeutigen Ordnung entzieht sich Rahel lange mit Erfolg.[457] In der Eingangsszene tritt sie zwar dem Entwurf der „schönen Jüdin" entsprechend auf (wobei die Spanier auf diesen Entwurf unterschiedlich reagieren: Das Spektrum reicht von Alfons' Begehren der Schönen über Garcerans Reserviertheit und Skepsis gegenüber den Anwandlungen des Königs bis hin zu Manriques offener Verachtung für die Jüdin), aber gleichzeitig ist es Rahel selbst, die sich den anderen im Sinne dieses Entwurfs präsentiert. Aber es geht hier nicht nur um den Blick der Männer auf Rahel: die schöne Jüdin dreht das Spiel der Entwürfe, des Sehens und Gesehen-Werdens auch um, sie kann auch selber sehen – und sie will es, wie gezeigt, in ganz eigener Sache.

4. „der Schlag ist geschehn"[458]: Die Begegnung zwischen Alfons und Rahel

Rahel hat sich schon längst ein Bild gemacht von jener Figur, auf die sie einen Blick werfen will, vom König. Das Geschehen beginnt mit der Vorwegnahme dieses Blicks, und es beginnt recht ungewöhnlich:

[456] Angress 1986, 94. Alfons verhält sich hier ganz konform – man erinnere sich daran, wie er die Vorstellung, Rahel könnte ihre Zukunft mit einem jüdischen Mann verbringen, zurückweist.

[457] Erst das von einer Frau ausgesprochene, von Männern dann vollstreckte Todesurteil, gegen das Rahel wehrlos ist (sie ist hier erstmals auch von Esther verlassen, die im Augenblick der Bedrohung bezeichnenderweise ohnmächtig wird) stellt die „Ordnung" sozusagen wieder her.

[458] HKA II, 8, 140.

RAHEL. Ich will 'mal den König sehen;
Und den Hof und all ihr Wesen,
All ihr Gold und ihr Geschmeide.
Soll ein Herr sein, weiß und rot,
Jung und schön, ich will ihn sehn.
(J 16-20)

So singt Rahel vor sich hin, so imaginiert sie den Herrscher, so beschreibt sie ihn ganz unmännlich, wie eine Sehenswürdigkeit, auf die sie einen Blick zu erhaschen hofft, mehr noch, den *sie* klipp und klar *sehen will*. Anders als in *Sappho* oder auch im *Goldenen Vließ* rückt somit in der *Jüdin von Toledo* nicht eine Frau, sondern zunächst ein Mann ins Blickfeld. Alfons, der Mann (und immerhin nicht irgendein Mann, sondern der König, die personifizierte Macht), wird hier zum Anschauungsgegenstand, und dies zudem aus Perspektive der Frau.[459] Das Ansinnen und die Position, in die Rahel den König damit rückt, erscheint als ein Widerspruch zu der Rolle, in der sich Alfons in diesen ersten Szenen befindet, ist er doch derjenige, der spricht und spricht, der eloquent die Welt um sich kommentiert, seinen Werdegang schildert und weise Dinge verlauten lässt. Jedoch – und im Grunde somit ähnlich wie Rahel – existiert auch er nach dem Entwurf anderer Menschen, ist auch er bestimmt durch die Wahrnehmung und die Vorgaben anderer. Selbsteinschätzungen und Selbstbeschreibungen, wie sie bei Figuren in anderen Dramen Grillparzers vorkommen, sind hier nicht zu entdecken. Alles wird artikuliert und ist gefiltert durch die Außenwahrnehmung der anderen. Selbst wenn Alfons von sich als Kind erzählt, spricht aus ihm nicht eigene Erinnerung, sondern das von anderen Vorgesagte: „Ich war ein Kind und weinte, sagten sie." (J 128).

Dieser Kind-Mann, der Alfons auch im Erwachsenenalter noch ist, gerät nun ins Blickfeld von Rahel. In Rahels Imagination sollte die von ihr gewollte und provozierte Begegnung mit dem König ein Triumph der wohl inszenierten Schönheit werden. Der König würde ihr schmeicheln, das Ansehen der selbstbewussten Jüdin wäre gestärkt. Soweit der Plan, ganz anders die Realität: Hier geraten die Dinge für Rahel gehörig aus dem Lot. Zwar kommt es zum Aufeinandertreffen mit dem Hofstaat, aus dem Wirbelwind im Kreise der Verwandtschaft wird jedoch binnen weniger Augenblicke ein Häufchen Elend, eine erschrockene Figur, die vor den Wachen so rasch wie möglich

[459] Einen Blick auf Alfons zu werfen, wird kurz darauf auch Eleonore explizit nahegelegt: „Seht ihn nur an mit euerm holden Blick;" (J 148), so lädt Manrique die Königin bei seiner ersten Äußerung zum Hinschauen ein, auch hier wird der Mann zum Objekt gemacht.

dorthin flieht, wo sie sich Schutz erhofft. Die Person, zu deren Füßen sich Rahel dabei blind vor Schrecken begibt, ist jedoch nicht Alfons, obwohl er selbst der Verfolgten und ihrer Familie entgegen gerufen hat: „Hierher, nur hier!“ (J 302). Rahel ist außer sich vor Angst, und in dieser Angst hat sie kein Auge für den König.

Rahel kommt fliehend.

RAHEL. O weh, sie töten mich
Wie dort den Vater! Ist denn nirgends Hilfe?
(Sie erblickt die Königin und kniet vor ihr.)
O hohes Frauenbild, beschirme mich,
Streck aus die Hand und schütze deine Magd,
Ich will dir dienen auch, nicht Jüdin, Sklavin.
(Sie greift nach den Händen der Königin, die sich von ihr abwendet.)
(J 303-306)

Bilder können auch Trugbilder sein, Rahel täuscht sich in dem „hohen Frauenbild“, das ihr Rettung zu versprechen scheint. Wieder ist es kein Wort, sondern bloß eine Geste, mit der die Königin alles deutlich macht.[460] Eleonore, die hier von Rahel als hohes Frauenbild angesprochen wird, erscheint wohl nach außen als fromm, allzu christlich verhält sie sich trotzdem nicht. Sie erweist sich nicht als rettende Madonna und breitet keinen beschützenden, beschirmenden Mantel aus, wie Rahel erkennen muss: „Auch hier nicht Rettung, übrall Angst und Tod.“ (J 307).

Erst nun wendet sich Rahel dem König zu.[461] Auch hier wandelt sich ein Bild: Rahels Entwurf vom König zeigte zunächst den galanten Herrn in Uniform, von dem sie wohl gehört hat und den sie vorab imaginiert hat. Nun, als sie sich zu seinen Füßen wirft, ist sie mit seinem tatsächlichen Anblick konfrontiert, und sie ist beeindruckt von dem Mann mit den „Mondscheinaugen, strahlend Trost und Kühlung / Und alles um ihn her heißt Majestät.“ (J 309-310)[462]. So hatte sich Rahel ihre Begegnung mit dem König

[460] Wenn Eleonore später schließlich auch mit Worten ihre Position vertreten wird, bedeutet dies Rahels Todesurteil.

[461] Diese Wendung, die Grillparzers Rahels Auftritt gibt, wird in der Literatur meist zugunsten des ‚Verführungsplans’ unbeachtet gelassen; dass Rahel sich zunächst in Eleonores Schutz begeben will, wird häufig gar nicht erwähnt.

[462] Nicht recht überzeugen will die Zuordnung, die Bachmaier hier folgert und nach der in der „Tag-/ Nacht- und Licht-/Dunkel-Metaphorik“ die ganze Thematik zusammengefasst ist auf die Erkenntnis: „Tag und Licht symbolisieren Ordnung, Staat und Verstand; Nacht und Dunkel dagegen Sinnlichkeit, Traum, Chaos und Tod.“ (Werke III, 869). Rahel, die „Wahrheit“ (1685), wie Alfons sie in Absetzung zu allen anderen, den „Schatten“ (1677), am Ende nennt, ist nicht das Schattenwesen, als das Bachmaier sie darstellt, sie steht vielmehr zwischen hell und dunkel, genauso wie der König mit den Mondscheinaugen.

nicht vorgestellt – nichts ist es geworden mit der Begegnung von Angesicht zu Angesicht, mit dem Kneifen in die Wange. Effektvoll ist das Geschehen aber dennoch. An den Knien des Königs kommt Rahel für einen Augenblick zur Ruhe, ihre zielgerichtete Geschäftigkeit weicht einem Moment der Schwäche. „Hier ist die Sicherheit, hier ruht sich's gut." (J 332) – so meint Rahel an Alfons geschmiegt und hält, wohl zum ersten Mal seit ihrem Auftritt, still. In diesem Moment kann der „Schlag", wie Grillparzer es nennt, geschehen, der alle dagewesene Sicherheit beseitigt; in diesem Moment und aus diesem unmittelbaren Anblick entsteht das Bild, das sich in Alfons einbrennt. Es ist das Bild eben jener Art von Körperlichkeit, die ihm bislang und trotz seiner Eheschließung unbekannt geblieben ist, es ist das sinnlich erfahrbare Bild einer ebenso sinnlichen Frau.

Wenn auch Rahels Konzept, dem König in all ihrer Pracht zu erscheinen, zu gefallen und durch sein Wangenkneifen geadelt zu werden, von den Wachen, welche die Juden vertreiben wollen, durchkreuzt wird und ihr Auftritt in der Folge nicht in der antizipierten Anmut ausfällt: Auch für den König, der zunächst selbstsicher Schutz und Rettung verheißt, geraten die Geschehnisse in diesem Augenblick außer Kontrolle. Der Augen-Blick zwischen Rahel und Alfons erhält für beide Figuren immense Bedeutung und wird sie über den Bereich von Inszenierung und Klischee weit hinaus führen. Für beide hält dieser Augenblick in der Folge ein „Erkennen" – mit allen sexuellen Implikationen, die dieses Wort enthält – bereit, das aus der Konfrontation der Selbst- und Fremdentwürfe mit tatsächlichen, ‚realen' und sinnlichen Eindrücken entsteht, dies wird auch Eleonore als schmerzhafte Erkenntnis über ihren Gatten nicht verborgen bleiben. In einer Skizze im Tagebuch Grillparzers, welche eine Kernszene des Dramas knapp umreißt, liest sich das 1824 so:

> „Alles ist gut, da erscheint jene Jüdin, und ein Etwas wird in ihm rege, von dessen Daseyn er bis jetzt noch keine Ahnung gehabt: die Wollust. In seinem Garten spazieren gehend, an der Seite seiner Gattin, von Großen und Volk umgeben, Worte der Güte und Weisheit ausspendend, fällt, von Gartenknechten verfolgt, die das Volk der Ungläubigen abzuhalten Befehl haben, fällt die schöne Jüdin zu des Königs Füßen; ihre Arme umfaßen seine Füße, ihr üppiger Busen wogt an seine Kniee gepreßt und – der Schlag ist geschehn. Das Bild dieser schwellenden Formen, dieser wogenden Kugeln (unter diesem Bilde sind sie seinen Sinnen gegenwärtig) verläßt ihn nicht mehr. Ungeheure Gährung in seinem Innern. Alles was er ist und war lehnt sich auf gegen das neue, überwältigende Gefühl."[463]

[463] HKA II, 8, 140.

Dem bis dahin so eloquenten König hat es mit einem Mal die Sprache verschlagen. Auf die protestierende Frage der Königin, ob er nicht gehen wolle, kann Alfons, der das Geschehen bis zum Auftritt der Jüdin unangefochten bestimmt hat, nur antworten: „Ihr seht, ich bin gefangen!“ (J 333) – beruhigend wirkt diese Antwort auf Eleonore nicht.
Alfons versucht sich aus dem Eindruck, den Rahel auf ihn macht, zu retten und die Situation zu bannen, indem er ein Gespräch beginnt – nicht mit ihr allerdings, sondern über sie, mit Rahels Schwester. Esther erzählt ihm von den komödiantischen Talenten ihrer Schwester und weckt damit Sehnsüchte, sodass er sich wünscht, Rahel wäre „hier am Hof, wo Langeweil genug, / Ein bißchen Scherz käm’ etwa uns zu Statten.“ (J 347-348).[464] Eine andere wesentliche Erkenntnis hat der König auch ohne fremde Mithilfe – doch sucht er Garcerans Zustimmung: „Ich selbst hab’ nie nach Weibern viel gesehn, / Doch diese scheint mir schön.“ (J 354-355) – kurz und bündig fällt diese Erkenntnis aus und wird von Garceran bestätigt: „Sie ist’s, o Herr!“ (J 355). Fürs erste bleibt es beim Verhandeln von Bildern, von Äußerlichkeiten, die man zu verbalisieren versucht, ohne sich ihren Bedeutungen dadurch wirklich anzunähern. Und so glaubt man auch, die Bilder nach Belieben wegschieben zu können:

> KÖNIG. Nun aber fort mit diesen wirren Bildern!
> Laßt uns zur Tafel, mich verlangt nach Stärkung,
> Und bei dem ersten Trunk am festlich frohen Tag
> Gedenk’ ein jeder das – woran er denken mag.
> (J 398-401)

Nach den enttäuschenden und aufwühlenden Ereignissen im Garten, die in jeder Hinsicht anders verlaufen sind, als der König es sich erwartet und erhofft hatte, versucht er sich nun in eine (im Gegensatz zum Garten) allseits akzeptierte institutionalisierte Form der Lust zu retten: in das Festmahl. Doch auch das ist kein Ausweg, die Bilder kommen zurück, noch während Alfons sich von ihnen zu distanzieren versucht. Die szenischen Anweisungen, die Alfons’ Ausruf kontrastierend begleiten, es sei kein Rang

[464] Vgl. auch im zweiten Aufzug die schon vorsichtigere Formulierung des Königs:
KÖNIG. Die Langeweile eines Fürstenhofs,
Sie macht die Kurzweil manchmal zum Bedürfnis.
Doch dieses Mädchen, obgleich schön und reizend,
Sie scheint verwegner Brust und heft’gen Sinns.
Da sieht sich denn ein Kluger billig vor. (J 726-730)

einzuhalten (402), unterstreichen die Vergeblichkeit seiner Bemühungen gegen „den Schlag“ noch einmal.[465]

Im ersten Aufzug der *Jüdin von Toledo* konfrontiert Grillparzer die vorgefertigten, Bild gewordenen Erwartungen und Einstellungen, Hoffnungen und Sehnsüchte der Figuren mit unmittelbaren Eindrücken und Anblicken. Da erweist sich manches als Traum- und Trugbild, anderes prägt sich tiefer ein, als den Figuren lieb ist. Eingebildetes und Eingeprägtes liegen nicht fern voneinander in jenen „wirren Bildern“, die nicht nur Alfons (nunmehr auch selbst etwas verwirrt) aus dem Garten davonträgt. Im zweiten Aufzug werden diese Bilder, die sich die Figuren voneinander machen, durch Bilder von ganz handfestem und wirklichem Charakter ergänzt. Zu den zentralen Gegenständen der Handlung werden dort Alfons’ Porträt und Rahels Medaillon.[466]

5. Bilderspiel – Rollenspiel – Liebesspiel

In die Bühne des Gartens, in dem sich das Geschehen auch im zweiten Aufzug fortsetzt, wird mit dem Inneren im Obergeschoß eines der Lusthäuser eine zweite Ebene eingezogen, auf der Rahel eines ihrer Spiele im Spiel inszeniert. Bevor wir aber einen Blick auf diese zweite Ebene und somit auf Rahel werfen können, lässt Grillparzer Garceran, Alfons und Isaak zu ebener Erde, vor dem Lusthaus zusammenkommen. Garceran und Isaak erzählen von Rahel, und so erfahren wir zunächst aus zweiter Hand, dass diese sich schon bald wieder ausreichend von ihren Ängsten und Schrecken erholt hat. Das „schimmernde Gerät, / Die Seide der Tapeten [...], / Des Vorhangs Stoff“ (J 434-436) taugen zur ersten Ablenkung, ein Schrank, in dem Rahel vielfältige Kostüme eines Fasnachtsspiels entdeckt, bietet weitere und reiche Möglichkeiten zur

[465] Der Glaube des Königs, die Bilder (und die Geliebte) nach Belieben wegschieben zu können, gipfelt dann im dritten Aufzug in der Einschätzung, „daß eines Winkes nur, / Es eines Worts bedarf, um dieses Traumspiel / Zu lösen in sein eigentliches Nichts.“ (J 903-905). Wie absurd diese Überlegungen sind, hat sich bis dahin mehr als einmal offenbart. Alfons’ Worte und seine Handlungen stimmen, was Rahel betrifft, selten überein. Das Problematische an der hier zitierten Aussage ist aber weniger eine Gefühlskälte in Richtung Rahel, wie sie aus diesen Worten wiederholt herausgelesen wurde. Das Problem ist vielmehr, dass Alfons hier in einer für Grillparzer so typischen Vorwegnahme genau benennt, was kurz darauf passieren wird, wenn nicht er selbst, der es nicht kann, sondern Eleonore, für die es keine emotionale Barriere dabei gibt, den entscheidenden Wink und das entscheidende Wort gibt und damit Rahels Tod beschließt.

