



HAL
open science

”Was ist es, das den Menschen umnachtet und ihn entfremdet sich?” Franz Grillparzers antike Dramen zwischen Weimarer Klassik und Wiener Moderne

Gilles Darras

► **To cite this version:**

Gilles Darras. ”Was ist es, das den Menschen umnachtet und ihn entfremdet sich?” Franz Grillparzers antike Dramen zwischen Weimarer Klassik und Wiener Moderne. *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 2018, 27 (3), p.263-284. hal-03946415

HAL Id: hal-03946415

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03946415>

Submitted on 19 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

„WAS IST ES, DAS DEN MENSCHEN SO UMNACHTET UND IHN ENTFREMDET SICH ?“

FRANZ GRILLPARZERS ANTIKE DRAMEN ZWISCHEN WEIMARER KLASSIK UND WIENER MODERNE

Nach dem fulminanten Erfolg, den ihm sein Erstling *Die Ahnfrau* (1817) beschert hat, macht sich der junge Grillparzer, um dem lästigen Ruf als Schicksalsdramatiker und Schauerromantiker zu entgehen, auf der Suche nach einem Stoff, der es ihm erlauben könnte, sich als würdiger Thronerbe der Weimarer Dioskuren, Schiller und Goethe, zu profilieren und zu etablieren. Diese Kehrtwende, die er ein Jahr darauf mit seinem streng klassischen zweiten Drama in Blankversen *Sappho* vollzieht, entspricht aber nicht nur dem Wunsch eines angehenden Theaterautors, mit dieser Bewährungsprobe ernstgenommen zu werden, sondern drückt auch dessen tiefe Überzeugung aus, „als der letzte Dichter in eine prosaische Zeit hineingekommen [zu sein]“, um eine Aussage aus seiner späteren Selbstbiographie aufzugreifen.¹

Somit bekräftigt er seine Zugehörigkeit zu einer dramenästhetischen Tradition, die seit dem Tod Schillers (1805), dem Selbstmord Kleists (1811) und seitdem Goethes Interesse anderen Tätigkeitsfeldern gilt (1817 gibt er die Leitung des Weimarer Theaters auf), nicht mehr gepflegt scheint. Diese zwar später entstandene aber nichtsdestoweniger ernüchternde Bemerkung Grillparzers dokumentiert rückblickend das Unbehagen des jungen Dramatikers, bzw. seine Schwierigkeit, sich auf einer literarischen Bühne zu situieren und zu orientieren, die von den geschichtlichen und künstlerischen Demiurgen verlassen wurde, und ungewissen Zeiten entgegenseht.

Grillparzer wird 1791 als Sohn der Aufklärung geboren, im selben Jahr wie Mozarts *Zauberflöte*, deren Finale symbolisch den Sieg der Vernunft über den Obskurantismus feiert, und zu einem Zeitpunkt, da die Hoffnungen, die die Französische Revolution soeben geweckt hat, noch nicht durch jakobinische Schreckensherrschaft, napoleonische Besatzung und letztendlich Wiener Kongress bitter enttäuscht worden sind. Seine theatralische Laufbahn schlägt er zeitgleich mit der Metternich-Ära ein, die den liberalen und demokratischen Bestrebungen einen Riegel vorschiebt. Welcher Platz und welche Rolle bleiben nun dem Künstler in einer restaurativen bürgerlichen Ordnung übrig, die sichtlich heldenmüde, bzw. geschichtsmüde wirkt, die aufklärerischen Ideale suspendiert, um nicht zu sagen verabschiedet hat und kritisch-dissonante Gegenstimmen nicht gerade duldet ?

Heinrich Heine weiss bekanntlich ein Lied davon zu singen, aber auch Grillparzer wird mit der Zensur zu kämpfen haben. Bei allen Unterschieden reflektieren beide Schriftsteller diese für junge Autoren ihrer Generation charakteristische Mühe, sich in einer Zeit zu positionieren, die die Phantasie wenig beflügelt und – so Georg Büchner in einem 1836 an den

¹ Franz Grillparzer : *Selbstbiographie*, Berlin : Johannes G. Hoof 2014, S. 90.

jungdeutschen Autor Karl Gutzkow adressierten Brief – definitiv „rein materiell“ sei.² Im selben Jahr nämlich wird der französische Romantiker Alfred de Musset im zweiten Kapitel seiner *Confession d'un enfant du siècle* (*Bekenntnis eines Kindes des Jahrhunderts*) die Befindlichkeit der postnapoleonischen intellektuellen Jugend und deren Irrungen-Wirrungen wie folgend auf den Punkt bringen: „Die ganze Krankheit des gegenwärtigen Jahrhunderts hat zwei Ursachen : was einmal da war, ist nicht mehr, was sein wird, ist noch nicht da.“³ Schon zehn Jahre vor Musset stellte Heine in seinen *Bäder von Lucca* eine präzise und schonungslose Diagnose dieser geistigen Krankheit der gegenwärtigen Welt, indem er behauptete, sie sei „mitten entzwei gerissen.“⁴

Diese Zerrissenheit, die zu einer Lieblingsformel, ja zu einem Sammelbegriff (wie der konkurrierende Begriff „Weltschmerz“) zur Bezeichnung der modernen Gemütsverfassung avancieren sollte, drückt ihren Stempel einer Zeit auf, die (so Heine 1832 in seiner *Romantischen Schule*) mit dem Abschluss der „goethschen Kunstperiode“ zusammenfällt.⁵ Dieses Ende der „Kunstperiode“ markiert nämlich den Abschied vom Glauben an die mögliche (Wieder)herstellung der Einheit der Welt in der Kunst und im ästhetisch erzogenen, bzw. umerzogenen Menschen (Schiller !), nicht zuletzt durch die Anlehnung an das altgriechische Vorbild – womit eben der programmatische Kern einer Weimarer Klassik bezeichnet wird, welche ja auch bekanntlich den Höhepunkt dieser sogenannten „Kunstperiode“ darstellte.

Christian Dietrich Grabbe und Georg Büchner (letzterer in noch radikaler Weise als ersterer), werden als *Enfants terribles* des Jahrhunderts dieser ästhetisch-idealistischen Tradition einer der Antike verpflichteten Klassik ostentativ den Rücken kehren, kann diese Tradition doch in ihren Augen jener irreparablen Zerrissenheit⁶ der aktuellen, „materiellen“ Welt nicht mehr gerecht sein, und beide werden dementsprechend – sowohl thematisch als auch dramenästhetisch – bahnbrechende neue Wege gehen. Allzu augenfällig sind ihnen die sozialpolitischen klaffenden Wunden der Zeit, als dass sie noch länger kunstvoll und künstlich kaschiert werden sollten. „Einst war die Welt ganz, im Altertum und im Mittelalter“ erinnert Heine in der oben erwähnten Stelle aus den *Bädern von Lucca*, wobei er kurz darauf mit Blick auf den fragmentarischen Zustand der heutigen Welt dem gegenwärtigen Dichter folgende Mahnung ans Herz legt: „Jede Nachahmung seiner Ganzheit ist eine Lüge.“⁷

Wenngleich Grillparzer im Zusammenhang mit seiner *Sappho* die Trivialität seiner Zeit unmissverständlich beklagt, wenngleich er – wie sein Vorgänger Kleist – die verlorene

2 Georg Büchner : *Werke und Briefe*. Hg. von Karl Pönbacher (u.a.). München : Hanser 1997, S. 319.

3, „Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes [...] Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore.“ Alfred de Musset: *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris: Le Livre de Poche 2003, S. 79.

