

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra germanistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Antike Dramen von Franz Grillparzer

Antická dramata Franze Grillparzera

Ancient dramas Franz Grillparzer's

Vedoucí diplomové práce: Dr. phil. Zdeněk Pecka

Vypracovala: Petra Křížová

DUBEN 2011

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe anfertigt und mich anderer als der im beigefügten Verzeichnis angegebenen Hilfsmittel nicht bedient habe.

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Datum: 5. 5. 2011

Podpis:.....

Děkuji panu Dr. phil. Zdeňku Peckovi za odborné vedení mé diplomové práce, za jeho připomínky a rady.

Dále děkuji své rodině za podporu během mého studia a příteli Davidovi za jeho bezmeznou trpělivost.

Anotace

Ústředním tématem této diplomové práce je motiv vnitřní rozpolcenosti postav v dramatech Franze Grillparzera, která byla kvůli přísné cenzuře zasazena do období antiky. Jedná se o dramata *Sappho*, *Das goldene Vließ* a *Des Meeres und der Liebe Wellen*. První kapitola poskytuje čtenáři základní informace o společensko-historickém pozadí 1. poloviny 19. století v Rakousku, tedy o době vzniku interpretovaných her. Následující kapitola zachycuje, jak se společenská roztržnost v Rakousku odráží v jednání jednotlivých antických postav, které pouze alegoricky zastupují soudobé občany Rakouské monarchie. Po rozboru chování hlavních hrdinů je diplomová práce zakončená kapitolou shrnující výsledky jednotlivých analýz a ukazující podobnosti a dilemata při jednání postav ze všech dramat.

Annotation

Das Leitthema dieser Diplomarbeit ist das Motiv der inneren Zwiespältigkeit bei den Gestalten in den Dramen von Franz Grillparzer, die wegen strenger Zensur in die Antike gesetzt waren. Es geht um die Dramen *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Das erste Kapitel bietet einem Empfänger die Grundinformationen über den gesellschaftlich-historischen Hintergrund der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Österreich, also über die Zeit, wann die interpretierten Dramen entstanden sind. Das folgende Kapitel fängt auf, wie sich die gesellschaftliche Zersplitterung in Österreich in der Handlung der einzelnen antiken Gestalten widerspiegelt, die nur allegorisch die zeitgenössischen Bürger der Habsburger Monarchie vertreten. Nach der Bewertung der Verhaltensweise der Hauptpersonen ist die Diplomarbeit mit einem Kapitel beendet, das die Ergebnisse der einzelnen Analysen zusammenfasst und die Ähnlichkeiten und die Dilemmata während der Handlung der Gestalten aller Dramen zeigt.

Abstract

The central theme of this dissertation is the leitmotif of split personalities in Franz Grillparzer's dramas. Because of the strict censorship are they set in ancient times. These dramas are *Sappho*, *Das goldene Vließ* and *Des Meeres und der Liebe Wellen*.

The first chapter gives the reader basic information about social-historical background in the first half of 19 century in Austria - the time of these dramas genesis. The next chapter describes how social fragmentation in Austria reflects the acting of ancient characters that represent only allegorically contemporary citizens of Austrian Monarchy.

After the analysis of behaviour the main characters follows the chapter that summarizes the result of individual analysis and shows similarity and dilemma by acting characters in all of dramas.

Inhalt:

I. Einleitung	8
II. Gesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	9
2.1 Historischer Hintergrund.....	9
2.2 Wichtige politischen und kulturellen Aspekte, deren Motive die Dramen beeinflusst haben.....	11
2.2.1 Restauration.....	11
2.2.2 Biedermeier.....	13
2.2.3 Vormärz.....	14
2.3 Wichtige biographischen Momente, die sich in den antiken Dramen widerspiegeln.....	15
2.3.1 Grillparzers Weg zur antiken Thematik.....	17
III. Die Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Zersplitterung in Grillparzers Dramen.....	20
3.1 Das Drama Sappho.....	22
3.1.1 Sappho.....	22
3.1.2 Phaon.....	30
3.1.3 Melitta.....	37
3.2 Das goldene Vließ	41
3.2.1 Medea.....	41
3.2.1.1 Der Gastfreund.....	41
3.2.1.2 Die Argonauten.....	43
3.2.1.3 Medea.....	47
3.2.2 Jason.....	51
3.2.2.1 Die Argonauten.....	51
3.2.2.2 Medea.....	55
3.3 Des Meeres und der Liebe Wellen.....	57
3.3.1 Hero.....	57
3.3.2 Leander.....	66
3.3.3 Janthe.....	69
IV. Schlusswort.....	73
V. Resümee.....	75
VI. Literaturverzeichnis	77

I. Einleitung

Das Thema dieser Arbeit ist die Interpretation dreier Dramen von Franz Grillparzer, die sich in der Zeit der Antik abspielen. Es geht um folgende Dramastücke: *Sappho*, *Das goldne Vließ* und *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Franz Grillparzer setzte seine Geschichten wegen scharfer Zensur in die historischen Zeitperioden, damit er in seinen Werken auf die aktuelle Situation reagieren kann, ohne bestraft zu werden oder die Werke umarbeiten zu müssen. Die antike Welt bietet ihm eine gute Gelegenheit, die damalige gesellschaftliche Hierarchie in das antike Milieu zu spiegeln.

Die Arbeit beginnt mit einem theoretischen Teil. Zuerst beschreibt man kurz die politische Situation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Habsburger Monarchie. Dann folgt eine kurze Charakteristik der Kunst- und Lebensrichtungen, die das Leben der Bevölkerung bedeutend bestimmt haben.

Nächstes Kapitel beschäftigt sich mit Grillparzers Biographie. In den Dramen findet man dann einige biographische Motive, was besonders die zwischenmenschlichen Beziehungen betrifft. In diesem Teil wird auch der Weg des Schriftstellers zu der antiken Thematik erklärt.

Dann übergeht man zu dem praktischen Teil der Arbeit. Zuerst stellt man vor, auf welche Motive man sich in den folgenden Interpretationen orientiert. Das Grundmotiv ist die innere Zwiespältigkeit der Personen. In der Zwiespältigkeit widerspiegelt sich die Zersplitterung der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, die sich in zwei Gruppen gegliedert hat, die andere Vorstellungen über einen idealen Staat hatten. Einerseits standen die Vertreter der absolutistischen Regimes, die den Herrscher unterstützt haben, andererseits erschienen die Gegner des absolutistischen Staates, die auf die Demokratie drangen. Man macht mit dem Referat von Franz Foster bekannt, der die Gestalten aus Grillparzers Dramen in zwei allgemeinen Gruppen eingeordnet hat.