[466] Politzer weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass in jedem einzelnen der Aufzüge der *Jüdin von Toledo* unterschiedlich gestaltete Bilder im Mittelpunkt stehen (Politzer 1972, 338).

Unterhaltung. Verkleidung und Inszenierung – hier ist sie in ihrem Element. Isaak beschreibt die Vorgänge: „Da hängen nun Gewänder aller Art: / Der Bettler bei dem König, Engel, Teufel / In bunter Reih – " (J 336-338). Rahel, so erfahren wir von Isaak, schlüpft von der sozialen Außenseiterin in die Rolle der Königin. Während sich der echte König zu ebener Erde aufhält, agiert im ersten Stock die Maskenkönigin Rahel.[467] Als solche findet sie in einem in der Hütte befindlichen Porträt von Alfons als entsprechendes Gegenüber. Mit diesem Bild imaginiert sie die Anwesenheit des Königs, kokettiert und scherzt mit ihm, so berichtet Isaak, der Alfons in dieser Szene nicht erkennt: „Nennt es Gemahl, spricht's an mit süßen Worten / Und drückt's an ihre Brust." (J 547-548).

Nach den Bildern, die Garceran und Isaak von ihr entworfen haben, sehen wir nun im Inneren des Lusthauses wieder Rahel selbst am Werk. Gegenstand ihrer Beschäftigung ist das Porträt des Königs – die Bilder, die sie sich von Alfons im Vorfeld ihrer Begegnung ausgemalt hat, verdichten sich nun in diesem gegenständlichen Abbild. Umgekehrt wird der König am Ende dieses Aufzugs Rahels Bild in Händen halten, welches sie wohlüberlegt im Tausch an den leeren Platz gehängt hat, damit „sie meinen nicht, ich stahl es etwa" (J 578). Welche Rolle das Medaillon für Alfons spielt, wie es sein Begehren vergegenständlicht, es anfacht und wach hält, wie es Rahel später auch in ihrer Abwesenheit präsent halten wird, ist vielfach beschrieben worden.[468] Was aber hat es mit dem Porträt des Königs auf sich?

Rahel holt es aus dem Nebenraum: „Hier ist des Königs Bild, gelöst vom Rahmen." (J 568). Vorläufig dient es ihr für ihr Kostümspiel vor Ort, aber sie hat auch Pläne, was sie mit dem Bild später tun wird, denn es hier wieder zurückzuhängen, plant sie nicht:

> RAHEL. 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.
> (J 573-577)

[467] Weniger einleuchtend erscheint dagegen Hagl-Catlings Ansatz, den ersten Stock des Gartenhauses in einer Linie z.B. mit dem Medeas Turm-Refugium in Kolchis zu sehen, vgl. Hagl-Catling 1997, 230-231. Ein „phallogozentrisches Differenzdenken" (Hagl-Catling 1997, 274), wie es Hagl-Catling in der eindeutigen Symbolik des Turms in anderen Dramen Grillparzers ausgedrückt sieht, wird in der *Jüdin von Toledo* in der Gartenhaus-Szene ja gerade in Frage gestellt.

[468] Siehe dazu unter anderem von Matt 1965, neben einigen Querverweisen an anderen Stellen vor allem 84-87, Fülleborn 1966, 91-92, Lea 1978, 67, Sazaki 1992, 139.

Was das für Gedanken sind, die man ‚nun eben denken könnte', weiß man von anderen Figuren aus der Literatur. So ist in Lessings *Emilia Galotti* der Prinz so hingerissen von dem Porträt der jungen Frau, dass er es gleich behalten will und es ungerahmt belässt – es soll künftig nicht (wie das Porträt der Gräfin Orsina) der Öffentlichkeit präsentiert werden, sondern nur den Prinzen selbst erfreuen: Mit so einem Bild „macht man soviel Umstände nicht: auch läßt man das nicht aufhängen, sondern hat es gern bei der Hand."[469] Lessings Prinz wird durch die Ankunft seines Dieners daran gehindert, seine Neuerwerbung zu genießen, und klagt darüber: „Hätt' ich ihn doch nicht rufen lassen! Was für einen Morgen könnt' ich haben!"[470] In etwa so einen Morgen bzw. Abend stellt sich wohl auch Rahel vor; der gleiche Gedanke in einer anderen, ungewöhnlichen – und unerhörten – Konstellation, ist es doch hier die Frau, die durch ein Bild die „reale Abwesenheit des begehrten Objekts"[471] kompensiert, ist es doch ein Mann, der in die Position des begehrten, stummen Objekts gerückt wird. – Längst geht es Rahel nicht mehr nur darum, vom König in die Wange gezwickt zu werden.

Grillparzers Rahel hat etwas mehr Zeit als Lessings Prinz, sich ungestört mit dem Abbild des begehrten Objekts zu beschäftigten, bevor sie unterbrochen wird. Für das Spiel im Spiel, das an Esthers frühere Schilderung erinnert, Rahel treibe „nur Possen, spielt mit Mensch und Hund / Und macht uns lachen, wenn wir noch so ernst" (J 344-345), heftet sie Alfons' Porträt an eine Stuhllehne. Begleitet wird dies von Äußerungen, die man nicht gerade als „Possen" bezeichnen möchte:

> RAHEL. Rück mir den Schemel her, ich bin die Kön'gin,
> Und diesen König heft' ich an den Stuhl.
> Die Hexen sagt man, die zur Liebe zwingen,
> Sie bohren Nadeln, so, in Wachsgebilde,
> Und jeder Stich dringt bis zum Herzen ein,
> Und hemmt und fördert wahrgeschaffnes Leben
> *(Sie befestigt das Bild an den vier Ecken mit Nadeln an die Lehne des Stuhls.)*
> O gäbe jeder dieser Stiche Blut,
> Ich wollt' es trinken mit den durst'gen Lippen
> Und mich erfreun am Unheil das ich schuf.
> (J 584-592)

[469] Lessing, *Emilia Galotti*, I, 4.

[470] Lessing, Emilia Galotti, I, 5. Vgl. auch gleich anschließend die Bemerkung zu Marinelli: „Der Morgen war so schön. – Aber nun ist er ja wohl verstrichen; und die Lust ist mir vergangen." (I, 6).

[471] Prutti 1996, 18.

Hier bedient Rahel einmal mehr die Klischees und Zuschreibungen, die ihresgleichen von den Spaniern angehängt werden. Gleichzeitig liegt in ihren Worten aber auch ein unwissentlicher Verweis auf das, was kommt, wenn die Stichrichtung sich umdrehen wird und die Stiche, die dann sehr Wohl „Blut geben" werden, ihr selbst gelten, das „Unheil" also, auf ganz andere Art als hier von Rahel phantasiert, real wird. Doch von Untergang und Tod ist hier noch keine Rede, im Gegenteil: Rahel imaginiert sich mit dem Königsportrait an die Spitze der spanischen Gesellschaft:

> RAHEL. Nun hängt es da und ist so schön als stumm,
> Ich aber red' ihn an als Königin
> Mit Mantel und mit Krone die mich kleiden.
> (J 593-595)

Die Verkleidung und das Rollenspiel auf der Bühne des Gartenhauses sowie Rahels Reden erinnern an ihren ersten, fast kindlich-verspielt wirkenden Auftritt – in diesen Szenen zeigt sich aber auch die Rahel gleichzeitig eigene bemerkenswerte Konsequenz in ihrem Tun. Nicht etwa geht es ihr darum, wie Isaaks Erzählung es hätte vermuten lassen, den abgebildeten Mann in ihrem Spiel zu ihrem, Rahels, Geliebten oder Gatten daheim im Judenviertel zu erklären, sondern sie selbst vollführt die ausschlaggebende Verwandlung und setzt sich in die Position der Königin. Rahel setzt damit die Tradition der sich verkleidenden Liebenden fort. Das Unerhörte an dieser Szenerie besteht aber nicht so sehr in Rahels Anmaßung, sich als Königin zu kleiden, auf die Manrique hinweist[472], sondern vielmehr darin, dass Rahel, obwohl sie mit dem Kostüm nicht auf die männliche Seite wechselt, dennoch, und wie schon in ihrer Anfangs-Imagination der Begegnung mit dem König, die gängige (und gerade am Hof penibel beachtete) Ordnung der Geschlechter auf den Kopf stellt. „Ich will ihn sehen", hat Rahel schon früher selbstbewusst geäußert – „Ich aber red' ihn an", sagt Rahel nun, und rückt sich dem stummen Bild gegenüber damit in eine Rolle, die ihr als Frau und Jüdin in Toledo gänzlich unangemessen ist: Rahel beansprucht im Spiel mit einem Mal die Sprachmacht und den Diskurs für sich. Fürs erste scheint ihr das zu gelingen. Rahel hat das Geschehen im Gartenhaus verbal in der Hand, Alfons ist darauf reduziert, es mit sich geschehen zu lassen. – Bemerkenswert ist, dass er dann tatsächlich nicht einschreitet,

[472] MANRIQUE. Geschmückt, dem losgelassnen Wahnsinn gleich,
Mit all dem Flitterstatt des Puppenspiels.
Leg ab die Krone, die dir nicht geziemt,
Selbst nicht im Scherz; den Mantel von der Schulter! (J 662-665)

als er von Rahel unbemerkt die Szene betritt. So schweigsam wie sein Abbild sieht und hört er zu, bis zu dem Augenblick, als das Abbild von Rahel ins Verhör genommen wird:

> RAHEL. Die Jüdin, sie gefiel euch, leugnet's nur!
> [...]
> Ob ihr nun schweigt, das mehrt nur eure Schuld.
> Gesteht! Gefiel sie euch? Sagt ja?
> KÖNIG. Nun ja!
> *(Rahel fährt zusammen, blickt nach dem Bilde, dann aufwärts, erkennt den König und bleibt regungslos auf dem Schemel.)*
> KÖNIG *(vortretend)*.
> Erschreckt dich das? Du wolltest's und ich sag's.
> (J 598, 603-605)

Wie schon in den Eingangsszenen im Garten reichen wenige Worte aus, um Rahel aus ihrer Rolle zu bringen, die spielerisch verdrehte Rollenverteilung wieder gerade zu rücken und die rollenkonformen Verhaltensweisen im Diskurs wiederherzustellen.

Im Geschehen zwischen Rahel und Alfons sehen wir wieder, wie bei Grillparzer im Moment des Aufeinandertreffens der Liebenden die Grenzen zwischen den Geschlechterrollen aufweichen und die Rollen eins ums andere Mal kippen bzw. sich vertauschen. Anders aber als beispielsweise die bis dahin von keinem Rollenspiel ‚gebändigte' Figur der Medea, die, als sie mit Jasons Liebe und seinem Begehren konfrontiert ist, von einem Moment zum anderen in eine an ihr neue, passive und rollenkonform ‚weiblich-griechische' Verhaltensweise fällt, bedeutet die plötzliche (Wieder-)Begegnung mit Alfons für Rahel mehr noch ein Herauskippen aus der eigenen Inszenierung. Das Unerwartete geschieht, Alfons ist plötzlich nicht mehr bloß als stummes Abbild sondern als aktiver Mitspieler präsent, und das auf Effekte abzielende Energiebündel ist ein zweites Mal in Alfons' Gegenwart im Augenblick stillgesetzt. Wie schon im ersten Aufzug kann das Spiel mit dem Klischee, die aufgesetzte Rolle, dort nicht mehr standhalten, wo es nicht mehr den aus Rahels Sicht gewohnten Strukturen der spanischen Dramenwirklichkeit ausgesetzt ist. Wo wie hier aus den gewohnten Hierarchien und Normen eine unmittelbare erotische Begegnung wird, sieht plötzlich einiges anders aus. Oder anders formuliert: Im erotischen Aufeinandertreffen der Geschlechter kommt es zwar oft zu einem veritablen Durcheinander, aber vieles ‚ordnet' sich gleichzeitig auch von selbst. Das „Weib als solches", als das Rahel Alfons erscheint, ermöglicht ihm zum ersten Mal, zum ‚Mann als solchem' zu werden, durch

„die Erfahrung gemeinsamer Anwesenheit oder, besser, besser noch, leiblicher Präsenz.“[473] Ihm, der zuerst nur stumm zusehen hat können, eröffnet die auf ihn bezogene Schreckensstarre Rahels den Spielraum, zu handeln, aktiv zu sein – Mann zu sein. Anders als Eleonores gleichgültige, abweisende Haltung ist Rahels Verhalten in jedem Moment des Dramas auf Alfons gerichtet und auf ihn bezogen. Dies öffnet ihm diesen neuen Raum. Wie selbstverständlich nimmt er dabei den Part an, der ihm durch Rahels Spiel zugefallen ist. Er agiert, er ordnet sich Rahels Regeln unter, und ‚spielend' nimmt er dabei die Diskursmacht gleichzeitig wieder an sich. – Der Wechsel zwischen Aktivität und Passivität in Alfons' Verhalten, das Spiel im Spiel der Rahel, beides macht diese Szene zu einer derjenigen in Grillparzers Dramenwerk, in denen die besondere Kraft von Lust, Liebe und Leidenschaft vielleicht am deutlichsten wird. Die Liebenden können in diesen Szenen einerseits geschlechterspezifische Rollenmuster hinter sich lassen und sich aus deren Beschränkungen des Handelns befreien und sie können diese Rollenmuster andererseits (zumindest für den Moment) auch ohne Zwang, ohne Gefahr der Beschädigung und somit quasi ‚in eigener Sache' bedienen.

Wie schon im ersten Aufzug, dort als Beschützer der schutzlosen Frau, schlüpft Alfons auch hier in die Rolle, die Rahel ihm abverlangt, in die künstliche Existenz eines Porträts, eines Fasnachts-Königs. „Du wolltest's und ich sag's“, so macht er seine Zustimmung zu dem Spiel explizit. – Bis dieser König allerdings einsehen muss, dass im politischen Leben andere Regeln gelten und er an seinem Hof tatsächlich nicht viel mehr Macht hat als ein „Maskenkönig“[474], dauert es nicht mehr sehr lange.