4 Heinrich Heine : *Werke in vier Bänden*. Hg. von Günter Häntzschel, Bd. 2. München/Wien : Hanser 1982, S. 405.

5 Heinrich Heine : *Die romantische Schule*. Hg. von Helga Weidmann, Stuttgart : Reclam 2015, S. 9.

6 Bei Büchner taucht das Motiv mancherorts auf. So zum Beispiel in der Erzählung *Lenz* : „die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuren Riss“ (vgl. Anm. 2, S. 155), oder auch noch in *Dantons Tod* (III,1): „Das leiseste Zucken des Schmerzes, und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten.“ (Ebd., S. 107). Zu Grillparzers Umgang mit dem Motiv, siehe Hinrich C. Seeba: *Grillparzer und die Selbstentfremdung des Zerrissenen im 19. Jahrhundert*. In: *Franz Grillparzer*. Hg. von Helmut Bachmaier. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 201-220. Siehe auch: Gérard Schneilin: *Le type du „Zerrissener“ des drames de jeunesse jusqu'à „Ein Bruderzwist in Habsburg“*. In: *Études Germaniques* 47/2 (1992), S. 245-263.

7 Heinrich Heine : *Werke und Briefe* (vgl. Anm. 4), S. 406.

Einheit der Welt erkennt, deren „Gebrechlichkeit“ (um ein gängiges Kleist-Wort zu benutzen) ihm durchaus bewusst ist,⁸ so zieht er nichtsdestotrotz andere Konsequenzen daraus als Grabbe und Büchner, indem er mit seinem zweiten Drama eben den Weg der Treue zur Tradition der hohen klassischen Tragödie einschlägt und sich somit als Erbverwalter der „Kunstperiode“ geriert.⁹

Grillparzer glaubt ja oder möchte – an dieser Nuance liegt nämlich viel – an die transzendente Macht der Kunst und an die priesterähnliche Funktion des Künstlers als eines eingeweihten Interpreten des Götterwortes und Vermittlers zwischen zwei Welten noch glauben. Kein Wunder also, dass er die Dichterin und Aphrodite-Priesterin Sappho als Protagonistin eines Dramas wählt, mit dem er die Nachfolge des klassischen Goethe antritt, welcher 1790 mit seinem *Torquato Tasso* die – teilweise pathologische – Krise eines der Welt unangepassten Dichters thematisierte. In ähnlicher Weise versucht sein Wiener Erbe nach eigenem Bekunden den „Kontrast zwischen Kunst und Leben“ zu schildern am tragischen Beispiel dieser (Plato zufolge) „zehnten Muse“, die für Grillparzer eben, D’Alembert paraphrasierend, „le malheur d’être poète“ verkörpert.¹⁰ Bekanntlich wird diese Problematik der Diskrepanz zwischen Kunst und Leben, die in der Romantik eine ausgewiesene Bedeutung annimmt (nicht zuletzt bei Grillparzers Zeitgenossen Hoffmann) in der Dramenliteratur des *Fin-de-Siècle* (vor allem bei den jungen Hofmannsthal und Schnitzler) einen besonders fruchtbaren Boden finden.

Am Ende des goethischen *Schauspiels* wirft sich der geistig verunglückte Dichter in die Arme seines Antagonisten, des Politikers Antonio, und vergleicht sich dabei mit einem Schiffbrüchigen, der sein Heil paradoxerweise in eben demselben Felsen findet, an dem er scheitern sollte. Bei aller Ambivalenz und Fragwürdigkeit dieses Schlussbildes wird ein versöhnlicher Ausgang zumindest in Aussicht gestellt, zumal die beiden Figuren als die zwei Hälften einer und derselben idealen Persönlichkeit aufgefasst werden können.¹¹ Bei Grillparzer hingegen ist der Ausgang des *Trauerspiels* erwartungsgemäß ein Untergang und Sappho stürzt sich von einem Felsen ins Meer. Zwar bittet sie die Götter, sie zu sich hinaufzunehmen und diese Bitte wird durch die resigniert-melancholische Schlussreplik ihres Sklaven entsprechend kommentiert („Verwelkt der Lorbeer und das Saitenspiel verklungen !/Es war auf Erden ihre Heimat nicht – [...] Sie ist zurückgekehret zu den Ihren !“).¹²

8 Zur thematischen Verwandtschaft zwischen beiden Autoren, siehe Gilles Darras : „Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht.“ *Heinrich Kleist et Franz Grillparzer – le drame du monde moderne ou la tragédie de l'impossible unité*. In : *Études Germaniques* 67/1 (2012), S. 103-117.

9 Dass diese Treue freilich Grillparzer nicht daran hindert, dramenästhetisch neue Wege zu gehen, zeigt Robert Pichl : *Grillparzers dramaturgische Emanzipation von der Weimarer Klassik*. In : *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 22 (2008), S. 51-62.

10 So Grillparzer in einem Brief an Müllner. In : Franz Grillparzer : *Werke in 6 Bänden*. Hg. von Helmut Bachmaier, Bd. 2, Frankfurt/M. : Deutscher Klassiker Verlag 1986, S. 735. Fortan zitiert als „*Werke*“ mit Band- und Seitenangabe.

11 „Leonore : Zwei Männer sind's, ich hab es lang gefühlt,/Die darum Feinde sind, weil die Natur/Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte./Und wären sie zu ihrem Vorteil klug,/So würden sie als Freunde sich verbinden ;/Dann stünden sie für *einen* Mann und gingen/Mit Macht und Glück und Lust durchs Leben hin.“ (III,2) In: Goethe: *Klassische Dramen*. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2008, S. 782-783.

12 Grillparzer : *Werke*, Bd. 2, S. 204. Siehe dazu : Brigitte Prutti : *Sapphos Todessprung bei Grillparzer oder : Lorbeeren für eine Diva*. In : Ebd. : *Grillparzers Welttheater : Modernität und Tradition*. Bielefeld :

Somit wird der Gedanke einer grundsätzlichen Andersartigkeit des Dichters nahegelegt, welcher als Fremder auf dieser Erde herumirrt und dazu bestimmt, bzw. berufen ist, in den mütterlichen Schoß der Gottheit, zum Ursprung seiner Identität, zurückzukehren. Dieser mystische *Aufstieg* aber setzt nun einmal einen konkreten *Fall* voraus, diese metaphysische Erhebung fängt mit einem physischen Sturz an und mit eben diesem Bild entlässt das Stück den Zuschauer, wobei die im philosophisch-ästhetischen Sinn „erhabene“ Geste der Sappho und damit ihre Haltung im ganzen Stück in ein nicht unproblematisches Licht gerückt wird.

Zwar hat ja die Dichterin kurz vor ihrem Abgang behauptet, sie habe sich nur verloren, um sich eigentlich besser wiederfinden zu können, wie sie es dem von ihr leidenschaftlich geliebten Jüngling Phaon erklärt. Nichtsdestotrotz bedeutet ihr Selbstmord ein unmissverständliches Versagen und legt die unmögliche Vereinbarung von Wünschen (leben/lieben und dichten) offen, die als streng widersprüchlich hingestellt werden. Wie Sappho es selbst am Anfang des Stückes eingestanden hat, verlangt der heilige Dienst an der Kunst seinen Adepten eine entsagungs- und mühevollen, ja eben übermenschlichen, um nicht zu sagen unmenschlichen Opferbereitschaft ab: „Gar ängstlich steht’s sich auf der Menschheit Höhen/Und ewig ist die arme Kunst gezwungen,/Zu betteln von des Lebens Überfluß.“¹³

Diese bittere Klage der Sappho klingt an Jupiters paradoxes Eingeständnis in Kleists *Amphitryon*, wo der höchste Gott in Gestalt des griechischen Feldherrn sich gegenüber Alkmene implizit dafür rechtfertigt, die Identität ihres Gemahls usurpiert zu haben, und zwar aus einem menschlich-allzumenschlichen Bedürfnis nach persönlicher, konkreter Zuneigung, ja, nach Menschwerdung eben: „Ach Alkmene !/Auch der Olymp ist öde ohne Liebe./Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.“¹⁴ Worauf Amphitryons Frau mit ihrer Erwidern, sie *verehre* zwar den Gott, *liebe* aber ihren Mann, den Frust des neiderfüllten Himmlischen nur noch verstärken kann.