Folgende Interpretationen sind als eine Polemik zu dem Referat von Franz Foster zu verstehen. Man versucht zu beweisen, dass sich die Gestalten entwickeln und nicht nur zu einem Typ eingeordnet werden sollen. Die Beweise gewinnen wir aus den Analysen der Verhaltensweisen der ausgewählten Personen.

In der Interpretation merkt man auch die biographischen Züge, die in den Dramen manchmal erscheinen, und verschiedene Botschaften des Autors, die in den Dramen allegorisch ausgedrückt sind.

II. Gesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

2.1 Historischer Hintergrund

Die politische Situation war in der Monarchie am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts fast kritisch. Nach dem Tod des „aufgeklärten“ Herrschers Josef II. kamen etwa zwei Jahrzehnte, wann die Monarchie zwei schwache Herrscher führten, und zwar Leopold II (1790-1792) und Franz II (1792-1806). Durch die napoleonischen Kriege wurde das wirtschaftliche Land in der Monarchie viel belastet. Zu der kritischen Situation trugen enorme Gebietsverluste und hohe Reparationskosten an die Franzosen bei. Kaiser Franz II. war durch alle diesen Aspekten dazu gezwungen, am 20. Februar 1811 der Staatsbankrott zu erklären. Mit grenzenloser Begeisterung reagierten dann die Massen auf die Nachrichten über die Niederlage Napoleons bei Leipzig im Jahr 1813. Dieser naive Enthusiasmus dauerte besonders für die Künstler nicht lange.

Denn es war nötig, die Situation nach den napoleonischen Kriegen in Europa zu stabilisieren, trafen sich die Vertreter der europäischen Staaten in Wien, wo unter der Leitung Fürst von Metternich, der der Minister der Außenpolitik Österreichs war, eine Lösung gesucht wurde. Die Handlungen führten zur neuen territorialen Teilung und zur Entscheidung, alte Ordnungen wiederherzustellen, das heißt, die absolute Macht des Herrschers zu festigen. Gerade zur Festigung der Herrscherstellung diente die Deklaration, die sogenannte Heilige Allianz. Die Heilige Allianz haben die Herrscher aus drei europäischen Großmächten – Russland, Österreich und Preußen – am 26.9. 1815 in Paris unterschrieben. In dieser Deklaration verpflichteten sich diese europäischen Großmächte zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe mit der Stabilisierung ihrer Macht in einzelnen Staaten und mit dem Schutz der christlichen Werte, des Friedens und der Gerechtigkeit. Hinter diesen allgemein klingenden Formulierungen verbarg sich ein Programm, dank dem man die kriegerischen Konflikte unter den Großmächten vermeiden sollte. Gerade solcher Krieg, der gleichen Umfang wie die napoleonische Kriege hätte, könnte eine gute Position für die revolutionären Strömungen vorbereiten und damit die bestehenden absolutistischen Regime bedrohen.

Die Befürchtungen vor den revolutionären Aufständen waren begründet. Der Einfluss der französischen Revolution führte dazu, dass die Stimmen von der Seite der Völker klingelten, die nach einem liberalen deutschen Staat riefen. Die Regierungen erspürten aber die beginnende Bedrohung und entschieden sich, damit endgültig

aufzuräumen. Der Fürst Metternich veranstaltete im August 1819 die Karlsbader Ministerialkonferenzen, wo neue vier Gesetze entstanden sind, die ein System der Verfolgung und Zensur starteten. Für die Verbreitung der nationalen und liberalen Ideen war besonders das Pressegesetz¹ eine bedeutsame und sehr beschränkende Komplikation.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben sich beinahe in ganz Europa zwei Kunstrichtungen entwickelt – Romantik und Biedermeier. Es galt aber nicht für das Habsburgerreich, wo es keinen Raum für Romantik gab. In Österreich entstanden zwei gegensätzliche Strömungen, die auch das Denken vieler Menschen, unter denen auch Franz Grillparzer, innerlich gespalten haben.

Die erste wichtige Strömung repräsentierte die politisch engagierte Literatur, die als „Literatur des Vormärz“ genannt wurde. Die Vertreter dieser Richtung versuchten die aufgeklärten Gedanken weiter zu verbreiten. Diese starken Persönlichkeiten „kämpften“ für einen demokratischen Staat. Sie unterstützten die Meinungen, aus denen sich später die Forderungen der Märzrevolution 1848 entwickelten. Unter diese Forderungen gehörten nicht nur die bekannte Meinungsfreiheit oder Pressefreiheit, sondern es erschien auch „*das Bild der nicht allein ans Haus gebundenen Frau*.“²

Als Gegenpol zu der Vormärzliteratur gilt die Literatur des Biedermeiers. Diese Richtung ist eher für die bürgerlichen Schichten charakteristisch. Für diese literarische Strömung ist typisch der Konservatismus, die Autoren interessierten sich kaum in ihren Werken für das damalige Zeitgeschehen und konzentrierten sich auf einem harmonischen und ruhigen Leben an dem häuslichen Herd. Die biedermeierliche Schaffung ist voll von Idealisierung und es näherte sich damit langsam der Romantik. Im Theater überwog die Vergnügungsfunktion, was die Abkehr von den Idealen der Aufklärung bedeutete.

Die Unzufriedenheit mit den drückenden Beschränkungen der Restaurationspolitik gradiente im Jahr 1848 in die Märzrevolution 1848, die bedeutende Veränderungen bringen sollte.

¹ s. <http://www.teachsam.de/geschichte/ges_deu_1815-1849/Quellen/ges_deu_1815-1849_Q_5.htm>, 25. 2. 2011

² <<http://www.pangloss.de/cms/index.php?page=vormarz>>, 1. 3. 2011

2.2 Wichtige politischen und kulturellen Aspekte, deren Motive die Dramen beeinflusst haben

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war nicht nur für die Schriftsteller, sondern auch für alle Menschen im Zeichen der Zweisplaltung.

Der erste Pol dieser Zwiesplältigkeit vertraten die Gedanken und Maßnahmen der restaurativen Politik, die den Absolutismus forderten. Es entstand auch eine Kunstrichtung - Biedermeier, die diese Ideen unterstützen sollte, denn es äußerte die Zufriedenheit.