Rahel löst sich schon bald wieder aus ihrer Schreckensstarre. Als Alfons das Spiel beenden will und Garceran auffordert, das Bild an seinen Platz zurückzuhängen, fährt sie dazwischen:

RAHEL *(auf den Stuhl losstürzend)*.
Das Bild ist mein.
KÖNIG. Was kommt dir bei?
Zurück zum Rahmen soll's, aus dem du's nahmst.
RAHEL *(zu Garceran)*.
Berühr die Nadeln nicht, noch dieses Bild,
Sonst festig' ich's mit einem tiefern Stich,
(mit einer Nadel nach dem Bild fahrend)
Siehst du? gerad ins Herz.
(J 625-629)

[473] Böhme 2000, 128.

[474] Politzer 1972, 341.

Wenn Rahel auch ihre Familie lachen macht – an dieser Stelle vergeht dem König, der sich zunächst noch bereitwillig auf das Spiel eingelassen hat, das Lachen. Erschrocken bekennt er die Wirkung des „Zaubers", der nur in Alfons' Wahrnehmung einer ist: „War's doch, als fühlt' ich in der eignen Brust, / Den Stich nach jenem Bild." (J 632-633). Esther ist zwar darum bemüht, die Situation zu beruhigen und Rahel vom Verdacht der Zauberei zu reinigen, allein Alfons findet sich nun wieder „im wirren Licht" (J 639), in dem ihm nur eines klar und deutlich vor Augen tritt: „Ist sie nicht schön?" (J 640).[475]

So eifersüchtig, wie Rahel zuvor in ihrem Rollenspiel die Maskenkönigin erscheinen lässt, so streitbar wirkt sie in ihrer nunmehr wieder eigenen Rolle, wenn es darum geht, ihren Anspruch auf das Porträt zu verteidigen. Selbst vom Erscheinen der echten Königin lässt sie sich in dieser Rolle nicht irritieren und auch nicht von ihrem Vorhaben abbringen. Eleonores Ankunft im Gartenhaus gilt freilich nicht ihr, sondern dem König, der in diesem Szenario aber lieber nicht gesehen werden, sich vor ihr verbergen will und sich – mangels Fluchtmöglichkeit, man befindet sich ja im ersten Stock – in einen Nebenraum zurückzieht. Sein Rückzug bleibt freilich nicht unbemerkt und verrät mehr als er verdeckt.

Eleonores Auftritt in der Szene schafft erneut eine Figurenkonstellation, die schon im ersten Aufzug zentral war: Einmal mehr sind alle Hauptfiguren am selben Ort. Der König, in der Gartenszene noch in den Rahmen und die Sicherheit seines Hofs eingebettet, ist auf dieser Bühne freilich nicht zu sehen, aber er ist dennoch und sogar in doppelter und vielsagender Weise präsent. Er ist präsent zum einen über Eleonore, die darum weiß, dass Alfons im Gartenhaus anwesend ist, für die er aber gleichzeitig unsichtbar ist. Als es in Eleonores Hand liegt, ihn zu sehen, verschließt sie lieber die Augen vor dem Anblick: „Zu sehen wäre Tod" (J 681), so erklärt sie ihre ja nicht überraschende Entscheidung, sich dem Sehen zu verweigern – die Begründung klingt gleichzeitig fast wie ein Motto dieser Figur. Zum anderen ist Alfons über Rahel anwesend. Während der ganzen Szene hält sie das zusammengerollte, aus dem Rahmen genommene Bild des Königs in Händen. Dieses Bild des Königs ist für den Hof, von Manrique bis Eleonore, ebenso unsichtbar wie der König selbst, der sich im Nebenraum

[475] Der Ablauf dieser Szene ähnelt ebenfalls deutlich den Ereignissen im ersten Aufzug – wieder liegt es zunächst an Esther, Erklärungen für Rahels Verhalten zu geben, ehe sich Alfons an Garceran wendet, um von diesem Bestätigung über Rahels Schönheit zu erlangen, vgl. J 340-355. Als Mann souverän war dieser Alfons bislang nur ‚im Spiel'.

befindet. Was sich hier verbirgt bzw. von Rahel verborgen wird, ist jener Alfons, wie er der Jüdin nur wenige Momente zuvor begegnet ist und wie er ihr wenig später in Retiro wieder begegnen wird; es ist der Wirklichkeit gewordene Mann mit den Mondscheinaugen, der wenn auch unsichtbar die Blicke aller auf sich zieht und seine heikle Situation wenig später so beschreibt: „Vier Augen drohen in Toledo mir / Voll Wasser zwei, und andre zwei voll Feuer." (J 735-736).
Rahels Feuer holt Alfons gleich noch einmal ein, als er schließlich ihr Abbild anstelle seines Portraits entdeckt:

> KÖNIG. Mein Bildnis fort und dies an seiner Stelle –
> Ihr eignes ist's. Es brennt in meiner Hand.
> *(Das Bild auf den Boden schleudernd.)*
> Fort mit dir, fort! Geht so weit denn die Frechheit?
> Das darf nicht sein! Indes ich ihrer selbst
> Nur mit gerechtem Widerwillen denke,
> Schürt sie, gemalt, mir Glut in meiner Brust.
> Und dann mein eigen Bild in ihren Händen!
> Man spricht von magisch unerlaubten Künsten,
> Die dieses Volk mit derlei Zeichen übt
> Und etwas, wie von Zauber, kommt mich an.
> (J 746-755)

Die „geheimen Künste"[476], die Rahel aufgrund ihrer den Erwartungshaltungen und Zuschreibungen so entsprechenden Einlage unterstellt werden und von denen „man spricht", und die Macht der Bilder und des Bildertauschs, die für Alfons ebenso wie für Eleonore anhand des Medaillons offensichtlich wird, wurden in der Literatur vielfach diskutiert.[477] Das Schillernde des „Zaubers", dessen sich der Königs bemächtigt sieht, regt die Deutungsfreude an – von den unheimlichen Praktiken, die man einem

[476] An solche denkt Alfons bereits früher (J 631), später auch Eleonore (J 1425). Was der vermeintliche Zauber verbirgt, fasst Fülleborn zusammen: Es ist etwas „Überpersönliches: das Leben, Eros als Naturmacht oder wie immer wir es sprachlich konkretisieren wollen." (Fülleborn 1966, 92).

[477] Vgl. u.a. Politzer 1972, 341-346, Neumann 1994, 175-176, Lea 1978, 73-74. Lea übernimmt recht unkritisch die Einschätzung der Jüdin als magischer Handlungen fähig. Neumann sieht die Bilder in einer in Grillparzers Werk immer wiederkehrenden Reihe von „Zeichen, die der Stiftung von Identität dienen, und die zuletzt doch nur deren Zersetzung betreiben. In der ‚Jüdin' ist es der frevelhafte Tausch der Bilder, der Medaillons und Gemälde, der Porträts, der Schmuck- und Kleidungsstücke, der in die Katastrophe führt;" (Neumann 1994, 175). – Indem die Bilder aber auch zum Katalysator der eigenen Sehnsüchte werden können, liegt im Bildertausch allerdings auch ein sehr ‚glückhafter Tausch'.

verachteten Volk seit jeher zuschreibt bis hin zu Regungen, die ganz „natürlich“[478] sind, von der für Alfons wie für Eleonore schockierenden Erkenntnis der „Wollust“ bis hin zu den zweifelhaften Sublimationsversuchen eines Alfons, die Politzer treffend auf den Punkt bringt: Alfons

> sucht sich zu entschuldigen, erweitert den Begriff des Zaubers zu dem des Wunders, domestiziert den Dämon und endet folgerichtig auf einem Gemeinplatz. Aus dem intimen Akt ist ein Allerweltsmirakel geworden. Die Wollust aber lässt sich nicht verallgemeinern. Sie schlägt durch seine Worte durch und brandmarkt ihre Heiligkeit als Schein.[479]

Oder anders gesagt: die Wollust entzieht sich in ihrer Unmittelbarkeit dem Versuch der Zähmung, sie ist nicht einzuordnen in ein Konzept von geordneter und beherrschter Natur; sie widersetzt sich den Bemühungen, in einer Umdeutung zum Wunder einen ‚Mythos’ aus ihr zu machen. Recht einfach ist Alfons’ Versuch der verbalen Selbstreinigung (J 1429-1440) dann auch von Eleonore als Trug zu durchschauen und mit dem Verweis auf das Medaillon zu durchkreuzen (J 1441).

Was in vorliegenden Deutungen zur Gartenhaus-Szene meist außer Acht gelassen wird, ist die Beschaffenheit jenes Bildes, das den König (und um dessen Entwicklung geht es ja in erster Linie) zeigt. Wenn Rahel das Porträt aus dem Rahmen nimmt, hat das natürlich einen pragmatischen Grund darin, dass sie das Bild mit sich nehmen will und ein ungerahmtes Bild sich leichter transportieren lässt; gleichzeitig geschieht dabei aber auch metaphorisch etwas mit dem Porträtierten selbst, mit Alfons. Dieser findet sich über das ungerahmte Bild aus seinen Zusammenhängen und aus seiner ihn beschränkenden, ihn aber auch stützenden Ordnung losgelöst.[480] Umsonst fordert er zunächst, dass das Bild zurück in den Rahmen gehängt wird, und als es endlich doch so aussieht, als würde Rahel sich seinem Befehl nicht länger widersetzen und das Porträt an seinen Platz zurückhängen, bangt er ums entscheidende Detail: „Doch ob sie’s auch

---

[478] Vgl. dazu das bereits weiter oben zitierte Gespräch des Königspaares (J 1462-1463) sowie den Wortwechsel zwischen Alfons und Garceran nach Rahels Tod über Alfons’ Attraktion (J 1843-1844): GARCERAN. „Zum Teil war’s freilich wieder auch natürlich.“ und – wie in Variation der früheren Rede von Eleonore –ALFONS. „Natürlich ist zuletzt nur was erlaubt.“

[479] Politzer 1972, 343. Schon früher, im zweiten Aufzug, versucht Alfons der Jüdin gegenüber, sein Begehren zu sublimieren, wenn er für die Zeiten nach dem Krieg abgeklärt-fröhliche Zusammenkünfte in Isaaks Haus imaginiert. Vgl. 611-621.

[480] Einen kurzen Hinweis darauf geben Peter von Matt und Kristina Sazaki: Alfons, so von Matt, habe „eine dunkle Ahnung, dass Rahel mit dem Bild auch ihn selber aus dem Rahmen, aus der festen Ordnung seiner Welt lösen könnte“ (von Matt 1965, 85). Sazaki schreibt ähnlich: „The order of the state is represented in the rigid frame which keeps the portait – and with it the weak king – in check.“ (Sazaki 1992, 138).

dem Rahmen eingefügt?“ (J 742). Dringend hätte Alfons gewünscht, alles solle so sein „wie früher unverrückt / Und dieses Vorgangs letzte Spur verschwunden.“ (J 743-744). Der Wunsch an sich verweist schon auf das Gegenteil, denn verrückt worden ist hier nicht allein das königliche Inventar. Nachdem Rahel das „Kunstwerk“ Alfons einmal entdeckt und aus dem Rahmen genommen hat, ist nichts mehr unverrückt und ungeschehen zu machen. Alfons bleibt als Bild wie als König weiterhin außerhalb des Rahmens, und was das für ihn bedeutet, zeigt sich an dem Ort, an den er Rahel in eben jenem Moment zu bringen beschließt: nach Retiro, an den Ort des sinnlichen Rückzugs und der Lust. Im fünften Aufzug wird dort inmitten all der Zerstörung auch „*ein Gemälde, halb aus dem Rahmen herausgerissen*“ (szenische Anweisung am Beginn des fünften Aufzugs)[481] zu sehen sein.

6. Ennui in Retiro, oder: Der Krieg zerstört die Bilder

Das Lustschloss Retiro erscheint zunächst als Ort der Erfüllung. Worum es Alfons geht, ist kein Geheimnis:

> KÖNIG. Ist dort nicht seitwärts
> Das Schloß Retiro, wo mein Ahn, Don Sancho
> Mit einer Maurin, aller Welt verborgen –
> (J 771-773)

Alfons unterbricht sich an dieser Stelle zwar, aber die Dinge sind bereits beim Namen genannt.[482] Wieder ist es ein Garten, in dem sich Rahel und Alfons begegnen, und wieder ist es ein heterotopischer Ort. Es ist zudem ein Ort mit einschlägiger Familientradition als Liebesnest für unstandesgemäße Verbindungen. In Retiro geht es nicht um eine domestizierte, ‚erlaubte’ Form des Auslebens von Lust wie im Garten zu Toledo, der für das königliche Paar zum Ort des Glücks hätte werden sollen. Hier geht es auch nicht um den Ausdruck von Begehren mit anderen Mitteln und auf einer

[481] Was dieses Bild ausdrückt, ist offensichtlich: „Despite this attempt to reestablish the order (the murder of Rahel in the previous act), it can only be seen as halfway successful.“ (Sazaki 1992, 138).

[482] Kaiser führt diese Stelle als beispielhaft dafür an, wie Grillparzer in der dramatischen Rede mit „Assoziationen“ verfährt; diese, so Kaiser, „verraten zuweilen mehr davon, was im Assoziierenden vorgeht, als er selber weiß.“ (Kaiser 1969, 60). In ähnlicher Weise hat sich das auch in *Des Meeres und der Liebe Wellen* am Beispiel mythologischer Assoziationen zeigen lassen.

anderen Ebene, weder im Sinne einer Sublimierung, noch nach Art der Maskerade im Gartenhaus. Wenn Alfons Rahel nach Retiro bringen lässt, geht es um die – ‚unerlaubte' und deswegen vor der Außenwelt zu verbergende und der Öffentlichkeit entzogene – Erfahrung von Lust, ohne Umwege, ohne Abschwächung, ohne soziale Legitimation. Die sexuelle Heterotopie – jenes ‚anderswo', von dem Foucault spricht – die Garceran im Militärlager an der Grenze erleben kann, ist für Alfons in diesem Lustschloss verortet. Doch die Situation in Retiro ist eine andere als im Garten und im Gartenhaus der früheren Szenen. Denn die Wirklichkeit lässt sich nicht mehr länger fernhalten, die Strategien der Liebenden scheitern – eine um die andere. Das Sinn-Bild des Gartens zu Toledo scheint sich in Retiro zunächst zu wiederholen. Jedoch kippt es und wird in all seinen Facetten zu einem Zerrbild jenes paradiesischen Ortes, der am Beginn des Dramas entworfen wurde.