Ein Ähnliches wird sich die griechische Dichterin von ihrem geliebten Jüngling zu ihrem Leidwesen anhören müssen, zumal er selbst ihr gegenüber keinen Hehl aus seiner mangelnden Libido macht, welche erst der Anblick der jüngeren, attraktiveren Frau (Melitta) angestachelt hat. Dabei kommt die Macht des Sexus – kaum metaphorisch verhüllt – deutlich zum Vorschein: „Da sah ich sie [Melitta], und hoch gen Himmel sprangen/Die tiefen Quellen alle meines Innern,/Die stockend vorher weigerten den Strahl.“¹⁵ Gerade aber weil die „göttliche“ Sappho auch plötzlich leben wollte, und zwar einfach als Frau, bzw. als „einfache“ Frau, weil sie auch als solche lieben und geliebt werden wollte (und nicht mehr als abstrakte Ikone, als körperloses Idol), weil sie letzten Endes die Grenzen zwischen den Welten überschreiten wollte, wird sie diesen Transgressions- bzw. Transzendierungswunsch eben mit ihrem Leben bezahlen müssen. Ungestraft werden bei Grillparzer Grenzen nicht verletzt.¹⁶

Solche Transgression wird der Medea aus dem *Goldenen Vließ* und der Hero aus *Des Meeres und der Liebe Wellen* ebenfalls zum Verhängnis werden. Diese Polarität zwischen Liebe und Kunst, die die Dichterin aufzuheben wähnte, indem sie die beiden Objekte verwechselte,

Aisthesis 2013, S. 94-149.

13 Grillparzer : *Werke*, Bd. 2, S. 134.

14 Heinrich von Kleist : *Sämtliche Werke und Briefe*. Zweibändige Ausgabe in einem Band. Hg. von Helmut Sembdner, Bd. 1, München : Hanser 2008, S. 292.

15 Grillparzer : *Werke*, Bd. 2, S. 193-194.

16 Zum zentralen Motiv der Grenze, siehe Helmut Bachmaiers Kommentar im Bd. 2 der von ihm betreuten Grillparzer-Ausgabe (vgl. Anm. 9), S. 618-634.

erweist sich als unüberwindlich, Sappho ist eben *nicht* Pygmalion. Es rächt sie ja für sie, dass sie Menschen – ihre Sklavin und ihren Geliebten – als ihr Werk betrachtet. Als sie aber einsehen muss, dass sie ihre Neigung zum Gegenstand ihrer Wünsche und Triebe (zu diesem Jüngling, den sie aus dem Nichts ans Licht hervorgezogen hat) doch nicht konkretisieren und ausleben kann, verurteilt sie sich nämlich dazu, zu ihrer eigenen Statue zu werden – oder genauer gesagt wieder zu werden, denn als solche, als lebendes *Bild* war sie ja stets von den Menschen (allen voran vom geliebten Phaon) angesehen und angebetet. Somit kommt es gewissermaßen zu einer Inversion des Pygmalion-Mythos: nicht das steinerne Kunstobjekt wird zum Leben erweckt, sondern die lebende Künstlerin versteinert sich selbst: nach ihrem Ableben wird es bestimmt nicht an Marmorbildern und Denkmälern fehlen, die Sapphos Andenken der Nachwelt aufbewahren sollen.

Die am Ende des Trauerspiels in ihrem (elfenbeinernen ?) Tempel isolierte, todgeweihte Priesterin der Kunst erstarrt fast buchstäblich zum totlebenden Bild, wie es der Bericht ihrer zwischen Furcht und Ehrfurcht schwankenden Dienerin zu erkennen gibt („Sprach- und bewegungslos stand sie dort oben,/Mit starren Augen und erblaßten Wangen/Im Kreis von Marmorbildern fast als ihresgleichen [...] ihr lebend toter Blick entsetzte mich“).¹⁷ Dann bleibt ihr nur noch, darin dem hölderlinschen Empedokles nicht unähnlich, sich in die Flut zu stürzen und der *versteinert* zuschauenden Menge das erhabene Schauspiel ihrer Oblation zu schenken. Unmittelbar vor den Augen der Zuschauer vollzieht sich die Legendenbildung, bzw. (Selbst)heiligsprechung der Sappho.¹⁸

Ihren im weitesten Sinne des Wortes dramatischen Abgang von der Bühne, mit dem sie ihren Tod zum sakralen Kunstwerk stilisiert, scheinen die chiastischen Worte des dekadenten Ästheten Claudio in Hofmannsthals frühem lyrischem Drama *Der Tor und der Tod* (1893) treffend zu charakterisieren: „Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod.“¹⁹ Im Gegensatz zum hofmannsthalschen Dilettanten aber, der – künstlerisch gesehen – spurlos vorüber- und abgeht, hinterlässt Sappho, bei allen Klagen über den unfruchtbaren Lorbeer, ein dichterisches Werk, mit dem sie immerhin ihren Nachruhm sichert.²⁰

*

Diese einheitsstiftende Problematik der Grenze und deren Transgression steht im Mittelpunkt des nächsten Dramas Grillparzers, *Das Goldene Vließ*, das 1820 am Hofburgtheater uraufgeführt wird, ohne jedoch einen ähnlichen Erfolg wie die *Sappho* zu erleben. Bald wird auch ja nur noch hauptsächlich die *Medea* gespielt, und zwar entgegen der ausdrücklichen Empfehlung des Autors, die verschiedenen Teile der Trilogie eben nicht getrennt aufzuführen, „damit das Gedicht als ein Ganzes erfaßt werde, und weil die beiden Abteilungen sich wechselseitig bedingen und erklären“,²¹ so Grillparzer, wobei er ebenfalls darauf besteht, dass die imposante Titelrolle durchgehend von derselben Schauspielerin gespielt wird, und zwar

17 Grillparzer : *Werke*, Bd. 2, S. 199-200.

18 Zu diesem dialektischen Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Religion, siehe Wolfgang Düsing : *Künstlerproblematik und Kunstreligion in Grillparzers „Sappho.“* In : *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*. Hg. von Frank Göbler. Tübingen : Francke 2009, S. 86-106.

19 Hugo von Hofmannsthal : *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. 1: *Gedichte, Dramen I, 1891-1898*. Hg. von Bernd Schoeller, Frankfurt/M. : Fischer 1979, S. 297.

20 Ebendas unterscheidet auch bei Goethe den produktiven Künstler Tasso von dem Ästheten Werther.

aus Gründen der dramaturgischen Kohärenz, der thematischen Kontinuität und nicht zuletzt der psychologischen Kausalität, auf die er die größte Sorgfalt anwendet.

Dem jungen Autor, der sich nach Euripides, Seneca, Corneille, Klingler und Gotter vornimmt, den antiken Stoff zu adaptieren, liegt es nicht daran, die Handlung auf den – wenn auch dramatisch denkbar fruchtbaren – Moment des Kindermordes zu fokussieren, sondern die „unerhörte Begebenheit“ in einen zeitlich und räumlich erweiterten Rahmen zu stellen,²² um sie somit in eine breitgefächerte, facetten- und nuancenreiche Perspektive zu rücken. Das Verbrechen der Medea wird somit als ein, bzw. das letzte Glied einer langgezogenen chronologischen Kette der fluchbedingten autogenerativen Untaten dargestellt, welche die doppelte Ur- bzw. Erbsünde (der Mord am Gastfreund und der Raub des Vlieses nämlich) hervorgebracht hat, und zwar dem von Grillparzer zum Motto gewählten schillerschen Zitat aus *Wallenstein* entsprechend, es sei „der Fluch der bösen Tat, dass sie fortzeugend, immer Böses [müsse] gebären.“²³