In der Opposition zu der restaurativen Politik standen die revolutionären Gedanken, die nach den Reformen riefen. Diese unzufriedene Strömung wurde als Vormärzpoche bezeichnet. Unter Vormärz kann man auch die beginnenden Emanzipationsideen einordnen, die am Ende des 18. Jahrhunderts entpuppt wurden.

2.2.1 Restauration

Die Restauration ist eine allgemeine Bezeichnung für die Wiederherstellung der alten politischen und sozialen Verhältnisse, die durch einen Umsturz oder eine Revolution verändert waren.³ Im 19. Jahrhundert wurde dieser Termin mit dem politischen System von Fürsten Metternich assoziiert, das versuchte, die absolutistische Macht zu erneuern und zu festigen.

Die Regierungen der Staaten in ganz Europa waren nach den napoleonischen Kriegen in einer unsicheren Situation. Aus allen Winden erklangen die revolutionären Ideen, die nach demokratischen Staaten riefen, wo alle Bürger gleiche Rechte und Möglichkeiten hätten. Diese Ideen schlossen eigentlich an die aufgeklärten josephinischen Reformen.

Um die Revolution zu vermeiden, europäische Verhältnisse nach den napoleonischen Kriegen zu schlichten und die neue geographische Ordnung zu festigen, wurde in den Jahren 1814 und 1815 der Wiener Kongress veranstaltet und dort die

³ Vgl. Vlašín, Štěpán: *Slovník literárních směrů a skupin*, Praha: Orbis, 1976, S. 56, [übers.: P.K.].

Heilige Allianz unterschrieben.⁴ Für die Handlungen wurden einige Prinzipien bestimmt. Nach dem Prinzip der Legitimität und Restauration wurde die Rückkehr zu den historischen und erblichen Herrschern und zum politischen Stand vor dem Jahr 1789 durchgesetzt. „Der Vater“ des Prinzips der Restauration und der Gleichgewicht war Klemens Lothar Wenzel von Metternich, der die Position des Außenministers und später des Kanzlers ausübte. Er war ein Konservativer, der die revolutionären Grausamkeiten abgelehnt hat.

Das restaurative politische System war der Zeitraum, der in die Vergangenheit zurücksah. Zu diesem Aspekt trug auch die biedermeierliche Liebe zu den Traditionen bei.

Zum Aufhalten der Demokratieentwicklung diente breites Polizei- und Anzeigesystem, das aber den Widerstand bei den nach Freiheit sehenden Menschen hervorrief. Gerade der Mangel an Freiheit und fehlende Verfassung verursachte gleich am Anfang der Restauration einige Demonstrationen. Die Studenten, die aus solcher Entwicklung enttäuscht waren, wurden politisiert und bildeten die Studentenbünden, die „Burschenschaften“ hießen und in denen sie ihren nationalen Idealismus pflegten. Im Oktober 1817 veranstalteten sie eine Demonstration zur Erinnerung der Lutherreformation. Dieser Protest war noch ziemlich ruhig. Zu großer Wandel kam es, wenn der Student Karl Ludwig Sand den Dramatiker August von Kotzebue getötet hat. Auf ein solches „Versagung“ hat Metternich gewartet. Ab diesem Moment entnahm er dem Liberalismus, der als revolutionär betrachtet war, alle letzten Freiheiten, die ihm bis diesem Moment geblieben sind.⁵

Zu diesem Ziel dienten die Karlsbader Beschlüsse aus dem Jahr 1819. In diesen Beschlüssen wurde ein rechtlicher Grund für die Verfolgung der Revolutionären festgelegt. Die Beschlüsse enthielten vier Gesetze: die Exekutionsordnung, das Universitätsgesetz, das Pressegesetz und das Untersuchungsgesetz. Mit diesen vier Gesetzen kontrollierte man die gefährlichsten Zweige der Revolutionären. Die liberalistisch denkenden Professoren waren entfernt und die „Burschenschaften“ verboten. Das Pressegesetz befahl die Zensur aller Zeitschriften, Zeitungen und

⁴ s. Kapitel 2.1

⁵ vgl. Bahr, Ehrhard: *Dějiny německé literatury 2, Od osvícenství k době předbřeznové*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006, S. 178 [übers.: P.K.]

Schriftstücken, die den Umfang bis 20 Seiten hatten, und gerade dieses Gesetz hatte einen entscheidenden Einfluss auf die Literatur des Vormärz. Das Untersuchungsgesetz führte zur Gründung einer Kommission, die alle revolutionären Treffen ausforschen und die Teilnehmer bestrafen sollte. Die Karlbäder Beschlüsse sollten zuerst nur fünf Jahre gelten, aber im Jahr 1824 war ihre Gültigkeit auf unbestimmte Zeit verlängert. Sie galten also bis Jahr 1848.

Die Politik der Restauration hat alle Seiten des Kulturlebens betroffen. Viele ausgezeichneten Künstler und Wissenschaftler waren verfolgt. Die Autoren, die unter die Kritiker dieses Systems gehörten, sind entweder ins Exil geflohen, oder haben ihre Werke anonym oder für die Schublade geschrieben. Es gab auch Schriftsteller, unter die auch Franz Grillparzer gezählt ist, die sowie offiziell das System gehorchen haben und „gehorsame“ Werke bildeten, als auch die kritischen Werke für die Schublade geschrieben haben.

2.2.2 Biedermeier

Der Termin „Biedermeier“ entstand als eine spöttische Bezeichnung für einen Philister, was aus den Parodien auf einen treuerzigen schwäbischen Lehrer Gottlieb Biedermeier von Ludwig Eichrodt kam. Die Parodien waren in den Fliegenden Blättern in den 50er Jahren eingeführt. Später wurde dieser Termin auf die Bezeichnung für die allgemeine Lebensweise in den Jahren 1815-1848 in Mitteleuropa und besonders in Österreich verbreitet. Denn die absolutistischen politischen Maßnahmen folgten zu der gesellschaftlichen Passivität, zeigte sich Biedermeier deshalb nur in engen persönlichen Bereichen, besonders in den Familienkreisen. Die Idylle der Familie und die Wohnungsausstattung wurden zu den Synonymen der Gemütlichkeit, Beschaulichkeit und Zufriedenheit, die in der Familienumgebung vor der Welt geschlossen waren. Deshalb wurde Biedermeier auch als Kultur des Vormärzbürgertums bezeichnet, die in den Handwerken in billigeren und einfacheren Formen damalige Interieure der Aristokratie im Empirestil nachgeahmt hat.⁶