Rahels Hilflosigkeit beim Verlassen des Boots ist eine Reminiszenz an die erste Begegnung mit dem König; fühlte sie sich eingangs im Garten wie „gelähmt" (J 339), erklärt sie sich nun als „krank und sterbens-todes-matt" (J 896). Doch ihr Auftritt führt zu keinem „Schlag" mehr. Alfons ist nicht mehr „gefangen" von Rahels Schwäche und ihrem bildhaften Anblick, im Gegenteil, er wirkt ungeduldig. „Die Furcht ist Weiberrecht, doch ihr mißbraucht's." (J 888), so weist Alfons seine Geliebte zurecht, und seine Anweisungen an die Dienerschaft, Rahel die gewünschten Annehmlichkeiten zu verschaffen, lassen deutlich durchklingen, dass seine Geduld zur Neige geht: „Legt einen Teppich ihr und macht ein Ende." (J 893). Alfons ist Rahel nicht mehr uneingeschränkt zu Willen. Hieß es in Toledo noch: „Du wolltest's und ich sag's" (J 605), scheint die Botschaft nun vielmehr zu lauten: „Du wolltest's und ich sag's den Dienern". Die gemeinsame Zeit mit Rahel scheint bei Alfons zu einer Art Sättigung und Langeweile geführt zu haben, das Begehren ist nicht mehr akut genug, um von den Notwendigkeiten der Außenwelt abzulenken. Zwar gelingt es Rahel noch einmal, ihn mit ihrem kindlichen Spiel zu erheitern, aber seine Gedanken sind bereits woanders; ohnehin glaubt Alfons ja, dass das Liebesspiel mit Rahel jederzeit und problemlos zu beenden sein würde, „zu lösen in sein eigentliches Nichts" (J 905). Interessanter als die etwas naiv wirkende Analyse, die Alfons hier von der Situation gibt, ist aber jener Satz, mit welchem er anschließend das Thema wechselt. „Wie steht's im Heer?" (J 908), mit diesem halben Vers versucht sich Alfons endgültig vom Thema Rahel abzuwenden. Im ersten Aufzug waren es ähnliche Fragen: „Ist keine Nachricht da?" (J 199) und „Und doch kein Bote?" (J 227): So hatte Alfons den misslungenen Gartenbesuch mit Eleonore

immer wieder unterbrochen, zuletzt, als die imaginierten paradiesischen Zustände ehelicher Freuden sich als Illusion erwiesen. Der Krieg erscheint – ganz im Sinne der Erziehung, die Alfons genossen hat, wiederholt als der verlässlichere, realistischere Rückzugsort für diesen König. Rahel scheint dies zu spüren und versucht es in ihrem Sinne aufzugreifen und umzudrehen, wie um die nachlassende Kraft der Anziehung wie auch der Heterotopie des Gartens bzw. des Schlosses noch einmal entgegenzuwirken.

Noch einmal kommt es in diesem Sinne auch in Retiro zu einem entsprechenden Spiel mit Verkleidungen, doch anders als im Gartenhaus stellt Rahel hier mit den ihr zur Verfügung stehenden Requisiten nicht den königlichen Haushalt mit Schmuck und schönen Kleidern nach, sondern sie spielt mit den Waffen des Geliebten. Die Insignien der Männlichkeit werden von ihr dabei zunächst zweckentfremdet: aus der Lanze wird eine Stütze für ein improvisiertes Sonnensegel, der Schild wird zu einem Spiegel: „Zwar derb, wie alles hier, doch dient's zur Not." (J 1012). Wieder verschmelzen hier, wenn auch weniger irritierend als im früheren Bild der aus Kriegerwunden fließenden Muttermilch, ‚weibliche' und ‚männliche' Bilder in eines:[483] Weibliche Körperlichkeit spiegelt sich in männlichem Kriegsgerät. Über dieses Bild im Spiegel kommt nach dem Medaillon (das Alfons ja immer noch trägt) zum zweiten Mal Rahels Antlitz als Abbild ins Spiel. Doch während das Abbild, das Alfons im Gartenhaus anstelle seines Porträts vorfindet, Rahel in ihrer ganzen Schönheit zeigt, hofft man im Spiegel umsonst zu erblicken, „daß uns Gott so löblich schuf." (J 1015). Das Spiegelbild ist nicht nur vergänglich, sondern macht die Abgebildete auch hässlich: „Allein die Wölbung hier entstellt. Hilf Himmel! / Was für geduns'ne Backen." (J 1016-1017). Das verzerrte Spiegelbild freilich wird bald darauf Rahels geringstes Problem sein. „Ein bißchen Scherz" (J 348) treibt Rahel auch mit Alfons' Helm, den sie sich hier anstelle der Königinnenkrone aus dem Gartenhaus aufsetzt:

> RAHEL. – Nun noch der Helm! Zweckwidrig für den Krieg,
> Denn er verhüllt, was siegreich meist, die Augen,
> Doch wie geschaffen für der Liebe Streit.
> Setzt mir den Helm aufs Haupt! – Ah, ihr verletzt mich –
> Empört sich der Geliebte und wird stolz
> Den Helmsturz nieder!
> *(Das Visier herablassend.)*

[483] Eine weitere Variation auf diese Kombination von Bildern findet sich bereits im ersten Aufzug, wenn Rahel dem König ihre Brust als Schild anbietet (J 376) – und somit vorwegnimmt, dass sie am Ende in ihrem gewaltsamen Tod tatsächlich zum Schild für Alfons' Davonkommen werden wird.

Und er steht in Nacht.
Doch wollt' er etwa gar sich uns entziehn,
Schickt' nach dem Heergerät, uns zu verlassen,
Hinauf mit dem Visier.
(Sie tut es.)
Es werde Licht!
Die Sonne siegt, verscheuchend alle Nebel.
(J 1019-1028)

Wenn Alfons Rahel in seiner Antwort als „töricht-weises Kind" (J 1029) bezeichnet, trifft er damit in mehrfacher Hinsicht den Punkt. Zunächst liegt die Assoziation jenes ‚törichten' Kinderglaubens nahe, das Zuhalten der eigenen Augen mache für andere unsichtbar – allerdings ist Alfons so zumindest gleichermaßen „Kind" wie Rahel, wenn er meint, seine Umgebung und seine Verpflichtungen als König nach Belieben aus- und einblenden zu können. Mit der Naivität z.B. einer Kreusa, die sich als junges Mädchen ebenfalls zum Spiel den Helm des Freundes und angehenden Helden Jason aufgesetzt hat, hat Rahels Spiel jedoch nichts gemein.[484] Denn ihr ‚kindliches' Spiel ist – nach Alfons' Worten – auch „weise", es proklamiert eben nicht die eigene Unsichtbarkeit, sondern stellt die Macht der eigenen, inszenierten Blicke in den Mittelpunkt, die, werden sie entzogen, den Stolzen wieder auf den Boden holen und, werden sie gewährt, auch jenen halten, der eigentlich gehen will. So erlebt es auch Alfons, der sich ihrem Blick (wie ihrem Anblick) nicht entziehen kann; er nähert sich Rahel und fasst ihre Hände mit den Worten: „Streck deine Waffen nur! Dir naht kein Arg." (J 1032). Alfons ist noch einmal hingerissen.

Die anhaltende Verknüpfung von Vokabular aus den Feldern des Kampfes und der Liebe verweist unter anderem auf den ursprünglichen, nach Barthes „archaischen" Zustand, in welchen Rahel Alfons in der ersten Begegnung gebracht hat. Sie verweist auf den Augenblick, in dem sich Alfons als „das liebende Subjekt vom Bild des Liebesobjekts ‚hingerissen' (gefangengenommen und verzaubert) fühlt"[485]. Sie weist aber vor allem auch auf jenes zerstörerische Moment hin, das von Anfang an das Drama

[484] Siehe dazu auch Scheit 1994, 56, der von „jener abendlichen Stimmung kleiner Kinder, da Übermut und Schläfrigkeit ineinander übergehen", schreibt, die kennzeichnend für Rahels Auftreten sei. Scheit betont insgesamt allerdings durchwegs den naiv-kindlichen Aspekt in Rahels Verhalten und stellt Rahels ‚Kindlichkeit' an keiner Stelle in Frage.

[485] Barthes, *Fragmente*, 128. Barthes hält zu dieser „Gleichwertigkeit von Liebe und Krieg" weiter fest: „Immer wenn ein Subjekt in Liebe ver-‚fällt', läßt es etwas von der archaischen Zeit wiederaufleben, in der die Männer die Frauen entführen mußten (um die Exogamie zu gewährleisten)" (ebd.).

durchdringt und letzten Endes mit allen Bildern, die in der *Jüdin von Toledo* eine Rolle spielen, ein Ende machen wird: auf den Krieg.

Das Stichwort dieser Bedrohung, die für Alfons als seine Pflicht immer drückender präsent wird, fiel ja schon im Garten, als Erinnerung an die Kindheit, aber vor allem auch als Bezugnahme auf kommende Ereignisse, die gerade noch eine kurz bemessene Frist des Friedens und des Genusses gönnen: „Bis dahin öffnen wir die Brust dem Frieden / Und atmen ein die ungewohnte Lust." (J 197-198). Der beschworene Aufschub hat schon im Garten nicht lange gewährt, und es war dort nicht zuletzt der König selbst, der den Frieden (und die ungewohnte Lust wie Luft, wie eine andere Lesart der Stelle lautet[486]) mit wiederholten Fragen nach der Situation an der Grenze beiseite geschoben hat. Auch in der Begegnung im Gartenhaus wird das Kriegsgeschehen zum Rettungsanker für den verwirrten Geist und Alfons imaginiert die kommenden Zeiten, wenn er heimgekehrt sein wird „aus diesem heil'gen Krieg, / In den mich Ehre ruft und meine Pflicht" (J 611-612). Wurde der Feldzug anfangs noch als „Plage" (J 196) tituliert, kommt er Alfons hier als „Ehre" und „Pflicht" ganz gelegen: als Mittel, die eigentlichen Sehnsüchte doch wieder zu verdrängen.

Über Krieg, Ehre und Pflicht versucht Alfons, sich der attraktiven Frau gegenüber als vernunftgeleiteter Staatsmann zu positionieren, als starker Mann. Die klare Rollenverteilung, die Alfons so zwischen sich und Rahel anstrebt, hält allerdings nicht lange an. Zu wenig zahlreich, zu wenig von Dauer sind die Momente, in denen Rahels Schrecken und Erschütterung Alfons ein musterkonformes männliches Verhalten ermöglichen. Seiner Aufgabe als Führer des Militärs wird Alfons erst gerecht, als Rahel ihn nicht mehr irritieren kann, weil sie tot ist, ermordet von jenen Figuren, die den Krieg nicht aus den Augen verloren hatten. Auch die Versuche des Königs, eine Heterotopie der Lust zu erschaffen und aufrecht zu erhalten, sind entsprechend von Anfang an nicht nicht von Dauer. Der Krieg dringt nicht nur im Diskurs in den Garten von Toledo ein, und er unterbricht auch das Idyll von Retiro. Einmal mehr wird Garceran zu seinem Boten: „Der Feind steht an den Gränzen und der König / Gehört zu seinem Heer, ich führ' ihn hin" (J 867-868). Der Krieg wird zur Schnittstelle von staatlichen Notwendigkeiten, königlichen Pflichten und hofmännischem Kalkül, alles andere fällt ihm zum Opfer.

[486] Vgl. dieselbe Stelle J 198 in der von Peter Frank und Karl Pörnbacher herausgegebenen vierbändigen Hanser-Ausgabe: SW II, 457.

Von Beginn an in der *Jüdin von Toledo* haben wir es mit Zuschreibungen, Selbst- und Fremdentwürfen wie auch Klischees als Mittel zur Ordnung der Welt zu tun. Auflehnung und Durchkreuzung erfährt diese Ordnung dann, wenn Figuren selbständig zu sehen und zu erkennen beginnen und entsprechend handeln. Der fünfte Aufzug, der wiederum in Retiro spielt, macht endgültig Schluss mit alledem. Das Lustschloss, die zweite Heterotopie des Stücks, ist gewaltsam zerstört worden[487], die erste Heterotopie, der Garten, wurde auf subtilere Weise durch Eleonores Nicht-Sehen bereits im ersten Aufzug widerrufen. Rahel ist tot, der Krieg hat sein erstes Opfer gefordert; Garceran ist in diesem Zusammenhang nicht nur ständiger Bote des Kriegs, sondern vor allem auch Türöffner für Manrique und den übrigen Hof. Rahels Ende hatte sich schon zuvor als Bild abgezeichnet: Im Spiel mit Alfons' Waffen wurde der Schild zu einem derben Spiegel, zu einem Zerrspiegel. Was im dritten Aufzug noch amüsiert hat, ist nun Ernst geworden. Das entstellte Gesicht der Toten ‚heilt' den Geliebten, das Medaillon mit Rahels unversehrtem, bezaubernden Abbild hat für ihn keinen Wert mehr – Alfons wirft es von sich.

Es bleibt einmal mehr bei Grillparzer die Frage zu klären, wer schuld ist, und wie man sich von Schuld reinigen kann. Auch hier erweist sich der Krieg als nützlich. Die Vorstellung, sich im Blut der Feinde reinwaschen zu können, kommt nicht zum ersten Mal zur Sprache. Im zweiten Aufzug meinte Alfons zu Garceran „Wir wollen in der Mauren Blut die Schmach, / Die gleichgeteilte, dieses Tages waschen, / Daß wieder wir ertragen Menschen-Blick." (J 718-720), im vierten Aufzug kündigte er Eleonore gegenüber an, seine Hände von jeder Schuld wie auch vom Blut reinigen zu wollen:

> KÖNIG. Zieh' ich in Krieg, wie ich denn soll und muß,
> So wird sie Feindes Blut vollauf bedecken,
> Doch klares Wasser tilgt den Mackel aus,
> Und rein werd' ich sie bringen zum Willkomm.
> (J 1348-1351).

Alfons vollzieht damit den Rückzug in seine gewohnte Ordnung. Dieser Krieg steht nun endgültig bevor, und Alfons' merkwürdige Vorstellung davon, Buße zu tun, hält weiter an. Der „Makel", der immerhin auch darin besteht, ein Menschenleben auf dem

[487] Von Matt nennt Retiro einen „Raum der Bindungslosigkeit, der radikalen Freiheit, wo Liebe möglich wird, von wo aus aber zugleich der Absolutheitsanspruch jeder installierten Ordnung in Frage gestellt wird. Daher verfällt auch Retiro einem fürchterlichen Gericht." (von Matt 1965, 30).

Gewissen zu haben, soll ausgemerzt werden, indem noch mehr Blut fließt. In diesem Sinne geht es auf in die Schlacht:

> KÖNIG. Denn wie die Pilger mit dem Kreuz bezeichnet
> Zur Buße hinziehn nach Jerusalem,
> So will ich, meiner Mackel mir bewußt,
> Euch führen gegen jene Andersgläub'gen,
> Die an der Grenze fern aus Afrika
> Mein Volk bedrohn und dies mein stilles Land.
> Kehr' ich dann wieder, und will's Gott als Sieger,
> Dann sollt ihr sagen, ob ich wieder wert,
> Das Recht zu schützen, das ich nun verletzt.
> (J 1884-1892)

Die Andersgläubigen werden zum Abschluss noch einmal in einen Topf geworfen. Hatte Alfons im Garten von Toledo noch zu Garceran über potenzielle Geliebte gemeint, „da gilt gleich denn: Christin, Maurin – Jüdin." (J 479), so macht er nun auch keinen Unterschied darin, wer die Schuld des Königs ausbaden soll; Juden, Mauren – da gilt alles gleich. Von Christen ist hier bezeichnenderweise nicht mehr die Rede.[488]

Es könnte wie ein Happy End wirken, wie die königliche Familie und der Hofstaat am Ende glücklich wiedervereint von dannen zieht, wäre da nicht jene merkwürdige Szene, in der es zur Inthronisierung des Sohnes auf einem wie es heißt schlüpfrigen Schild kommt (J 1897-1902). In diesem Akt zeigt sich, dass Alfons aus seiner Geschichte und aus der mit Rahels Leben bezahlten Erfahrung der Erkenntnis seiner selbst am Ende offenbar nichts gelernt hat. Die Szene könnte dennoch wie ein Freudentag für den Hof wirken. Es könnte als Triumphzug durchgehen, wie man von der Bühne zieht, wäre da nicht die Geschichtsschreibung, die weiß, wie die bevorstehende Schlacht von Alarcos für Alfons enden wird. Man „soll den Tag […] nicht vor Abend loben" (J 188), meinte Alfons im ersten Aufzug. Man möchte ihn an diese Weisheit erinnern, wenn er nun am Ende von der Schlacht, die noch nicht geschlagen ist, als von einer siegreichen Schlacht spricht. Der Selbstentwurf, den Alfons für sich und seine Familie in seinen Schlussworten anfertigt, scheitert ebenfalls am Krieg. Alfons legt sein Schicksal in Gottes Hände: „Voraus! Voran! Geliebt es Gott: zum Sieg." (J 1920) – doch es wird

[488] Siehe dazu auch Höller 1994, 63: „Die Gewalt, die dem König jenes Andere, Entgrenzende, entreißt, das die Jüdin für ihn verkörperte, wird nun von ihm nach außen gekehrt gegen jene Andern an der Grenze, ‚unser aller Feind', ‚der den Grenzen droht' und ‚mit Schmach und Wunden' ‚in sein heimisch dürres Wüstenland' zurückgejagt werden soll (V.1914ff.)."