Indem der junge Autor aber das Vließ bloß als „*sinnliches* Zeichen“ betrachtet, das die Handlungen nur „sinnbildlich“ begleite „ohne sie zu bewirken“,²⁴ indem er dem gegenständlichen *Corpus Delicti* also einen reinen aber nicht minder sprechenden Symbolwert zuschreibt, weist er ihm zugleich die Funktion eines psychischen Triebkatalysators zu, der geheime Triebe an die Oberfläche drängt, Unbewusstes ans Licht bringt. Noch nie zuvor war die Arbeit am Mythos mit einem so akuten psychologischen, bzw. tiefenpsychologischen (forensischen ?) Blick betrieben, wobei diese psychologische Analyse wiederum Hand in Hand geht mit einer weitgehenden kulturkritischen Reflexion. Nicht zuletzt darin, in dieser Akzentverschiebung, bzw. Akzentvertiefung nämlich, liegt das Originelle an Grillparzers Ansatz und sein maßgeblicher Beitrag an der Aktualisierung des antiken Stoffes hin zur Moderne.²⁵

Medeas Verbrechen, die als paroxystischer Flucht –und Endpunkt eines minutiös rekonstruierten tragischen Prozesses aufgefasst und aufgezeigt werden, werden vom Autor deshalb in ein neues Licht gerückt, weil es ihm erklärtermaßen darum geht, die ungeheuren Taten der Medea seinen Zeitgenossen plausibel zu machen, womit aber auch die Wahl der trilogischen Form ihre Rechtfertigung erhält:

21 Grillparzer : *Werke*, Bd. 2, S. 789-790. In der französischen Germanistik erfreut sich die *Vließ*-Forschung seit den letzten Jahren neuer Beliebtheit. Vgl. *Modernité du mythe et violence de l'altérité*. „*La Toison d'Or*“ de Franz Grillparzer. Hg. von Marc Lacheny, Jacques Lajarrige und Eric Leroy du Cardonnoy. Rouen : PURH 2016.

22 Siehe dazu Ulrich Fülleborn: *Zu Grillparzers „Goldenem Vließ“*. *Der Sinn der Raum- und Zeitgestaltung*. In : *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 12 (1976), S. 39-59.

23 „Halte dir immer gegenwärtig, dass das Stück eigentlich nichts ist als eine Ausführung des Satzes : Das eben ist der Fluch der bösen Tat, dass sie, fortzeugend, Böses muss gebären. Dieser Satz ist so wichtig als irgend einer in der Welt. Das Vließ ist nur ein *sinnliches Zeichen* dieses Satzes. Es ist da nicht von *Schicksal* die Rede. Ein Unrecht hat ohne Nötigung von außen das andere zur Folge und das Vließ *begleitet* sinnbildlich die Begebenheiten, ohne sie zu *bewirken*.“ In: Grillparzer: *Werke*, Bd. 2, S. 782.

24 Ebda, S. 782.

25 Vgl. dazu Heinz Politzer : *Mythos und Psychologie* : „*Das goldene Vließ*“. In : Ebd. : *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*. Wien/München/Zürich : Fritz Molden 1972, S. 125-150 ; Gerhard Neumann: „*Das Goldene Vließ*.“ *Die Erneuerung der Tragödie durch Grillparzer*. In : *Tragödie. Ideen und Transformation*. Hg. von Hellmut Flashar. Suttgart/Leipzig: B.G. Teubner 1997, S. 258-286.

Da mich vor allem der Charakter der Medea und die Art und Weise interessierte, wie sie zu der für eine neuere Anschauungsweise abscheulichen Katastrophe geführt wird, mussten die Ereignisse in drei Abteilungen auseinander fallen.²⁶

Psychologisches Interesse, Kausalitätsbemühung, Modernitäts- bzw. Modernisierungswunsch aus Rücksicht gegenüber einem als aufgeklärt postulierten Publikum: höchst aufschlussreich sind hier die angegebenen Gründe für eine neue Stoffbearbeitung, bei der es Grillparzer – und das zeigt nicht zuletzt die verwendete Passivform „zur Katastrophe geführt werden“ – wenn nicht um eine Rehabilitation seiner Hauptfigur, zumindest doch um eine, im breiteren Sinne, *Aufklärung* über die Komplexität der menschlichen Seele geht oder, mit dem jungen Schiller aus der *Räuber*-Vorrede zu sprechen, über ihre „geheimsten Operationen“,²⁷ die dem Dramatiker als Psychologen ein bühnengerechtes Beobachtungsfeld liefern.

Mit seiner Medea entwirft Grillparzer tatsächlich ein weitreichendes und komplexes Frauenporträt, wodurch sie sich nicht nur weit über die anderen Figuren des Dramas hinaus-, sondern auch von den vorigen traditionellen Darstellungen der Kindermörderin abhebt. Grillparzer stattet ja seine Medea, die hellsehende Zauberin aus Kolchis, mit einer tiefgreifenden Sensibilität und Hellsicht aus, aufgrund derer sie alles tut, um den *Circulus vitiosus* der „bösen Tat“ zu brechen und den verhängnisvollen Prozess aufzuhalten. Jedoch wird auch sie mit hineingezogen und schließlich wird sie auch selbst – ein schmerzlich-tragisches Paradox – doch noch zur Vollstreckerin einer Katastrophe, die sie am Ende des Prologs (*Der Gastfreund*) mit Kassandrarufen vorhergesehen und -gesagt hatte, wohlwissend, dass die Welt durch den väterlichen Verstoß gegen die heiligen Gesetze der Gastfreundschaft aus den Fugen geraten und alsdann in Chaos, Gewalt und Barbarei versinken würde.²⁸

Eben durch diesen dreifachen Status als Prophetin, Opfer und Täterin, der ihr im Laufe der Trilogie erwächst, wird die grillparzersche Medea zur absoluten Inkarnation der Tragik, einer Tragik, der sie sich dennoch immer wieder nach Kräften zu entziehen versucht, und zwar schon unmittelbar nach dem von ihrem Vater verschuldeten Mord am Gastfreund. Sie zieht sich nämlich in einen Turm zurück, der ihr eine Art Schutzinsel gegen die Tücken der Männer, die Fährnisse der Welt und die Drangsale des Lebens zu bieten scheint, abseits vom unseligen Geschichtsprozess, der mit der Landung des Griechen Phryxus in Kolchis brutal einsetzte. Kennzeichnernderweise aber liegt ihr Refugium, gleich dem Tempel der Sappho und dem Turm der Hero, am Meer, und zwar gerade an der Grenze zwischen dem festen und dem schwankenden, unsteten Element, womit ein im Werk Grillparzers – vor allem in seinen antiken Dramen – zentrales symbolisches Motiv genannt wird.

Über das Meer eben wird ja der doppelt fremde Jason (als Grieche und als Mann nämlich) ins Heiligtum der Jungfrau Medea eindringen, wobei dieser Eintritt – die sexuelle Konnotation ist unübersehbar – durch einen symbolträchtigen „Spalt im alternden Gemäuer“ (so Jason),²⁹ also durch einen zugleich konkreten und sinnbildlichen *Riss* gegen das Meer hin ermöglicht wird.

26 Grillparzer, *Selbstbiographie* (vgl. Anm.1), S. 100.

27 Friedrich Schiller : *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Hg. von Wolfgang Riedel, Peter-André Alt, Albert Meier. Bd. I : *Gedichte . Dramen I*. München : Hanser 2004, S. 484.

28 „Aufsteigt's aus den Nebeln der Unterwelt/Drei Häupter, blutige Häupter/Schlangen die Haare,/Flammen die Blicke [...] Sie kommen, sie nahen/Sie umschlingen mich,/Mich, dich, uns alle!“ Grillparzer: *Werke*, Bd. 2, S. 228.

29 Ebda. S. 243.

Mit diesem Einbruch bricht die Tragödie im zweiten Teil der Trilogie erst recht aus, denn mit Jason ziehen die beiden Gottheiten *Eros* und *Thanatos* in Medeas brüchigen Turm ein, steht dieser Raum doch ganz eindeutig wie die bühnenmäßige Materialisation, bzw. Extension ihres Ichs da.