In der Literatur umfasst dieser Termin solche Literatur der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich sowie von der Literatur der Romantik als auch von der Literatur

⁶ vgl. Ebd., S. 23, [übers.: P.K.].

des jungen Deutschlands abweicht. Die biedermeierlichen Autoren äußern auch den Widerspruch zwischen dem Ideal und der Realsituation, aber ihr Idealismus ist zu der Politik gleichgültig, ihre Sehnsüchte und Wünsche sind mit der Resignation verbunden. Für sie ist kein revoltierender Mensch ein Held, sondern solcher, der seine Leidenschaften im Name des moralischen Ideals zügelt. Die Sehnsucht nach Harmonie führt zu der Natur, zu den Märchen und zu der Vergangenheit. Unter die biedermeierlichen Autoren zählt man Ferdinand Raimund, Adalbert Stifter, Eduard Mörike und andere. In der Prosa nutzte man die kleineren Genres, wie zum Beispiel Novelle oder Skizze, in der Poesie die Form der Ballade oder Erzählung in den Versen und im Theater waren besonders Fabeln und sogenannte Rührstücke eingeführt. Umfangreiche Werke entstanden nur solche, die sich mit der historischen Thematik beschäftigen.⁷

2.2.3 Vormärz

Der Anfang dieser Periode kann man nur schwer genau bestimmen. Aus der literarischen Sicht greift in die Vormärzzeit auch die vorherige Epoche der Romantik ein, zum Beispiel in den Werken von Brentano, Tieck oder Eichendorff. Politisch hängt aber der Anfang des Vormärz mit dem Ende des Wiener Kongress zusammen, denn diese Etappe ist mit den Menschen verbunden, die mit dem Metternichsregime nicht zufrieden waren, das gerade nach dem Wiener Kongress begann. Sie versuchten das absolutistische System abzusetzen und kämpften für bürgerliche Rechte. Vormärz steht im Gegensatz zu Biedermeier.

Vormärz ist keine Periode der geistlichen Entwicklung wie zum Beispiel Gotik, Renaissance oder Barock, sondern es ist ein Programm einer wirklichen historisch-literarischen Analyse, die von gesellschaftlichen Konflikten gebildet war. Für diese Epoche ist typisch kritische Orientation der Literatur und das politische Engagement der Systemkritiker, die kritisch und ambitiös waren.

Das Ende der Epoche verursachte das Misslingen der Revolution. Die enttäuschten Revolutionären entweder flohen ins Exil - meistens nach England, oder suchten weitere Inspiration im Realismus.

⁷vgl. Ebd., S. 24, [übers.: P.K.].

Zum ersten Mal benutzte diesen Termin der österreichische Schriftsteller Franz Grillparzer in seinen Epigrammen bald nach der Revolution im Jahr 1848.

2.3 Wichtige biographischen Momente, die sich in den antiken Dramen widerspiegeln

Franz Grillparzer ist im Jahr 1791 in Wien geboren und gerade seine Geburtsstadt hatte auf sein ganzes Leben einen entscheidenden Einfluss. Wien war zurzeit eine der bedeutendsten Städte Europas. Besonders in der Barockzeit erlebte Wien einen großen Aufschwung und deshalb wurde auch als „*die Hauptstadt des Barock*“ genannt.⁸ An seiner Wichtigkeit gewann Wien aber hauptsächlich dank dem, dass es für Jahrhunderte die Residenzstadt der Herrscher und die Hauptstadt der Monarchie war, und diese Stellung machte aus Wien auch ein großes Kulturzentrum Europas. Wiener Bewohner waren sehr stolz auf ihre Herkunft und die meisten haben hier ihr ganzes Leben verbracht. Unter diese stolzen Patrioten gehörte auch Grillparzer und gerade der Patriotismus hat sein ganzes Schaffen wesentlich beeinflusst.

Am Ende des 18. Jahrhunderts und am Anfang des 19. Jahrhunderts überlebten immer noch die Gedanken des Josephinismus und das hauptsächlich in den bürgerlichen Schichten, wohin auch Grillparzers Familie gehörte. Gerade für diese Schichten waren die Reformen des Kaisers Josef II. sehr bedeutsam und deshalb wurde von ihnen das neue Regime von Franz II. abgelehnt. Sie haben sich immer auf die aufgeklärten Ideen beruft. Aber nach den Jakobinerprozessen in Frankreich bekamen die meisten Bürger Angst und haben sich dem neuen Regime ohne größeren Widerstand unterordnet.

Franz hat während seiner Kindheit keine näheren Beziehungen angeknüpft. In der Familie waren die gegenseitigen Beziehungen ganz kalt und einzelne Mitglieder waren sich fast fremd. Diese Entfremdung führte dazu, dass es Franz nie gelungen ist, eine enge und dauerhafte Beziehung mit einer Frau anzuknüpfen. Diese persönliche Isolation widerspiegelte sich später auch in seinen Werken.

Seine Ausbildung beeinflussten die Maßnahmen der Restaurationspolitik. Zuerst hatte er einen Privatlehrer und später ging in eine Privatschule. Im Jahr 1801 begann er ein öffentliches Gymnasium zu besuchen. Denn sein Vater, Wenzel E. J. Grillparzer,

⁸ Franz Grillparzer *Finanzbeamter und Archivdirektor*, Festschrift zum 200. Geburtstag, Steiger: Steiger-Verlag, 1991, S. 18

war ein Rechtsanwalt und sein Opa, Christoph Sonnleithner, übte seinerzeit die Position des Dekans der juristischen Fakultät aus, wurde sein Studienbereich von seinen Vorfahren bestimmt. Er studierte eine dreijährige philosophische Propädeutik und dann Staats – und Rechtswissenschaften an der Wiener Universität.

Bevor er das Studium beendetet hat, ist sein Vater gestorben. Da die schlechte politische Situation der Habsburgermonarchie berührte die Leben ihrer Bewohner, wurde Wenzel E. J. Grillparzer vor seinem Tod im Jahre 1809 noch dazu gezwungen, Schulden zu machen. Um seiner Familie zu helfen, begann Franz noch während seines Studiums als Privatlehrer bei einem reichen Grafen zu arbeiten. In dieser Zeit bot er sein erstes Dramastück einem Theater, aber es wurde abgelehnt.

Im Jahr 1813 trat er als Praktikant bei der Hofbibliothek an und ein Jahr später begann er seinen Dienst bei der Finanzhofkammer und dort wirkte er fast 20 Jahren.