Gott nicht gelieben; Grillparzer verlässt sich hier wohl auf die Geschichtskenntnisse seines Publikums. Aber auch eine weitere Parallele im Text kann hier als Hinweis gelten. Alfons wiederholt in seinen letzten Worten des Dramas seine letzten Worte aus dem ersten Aufzug: „Hier ist kein Rang! Nur zu! Voraus! Voran!“ (J 402), so ruft der König dort seinen Bediensteten zu, als er sich Lockerung der strengen Ordnung wünscht. Der Nebentext zu diesem früheren Vers berichtet anderes: „*Indem die Hofleute sich zu beiden Seiten ordnen und der König mitten durch sie abgeht, fällt der Vorhang*“. Keiner geht dort voraus und voran, keiner durchbricht dort die Ordnung des Hofs, um dem König den Wunsch nach Öffnung und Ungezwungenheit zu erfüllen. Ähnlich ist es auch hier – kein gottgewollter Sieg steht dem König nun bevor, der ihm den Wunsch nach Absolution erfüllt. Alfons steht am Ende nur scheinbar gut da. Auch das letzte Wort behält er nicht – das hat Rahels Schwester, Esther.

7. Rahels Schwester: Die Esther von Toledo

Der Aufbau der einzelnen Aufzüge der *Jüdin von Toledo* stellt – mit Ausnahme des vierten Aufzugs, der sich rein im königlichen Palast abspielt, in dem das Königspaar und die nächsten Hofleute unter sich bleiben und in dem außerdem, in ihrer Abwesenheit, Rahels Todesurteil fällt, welches dann im Zwischenakt vollstreckt wird[489] – zunächst mit jeweils wechselnder Fokussierung die jüdischen Figuren in den Vordergrund. Im ersten Aufzug wird uns so vor allem Rahel vorgestellt, im zweiten und dritten Aufzug sehen wir zunächst Isaak in geschäftiger Unterhaltung mit Garceran und Alfons bzw. mit einigen Bittstellern.[490] Der letzte Aufzug rückt nun Esther in den Mittelpunkt, jene Figur, die bis dahin am Rande und im Hintergrund gestanden hat und nur gelegentlich und meist dann, wenn die Lage brenzlig wurde, zu Wort gekommen ist.

[489] Politzer merkt dazu an, die Königin habe im vierten Aufzug „mit den Granden der Jüdin einen Prozeß gemacht, der im Grunde nicht Rahel, sondern dem Herrscher gilt. Die Angeklagten sind abwesend. So ergibt sich ein Psychodrama, in dem bald zwischen Richtern und Gerichteten kein Unterschied besteht. Zum Schluß will es dann niemand gewesen sein.“ (Politzer 1972, 346).

[490] Scheichl erklärt die Funktion dieser Szene und die dramaturgische Notwendigkeit der Figur Isaak so: Isaak „wird als Repräsentant der Unordnung gebraucht, die durch das rechtswidrige Handeln des Königs entsteht;“ (Scheichl 1988, 146, ähnlich auch Lasher-Schlitt 1936, 93). Scheichl betont weiters, dass Esther in Absetzung zu Isaak ganz anders motiviert sei: Esther „hat als eindeutig positiv gezeichnete Figur die nicht dramaturgisch, wohl aber thematisch wichtige Funktion, eine tendenziöse Lektüre des Stücks zu verhindern“ (Scheichl 1988, 146).

Rahels Halbschwester kommt in den ersten drei Aufzügen vor allem die Rolle zu, zu warnen, zu retten, zu erklären, und das in alle Richtungen, ohne jedoch Gehör zu finden – und somit ohne Erfolg. Neben Rahel, die durch ihre zur Schau gestellte Schönheit und Lebenslust sofort alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, wo immer sie erscheint, bleibt Esther farblos, ernst, wie eine Spaßverderberin, die ständig auf Vernunft bedacht ist, auf Ordnung der Kleider, auf Wahrung des Anstands. „Und wie das Kleid verschoben und zerstört." (J 364), so mahnt sie Rahel im Garten von Toledo, und gleich darauf weist sie die Schwester zurecht: „Und dankst du nicht dem Herrn für so viel Huld?" (J 372). Im Gartenhaus treibt Rahel mit ihrem Verhalten Esther an den Rande der Verzweiflung: „Um Gottes willen, Rahel, sieh dich vor, / Dein Mutwill wird uns noch ins Unglück stürzen." (J 559-560) und „Treibt wieder dich die Torheit? / Wie oft nicht warnt' ich dich!" (J 569-570). Dem König gegenüber versucht Esther wiederholt, das Verhalten der Schwester zu verteidigen, zu relativieren, zu entschuldigen. Das darf angesichts des rahelschen Wirbelwinds wahrlich als Herausforderung betrachtet werden, und Esther gelingt es auch nicht, ohne sich dabei selbst in Widersprüche zu verstricken. So heißt es auf Alfons' Frage, ob Rahel denn immer so schreckhaft sei, im ersten Aufzug: „O nicht doch!" (J 340), im zweiten Aufzug, als Alfons wissen will, ob Rahel immer so scheu sei: „Nicht immer, gnädger Herr. / Und scheu nicht, schreckhaft nur." (J 607-608). Doch solches fällt nicht auf, denn: Esther fällt nicht auf. Was sie sagt, scheint gleich wieder vergessen. Der König selbst nimmt sie, die fast immer anwesend ist, wenn auch Rahel auf der Bühne ist, und mit der er sich ja auch wiederholt unterhält, zum ersten Mal im fünften Aufzug wahr, als Rahel schon tot ist: „Und du bist Esther, nicht?" (J 1656).

Wer ist diese Esther? Viel ist nicht über sie zu erfahren; der Vater nennt sie „brav" (J 31), Rahels Eitelkeit und Freude an Äußerlichkeiten scheinen ihr fremd zu sein. Am ausführlichsten ist von ihr die Rede, als Rahel Garceran gegenüber Esthers Wesen folgendermaßen beschreibt:

> RAHEL. Wär' meine Schwester hier! Sie ist besonnen
> Und klüger weit als ich; doch fällt der Funke
> Von Willen und Entschluß in ihre Brust,
> Dann lodert sie in gleichen Flammen auf.
> Wär' sie ein Mann, sie wär' ein Held. Ihr alle
> Erläget ihrem Blick und ihrem Mut;
> (J 972-977)

Unter den Frauenfiguren, die Grillparzer in der *Jüdin von Toledo* präsentiert, verkörpert die besonnene, kluge Esther die Vernunft, den Verstand.[491] Sie ist damit Gegenpart zu Rahel, welche die Bedeutung der Äußerlichkeiten, die Wirkung der Blicke und Anblicke als ihr Metier erkannt hat und mit den Männern (ihre private Unterredung mit Garceran erweitert gewissermaßen den Bezugsrahmen) auf dieser Ebene des Visuellen spielt. Esther ist auch Gegenpol zu Eleonore (und somit auch zu deren dramaturgischer Verlängerung im Hofstaat, Doña Clara), die alle sinnlichen Eindrücke zurückgedrängt zu haben scheint und blind und unreflektiert das lebt, was ihr beigebracht worden ist, als eine Marionette der Männer, die sie umgeben, allen voran Manrique.[492] Esther spielt nicht. Sie verschließt Augen und Ohren nicht vor dem, was um sie her geschieht. Sie spricht, und sie spricht besonnen, vernünftig und klug; aber die übrigen Figuren sind mit anderem beschäftigt – mit Rahel. Die beiden ungleichen Schwestern haben nahezu gleichviel Bühnenpräsenz. Dennoch: Alle sehen Rahel, Esther bleibt daneben unbeachtet und ungehört.[493] Esthers fast permanente Anwesenheit im Geschehen ist insofern bemerkenswert, als sie dadurch zu jenem Faktor wird, der sämtliche Ansichten der Männer über das weibliche Geschlecht in Frage stellt. „Das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht“ (J 859), die viel und gern zitierte Wendung des Frauenfreundes

---

[491] Lasher-Schlitt bezeichnet Esther als „the fully developed antithesis of her volatile and shallow sister“ (Lasher-Schlitt 1936, 76), auch um sie klar von Sibila, der Schwesterfigur in Lopes Drama („a passive person with only an insignificant role“), abzuheben.

[492] Bezeichnend für Eleonores „schwache“ Rolle, obwohl sie als Königin eine „starke“ Position hätte, ist Manriques Erwähnung, dass Eleonore ihr Todesurteil zuletzt noch revidieren wollte und um Schonung für Rahel bat:

MANRIQUE. Ihr spracht das Wort.
Doch als es kam zur Tat, habt Ihr gezittert,
Euch widersetzt und Schonung anbefohlen,
Obgleich umsonst, denn Not war uns Gebot.“ (J 1769-1772)

Eleonores Wort hat nur Gewicht, wenn es den Interessen der Männer am Hof entgegen kommt.

[493] Das gilt auch für weite Teile der Literatur zur *Jüdin von Toledo*; auch dort findet die Figur der Esther, anders als die der Eleonore, nur marginale Beachtung. In den Partnerbildern Griesmayers findet die außerhalb aller Paarbindungen stehende Esther naturgemäß keinen Platz. Befremdlich wirkt allerdings, dass im Kapitel zur *Jüdin von Toledo* der „Imagologie der Geschlechter“ von Hagl-Catling Esther allein als eine mögliche Art fungiert, Rahel zu sehen – also als weitere Perspektive auf Rahel, *auf* Weiblichkeit. Als eine weitere, andere, eigenständige Möglichkeit *von* Weiblichkeit wird sie hingegen nicht betrachtet. Politzer geht ähnlich vor, seine Beschreibung Esthers dient im Wesentlichen ebenfalls nur einer Aussage, die über Rahel getroffen wird (Politzer 1972, 339). Eine Leerstelle an der Figur Esther, nämlich ihr Äußeres, über das im gesamten Dramentext kein Wort verloren wird, wird bei Lea und Lorenz als ‚Mangel’ an Schönheit gedeutet und thematisiert (Lea 1978, 75, sowie Lorenz 1986, 101-102). An anderer Stelle reduziert Lorenz Esther, kontrastierend zu Rahel, auf eine Opferrolle der Unterdrückung, sie bezeichnet sie als „Produkt ihrer Abhängigkeit und bescheidenen Herkunft.“ (Lorenz 1986a, 209).

Garceran[494], erscheint angesichts der so unterschiedlichen Schwestern in ihrer Gültigkeit ebenso relativiert wie Alfons' überraschende Expertise zum weiblichen Geschlecht: „So sind sie Alle." (J 900)[495]. – Eben nicht, möchte man mit Blick auf Esther erwidern.

Was aber geschieht mit der besonnenen Esther, wenn sie „in gleichen Flammen" auflodert wie Rahel? Eine Kostprobe davon geben die Worte, die Esther am Ende des Dramas dem König nachruft, nachdem dieser schon in seinem kleinen Versöhnungs- und Triumphzug die Bühne verlassen hat: In einer düsteren Vision der bevorstehenden Schlacht holt sie das Bild Rahels auf die Bühne zurück, das Alfons erfolgreich abgelegt zu haben glaubt. Es ist ein Augenblick, in dem Esther außer Kontrolle wirkt, ohnmächtig und gleichzeitig aufgebracht gegen die spanischen Männer, und in diesem Augenblick greift auch sie auf Bilder zurück. Fast möchte man glauben, die Worte haben auch für sie ausgedient. Die Bilder, selbst wenn sie zerstört sind, scheinen die Oberhand zu behalten; das Bild Rahels, zunächst vom Krieg überlagert und zerstört, scheint sich am Ende doch zu behaupten über Alfons, der sich schon als künftigen christlichen Kriegshelden feiern will. „Weib, wir sind Christen" (J 1796), so hat kurz zuvor Manrique gegenüber Esther zu betonen nicht vergessen. Aber die leeren Berufungen der Spanier auf ihren Gott bleiben unerhört. Das Bild, das in Esthers Schlussmonolog in der kommenden Schlacht den Himmel schmückt, ist kein siegverheißendes Emblem im Sinne eines „in hoc signo vinces". Ein letztes Mal changieren hier in der *Jüdin von Toledo* die Geschlechterbilder: Statt eines Christus wird dem Herrscher, so imaginiert es Esther, eine Frau erscheinen. Doch was an anderer Stelle Begehren und Sehnsucht auslösen konnte[496], verheißt hier nichts Gutes.

[494] Als „trefflich" bezeichnet z.B. Helmut Bachmaier die Formulierung, die „der weltmännisch kundige Freund des Königs" für Rahel verwendet (Bachmaier 1987, 871).

[495] Ein dritter möglicher Entwurf von Weiblichkeit in der Jüdin von Toledo neben Rahel und Esther wird an dieser Stelle ebenfalls anzitiert. Bereits im ersten Aufzug war Eleonore der Anlass für Alfons' – im Lichte der oben zitierten Sätze offenbar im Spanien dieses Dramas wie üblich verallgemeinernden – Bemerkung: „So sind sie nun, Britanniens Kinder, alle;" (J 210).

[496] Man erinnere sich etwa an Phaon, dem Sapphos Bild in jüngeren, glücklicheren Tagen in den Wolken erschien.

ESTHER. Am Tag der Schlacht, wenn deine schwanken Reihen
Erschüttert von der Feinde Übermacht,
Und nur ein Herz, das rein und stark und schuldlos
Gewachsen der Gefahr und ihrem Drohn:
Wenn du emporschaust dann zum tauben Himmel,
Dann wird das Bild des Opfers, das dir fiel,
Nicht in der üpp'gen Schönheit, die dich lockte,
Entstellt, verzerrt, wie sie dir ja mißfiel,
Vor deine zagend bange Seele treten!
Dann schlägst du wohl auch reuig an die Brust,
Dann denkst du an die Jüdin von Toledo.
(J 1931-1941)

Doch auch mit diesem Bild, diesem Zeichen, in dem Alfons nicht siegen sondern untergehen soll, ist noch nicht das Ende erreicht. Esther scheitert, ihre Vision verhallt genau so wie all ihre früheren Worte ungehört. Ernüchtert von der anhaltenden Geldgier des Vaters nimmt sie ihren Fluch zurück. Ein letztes Mal werden nun in der Jüdin von Toledo alle, Männer wie Frauen, Juden wie Christen, Herrscher und Fußvolk, über einen Kamm geschoren. Wenn Isaaks Egoismus und seine Sorge um den Reichtum, den er sich über seine Tochter erkauft hat, nicht einmal vom Tod Rahels und von der Gleichgültigkeit darüber auf Seiten der Mächtigen gebrochen werden kann, dann, so Esther an den Vater gerichtet, „seid Ihr schuldig auch, und ich – und sie. / Wir stehn gleich jenen in der Sünder Reihe" (J 1946-1947). So sind sie alle, die wiederholten Pauschalisierungen scheinen sich mit diesen Versen endgültig zu bestätigen, ganz im Sinne von Alfons' früheren Worten: das gilt denn auch gleich, ob Christ oder Jude. Aber Esther bleibt nicht bei dieser letzten (Selbst-)Bezichtigung stehen, sondern schließt: „Verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe" (J 1948).