Beide Triebe, die bei Grillparzer stets eng verbunden sind (ganz besonders in seinem letzten Drama *Die Jüdin von Toledo*),³⁰ sind es in diesem modernen Ehedrama im mythologischen Gewand (um eine weit verbreitete Definition der Grillparzer-Forschung aufzugreifen) auf eine besondere Weise. Mit einem ausgeprägten Gespür für das Spannungsverhältnis zwischen Tod und Erotik sondiert Grillparzer dessen Ambivalenzen, die schon in der ersten Begegnungsszene auftreten, wo die Wunde, die Jason Medea zufügt und die die kommende Defloration symbolisch vorwegnimmt, den ersten physischen Kontakt zwischen beiden darstellt.

Von vorn herein steht deren Beziehung also im Zeichen der Gewalt, wobei diese Gewaltakte rückblickend an die frevelhafte Ermordung des Gastfreundes – den Ursprung der Tragödie – anknüpft und zugleich auf die späteren Untaten vorausdeutet. Dieses unselige Bündnis des Todes- und Lusttriebes findet seinen Niederschlag in der höchst spektakulären, gleichsam schauerromantischen Szene, wo Jason Medeas Mahnungen zum Trotz in die Höhle der das Vließ hütenden Schlange eindringt (auffallend ist, symbolisch gesehen, die Parallele zum stark erotisch gefärbten Einbruch in den Turm), um das *Corpus delicti* zu rauben. Dabei synthetisiert die Symbolik des *locus terribilis* drei mythische Traditionen, die antike nämlich, die germanische (Siegfried in der Drachenhöhle), und die christliche (Sündenfallmotiv).³¹ In einem hochgespannten Klima des Schreckens, das sich bis zur Hysterie und beinahe zum Wahnsinn steigert, feiern beide Figuren im Voraus eine Art Bluthochzeit, die die kommenden Desaster auf eine anschauliche Weise ankündigt.

Zwar gibt es in der Trilogie einige Augen- bzw. Lichtblicke, die sich vom finsternen Grundton des ganzen Werkes abheben, indem sie eine mögliche Lösung der zwischenethnischen, zwischenmenschlichen und innermenschlichen Konflikte in Aussicht stellen. Jason nämlich feiert einmal in Medea eine dank der Wirkung der Liebe wiedergefundene verwandte Seele mit expliziter Bezugnahme auf den platonischen Androgynen-Mythos und einen Moment lang erwägt er die Möglichkeit einer positiven Erfahrung des Fremden, des Andersartigen als Voraussetzung für ein echtes Verständnis zwischen den Menschen, für ein gelungenes harmonisches Zusammenleben der Kulturen.³² Kaum aber hat sich die Barbarin ihm verweigert, so reaktiviert er prompt seine tiefsitzenden misogynen und fremdenfeindlichen

30 Siehe dazu Heinz Politzer : *Das Spiel vom Fall* : „*Die Jüdin von Toledo*.“ In : Ebd. (Anm. 22), S. 328-350 ; Dieter Borchmeyer : *Franz Grillparzer* : „*Die Jüdin von Toledo*.“ In: *Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. 2 Bde. Hg. von Harro Müller-Michael, Bd. 1. Königstein/T. : Athenäum 1981, S. 200-238 ; Dieter Kafitz : *Die subversive Kraft der Sinnlichkeit in Franz Grillparzers „Jüdin von Toledo.“* In : *Zeitschrift für deutsche Philologie* 111 (1993), S. 188-214 ; Gerhard Neumann : „*Der Tag hat einen Riß.*“ *Geschichtlichkeit und erotischer Augenblick in Grillparzers „Jüdin von Toledo.*“ In : *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit*. Hg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg : Rombach 1994, S. 143-177 ; Gilles Darras : „*Der Tag hat einen Riß.*“ *Désirs humains, raison d'État et désordres du monde dans „Die Jüdin von Toledo“ de Franz Grillparzer.* In : *Études Germaniques* 65/2 (2010), S. 223-237.

31 Das Bühnenbild ist diesbezüglich aufschlussreich : „Die Pforten springen auf und zeigen eine innere schmälere Höhle, seltsam beleuchtet. Im Hintergrund ein Baum. An ihm hängt hellglänzend das goldene Vließ. Um Baum und Vließ windet sich eine ungeheure Schlange.“ Grillparzer: *Werke*, Bd. 2, S. 293.

Reflexe. Medea behandelt er plötzlich, ist er doch von seiner physischen, moralischen und kulturellen Überlegenheit als Mann *und* Grieche zutiefst überzeugt, nicht anders als das begehrte Vließ, wie ein bloßes Eroberungsziel, eine zu zähmende wilde Bestie nämlich.³³

Trotz allem bietet Medea alles auf, um die erschütterte Weltordnung wieder einzurenken. Schon im *Gastfreund* rettet sie das Leben des Griechen Phryxos, dann verteidigt sie in den *Argonauten* Jason gegen ihren Vater und Bruder. Wohl spürt sie, dass sie sich der überwältigenden Macht ihrer eigenen Neigung zu Jason, die sie anfänglich bekämpfte, nicht länger widersetzen kann – obschon ihr davor wie vor einem zugleich faszinierenden und erschreckenden inneren *Fremdkörper* graut: „Es gibt ein Etwas in des Menschen Wesen,/ Das unabhängig von des Eigners Willen,/Anzieht und abstößt mit blinder Gewalt“ bekennt sie ja ihrem eigenen Vater,³⁴ um gleich darauf – autosuggestiv – zu versichern, sie könne zwar die Macht des Triebes nicht leugnen, könne aber – aufgrund ihrer von ihr immer wieder proklamierten Willensfreiheit – sich ihr entziehen: „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.“³⁵

Nicht von ungefähr wird die antagonistische Macht des „Wollens“ durch eine doppelte Metapher, bzw. durch einer Naturmetapher („Sonne“) und eine territoriale, geographische, ja geopolitische („Reich“) veranschaulicht, hängt das essentielle Motiv der Grenze *im Goldenen Vließ* doch eng zusammen mit der sexuellen und kulturellen Problematik zusammen, wobei dieser wiederum die Frage nach der Identität, nach dem dialektischen Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden zugrundeliegt. Und hier liegt wahrscheinlich der tiefere Sinn des Versuches, den die immer wieder um Klarheit bemühte Medea³⁶ gegenüber ihrem Vater unternimmt, um diesen dunklen *Naturtrieb* zu definieren, das heisst, dem etymologischen Sinne nach, ihn bestimmend *einzugrenzen* eben, um diese wilde, uferlose und unbändige Macht des *Eros*³⁷ durch die Macht des *Logos* (also der *Kultur*) gleichzeitig ans Licht zu bringen und einzudämmen.

Um der potentiell destruktiven Macht des Triebes Einhalt zu gebieten, fleht Medea ihren Vater an, Jason als mitregierenden Schwiegersohn aufzunehmen, in der verzweifelten Hoffnung, jene Geste des guten Willens werde die Erbsünde (Phryxus' Ermordung) wiedergutmachen und die durch sie gebrochene Einheit der Welt *positiv* wiederherstellen. Mit

32 „Jason und Medea/O schöner Einklang ! [...] 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 !“ Ebda, S. 277-279.

33 „Wagt es das Weib dem Mann zu bieten Trotz ? [...] Erkenne deinen Meister, deinen Herrn“ Ebda, S. 279. Genau diese Sprache führt kein anderer als Mephistopheles gegenüber der Hexe in Goethes *Faust I*.

34 Ebda, S. 270. Interessanterweise wird Medea viel später noch (im drittel Teil der Trilogie eben) das Aufkommen des (kinder)mörderischen Triebes in sich ähnlich empfinden und ausdrücken („Entsetzliches gestaltet sich in mir/Ich schaudere – doch ich freu' mich auch darob“). Ebda, S. 371. Nicht deutlicher könnte die unheimliche Verwandtschaft von *Eros* und *Thanatos* in den Abgründen der menschlichen Psyche signalisiert werden.

35 Ebda, S. 271.

36 „Klar muß es sein um Medea, klar !“ [...] Aber laß uns klar sein, Vater, klar ! [...] „Klar sei der Mensch und einig mit der Welt !“ Ebda, S. 270, 284 und 311.