Seine finanzielle Situation verbesserte sich nach dem großen Erfolg seines Spieles „Die Ahnfrau“ im Jahr 1817 und besonders nach dem Einführung von „Sappho“ im Jahr 1818. Grillparzers Freund Schreyvogel kommentierte diese Situation so:

„Die ganze Stadt ist durch die Sappho in Bewegung gesetzt. Das Glück des jungen Manns ist gemacht. Die Großen machen sich mit dem Verfasser der Sappho zu tun. Metternich und Stadion haben ihn zu sich kommen lassen.“⁹

Von dem Finanzminister Philip Stadion bekam Grillparzer sogar eine jährliche Pension nur mit der Bedingung, dass Franz jedes neue Stück zuerst dem Burgtheater anbietet.

Trotz dieses Gelingens kann man diese Jahre Grillparzers Lebens nicht als glückliche bezeichnen. Im Jahr 1817 ist sein Bruder Adolf in der Donau ertrunken und Franz blieb mit seiner Mutter allein. Damit endete aber das Unglück der Familie nicht. Zwei Jahre später hat sich seine Mutter ihr Leben genommen. Franz fand sie in ihrem Zimmer erhängt.

Nach diesen persönlichen Tragödien geriet Franz in eine tiefe Krise. Er unterbrach seine Arbeit am „Goldenes Vlies“ und unternahm eine Reise nach Italien, wo er die antike Kultur kennenlernen wollte. Als er aus Italien zurückkehrte,

⁹ Scheit, Gerhard: *Grillparzer*, Reinbek bei Hamburg: Rowohl Taschenbuch Verlag GmbH, 1989, S. 48

beschuldigte er in einem Gedicht die Kirche, dass sie die antike Kultur vernichtet und missbraucht hat.¹⁰ In der Zeit der Restaurationspolitik konnte es der Zensur nicht entgehen. Damalige Schriftsteller hatten zwei Möglichkeiten – entweder verzichteten sie auf aufgeklärte Gedanken und Ideen oder verlassen sie die Habsburgische Monarchie, denn ihre Werke hatten dort durch Zensur keine Chance auf Veröffentlichung oder sogar auf Erfolg. Gerhard Scheit beschrieb Grillparzers Entscheidung:

„Franz Grillparzer entschied sich – zum ersten Mal – zur Unterwerfung. Und dies verwandelte seinen durch Tod der Mutter ausgelöste seelische Krisen in eine permanente politische und künstlerische.“¹¹

Als er 41 Jahre alt war, wurde er Archivdirektor bei der Allgemeinen Hofkammer und die Position übte er 24 Jahre aus, denn es gab keine Möglichkeit des weiteren Aufstieges. Im Alter von 65 Jahren, im Jahr 1856, wurde er mit dem Titel eines Hofrates pensioniert.¹²

2.3.1 Grillparzers Weg zur antiken Thematik

Grillparzers Entscheidung, seine Dramen in die antike Welt zu setzen, wurde von mehreren Aspekten beurteilt.

Ein wichtiger Aspekt war die sich verschärfende Zensur, die ihn während seines Studiums erreicht hat. Die Professoren an der Wiener Universität hatten sowie Kants Schriften als auch Goethes und Schillers Dramen verurteilt und wandten sich der Philosophie Marx und Hegels zu. Franz sollte die „verurteilten“ Autoren und Philosophen nie kennenlernen und deshalb hat er später sein Studium kritisiert. In diesem Moment spielten seine Freunde eine wichtige Rolle - Georg Altmütter und Joseph Schreyvogel.

Gerade Georg gab ihm zum ersten Mal Schillers Dramen und einige Kants philosophische Werke. Unter dem Eindruck dieser Werke schrieb er sein erstes Drama

¹⁰ Ebd., S. 51

¹¹ Ebd., S. 52

¹² Franz Grillparzer Finanzbeamter und Archivdirektor, Festschrift zum 200. Geburtstag, Steiger: Steiger-Verlag, 1991, S. 22

„Blanka von Kastilien“. In diesem Drama sind viele Ähnlichkeiten mit Schillers Drama „Don Carlos“ erkennbar. Gerhard Scheit schreibt in seiner Publikation „Grillparzer“ aus dem Jahre 1989 über dieses Drama:

„Trotz vieler bestechender Monolog- und Dialogpartien fehlt dem Drama des achtzehnjährigen Grillparzer noch eine auf den dramatischen Konflikt konzentrierte Handlungseinheit. Er verliert sich immer wieder in retardierenden Nebenhandlungen, abgesehen davon, dass die ungeheure Länge des Textes eine Aufführung kaum möglich erscheinen lässt.“¹³

Im Jahr 1810 bot Franz dieses dramatischen Versuch der Dramaturgie des Hofburgtheaters an, aber er wurde mit diesen Worten abgelehnt: *„Es ist nicht anwendbar.“¹⁴* Er wurde von dieser schroffen Ablehnung enttäuscht und es hatte ihm lange gedauert, wieder Mut zu finden, und sein nächstes Spiel einem Theater anzubieten. Es hängt damit zusammen, dass er in den folgenden Jahren Goethes Werke gelesen hat und diese Zeit beschrieb er in seinem Tagebuch: *„Anfang meines Trübsinns, meiner Melancholie ... alles was ich bisher geschrieben hatte, kam mir unerträglich, plump, ungebildet vor ...“¹⁵* Er glaubte, dass seine poetischen und dramatischen Versuche nicht verdienen, veröffentlicht zu sein. Er hielt Weimarer Klassik als sein Vorbild, deren Qualität er mit seinen Werken nie erreichen konnte.