Der Schlussmonolog ist Esthers großer Auftritt. Allerdings, außer Isaak und ihr selbst befindet sich niemand mehr auf der Bühne, und Isaak ist anderweitig beschäftigt. Wieder bleibt Esther ungehört, die Ohnmacht gegenüber den anderen bleibt bis zum Schluss bestehen. Dennoch durchbrechen ihre letzten Worte den glänzenden Auszug der Könige und werfen einen Schatten auf ihr Leben nach Rahel.

In Analogie zum königlichen Garten, der am Anfang des Dramas das Paradies nachbildet, wurden die abschließenden Verse Esthers im Sinne eines allgemeinen Sündenfalls[497] oder als „korrigierendes Schlußwort" und „Rückspiegelung in den

[497] Politzer 1972, 347.

Sündenstatus des aus dem Paradies vertriebenen, erlösungsbedürftigen Menschen“[498] gelesen. Die „Sünde“, die Esther dabei anprangert, das Verbrechen, gegen das sie sich wehrt, ist das Vergessen. Darin haben sich alle Figuren an diesem Hof, dessen vorgebliche ‚Moral’ sich im wesentlichen als äußerste Kälte und Brutalität gezeigt hat, als wahre Meister erwiesen: sei es, indem Erkenntnisse und Entwicklungen wie ein Gegenstand, wie das Medaillon mit Rahels Abbild, einfach abgelegt wurden, sei es, indem mit dem kleinen Königssohn ein neuer Herrscher ernannt und zwischen Garceran und Doña Clara eine neue Ehe gestiftet wird, während im Nebenraum noch Rahels Leichnam liegt, sei es, indem der Hof die Bühne verlässt, ohne Vater und Schwester der Ermordeten eines weiteren Wortes oder Blickes zu würdigen. Dieses Vergessen, das der Hof so offen und fröhlich praktiziert, prangert Esther in ihrem Schlussmonolog an. Denn „Vergessen darf nicht sein, auch wenn es nur der Schatten einer kleinen Jüdin ist, der dem Vergessen anheimgegeben werden soll.“[499]

Esther versucht das Vergessen mit Bildern abzuwenden, mit Bildern, die eine drohende, quälende Erinnerung für den König heraufbeschwören. Aber glücklich ist, wer vergisst: Erinnerung ist hier nicht zu haben, nicht einmal Isaak mag seiner toten Tochter gedenken. Indem ihr von allen Seiten die Erinnerung verweigert wird, wird Rahel quasi ein zweites Mal getötet. Esther, „die andere Jüdin von Toledo“[500], wie Politzer sie nennt, hat kein Gegenüber für ihre Bemühungen, die Erinnerung wach zu halten. Den schönen Bildern wurde zwar eine klare Absage erteilt, aber mit Worten wird niemand erreicht. Was bleibt, ist weiterhin Ohnmacht. So ist das abschließende Verzeihen kein Zeichen von Demut und hat nichts Tröstliches an sich, es kommt, noch einmal mit Politzer gesprochen, aus einer „Resignation in die Wirklichkeit des Menschlichen.“[501] Schöne Aussichten sind es nicht, mit denen Grillparzer sein Dramenwerk beendet hat.

[498] Neumann 1994, 173.

[499] Politzer 1972, 349.

[500] Politzer 1972, 350.

[501] Politzer 1972, 350.

Schlussbemerkungen

Es sind bekannte Mythen, lang tradierte Figuren und Stoffe, berühmte und, wie schon in der Einleitung erläutert, ‚unwahrscheinliche' Paare der Literatur- und Kulturgeschichte, die Franz Grillparzer in den hier behandelten Dramen – *Sappho*, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, *Das Goldene Vließ*, *Esther* und *Die Jüdin von Toledo* – auf die Bühne bringt. Die Tragödie um Medea und Jason, die in der Tötung der gemeinsamen Kinder endet, die Liebe von Hero und Leander, die von beiden mit dem Tod bezahlt werden muss, die unheilvolle Liaison des spanischen Königs mit der schönen Jüdin Rahel, die unglückliche, unter anderem von Ovid besungene Liebe der Sappho zu Phaon, schließlich der Mut der Esther, die unter Gefährdung ihres Lebens und ihrer Ehe im Perserreich ihres Gatten Ahasver die Juden rettet und so das Purimfest begründet – alle diese Geschehnisse sind aus mythischen, biblischen und literarischen Überlieferungen wohl bekannt. Grillparzer greift sie erneut auf und erzählt sie neu, mit spezifischem eigenen Interesse – und dieses Interesse weist auf eben jene Rahmenbedingungen und Ereignisse, die zu den bekannten Tragödien oder Heldentaten um die genannten Paare hinführen. Wer sind diese Figuren, und wie kommen sie als Paare zusammen? Wer sind diese Figuren vor allem in Hinblick auf ihre jeweilige (Herkunfts-)Umgebung? Welchen ‚Mythen' sind sie verpflichtet, welchen ausgesetzt? Und was geschieht mit ihnen, wenn sie auf die oder den Anderen, auf ihr – fremdes – *Du* treffen, was geschieht mit ihnen im Augenblick der Liebe, und was in deren Verlauf?

Den Augenblick und weiteren Verlauf der Liebe nimmt Grillparzer wiederholt zum Dreh- und Angelpunkt des Geschehens, an dem kaum ein Stein auf dem anderen bleibt. Das betrifft, in einem ersten Schritt der „Menschwerdung"[502] der Figuren, ihre Selbstgewissheit und ihr – hinsichtlich gängiger Konventionen teils abweichendes, teils konformes – Verhalten als Mann und als Frau, das betrifft, in einem zweiten Schritt nicht nur des Augenblicks, sondern der Entwicklung dieser Liebe wie auch ihres möglichen Endes, die Herausforderung der herrschenden ‚guten Ordnung', aus der die Figuren – oder jedenfalls jeweils eine von ihnen – stammen und schließlich deren (versuchte) Wiederherstellung mit nicht unerheblichen ‚Kosten' für alle Beteiligten, insbesondere für die Liebenden.

[502] Politzer 1972, 284.

Von Sappho bis Rahel und von Leander bis Ahasver, sie alle stammen aus Gesellschaften, in denen die Positionen von Frauen und Männern, ihre Spielräume wie auch deren Grenzen, klar festgelegt und einem klaren Ordnungs- und Normensystem unterworfen scheinen: Man weiß in Griechenland wie in Spanien, in Kolchis wie in Susa, was sich für eine Frau bzw. für einen Mann ziemt, ‚wie man zu leben hat'. Das hindert die Frauen, um die es hier geht, nicht daran, die Bühne als auffallende, herausragende, unangepasste Figuren zu betreten – Sappho als Ikone der Dichtung und Fürstin ist so wenig ‚stilles Weib' wie Esther, deren Aufstieg vom Landmädchen zur Königin in den vorhandenen Szenen des Fragments gerade erst Wirklichkeit wird. Ihre Unangepasstheit wird freilich nicht immer widerspruchslos hingenommen: sowohl eine (dem Onkel zu selbstgewisse) Hero als auch eine (dem Vater zu widerspenstige) Medea ecken mit ihren Haltungen und Ansichten bei ihren väterlichen Figuren durchaus an, und auch Rahel zieht in den Eingangsszenen der *Jüdin von Toledo* als bunter, selbstgefälliger Wirbelwind den Groll wie auch die Sorge ihrer Nächsten auf sich. Sie alle sind sich ihrer selbst gewiss, halten das *Ich*, von dem sie überzeugt sind, hoch und vertreten ihr Tun und Handeln mit einer selbstverständlichen Sicherheit – wer sollte es ihnen auch hindern? Die Lage und das Auftreten ändert sich allerdings, spätestens wenn sie dem Fremden, dem Anderen begegnen, wenn der Lauf der Dinge die Begegnung mit einem *Du* für sie bereithält, wie es in all den hier herangezogenen Werken recht bald der Fall ist. Das *Ich* wird in diesen Begegnungen herausgefordert und erschüttert. Und auch die Männer, die in das Geschehen vergleichsweise ‚erwartbar', konform mit den Normen, eintreten, als Herrscher und Helden oder zumindest als schöne, kräftige Jünglinge, denen eine vielversprechende Zukunft zumindest wahrscheinlich scheint, auch sie bleiben in diesen Begegnungen keineswegs unberührt.

Starke, selbstbewusste Frauen treffen hier auf ebensolche Männer. Und von Sappho bis Alfons und von Leander bis Esther scheint zu gelten: im Augenblick der Liebe haben sich die Figuren als Frau, als Mann neu zu entdecken, neu zu erfinden. Wenn wir von ‚Mythen' nicht nur als von den überlieferten Stoffen sprechen, sondern – wie in der Einleitung ausgeführt – auch von geltenden Spielregeln und Normen, Hierarchien und Machtverhältnissen der gesellschaftlichen Ordnung, dann werden in diesen Szenen der ersten Begegnung der Liebenden eben solche Normen, solche ‚Mythen', ein erstes Mal herausgefordert. Was landläufig als Norm weiblichen oder männlichen Verhaltens und als ‚typisch' weiblich oder ‚typisch' männlich gelten mag, gerät hier in Turbulenzen. Zugeschriebene ‚typische' Verhaltensweisen verlieren ihre Gültigkeit, wechseln hin und

her, oder in Jasons Worten: Die Liebenden betreten im Erfahren der Liebe einen „unbekannten Stern, / Wo anders die Gesetze alles Seins und Handelns“ (A 1181-1182). Ob physisch als Ort, wie etwa in den Gärten von Toledo und Retiro, im Turmzimmer von Sestos, in den Privatgemächern von Susa oder im ‚mythischen’ Olympia der Sappho und ihres Phaon, oder, wie bei Jason und Medea, nicht-physisch als bloße Idee und Imagination – es ist jeweils ein besonderer Raum, der sich den Liebenden in diesen Werken öffnet und ihnen neue Möglichkeiten des ‚Seins’, des ‚Sein-Dürfens’ in Aussicht stellt. Nicht in einem Kampf der Geschlechter, sondern im „Spiel der Geschlechter“[503] werden dabei Dichotomien zwischen ‚männlich’ und ‚weiblich ‚wiederholt aufgehoben, werden Grenzziehungen und Unterscheidungen zwischen den Konventionen männlichen und weiblichen Verhaltens hinfällig, kommt es auch zu durchaus ‚konformem’ Verhalten, das – hier noch, muss eingeschränkt werden – allerdings nicht zwingend mit Unterdrückung und dem Erleiden von (zumeist männlich geprägter) Macht einhergeht. Grillparzer gestaltet diese Vorgänge auf verschiedenartige Weise: Da wechselt die Sprachmacht hin und her, da sind zuvor um kein Wort verlegene Frauen wie Medea oder Rahel plötzlich stumm, bevor sie ihre Sache in beherzten Handlungen dann doch wieder in die Hand nehmen. Da verlieren Helden ihr Ziel aus den Augen (Eleonores Gunst gewinnen; das goldene Vließ gewinnen; das olympische Wagenrennen gewinnen), da lassen sich tatkräftige Männer wie etwa Phaon oder Alfons zu Objekten machen und lassen es mit sich und um sich geschehen – „ich bin gefangen“ (J 333), so erklärt ein bezauberter Alfons seiner unterkühlten Königin, als Rahel sich an seine Knie schmiegt, und „beschämt nur staunen und verstummen“ (S 84) kann ein betörter Phaon, kaum dass er an Sapphos Seite Lesbos’ Boden betreten hat. Da bitten Männer, denen die Wahl aus vielen freistünde, die eine Frau ihres Herzens um Gehör und um das entscheidende Wort: „Versuch, ob du mich findest wie ich dich.“ (E 701), so der Perserkönig Ahasver zu Esther. Und wo die entscheidende Begegnung der Liebenden nicht so einfach zu bewerkstelligen ist, wie etwa bei Hero und Leander, werden mythologische Bezüge, hier etwa zu Narziss und Echo, Amor und Psyche, genutzt, um Geschlechtergrenzen zu überwinden, sie aufzuheben und verschwimmen zu lassen, noch bevor sich die Figuren in Gestalt, als Mann und Frau, gegenüberstehen.[504] Es sind glückhafte Momente des Eins-Werdens der Geschlechter, die Grillparzer in

[503] Wodianka 2003.

[504] Erinnert sei hier nochmals an Garceran in der *Jüdin von Toledo*, der in mythologischer Anspielung auf Achill so weit geht, Frauenkleider anzuziehen, um seiner Geliebten Doña Clara nahe kommen zu können.

diesen Augenblicken der Liebe geschehen lässt, glückhafte Momente, die – so auch die naheliegende Assoziation des Platon'schen Kulgelmenschen, den Jason in Kolchis zitiert – allerdings nicht von Dauer sein dürfen. Es ist wiederum Jason, der diese glückhafte Vision in Worte bringt: für die Liebenden, so beschreibt er seine Empfindung, ist „ohne Ursach' was geschieht und ohne Folge, / Da seiend weil es ist." (A 1183-1184). Dieses „wunderbar Gefühl" (A 1179) des ‚Sein-Dürfens', das auch all die anderen Paare in diesen Werken Grillparzers erfahren, ist angesichts dieser besonderen, ‚unwahrscheinlichen' und ungewöhnlichen Liebenden und ihres Umfelds jedoch nicht weniger als eine ‚Grenzüberschreitung' (A 1180), ein Angriff auf die herrschende Ordnung, die von ursachefreiem und folgenlosem Handeln nichts wissen will, und es ist als solches notwendigerweise akut gefährdet. „In Grillparzers Werk sind die Übergänge von Mann zu Frau, männlichem und weiblichem Verhalten, fließend geworden. In der Hinterfragung der traditionellen Geschlechterrollen liegt die Kritik an der Machtverteilung"[505], so umreißt Dagmar Lorenz diesen Zusammenhang.

Die ‚Wirklichkeit' mit ihrer jeweiligen Ordnung holt die Liebenden dann auch allerorts nur allzu bald ein und die Tragödien nehmen ihren Lauf (bzw., so ist für das Fragment *Esther*, für welches hier keine Spekulationen unternommen werden sollen, einzuschränken, künftige Komplikationen und konflikthafte Verwicklungen werden zumindest noch angedeutet). Den möglichen trügerischen, oberflächlichen Eindruck der schlussendlichen Ergebnisse auf Grillparzers Bühnen beschreiben Bernhard Budde und Ulrich Schmidt so: „Am Ende erscheint die Ordnung als gerettet, der in Konflikt mit ihr geratene Einzelne als zu recht gescheitert oder wieder integriert."[506] Das Drama schafft für die Liebenden lediglich – oder aber vielmehr: immerhin – eine Möglichkeit des Sich-Behauptens, einen kurzen Moment des Gewahrwerdens, dass ein glückhaftes Miteinander, ein selbstbestimmtes, wahrhaftes und ungefährdetes ‚Sein' nicht nur ‚auf einem unbekannten Stern', in einer Heterotopie, sondern auch auf heimischem Boden möglich sein könnte. Aber die ‚Realität' dieses heimischen Bodens lässt die Verwirklichung dieser Vision nicht zu und weist die derart Aufbegehrenden in die Schranken (so verstößt etwa auch Aietes seine Tochter, als diese ihn dazu bewegen will, Jason als seinen Schwiegersohn und eine gemeinsame Zukunft in Kolchis zu akzeptieren), ruft sie zur Ordnung, oder, wo dies nicht möglich ist, eliminiert sie. Am ‚Mythos' der herrschenden Ordnung – und nichts Anderes repräsentieren

[505] Lorenz 1986, 28-29.