37 Welche im Bild/Sinnbild des Meeres – worüber sowohl Jason als auch später Leander in die Welt der Frauengestalten Medea und Hero eindringen werden – ihren anschaulichen Ausdruck findet.

dieser – einer schieren Zumutung gleichkommenden – Aufforderung regt sie ihren Vater an, nichts weniger als jenen kulturellen Antagonismus (zwischen Kolchis und Griechenland, Feind und Fremd) zu überwinden, der nach Grillparzer selbst „die Grundlage der Tragik im Stück ausmacht“³⁸ und die „Barbarin“ Medea scheint somit einem Kosmopolitismus das Wort zu reden, der bekanntlich einen philosophischen Grundpfeiler der – philhellenen – Aufklärung darstellt.

Aietes aber erteilt dem Angebot ihrer Tochter, dieser paradoxerweise helllichtigen und hellsehenden Königin der Nacht (Hekate ist ihre Mutter), eine schroffe Absage, welche in der lapidaren und manichäischen Behauptung „Mein Sohn ? Mein Feind/Tod ihm, und dir, wenn du nicht folgst“ brutal zum Ausdruck kommt.³⁹ Dieser fremdenfeindliche Manichäismus aber – und nicht zuletzt darin liegt die kulturkritische Brisanz der grillparzerschen Version – charakterisiert die griechische Gegenseite ebenso. Allen ihren Integrationsbemühungen zum Trotz fällt die kolchische Medea auf hellenischem Boden nämlich den ethnischen Vorurteilen zum Opfer, die dort den „Barbaren“ anhängen. Barbarin ist sie, Barbarin soll sie ein für allemal bleiben, und das obgleich Jason sie schon in Kolchis durch die performative Gewalt der Sprache sozusagen zwangsnaturalisiert hatte („Aietes' Kind ist Jasons Weib geworden, [...] Hier Griechen eine Griechin ! [...] *Er reißt ihr den Schleier ab*“),⁴⁰ wobei er, durch diese herrisch-aggressive Rede und Geste (die noch einmal das sexuelle Motiv der Defloration aufgreift), der blinden und primitiven Brutalität ihres Vaters im nichts nachstand.

Der Schlußteil der Trilogie, der in Griechenland spielt, zeichnet mit äusserster Präzision und psychologischem Scharfsinn die verschiedenen Etappen einer tragischen Entfremdung nach, bei der die Protagonistin ihrer Identitäten als Kolcherin, Frau und Ehefrau, Mutter und schließlich als Mensch beraubt wird. Hier, auf „klassischem Boden“ eben,⁴¹ ist Medea *nicht* Mensch, darf sie es *nicht* sein, könnte man, Fausts Worte abwandelnd, behaupten. Diese grillparzersche Tragödie der Entfremdung (in der ethnischen und psychischen Doppelbedeutung des Wortes)⁴² kulminiert nicht sosehr in der traditionspflichtigen Kindermordsszene (welche ja auch außerhalb der Bühne stattfindet), sondern in einer Szene, die an psychischer Gewalt, dramatischer Intensität und symbolischer Tragweite manche Mordsszene in den Schatten stellt.

Es ist eben die Szene, wo die als Griechin gekleidete/verkleidete Medea ihrem Gatten Jason ein Lied vergeblich vorzuspielen und zu singen versucht, das Kreusa ihr auf der Leier (Apollos Instrument !) beigebracht hat. Jason aber ignoriert sie schlichtweg und hat nur Augen für seine wiedergefundene Jugendfreundin Kreusa, mit der er in Erinnerungen an das verlorene Paradies schwelgt und die hier vor allem als die perfekte Verkörperung jener griechischen „schönen Seele“ erscheint („Du Gute, Milde, schön an Leib und Seele“ sagt ja Medea zu ihr),⁴³ welche von den Kunsttheoretikern der Aufklärung und der Weimarer Klassik (Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller) hoch gepriesen wurde.

Von Jason aufgefordert, ihm die Leier zurückzugeben, bricht Medea dann die Leier in einer äusserts dramatischen und sinnbildlichen Geste entzwei, die den katastrophalen Ausgang

38 Ebda, S. 798.

39 Ebda, S. 284.

40 Ebda, S. 286.

41 So lautet der berühmte Anfangsvers einer der goethschen *Römischen Elegien* (der fünften nämlich).

42 Zum Verhältnis zwischen Tragik und Entfremdung, siehe besonders : G. Neumann (Anm. 23).

43 Grillparzer : *Werke*, Bd. 2, S. 332.

vorwegnimmt, das Ende ihrer Ehe mit Jason besiegelt, das Versagen ihrer „ästhetischen (Um)Erziehung“ durch die „schöne Seele“ Kreusa signalisiert und letzten Endes das eklatante Scheitern eines utopischen Traumes bedeutet, des Traums von einer geglückten ethnischen und kulturellen Hybridisierung nämlich, die in den Kindern ihre Frucht hätte finden können: der Traum wird schlagartig zum Trauma.

An der Hybris ist dieser Hybriditätstraum zerschellt. Diese destruktive Geste, von der Kreusa sofort die unheilvollen Folgen vorausahnt („Kreusa: *entsetzt zurückfahrend*: Tot!“),⁴⁴ gilt Medea hingegen als wiederbelebender Befreiungsschlag, mit dem sie zu sich selbst findet (Medea : [...] „*Wer ? – Ich lebe ! lebe ! Sie steht da hoch emporgehoben vor sich hinstarrend*“),⁴⁵ aber schließlich *lebt* oder steht sie nur wieder auf, um den *Tod* zu geben: nicht zuletzt in dieser ungeheuren Paradoxie offenbart sich das zutiefst Tragische an ihr. Erst hier, kann man sagen, schließt sich ja kennzeichnenderweise die grillparzersche Medea dem traditionellen Medea-Bild an, wie wir es bei Euripides, Seneca oder Corneille vorfinden.⁴⁶

Diese Medea, die bei ihrer Ankunft in Korinth ihren Integrations- und Assimilationswillen feierlich bekundete und den Beginn einer neuen Ära im Zeichen der Harmonie, der Vernunft und der Humanität mit eindeutig aufklärerischen Maximen einläutete („Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei [...] Klar sei der Mensch und einig mit der Welt“),⁴⁷ sieht sich bald dazu verurteilt, diesen Fluch, den sie trotz allem nicht verhindern konnte, selbst zu vollstrecken. Dabei hatte sie doch, Wort und Geste vereinigend, in der Eingangsszene des Schlussteils *Medea*, und zwar noch vorm Tagesanbruch, das verhängnisvolle Vließ samt ihren eigenen ehemaligen Attributen als Zauberin konkret und symbolisch vergraben.

Am Abend desselben Tages (im Schlussteil wird ja wohl gemerkt die klassische Einheit der Zeit beachtet) und am Ende des Trauerspiels sieht man sie aber jenes Vließ, vor denen verhängnisvollen Folgen sie stets ihre Mitmenschen ausdrücklich gewarnt hatte, ausgraben, um ihr Zerstörungsprojekt auszuführen. Bühnengerechter und eindeutiger könnte die Wiederkehr des Verdrängten nicht gestaltet werden als in dieser Szene, wo äußere und innere Bühne sich augenfällig decken.

Auch wenn die Darstellung der Medea ab dann derjenigen ihrer literarischen Vorgängerinnen gewissermaßen angeglichen wird, so unterscheidet sie sich dennoch in signifikanter Weise von ihnen in der letzten Szene der Trilogie. Statt zu zeigen, wie sie in einem drachengeführten Wagen gen Himmel fährt, lässt Grillparzer sie ja mit dem Vließ auf den Schultern auftreten, womit sie an die Gestalt Christi erinnert, der als „Lamm Gottes“ die Sünde der Welt hinwegnimmt, und er lässt sie den Vorsatz fassen, sich nach Delphi zum Tempel Apollos zu begeben, um das einst dort von einem *Griechen* geraubte Vließ (Phryxus !) an diesen hochheiligen Ort hellenischer Kultur schlechthin zurückzubringen.