Dieses Gefühl dauerte etwa sieben Jahre. Erst nach diesen sieben Jahren, im Jahre 1817, war es „Die Ahnfrau“, die sein Vertrauen bekam und die er als nächstes Dramastück einem Theater angeboten hat. Dieses Schicksaaldrama wurde in kurzer Zeit sehr erfolgreich und in ganz Österreich gespielt. An diesem großen Erfolg hatte seinen Anteil Grillparzers Freund Joseph Schreyvogel. Joseph war Dramaturg im Burgtheater und gerade er führte „Die Ahnfrau“ auf die Szene ein. In seinem Tagebuch beschreibt er die Zusammenarbeit mit Franz: *„Dies Talent habe ich größtenteils geweckt und ihm Selbstvertrauen gegeben. Er gesteht es auch ... Ich fühle ein väterliche Zuneigung zu diesem jungen Mann.“¹⁶*

¹³ Scheit, Gerhard: *Grillparzer*, Reinbek bei Hamburg: Rowohl Taschenbuch Verlag GmbH, 1989, S. 22

¹⁴ Ebd., S. 22

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 47

Als Grillparzer die Uraufführung der Ahnfrau gesehen hat, war er schockiert. Er hielt sich selbst sowie als Nachfolger der Weimarer Klassik, denn er im Briefwechsel mit Goethe und Schiller war, als auch als „ein Aufklärer“, denn er trat in die literarische Welt unter dem Einfluss vom Josephinismus. Noch dazu galt Grillparzer als ein großer Kritiker der Romantik und nun wurde er durch eine Schicksalstragödie berühmt. Gerhard Scheit beschrieb Grillparzers Reaktion auf die Vorstellung der „Ahnfrau“ in seiner Publikation mit diesen Worten:

„Erschrocken aber über die eigene Tendenz zu solcher Haltlosigkeit und Selbstzerstörung wandte er sich in seinen folgenden Stücken den am sichersten von der Prosa des modernen Lebens abgeschirmten Bezirken der Weimarer Kunstperiode zu: der klassischen Antike und dem griechischen Mythos.“¹⁷

¹⁷ Ebd., S. 40

III. Die Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Zersplitterung in Grillparzers Dramen

In Grillparzers Werken spürt man oft einen Konflikt, der durch die politische Situation entstanden ist. Es geht um den Konflikt zwischen zwei Weltanschauungen – einerseits die noch lebenden Ideen der Aufklärung, die sich unter der Regierung Joseph II. entwickelt haben, andererseits die restaurative Politik, die alle diese Ideen unterdrücken wollte und versuchte, die „alte Ordnung“ wieder einzuführen.

Es ist nicht möglich, Grillparzer einfach als Vertreter einer aus diesen Richtungen zu bezeichnen. Er konnte nicht nur als Schriftsteller der Restauration wahrgenommen werden, obwohl er *„einerseits mit einem vielleicht barock zu nennenden Sinn für eine höhere Bedeutung des Staatswesens versehen ist.“*¹⁸ Er hat sich endlich dem offiziellen Regierungssystem unterworfen, was mit seiner persönlichen Resignation nach dem Tod seiner Mutter und seines Bruders zusammenhängen konnte. Trotzdem waren ihm die restaurativen Methoden aber nicht gleichgültig. Denn seine Dramen waren zur öffentlichen Verarbeitung bestimmt und deshalb der Zensur untergeordnet, seine Unzufriedenheit mit der Tyrannei und Unterdrückung vertraute er seinen Tagebüchern und Gedichten an, die für die Schublade geschrieben waren. Das heißt aber nicht, dass seine Dramen von Kritik befreit waren, sondern dass die Kritik hinter den historischen Konflikten oder dem Verhalten der historischen Gestalten verborgen war. Der Fakt, dass seine Dramen durch die Zensur gekommen waren, beweist, wie scharfsinniger Autor Grillparzer war.

Diese Gegenpole - Restauration versus Aufklärung (eventuell Vormärz) – sind in verschiedenen Publikationen als gegensätzliche Prinzipien dargestellt. Franz Forster hat in seinem Referat „Grillparzer – ein Dichter des Alternativen, mit besonderer Berücksichtigung des Dramas Libusa“ aus dem Jahre 1993 diese verschiedene Ebene des Konfliktes gesammelt. In seinem Referat benutzt er dann die allgemeine Basis dieses Konfliktes, die wir den anderen Auffassungen dieses Konfliktes übergeordnet anschauen können: es ist der Konflikt zwischen „Ordnung“ und „Leben“.¹⁹

¹⁸ Schöndorf, Kurt Erich: *Osloer Beiträge zur Germanistik, Bd. 15 Franz Grillparzer 1791-1991*, Oslo: Representralen, 1993, S. 42

¹⁹ Ebd., S. 49

Unter Ordnung zählt Forster Termine wie „Ruhe“, „Dauer“, „Kontemplation“, „kalt“ und „Sammlung“.

„Man erkennt also auf der Seite der Ordnung staatliche Ordnungen, auch religiöse, ebenso gewisse staatliche Ordnungen, die sich (teils) von religiösen anzuleiten suchen, geistige und kulturelle Leistungen, Versuche einer tieferen Begründung und Sinngebung. ... Ordnung ist häufig gegen Individualität gerichtet und wirkt bei ihren Trägern wie entpersönlichend“²⁰

Die personifizierten Vertreter „der Ordnung“ erscheinen in vielen Grillparzers Dramen. Forster führt diese Beispiele an: in der „Ahnfrau“ sind es der Grafe Borotin, seine Tochter Berta und die Polizei. In der „Sappho“ ist es die Dichterin selbst und im „Goldenen Vließ“ steht an der Ordnung-Seite auch die Hauptheldin Medea. Im Drama „Königs Ottokars Glück und Ende“ vertreten diesen Standpunkt Kaiser Rudolf von Habsburg und Ottokars erste Ehefrau Margarete. Der Statthalter Bancbanus repräsentiert die Ordnung im Werk „Treuen Diener seines Herrn“. Im antiken Spiel „Des Meeres und der Liebe Wellen“ wurden die Priesterin Hero und der Oberpriester die Vertreter der Ordnung. In „Weh dem, der lügt“ ist es auch ein Kircherdarsteller und zwar der Bischof Gregor.²¹

Unter dem Leben verstecken sich Ausdrücke wie „Tat“, „Liebe“, „Aktivität“, „heiß“ und „Bewegung“. *„Auf der Seite des Lebens würden wir etwa finden: tüchtige Tatmenschen, aber auch solche, die nach Besitz, Macht, Lebensgenuss streben, auch Orientierungslose.“²²* Unter die Vertreter des Lebens zählt Forster zum Beispiel: In den Dramen sind die Räuber die Hauptvertreter des Lebens – in der „Ahnfrau“ ist es Jaromir, im „Goldenes Vließ“ ist es der Seeräuber Jason. König Ottokar repräsentiert das Leben im „Ottokar“-Drama. Leander trifft die Position des Lebens im Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen“ an.²³

Im Gegenteil zu Franz Foster versuchen wir diese Zwiespältigkeit auch in der Handlung der einzelnen Personen zu beweisen.

²⁰Ebd., S. 51

²¹vgl. Ebd., S. 50

²²Ebd., S. 51

²³Ebd.