[506] Budde/Schmidt 1987, 9.

Verbindungen, wie sie etwa Kreon für seine Tochter und Jason und gegen Medea stiften will – darf nicht ungestraft gerüttelt werden. Auf ‚Geheiß der Götter' soll die gefährdete Ordnung wieder hergestellt werden. Auf der Bühne sind es dann jedoch ganz irdische, menschliche (und menschelnde) Kräfte, die dafür Sorge tragen, indem sie sich als verlängerten Arm dieser Ordnung verstehen und damit den ‚Mythos' aufdecken. In Sestos ist es Heros Onkel, der die Lampe im Turmzimmer (in Heros Raum!) dem Wind aussetzt und ihr Verlöschen – und damit Leanders Tod – billigend in Kauf nimmt, ist es doch recht eigentlich die Entscheidung der ‚Götter': „Nun, Himmlische, nun waltet eures Amts! / [...] Trefft Götter selbst das Opfer." (H 1830, 1834), so spricht der Priester nach vollbrachter Tat, und: „Es ist! / Die Götter laut das blut'ge Zeichen gaben / Wie sehr sie zürnen, und wie groß dein Fehl" (H 1926-1928), so spricht er schließlich zu Hero, nachdem Leander tot aufgefunden worden ist. In Korinth ist es König Kreon, der sich selbst noch über das göttliche Gericht der Amphiktyonen aufschwingt, um Medea loszuwerden und den Bund zwischen ihr uns Jason zu lösen und damit den Weg für die herrschaftsbewahrende Ehe Jasons mit Kreusa freizumachen. Und in Toledo ist es schließlich Manrique, der nicht nur das ‚Recht' und die staatlichen Notwendigkeiten, sondern auch die zutiefst gekränkte Königin Eleonore (eine von „Grillparzers Königinnen" in Dramen wie der *Jüdin von Toledo*, die „als Stützen ihrer Herrschafts- und Ordnungsvisionen"[507] fungieren) instrumentalisiert, um solchermaßen legitimiert den Mord an der Jüdin zu veranlassen und die Ordnung wiederherzustellen. Wo die Ordnung – so weit möglich – wieder hergestellt wird, bleibt sie aber fragwürdig, auf Kosten der Opfer „erschlichen"[508]. Herkunft und Rang, vor allem aber das Geschlecht kommen hier nun deutlich zum Tragen und prägen die unterschiedlichen Sanktionen, welche die Liebenden zu erleiden haben. Rahel, der Eindringling aus dem jüdischen Ghetto, stirbt so, als Opfer der königlichen „Großen", das diese sich zum Versöhnungsfest „aus den Kleinen" geschlachtet haben (J 1923-1924); das jüdische Landmädchen Esther im Fragment könnte der biblischen Vorlage nach ebenfalls und so ähnlich in Gefahr geraten. Aber auch eine privilegiertere Position hilft nicht immer: die Priesterin Hero kann ihren Leander nicht retten, „eine unerbittliche Hierarchie zerstört den ihr ausgelieferten Menschen"[509] in Sestos, und Hero folgt Leander in den Tod, ein verzweifelter letzter – und immanent wiederum bereits in Frage gestellter – Versuch, zu

[507] Prutti 2013, 24.

[508] Neumann 1997, 268, in Anlehnung an einen Kommentar Theodor W. Adornos zu Goethes *Iphigenie*.

[509] Budde/Schmid 1987, 9.

jenem ‚Recht der Liebenden' zu kommen, von dem Peter von Matt spricht.[510] Sappho, die gleichzeitig die Macht und die Ordnung repräsentiert und herausfordert, überschätzt die Reichweite ihrer Einflussmöglichkeiten, wenn es um eben dieses postulierte Recht geht (und wie ihr eingangs etwa auch recht deutlich von ihrem Sklaven Rhamnes zu verstehen gegeben wird), und sie unterschätzt die „Bürde und die Verlockungen des Ruhms"[511], sie verliert am Ende nicht nur den Geliebten an eine andere Frau, sondern auch ihr Leben an den Kult, den ‚Mythos' um ihre Person und dessen Versöhnung. Aber auch den Überlebenden ist kein Happy End gegönnt. Von Hero und Leander abgesehen scheitern die Liebenden wiederholt daran, dass einer (in der Tat der Mann) doch zu sehr und mit zu deutlichen Eigeninteressen, die das Interesse an der Geliebten letztlich übersteigen, der herrschenden Ordnung verpflichtet ist. Dieser Konflikt, der sich im Verlauf der Liebe entwickeln kann, bleibt nicht ohne Folgen. Die Szene des Auszugs der Könige im fünften Aufzug der *Jüdin von Toledo* zeigt entsprechend nur an einer sehr dünnen Oberfläche eine glücklich wiedervereinte Familie, ein wiederversöhntes Ehepaar, das gemeinsam mit dem Hofstaat und versammelt um den jungen Thronfolger in vermeintlich bessere Zeiten zieht. Die Nebenbuhlerin ist tot, die Ehefrau hat ihren Gatten wieder für sich, so weit, so gut. Jedoch: Alfons, der für seinen ‚Fehltritt' – der ihm, bekehrt, schließlich selbst nicht mehr ‚natürlich' scheint, denn „natürlich ist zuletzt nur was erlaubt" (J 1844), so sehr ist dieser König Produkt seiner Umgebung, dass er selbst nach all dem mit Rahel Erlebten letztlich wieder die Phrasen seines Hofs und seiner Gattin nachspricht, um nicht zu sagen nachplappert – in der Schlacht Buße tun will, wird diese Schlacht verlieren; der Blick in die Geschichtsschreibung entlarvt die Hoffnung auf ein glückliches Ende, noch vor den Schlussworten durch Rahels Schwester Esther, als Trug und Illusion. Alfons opfert Rahel und auch ihr Andenken – und damit auch seine eigene Entwicklung, Mensch- und Mannwerdung – vergeblich für eine vermeintlich glänzende Zukunft. Und Jason ist letztlich doch dazu bereit, die nicht mehr opportune Frau an seiner Seite zu verlassen

[510] von Matt 1994, 21. Eine Variante der Vereinigung der Liebenden im Tod finden wir in einem anderen Werk Grillparzers, im märchenhaften Opernlibretto *Melusina* (HKA I, 4, 1-63). Hier münden die Irrungen und Wirrungen der Liebenden, der titelgebenden Fee und ihres menschlichen Geliebten Raimund, die Konflikte um männliche Tätigkeit und weibliche Kontemplation nach etlichen Turbulenzen in einem wahrhaft himmlischen Liebesglück. Keine verzerrte ermordete Rahel blickt dort aus den Wolken, sondern das verklärte Paar, „Liebe versöhnt, / Treue gekrönt" (*Melusina*, 965-966, HKA I, 4, 63) heißt es da. Der Tod ist auch hier das Schicksal der Liebenden, jedoch – das Märchen macht es möglich – ist er nicht final.

[511] Prutti 2013, 23.

und zu verraten, Medea zwar nicht zu töten, aber doch zu verstoßen – um den Preis des Lebens nicht nur seiner neuen Braut, sondern auch der beiden Kinder. Phaons Schritt ins Erwachsenen-Dasein durch die Begegnung mit der Liebe, mit Sappho, führt ihn wiederum eben von Sappho weg hin zu ihrer Dienerin, die ihm mehr entspricht und ihn nicht auf beschämtes, stummes Staunen reduziert. Wie in einer Replik ex negativo auf Ahasvers weiter oben zitierte Worte an Esther fasst eine ent-täuschte Sappho das Geschehene zusammen: „Ich suchte dich und habe mich gefunden! / Du faßtest nicht mein Herz, so fahre hin!“ (S 1960-1961). Doch auch Phaons eigene Zukunftsvision, wenngleich lebendig und an der Seite seiner Melitta und von Sappho, der ehemaligen Geliebten, sogar gesegnet und abgesegnet, erscheint düster: ein „Weh mir!“ (S 2038) weist in seinen letzten Worten voraus auf ein trautes Heim in Sapphos Schatten, „das Leid der Mächtigen auf seinen Schultern“[512]. Was den Überlebenden, von Phaon über Jason bis Alfons, ins Haus steht, fasst schließlich Medea in ihren Schlussworten an den Gatten zusammen: „Trage! Dulde! Büße!“ (M 2373-2375).

Franz Grillparzer seziert die Ereignisse, die Prozesse, Ursachen und Zusammenhänge, die zu den Tragödien seiner Figuren führen, aufs Genaueste. Indem er dabei Stoffe heranzieht, die wohlbekannt sind, und damit Gefährdungen und Schicksale, die ‚wie natürlich’ unausweichlich und unabänderlich vorgegeben erscheinen, macht Grillparzer deutlich: Es könnte auch anders sein! Das geschehen ist keineswegs alternativlos. Das Drama weist und schafft eine Möglichkeit. Weder Medeas Kinder noch Leander, weder Rahel, Sappho noch Hero müssten umkommen. Grillparzers moderne, „eigenwillige Bearbeitung“[513] der alten Mythen zeigt die ihnen innewohnende bedingte, nicht ‚natürliche’ „Aufgipfelung“[514] von Ereignissen, ‚bedingt’ zudem nicht so sehr durch individuelle Fehltritte der späteren Opfer, sondern durch Systeme und Ordnungen, die ‚wie natürlich’ ihre Interessen wahren und nötigenfalls auch über Leichen gehend verteidigen (siehe Sestos), die alles Abweichende und Fremde ausgrenzen und nötigenfalls auch vernichten (siehe Toledo, vielleicht auch Susa?), die sich zum Richter auch dort aufschwingen, wo sie im Unrecht sind (siehe Korinth). Das Geschehen ist keineswegs alternativenlos. Der Augenblick und der Verlauf der Liebe – und faszinierenderweise sind es wiederholt die einzelnen Figuren in ihren Erfahrungen der Liebe, nicht die Vertreterinnen und Vertreter großer philosophischer oder politischer

[512] Aldenhoff/Brauckmann/Everwien 1987, 56.

[513] Neumann 1997, 259.

[514] Ebd.

Ideen, welche die herrschenden Ordnungen herausfordern – wird dabei wiederholt zum Angelpunkt und zum Moment der Möglichkeit, ein alternatives Geschehen zu realisieren. Das gilt allerdings für die glückhaften anfänglichen Momente der Liebenden genauso wie für ihr späteres Scheitern. Wo die herrschende ‚gute Ordnung', die Handlungsverläufe und Schicksale strikt vorgegeben sind, rationalisieren die (glücklich) Liebenden zunächst immer wieder das Irrationale und legen das ‚Unnatürliche' im scheinbar ‚Natürlichen', in den herrschenden gesellschaftlichen ‚Mythen' offen; wo opportun, tun sie dies im Augenblick abgekühlter Liebe und um die eigene Haut und ihren Rang zu retten, aber auch umgekehrt, gegen die Geliebte und im Dienste der herrschenden Ordnung.

Was Gerhard Neumann[515] für den Anfang der *Jüdin von Toledo* attestiert hat, es scheint vielmehr im Ende, und nicht nur im Ende der *Jüdin*, sondern aller hier behandelten Dramen zu liegen: nach den Katastrophen bleibt ein Vakuum, eine Leere. Wenngleich am Ende die alten Ordnungen wiederhergestellt scheinen, so ist das Ergebnis doch trügerisch. Von einem guten Ausgang für die Herrschenden und Ordnungswächter kann keine Rede sein. Die Klischees haben ausgedient, die Heldinnen und Helden sind tot oder aber ihre neuen, strahlenden Selbstentwürfe sind als Schein entlarvt und damit zum Scheitern verurteilt. Die einen sind keineswegs zu recht gescheitert, die anderen sind keineswegs glücklich re-integriert.[516] Die Verwirklichung anderer Möglichkeiten ist nicht gelungen, aber auch die ‚Mythen' sind enttarnt, entzaubert. Was stattdessen kommen könnte, bleibt offen, auch das Überwinden der herrschenden Ordnung durch die Liebenden im Tod ist ja (selbst im Märchen) keine befriedigende Alternative. Dennoch sprechen die ‚Mythen', wie Grillparzer sie erzählt, eine deutliche Sprache: Es könnte eben auch anders sein. Das Drama schafft diese Möglichkeit.

[515] Neumann 1994, 159. Siehe auch Kapitel V, Abschnitt 1, dieser Arbeit.

[516] Vgl. oben, Budde/Schmidt 1987, 9.

Abkürzungen

HKA = Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Stadt Wien herausgegeben von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann, 42 Bände, Wien 1909–1948.

SW = Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Herausgegeben von Peter Frank und Karl Pörnbacher, 4 Bände, München 1960–1965.

Werke III = Werke. Band 3: Dramen 1828-1851. Herausgegeben von Helmut Bachmaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987 (= Bibliothek Deutscher Klassiker 20).

A = *Die Argonauten* (*Das Goldene Vließ*, Zweiter Teil). HKA I, 2, 39-161.

E = *Esther*. HKA I, 7, 107-165.

G = *Der Gastfreund* (*Das Goldene Vließ*, Erster Teil). HKA I, 2, 1-38.

H = *Des Meeres und der Liebe Wellen*. HKA I, 4, 77-211.

J = *Die Jüdin von Toledo*. HKA I, 7, 1-105

M = *Medea* (*Das Goldene Vließ*, Dritter Teil). HKA I, 2, 163-301.

S = *Sappho*. HKA I, 1, 257-373.

Literaturverzeichnis

Primärtexte Franz Grillparzer

Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Stadt Wien herausgegeben von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann, 42 Bände, Wien 1909–1948 (= HKA).

Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Herausgegeben von Peter Frank und Karl Pörnbacher, 4 Bände, München 1960–1965 (= SW).

Grillparzer, Franz: Werke. Band 3: Dramen 1828-1851. Herausgegeben von Helmut Bachmaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987 (= Bibliothek Deutscher Klassiker 20) (= Werke III).

Weitere Primärliteratur

Frisch, Max: Du sollst Dir kein Bildnis machen. In: Max Frisch: Tagebuch 1946–1949. Frankfurt am Main: Suhrkamp ^{6}1995 (= suhrkamp taschenbuch 1148), 27–29.

Hebbel, Friedrich, Gyges und sein Ring. Eine Tragödie in fünf Akten. In: Hebbels Werke in drei Bänden. Zweiter Band, ausgewählt und eingeleitet von Joachim Müller. Bibliothek Deutscher Klassiker. Weimar: Volksverlag 1963, 5–74.

Homer: Die Odyssee. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt, mit einem Nachwort von Rainer Nickel. Düsseldorf: Artemis & Winkler (Patmos) ^{3}2007.

Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Mit Anmerkungen von Hedwig Appelt und Maximilian Nutz. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2001 (= Reclam Universal-Bibliothek 1305).

Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Anmerkungen von Jan-Dirk Müller. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994 (= Reclam Universal-Bibliothek 45).

P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994 (= Reclam Universal-Bibliothek 1360).

Platon: Symposion. Griechisch-deutsch. Übersetzt von Rudolf Rufener, mit einer Einführung, Erläuterungen und Literaturhinweisen von Thomas A. Slezák. Sammlung Tusculum. Düsseldorf: Artemis und Winkler 2002.

Sappho: Griechisch und deutsch hg. von Max Treu. Tusculum Bücherei. München: Ernst Heimeran Verlag 1954.