Höchst aufschlussreich ist dabei die Art und Weise, wie Grillparzer selbst in seinen Arbeitsnotizen ihre Erscheinung in dieser Schlusszene beschreibt:

44 Ebda, S. 340.

45 Ebda, S. 340.

46 Vgl. eine beim frühen Corneille ähnlich lautende Stelle : „Nérine : Dans un si grand revers, que vous reste-t-il ? / Médée : Moi, Moi, dis-je, et c'est assez.“ („Nérine: In solcher Niederlage, was bleibt Ihnen noch dann ? / Médée: Ich, Ich, sage ich, und es ist genug“). In: Pierre Corneille: *Théâtre II*. Paris: Garnier-Flammarion 2006, S. 152 [Übersetzung: G.D.]

47 Grillparzer : *Werke*, Bd. 2, S. 307 und 311.

Jammernd über seinen Verlust sitzt dieser [Jason] am Wege. Da kommt Medea, das Vließ wie einen Mantel um die Schultern hängend und spricht mit ihm, etwa wie ein abgeschiedener Geist über das Ereignis reden könnte, etwa wie der Chor bei den Alten; den ungeheuren Schmerz im Busen tragend, aber besonnen.“⁴⁸

Wenn die Hellenin Kreusa als Inbegriff der *schönen Seele* erschien, so gibt sich die „Barbarin“ Medea durch ihre leid- aber fassungsvolle, stoische Haltung eben als *pathetischerhabene* Heldin zu erkennen, womit sie dem von Lessing und Schiller⁴⁹ gepriesenen griechischen Ideal einer wahrhaftigen Humanität genau entspricht, die Schmerzensäußerung und Seelenstärke, Natur und Kultur zu vereinbaren vermag.⁵⁰

Grillparzer beschließt sein dramatisches Gedicht mit einer kühnen, denkbar paradoxen Handlung, indem er es ausgerechnet der „Barbarin“ und vielfachen Mörderin Medea überlässt, die Ordnung der Welt – zwar *ex negativo* nun – zu restaurieren, wobei diese Rückgabe des Vließes auf die Rückgabe des ebenso verfluchten Nibelungenrings an die Rheintöchter durch die Walküre Brünhilde am Ende von Wagners *Götterdämmerung* gleichsam vorauszuweisen scheint.

Diese schon zu Beginn der Trilogie gestörte Ordnung vermochte Medea aber deshalb nicht zu retten, weil ihr Plädoyer für Besonnenheit und Menschlichkeit auf taube Ohren stoßen musste, sobald die Ihren (die Kolcher) und die Andren (die Griechen) sich an einer radikal ethnozentrischen Vorstellung blindlings-fanatisch klammerten und sich hinter einer essentialistischen Auffassung der kulturellen Identität verschanzten, welche die Negation/Zerstörung des Fremden (als Feindes) impliziert. Dabei sind sich Kolcher und Hellenen in dieser manichäischen Ausgrenzung des Anderen doch zum Verwechseln ähnlich.⁵¹

Werden Grenzen nicht ungestraft überschritten, so gilt umgekehrt ein fundamentales, bzw. fundamentalistisches Festhalten an Grenzen als ebenso problematisch und tragisch. Nicht zuletzt in dieser ambivalenten Erkenntnis liegt das Faszinierende an der kulturkritischen Reflexion, welche der grillparzerschen Mythos-Bearbeitung zugrundeliegt. Wo verlaufen nämlich die Grenzen dann und wer sind ja die eigentlichen Barbaren, wenn beide Seiten sich diese Bezeichnung gegenseitig – und bis zur Unkenntlichkeit – an den Kopf werfen?

48 Ebda, S. 778.

49 „Zum *Pathetischerhabenen* werden also zwei Hauptbedingungen erfordert. *Erstlich* eine lebhaftere Vorstellung des Leidens [...] *Zweitens* eine Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden [...] Nur durch das erste wird der Gegenstand *pathetisch*, nur durch das zweite wird das Pathetische *erhaben*. Aus diesem Grundsatz fließen die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst. Diese sind *erstlich* : Darstellung der leidenden Natur ; *zweitens* : Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden.“ Friedrich Schiller: *Vom Erhabenen*. In: F.S.: *Sämtliche Werke in 5 Bänden* (Anm. 25), Bd. 5, S. 512.

50 In seinem *Laokoon* unterscheidet Lessing die Haltung des *Barbaren* von der des *Griechen* angesichts des Leidens so wie folgt: „Nicht so der Grieche ! Er fühlte und fürchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten, keine mußte ihn aber auf dem Weg nach Ehre, und von der Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Härte entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze.“ *Lessings Werke in drei Bänden*. Hg. von Kurt Wölfel, Bd. 3, Frankfurt/M.: Insel 1967, S. 12.

51 Zu dieser Problematik siehe Karina Becker : *Autonomie und Humanität. Grenzen der Aufklärung in Goethes „Iphigenie“, Kleists „Penthesilea“ und Grillparzers „Medea“*. Frankfurt/M. : Peter Lang 2008 ; Markus Winker : *Von Iphigenie zu Medea. Zur Semantik des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*. Tübingen : Niemeyer 2009.

Allein die Hauptfigur scheint sich allerdings dieser *Relativität* der Grenzen bewusst zu sein und aufgrund dieser Erkenntnis versucht sie eben, im Vertrauen auf die performative Macht des *Logos*, an einen möglichen Sieg der *Universalität* zu glauben. Noch ihre letzte Handlung zeugt auf eindrucksvolle Weise davon. Wäre demnach also die grillparzersche Medea nicht die zwar paradoxe aber wahre Erbin der Aufklärung, oder, anders gesagt, die tragische Schwester der goethschen Iphigenie ?

„Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht“⁵² : so lautet eine der letzten Repliken der Medea im Stück und aus diesem düsteren Fazit meint man einen Nachklang jener vernichtenden Kulturkritik herauszuhören, die Schiller im achten seiner Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* an seiner eigenen Zeit übt: „Das Zeitalter ist aufgeklärt [...] Woran liegt es, dass wir noch immer Barbaren sind ?“⁵³

*

Als Grillparzer sich mit dem Drama *Des Meeres und der Liebe Wellen*, das 1831 nach einer fast zehnjährigen Entstehung uraufgeführt wird, sich zum dritten und letzten Mal einem antiken Soff hinwendet, so wählt er erneut die Geschichte einer tragischen Liebesbeziehung, durch die er seine Reflexion über die Fragen der Identität, der Alterität und der Entfremdung fortsetzen kann. Gleich der Sappho ist die weibliche Protagonistin Hero Priesterin der Aphrodite und gerade an dem Tag, wo sie in den Dienst der Göttin treten und damit jeder irdischen Liebe entsagen soll, erliegt sie erst recht deren Macht in Gestalt des Leanders, welcher, nachdem er über den Hellespont geschwommen ist, sie in dem Turm überrascht, wo sie sich zurückgezogen hat, um – so glaubt sie – „das Glück des stillen Selbstbesitzes“ ungestört genießen zu können.⁵⁴

Dieses turmartige Heiligtum stellt – wie bei Sappho und Medea – eine Art räumliche Veranschaulichung ihrer Person, wobei der Wohnort durch seine besondere Lage am Meer konkret und symbolisch gesehen eine doppelte Grenzstelle annimmt, zunächst einmal horizontal zwischen den Naturelementen (Festland und Meer), dann aber auch vertikal, steht er doch, zwischen unten und oben, als Bindeglied zwischen Menschenwelt und Göttersphäre da. Hero meint somit eine perfekte Balance gefunden zu haben, aber dieses Gleichgewicht erweist sich als prekär, wird es doch durch Isolation erkaufte.