3.1 Das Drama „Sappho“

In dem Drama Sappho analysieren wir die innere Zwiespältigkeit bei drei Hauptpersonen. Zuerst beschäftigen wir uns mit der Hauptheldin Sappho. Im Fosters Referat war Sappho als eine Vertreterin der „Ordnungsbasis“ bezeichnet. Sie sollte also nach Foster ruhig und dauerhaft handeln und staatliche oder religiöse Ordnungen vertreten. Als Gegenteil bezeichnet Foster den männlichen Hauptheld Phaon und Sapphos Dienerin Melitta, die in diesem Drama die „Lebensseite“ repräsentieren. Ihre Handlungen sollen spontan, emotional und radikal sein. Wir versuchen zu beweisen, dass die Verhaltung dieser Personen nicht so eindeutig ist.

3.1.1 Sappho

1. Aufzug

Schon im ersten Aufzug des Dramas kann man in Sapphos Handlung zwei gegensätzlichen Tendenzen merken. Eine Tendenz entspricht der Charakteristik von Franz Foster. Sappho kehrt aus einem erfolgreichen Dichterzug nach Lesbos zurück. Schon das Bild der erfolgreichen und beliebten Herrscherin kann man propagandistisch interpretieren. Ihre Rückkehr ist mit großem und glücklichem Jubeln begleitet. Ein wichtiges Motiv, das dem Restaurationsprogramm entspricht, ist gerade „die Rückkehr eines beliebten Herrschers“, der vom Volk ungeduldig erwartet ist.

Sappho hat aber unerwartet gehandelt und damit ihr Volk ganz überrascht. Sie ist entschieden, auf ihre übergeordnete Rolle zu verzichten und ein normales, liebevolles Leben zu führen, weil sie sich in einen Fremden verliebt hat.

*„Ich liebe ihn, auf ihn fiel meine Wahl.
Er war bestimmt, in seiner Gaben Fülle,
Mich von der Dichtkunst wolkennahen Gipfeln
In dieses Lebens heitre Blütentäler
Mit sanft bezwingender Gewalt herabzuziehn.“²⁴*

²⁴ Grillparzer, Franz: *Sappho*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2002, S. 8

In diesem Moment widerspiegelt sich in der Handlung der Hauptheldin die biedermeierliche Sehnsucht nach dem ruhigen Leben in der Nähe der geliebten Personen. Dieses Motiv wiederholt sich dann im fünften Auftritt dieses Aufzuges, wo Sappho mit ihrer Dienerin Melitta redet. Melitta ist für sie ein sehr wichtiges Wesen. Ihre Meinung, ihre Unterstützung und ihr Verständnis bedeuten für Sappho viel. Sappho wünscht sich, ein zufriedenes Leben mit Melitta und Phaon zu führen, die ihr die verlorene Familie ersetzen sollen. Im diesem Auftritt des ersten Aufzuges findet man auch ein biographisches Motiv – Sappho gleich wie Grillparzer ist bald um ihre Familie gekommen.²⁵ Gerade in diesem Auftritt verstreckt sich in Sapphos Worten auch Kritik an dem absolutistischen Verfahren:

*„Verachte nicht der Götter goldne Gaben,
Die sie bei dem Geburt dem Kinde, das
Zum Vollgenuß des Lebens sie bestimmt,
Auf Wang' und Stirn, in Herz und Busen gießen!“²⁶*

In diesen Worten spielt der Autor auf das Vorbestimmen des Lebens an, das davon abhängig ist, in welche soziale Schicht man geboren wurde. Jeder Mensch sollte seine festgelegten Pflichten nachkommen (in diesem Ausschnitt geht es gerade um Phaon, der angeblich für Sappho bestimmt war). Es bietet sich an, dass es sich kein Widerstand gegen die herrschenden Schichten lohnt, denn er ist gleich bestraft. In diesem Drama vertreten diese Schichten die Götter, die in der Antik auch die höchste Autorität waren und alle Griechen geehrt haben. Sappho bekleidet hier die Stellung des absolutistisch gesinnten Menschen, der keine Zweifel zulässt.

Im vierten Auftritt stellt Sappho Phaon als einen neuen Herrn vor, der gleiche Privilegien wie sie hat. Diese Entscheidung kann wieder aus zwei Ansichten interpretiert werden, was der Theorie über die Verhaltenszwiespältigkeit der Helden entspricht. Es kann sowie die Stärkung der herrschenden (absolutistischen) Macht als auch einen versteckten Gegensatz bedeuten. Der Gegensatz besteht darin, dass ein einfacher Mann aus dem Volk, Phaon, jetzt regieren sollte.

²⁵ Ebd., S. 9

²⁶ Ebd., S. 13

Die Zugehörigkeit Sapphos zu der „Restaurationsseite“ beweist im ersten Aufzug der sechste Auftritt. Sappho bittet Aphrodite um Hilfe mit der Liebe. In diesem Auftritt ist ganz klar die Zusammenarbeit zwischen einem Herrscher und der Kirche gezeigt. Es entspricht der gleichen Mitarbeit dieser Institutionen während der Zeit der Restauration, denn die Kirche war ein wichtiges Mittel dieses Regimes. Sappho ist sich nicht sicher, ob sie wirklich richtig tut, und deshalb braucht sie eine Unterstützung von einer anderen gleich hochgestellten Institution – in diesem Fall von der Göttin Aphrodite. Der Angst vor der Liebe, vor der engen Beziehung und vor dem Vertrauen zu einer anderen Person kann auch von der persönlichen Erfahrung des Autors stammen, denn Franz Grillparzer überwand solchen Angst in seinem Leben nie, was vielleicht durch die Deprivation während der Kindheit verursacht war.

Im ersten Aufzug gibt es auch Momenten, wo sich Sappho von der „Ordnungsseite“ abwendet. Die erste solche Situation erscheint im zweiten Auftritt, wenn Sappho sagt: „*Der Wiederkehr der Schwester zu den Ihren!*“²⁷ Sappho bezeichnet sich als Schwester der Einwohner. Unter dem Termin „Schwester“ stellt man sich solche Person vor, die eine aus der Volksmenge ist und die mit den anderen eine gleichwertige Stellung hat. Diese Alltäglichkeit widerspricht der Stellung eines Herrschers in einem absolutistischen Staat. Ein anderer Moment, wann sich Sappho der „Lebensseite“ nähert, findet man im dritten Auftritt. Seitdem sie um die Familie gekommen ist, sehnt sie sich nach der Liebe. Es geht aber nicht um solche Liebe, die sie von ihrem Volk bekommt, sondern um eine wirkliche, heiße Liebe eines Mannes. Deshalb tut ihr leid, dass ihr Phaon ständig abgemessen anspricht, und sie fordert eine persönlichere Ansprache: „*Sagt dir dein Herz denn keinen süßern Namen?*“²⁸ In dieser Sehnsucht verstecken sich alle Termine, die Foster unter „Leben“ ordnete: Liebe, Innigkeit, Tat und Aktivität.