Savinio, Alberto: Mein privates Lexikon. Zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Richard Schroetter. Aus dem Italienischen von Christine Wolter und Karin Fleischanderl. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag 2005 (= Die andere Bibliothek Nr. 241).

Seneca, L. Annaeus: Medea. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und Herausgegeben von Bruno W. Häuptli. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1993 (= Reclam Universal-Bibliothek 8882).

Wissenschaftliche Literatur

Aldenhoff, Kerstin / Brauckmann, Matthias / Everwien, Andrea: Vom Leid des Herrschers und vom Glück des Beherrschten. *Sappho*. In: Gerettete Ordnung: Grillparzers Dramen. Herausgegeben von Bernhard Budde und Ulrich Schmidt. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1987 (= Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 7), 34–57 (Anmerkungen 317–320).

Anders, Caroline: „... der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel." Strategien der Ordnungsdestruktion in Franz Grillparzers dramatischem Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 597).

Angress, Ruth K.: Wunsch- und Angstbilder. Jüdische Gestalten aus der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. In: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Band 1: Ansprachen – Plenarvorträge – Berichte. Herausgegeben von Albrecht Schöne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1986, 84–96.

Armstrong, Karen: Eine kurze Geschichte des Mythos. Aus dem Englischen von Ulrike Bischoff. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2007 (= dtv 13610).

Bandet, Jean-Louis: Corneille – Grillparzer – Anouilh. Zur Behandlung des Medea-Stoffes in Österreich und Frankreich. In: Grillparzer und die europäische Tradition. Londoner Symposium 1986. Herausgegeben von Robert Pichl u.a.. Wien: Hora 1987, 31–43.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ^{4}2016 (= suhrkamp taschenbuch 4338).

Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Übersetzt von Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuchverlag ^{11}2004 (= suhrkamp taschenbuch 1586).

Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988 (= edition suhrkamp 1441), 7–12.

Barthes, Roland: Saussure, das Zeichen und die Demokratie. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988 (= edition suhrkamp 1441), 159–163.

Bauer, Roger: Das *Treibhaus* oder der Garten des Bösen. Ursprung und Wandlung eines Motivs der Dekadenzliteratur. Wiesbaden: Steiner 1979.

Bauer, Werner M.: Kunst des Dramas, Drama der Kunst. Zu Grillparzers *Sappho*. In: *Études Germaniques* 47 (1992), 2, 159–190.

Bauer, Werner M.: Grillparzer und Ovid. Ein Beitrag zur Rezeption der Antike in der Literatur Österreichs. In: „Für all, was Menschen je erfahren, ein Bild, ein Wort, und auch das Ziel“. Beiträge zu Franz Grillparzers Werk. Herausgegeben von Joseph P. Strelka. Bern u.a.: Peter Lang Verlag 1995 (=New Yorker Beiträge zur österreichischen Literaturgeschichte 2), 9–57.

Bender, Wolfgang F.: „Das Drama lügt eine Gegenwart“. „Versinnlichung“ in Franz Grillparzers Trilogie „Das goldene Vließ“. In: stichwort: grillparzer. Herausgegeben von Hilde Haider-Pregler und Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien u.a.: Böhlau 1994 (= Grillparzer-Forum 1), 97–106.

Böhme, Gernot: Du trittst in Erscheinung. Zur Phänomenologie der Geschlechter. In: Körperinszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig. Tübingen: Attempto 2000, 117–129.

Brünenberg-Bußwolder, Esther: Ester / Esterbuch. Andere Schreibweise: Esther; Estherbuch. Artikel im Wissenschaftlichen Bibellexikon WiBiLex, 2006. Online unter: https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/17832/ (letzter Abruf: 25. Juni 2017).

Budde, Bernhard / Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Gerettete Ordnung. Grillparzers Dramen. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1987 (= Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 7).

Culler, Jonathan: Barthes. A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Presse 2002.

Defert, Daniel: Raum zum Hören. In: Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2013 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2071), 67–92.

Deutsch-Schreiner, Evelyn: Grillparzer on Stage: An Overview of Austrian Productions from the 1930s to the Present. In: Aneignungen, Entfremdungen. The Austrian Playwright Franz Grillparzer (1791–1872). Edited by Marianne Henn, Clemens Ruthner & Raleigh Whitinger. New York u.a.: Peter Lang Verlag 2007 (= Austrian Culture 37), 87–100.

Foucault, Michel, Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Herausgegeben von Karlheinz Barck u.a.. Leipzig: Reclam Verlag ^{6}1998, 34–46.

Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2013 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2071).

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage unter Mitarbeit von Sybille Grammetbauer. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2005 (= Kröner Taschenausgabe 300).

Fülleborn, Ulrich: Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. Ein Beitrag zur Epochenbestimmung der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert. München: Fink 1966.

Geißler, Rolf: Ein Dichter der letzten Dinge – Grillparzer heute. Subjektivismuskritik im dramatischen Werk. Mit einem Anhang über die Struktur seines politischen Denkens. Wien: Braumüller 1987.

Grant, Michael / Hazel, John: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. Aus dem Englischen von Holger Fliessbach. München: Deutscher Taschenbuchverlag [10]1994.

Griesmayer, Norbert: Das Bild des Partners in Grillparzers Dramen. Studien zum Verständnis ihrer sprachkünstlerischen Gestaltung. Wien: Braumüller 1972 (= Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur 3).

Grözinger, Elvira: Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur. Berlin und Wien: Philo Verlagsgesellschaft 2003.

Gutjahr, Ortrud: Iphigenie – Penthesilea – Medea. Zur Klassizität weiblicher Mythen bei Goethe, Kleist und Grillparzer. In: Frauen: MitSprechen, MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung. Herausgegeben von Marianne Henn und Britta Hufeisen. Stuttgart: Heinz 1997 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 349), 223–243.

Hagl-Catling, Karin: Für eine Imagologie der Geschlechter. Franz Grillparzers Frauenbild im Widerspruch. Entwicklung und Anwendung eines theoretischen Gesamtkonzeptes zur Analyse von Frauenbildern unter Berücksichtigung von kulturhistorischen und biographischen Aspekten anhand ausgewählter Beispiele. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang Verlag 1997 (= Europäische Hochschulschriften Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur 1588).

Haider-Pregler, Hilde: Grillparzers Trilogie *Das goldene Vließ*. Dramaturgie und Rezeption. In: Franz Grillparzer. Herausgegeben von Helmut Bachmaier. suhrkamp taschenbuch materialien. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1991 (= suhrkamp taschenbuch 2078), 273–320.

Hederich, Benjamin: Gründliches Mythologisches Lexikon. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig, Gleditsch, 1770, Sonderausgabe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.

Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Taschenausgabe. Stuttgart u.a.: Metzler 1996.

Höller, Hans: Der „Todesarten-Zyklus“ des 19. Jahrhunderts. Ingeborg Bachmann und Franz Grillparzer. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft,* 3. Folge, Band 5 (1983), 141–153.

Höller, Hans: Zur Aktualität von Grillparzers Dramen-Sprache. Eine Interpretationsskizze zu den letzten drei Dramen. In: stichwort: grillparzer. Herausgegeben von Hilde Haider-Pregler und Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien u.a.: Böhlau Verlag 1994 (= Grillparzer-Forum 1), 59–70.

Kaiser, Joachim: Grillparzers dramatischer Stil. München: Carl Hanser Verlag [2]1969.

Kant, Immanuel: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Dritter Abschnitt: Von dem Unterschiede der Erhabenen und Schönen in dem Gegenverhältnis beider Geschlechter. In: Kant, Werke in zwölf Bänden, II, Vorkritische Schriften bis 1768, 2. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel Verlag 1960, 850–868.

Krobb, Florian: Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993 (= Conditio Judaica 4).

Lamport, Francis: ‚den Prometheus schildern und weiter nichts': Grillparzer and the Drama of Ideas. In: *Publications of the English Goethe Society* 80:2-3 (2011), 107–114.

Lasher-Schlitt, Dorothy: Grillparzer's Attitude towards the Jews. Diss., New York 1936.

Lea, Charlene A.: Emancipation, assimilation and stereotype. The image of the Jew in German and Austrian drama, 1800 – 1850. Bonn: Bouvier 1978.

Lorenz, Dagmar C. G.: Die Darstellung jüdischer Gestalten bei Grillparzer. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft,* 3. Folge, Band 21 (2003-2006), 7–31.

Lorenz, Dagmar C. G.: Grillparzer. Dichter des sozialen Konflikts. Wien u.a.: Böhlau Verlag 1986 (= Literatur und Leben. Neue Folge, Band 33). (= Lorenz 1986).

Lorenz, Dagmar, C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. In: Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Sylvia Wallinger und Monika Jonas. Innsbruck: AMŒ 1986 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 31), 201–216 (= Lorenz 1986a).

Lütkehaus, Ludger (Hg.), Mythos Medea. Leipzig: Reclam Verlag 2001.

McCarthy-Rechowicz, Matthew: Gender, Politics, and Violence in Franz Grillparzer's *Die Jüdin von Toledo*. In: *German Life and Letters* 69:3 (2016), 321–335.

Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Herausgegeben von Renate Möhrmann unter Mitarbeit von Barbara Mrytz. Stuttgart: Metzler Verlag 1996, 71–91.

Naumann, Walter: Grillparzer. Das dichterische Werk. Zweite, veränderte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer ^{2}1967.

Neumann, Gerhard: „Der Tag hat einen Riß". Geschichtlichkeit und erotischer Augenblick in Grillparzers „Die Jüdin von Toledo". In: Franz Grillparzer. Historie und Gegenwärtigkeit. Herausgegeben von Gerhard Neumann und Günther Schnitzler. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 1994 (= Reihe Litterae 19), 143–177.

Neumann, Gerhard: *Das goldene Vließ*. Die Erneuerung der Tragödie durch Grillparzer. In: Tragödie. Idee und Transformation. Herausgegeben von Hellmuth Flashar. Stuttgart u.a.: Teubner 1997 (= Colloquium Rauricum 5), 258–286.

Pichl, Robert: Einleitung – Tendenzen der neueren Grillparzerforschung. In: Franz Grillparzer. Herausgegeben von Helmut Bachmaier. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991 (= suhrkamp taschenbuch 2078), 11–33.

Politzer, Heinz: Franz Grillparzer, oder Das abgründige Biedermeier. Wien u.a.: Verlag Fritz Molden 1972.

Pörnbacher, Karl (Hg.): Dichter über ihre Dichtungen. Franz Grillparzer. München: Ernst Heimeran Verlag 1970.

Prutti, Brigitte: Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen: Emilia Galotti und Minna von Barnhelm. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.

Prutti, Brigitte: Sapphos Todessprung bei Grillparzer oder: Wie tötet man eine Diva? In: *Goethe Yearbook* 11 (2002), 279–305.

Prutti, Brigitte: Letale Liebe und das Phantasma idealer Mütterlichkeit in Grillparzers Trauerspiel „Des Meeres und der Liebe Wellen". In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 2 (2005), 180–203.

Prutti, Brigitte: Grillparzers Welttheater. Modernität und Tradition. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013.

Ringleben, Joachim: Woran stirbt Narziß? Widerhall und Spiegelbild als tödlicher Schein. Zum Liebestod von Echo und Narziß (Ovid, Metam. III, 339-510). In: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse* 10 (2004), 354–378.

Roe, Ian F.: An introduction to the major works of Franz Grillparzer, 1791 - 1872, Austrian dramatist. Lewiston, NY, u.a.: Mellen 1991.

Rogowski, Christian: Erstickte Schreie. Geschlechtliche Differenz und koloniales Denken in Grillparzers Medea-Trilogie *Das goldene Vließ.* In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft,* 3. Folge, Band 21 (2003-2006), 32–50.

Röttger-Denker, Gabriele: Roland Barthes zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 1989.

Sazaki, Kristina R.: Franz Grillparzer's and Lion Feuchtwanger's Die Jüdin von Toledo. In: "Was nützt der Glaube ohne Werke ..." Studien zu Franz Grillparzer anläßlich seines 200. Geburtstages. Herausgegeben von August Obermayer. Dunedin: Dept. of German, University of Otago 1992, 131–143.

Scheichl, Sigurd P.: Franz Grillparzer zwischen Judenfeindschaft und Josephinismus. In: Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Erster Teil. Herausgegeben von Hans Otto Horch und Horst Denkler. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1988, 131–148.

Scheit, Gerhard: Grillparzer und die deutschen Männer. In: stichwort: grillparzer. Herausgegeben von Hilde Haider-Pregler und Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien u.a.: Böhlau Verlag 1994 (= Grillparzer-Forum 1), 51–58.

Scheit, Gerhard: Grillparzer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ^{3}1999 (= rowohlts monographien 50396).

Schlegel, Friedrich von: Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812. Wien: Ignaz Klang Verlag 1847.

Schmidt, Ulrich: Das Märchen von der wahren Liebe: Aus einem unvollendeten Drama „Esther“. In: Gerettete Ordnung. Grillparzers Dramen. Herausgegeben von Bernhard Budde und Ulrich Schmidt. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang Verlag 1987 (= Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 7), 279–304 (Anmerkungen 407–418).

Schuhmacher, Klaus: Paragraphie. Über das gedichtete Recht. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992.

Segal, Robert A.: Mythos. Eine kleine Einführung. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag 2007 (=Reclams Universal-Bibliothek 18396).

Spörk, Ingrid: Gesten der Herrschaft, Zeichen der Macht. Zur Annektierung des Anderen bei Grillparzer. In: *Études Germaniques* 47 (1992) 2 , 215–234.

Streitler-Kastberger, Nicole: “Nach Frauenglut mißt Männerliebe nicht”. Geschlechterdifferenz(en) in Grillparzers antiken Dramen. In: Franz Grillparzer. Ein Klassiker für die Gegenwart. Herausgegeben von Bernhard Fetz u.a.. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2016 (= Profile 23), 42–61.

Suttner Baker, Christa: Structure and Imagery in Grillparzer’s „Sappho“. In: *The Germanic Review* 48 (1973) 1, 44–55.

Tanzer, Ulrike: „Was soll mit mir? Wo leitet man mich hin?” Identität als Illusion in Franz Grillparzers Dramenfragment *»Esther«*. In: *Sprachkunst* 29:1 (1998), 1–16.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien 1+2. München u.a.: Piper ^{3}2005 (= Serie Piper 3041).

Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2002 (= Reihe Litterae 94).

von Matt, Peter: Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst. Zürich: Atlantis Verlag 1965 (= Zürcher Beiträge zur Deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 24).

von Matt, Peter: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München: Deutscher Taschenbuchverlag ^{2}1994.

Werner, Hans-Georg: Verteufelt human. Über den Zusammenhang zwischen Goethes „Iphigenie“ und Grillparzers „Goldenem Vließ“. In: Hans-Georg Werner: Literarische Strategien. Studien zur deutschen Literatur 1760 – 1840. Stuttgart: Metzler 1993, 229–242.

Wodianka, Stephanie: ‚(Un-)Männliches’ und ‚(Un-)Weibliches’: Das Spiel der Geschlechter in den Dramen Franz Grillparzers. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (2003), 117–146.

Yates, William Edgar: Grillparzer. A Critical Introduction. Cambridge: University Press 1972.

Yates, William Edgar: Grillparzer and the Fair Sex. In: Grillparzer und die europäische Tradition. Londoner Symposium 1986. Herausgegeben von Robert Pichl u.a.. Wien: Hora 1987, 71–83.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt durch meine eigenhändige Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen, die wörtlich oder inhaltlich den angegebenen Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Die vorliegende Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form noch nicht als Magister-/Master-/Diplomarbeit/Dissertation eingereicht.

20. Juli 2017	
Datum	Unterschrift