Zwar glaubte sie sich durch die Entscheidung für ein dem Kult und der Kunst⁵⁵ geweihtes Leben von dem wenig beneidenswerten häuslich-kleinbürgerlichen Gegenmodell zu emanzipieren, das ihm ihre eigene Familie bietet (mit einem despotisch-misogynen Vater, einer unglücklichen Mutter und einem brutalen Bruder). Jedoch wird *auch* sie sich selbst entrissen durch eben den Einbruch des Fremden, erneut gleichbedeutend mit dem Aufwachen der Sexualität, den sie zunächst als ein undefinierbares gefährliches „Unheimliches“ empfindet. Diese zunächst traumatisierende Erfahrung wird von Hero wie eine regelrechte Entfremdung empfunden, wobei sie sie in Worte fasst, welche sich auf Sappho und mehr noch

52 Grillparzer : *Werke*, Bd. 2, S. 390.

53 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden* (Anm. 25), Bd. 5, S. 591.

54 Grillparzer : *Werke*, Bd. 3, S. 24.

55 Eine Leier steht ihr wohlgerne in ihrem Turm zur Verfügung.

auf Medea leicht anwenden ließen: „Was ist es, das den Menschen so umnachtet,/Und ihn entfremdet sich,/Dem eigenen Selbst/Und fremdem dienstbar macht?“⁵⁶

Durch die Entdeckung der körperlichen Lust, welche szenisch und symbolisch mit den Wellen assoziiert wird, die den fremden Leander zu ihr hinübertragen, wird sie sich aber gleichzeitig des Lebensflusses, bzw. Lebenstriebes bewusst, dem sie sich zu entziehen vermeinte, indem sie sich von der Welt abkapselte und gleichzeitig aber auch von ihrer eigenen sinnlichen Natur absonderte. Mit diesem erotischen Erlebnis wird also die kindliche Hero als Frau wiedergeboren, wobei auf diese Neugeburt aber der Tod unmittelbar folgt, denn diese körperliche Erfahrung, welche als natürliches Zeichen für eine Geist und Sinne versöhnende, ausgewogene Entfaltung des *ganzen* Menschen erscheinen sollte, gilt in den Augen einer sakrosankten puritanischen Gesellschaftsordnung, die vom Oberpriester mit fanatischem Eifer verkörpert wird, als unerträglicher Verstoß gegen die Gesetze, als skandalöse Transgression, die unbedingt geahndet werden soll. Die Priesterin der Aphrodite kann und darf – paradox genug – die Liebe partout nicht erleben.

Während in den früheren Versionen des Mythos ein einfaches Natureignis (ein Sturm) die Lampe erlöschen ließ, mit deren Hilfe Hero von ihrem Turm aus den Schwimmer führt, maßt sich bei Grillparzer ein Mensch – der Oberpriester – die Deutung und die Ausführung des göttlichen Urteils an, um eine implizit als fragwürdig dargestellte Ordnung doch noch zu retten, um eine gnadenlose, blinde und letzten Endes menschen- und lebensfeindliche Staatsräson zu verteidigen.⁵⁷ Eine ausführliche und pointiertere Behandlung wird dieses Thema bekanntlich in *Die Jüdin von Toledo* erfahren, wo Tod, Eros und Politik auf eine tragische Weise unlöslich verstrickt werden.

Als sie mit dem Tod ihres Geliebten brutal konfrontiert wird, bringt Hero diese von ihr als richtige Götter- und Menschheitsdämmerung empfundene Katastrophe sowohl mit einem Versagen der Himmlischen („Sie hörten nicht, wie ? oder schliefen ?“)⁵⁸ als auch mit einer menschlichen Kollektivschuld in Verbindung („Sein Leben war das Leben, deines, meins,/Des Weltalls Leben. Als wir’s ließen sterben, da starben wir mit ihm.“)⁵⁹ Damit stellt sie aber auch die Unmöglichkeit einer freien Existenz auf Erden fest, weder in der bürgerlichen Welt (des Vaters) noch in der religiösen Sphäre (des Oberpriesters). Heros leidenschaftlicher und elegischer Nachruf auf den verstorbenen Geliebten geht mit einer zutiefst ernüchterten, trostlosen quasi nihilistisch anmutenden Weltanschauung einher („er war alles ! Was noch übrigblieb,/Es sind nur Schatten; es zerfällt; ein Nichts.“)⁶⁰

Auf der Bühne einer von schlafenden Göttern verlassenen und von engstirnigen (biedermeierlichen ?) Menschen entzauberten Welt ist – wenn überhaupt – vielleicht nur noch die Kunst fähig, den „schönen Schein“ zu wahren und diesem Schattenspiel des Daseins einen letzten Rest an Sinn zu geben. Hero nämlich wird es gegeben – und das rückt sie in die Nähe der Sappho – statt eines glanz- und sinnlosen Lebens in der prosaischen Welt zumindest einen *ästhetischen* Tod zu erleben. Indem sie Leanders leblose Hand an ihre Brust trägt, lässt sie sich von deren eisigen (Todes)Kälte erfüllen (ebenso wie Sappho gleichsam zur lebenden

56 Ebda, S. 54.

57 Dazu : Konrad Schaum : *Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen“ : Seelendrama und Kulturkritik.*
In : *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* (1974) S. 95-114.

58 Ebda, S. 87.

59 Ebda, S. 87.

60 Ebda, S. 87.

Statue wurde) und zeitgleich mit dem Abgang der Leiche ihres Geliebten von der Bühne scheidet sie selbst aus dem Leben: der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht.

Mit seinem dritten und letzten antiken Drama huldigt Grillparzer, dieser kritische Erbe der Aufklärung und gleichsam Wegbereiter der Wiener Moderne, der hohen Tragödie der Klassik, welche, als Synthese von Athen und Weimar, sich selbst als ästhetisches Bollwerk gegen das Chaos der Geschichte, die Unordnung der Welt, die Auflösung der Formen verstand. Von dieser Tradition bilden *Des Meeres und der Liebe Wellen* sozusagen den Schwanengesang.

Bei seiner Uraufführung 1831 wird dem Stück bekanntlich kein Erfolg beschieden. Ein Zufall? Goethe stirbt im Jahr darauf, eine Ära geht zu Ende, eine neue bricht an: schon drei Jahre später entsteht Georg Büchners *Woyzeck*, in dem der ehemalige Arzt die Problematik der psychischen Entfremdung – freilich mit einem gerichts(medizinischen) geschulten Blick – ebenfalls aufgreift, wobei er sie um eine betont sozialkritische Dimension ergänzt und erweitert.

„Was ist *das*, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?“⁶¹ fragt sich Büchner, der ähnlich wie Grillparzer („Was ist *es*, das den Menschen so umnachtet,/Und ihn entfremdet sich/Dem eigenen Selbst,/Und fremdem dienstbar macht“)⁶² stets auf der Suche nach der Identität dieser unheimlichen, nachtdunklen Instanz ist, die der Psychoanalyse-Gründer Freud am Anfang des nächsten Jahrhunderts eben mit dem Begriff des „*Es*“ definieren wird.

61 Georg Büchner : *Dantons Tod*. In : *Werke und Briefe* (Anm. 2), II,5, S. 100 und :*Brief an die Braut* (um den 9-12 März 1834), ebda, S. 288.

62 Grillparzer : *Werke*, vgl. Anm. 55. Im *Goldenen Vließ*, insbesondere im Schlussteil, kehrt das Bildmotiv der Nacht immer wieder zur Bezeichnung der Seelentiefen, in die Medea den Tötungstrieb (wie einst den Sexualtrieb) – vergeblich – zurückzudrängen versucht : „Ich gebe mir Mühe“, nichts zu wollen, zu denken./ Ob dem schweigenden Abgrund/ Brüte die Nacht. [...] Erst meine Kinder will ich haben,/Das andere deckt die Nacht. [...] Hinab, wo du herkamst, Gedanke,/Hinab in Schweigen, hinunter in Nacht!“ Grillparzer: *Werke*, Bd. 2, S. 349-351