2. Aufzug

Im zweiten Aufzug taucht Sappho erst in den letzten Auftritten auf. In diesen Szenen sah Sappho, wie Phaon Melitta geküsst hatte. Sie reagiert zuerst als eine verliebte Frau – sie ärgert sich und schickt Melitta schnell weg. Dann wechselt sich plötzlich ihre Stimmung. Sie ist nicht mehr aufgeregte, sondern eher fürsorglich. Sie

²⁷ Ebd., S. 8

²⁸ Ebd., S. 9

vermisste Phaon auf der Feier und machte sich Sorgen um ihn. Überraschend benimmt sie sich nicht eifersüchtig, wie man es voraussetzen kann. Nachdem Phaon ihr erklärt hat, dass er keine laute Feier mag, beginnt Sappho, sich Sorgen für Melitta zu machen. Sie beschreibt Melitta als ein sehr verletzbares Wesen, das „*obschon nicht hohes Geists, von mäß'gen Gaben und unbehilflich für der Künste Übung, ...*“²⁹ ist. Man kann in diesen Eigenschaften und Fähigkeiten solche sehen, die einen richtig Unterordneten hat. Denn ein so ausgestattetes Volk soll nicht den Herrscher bedrohen, sind diese Menschen für die Regierungen nicht gefährlich. Wir können also sehen, wie sich die Reaktion auf den Kuss aus der aktiven in die passive entwickelt.

3. Aufzug

Der erste Auftritt ist für die weitere Handlung entscheidend. Er beginnt mit Sapphos Monolog. Sie muss ständig daran denken, wie Phaon Melitta gehalten und geküsst hat. In dieser Szene ist es nicht mehr die rationale Sappho, die alles mit Abstand betrachtet. Sie erkennt, dass er sich zu Melitta anders als zu ihr benimmt und dass es ihr Wille nicht verändern kann. Sie überlegt wie eine verliebte Frau. In einer Sekunde beruhigt sie sich damit, dass es sicher für Phaon nichts bedeutete, in anderer Sekunde ist er ein Verräter.

Dann sieht sie ihn, wie er im Schatten schläft. Sie beginnt wieder sein Tat entschuldigen und sie ist bereit, ihm zu verzeihen. Sie weckt ihn mit einem Kuss auf die Stirn. Diese liebevolle Entscheidung dauert aber nicht lange. Der Moment, wenn Phaon beim Erwachen den Namen „Melitta“ ausspricht, ist der bestimmende Augenblick für weitere Handlung des ganzen Dramas. Sappho wacht wie aus einem Traum auf und will nicht mehr hören, wie Phaon über seinen Liebestraum erzählt: „*Fast will's von neuem mir die Brust beschleichen, Doch nein! zu tief ab ich sein Herz erkannt!*“³⁰ Im Unterschied zu Phaon weiß Sappho, von wem er geträumt hat, und lässt sich also nicht von seinen Worten verwirren. Weil sie sich in seiner Anwesenheit schwach fühlt, schickt sie ihn ohne Wörter, nur mit Gesten, weg. Vielleicht hatte sie Angst, dass ihre Stimme sie versagen kann.

Im zweiten Auftritt, wenn Phaon wegegegangen ist, zweifelt Sappho nicht mehr, dass er Melitta liebt. Sie bedauert die Entscheidung, die Götternähe zu verlassen und

²⁹ Ebd., S. 31

³⁰ Ebd., S. 36

eine irdische Beziehung anzuknüpfen. Dieses Motiv kann man wieder als eine Allegorie sehen. Hinter der Götternähe versteckt sich das Restaurativsystem, das man zuerst unterstützt. Die irdische Beziehung vertritt die Bedürfnisse des Volkes. Sappho sagt: „*Von beiden Welten eine musst du wählen, Hast du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr!*“³¹ Der Autor warnt hier eigentlich die Menschen. Wenn jemand einmal den Verdacht weckt, dann ist es fast unmöglich, das Vertrauen des Restaurationsregimes zu erneuern.

Sappho entscheidet sich, mit Melitta zu sprechen. Sie schickt Eucharis, sie zu holen. In diesem Moment verbindet sich in ihrer Handlung ihre Macht mit der Eifersucht. Als Eucharis weggegangen ist, überwiegt bei Sappho wieder die Liebe den Stolz: „*Ich kann nicht! Weh! – Umsonst ruf ich den Stolz, An seiner Statt antwortet mir die Liebe.*“³² Die seelische Zwiespältigkeit ist bei Sappho gut zu sehen.

Wenn Melitta kommt, das erste, was Sappho merkt, ist das, dass Melitta wunderschön aussieht. Wieder taucht bei ihr die Eifersucht auf. Sie will wissen, was zwischen Phaon und Melitta passierte. Sie stellt Melitta verschiedenen Fragen, was fast wie ein Verhör ist: „*Welch Fest hat heut so festlich dich geschmückt? ... Wozu dann dieser Putz? die Blumen? ... Ein froher Tag? Nicht weiß ich es, warum?*“³³ Sie folgt hart ihr Ziel, was ihr am Ende dieses Auftrittes auch gelingt. Wenn diese Fragen keine befriedigende Antwort bringen, versucht es Sappho mit einem freundlichen Dialog. Sie hat es gut durchgedacht. Sappho möchte durch die Erinnerungen Melittas Dankbarkeit und Gehorsamkeit wecken. Sie erwähnt verschiedene Momente, wann Melitta ihre Hilfe und Unterstützung brauchte.³⁴ Im Gegenteil zu ihrer rationellen Handlung stehen Momente, wann Sappho nicht glauben möchte, dass dieses brave Wesen eines solchen Betruges fähig wäre. Endgültig ärgert sich Sappho, wenn Melitta nicht gehorcht und ihr nicht ihre Rose gibt, die sie von Phaon bekommen hat. Jetzt überwiegt in Sappho der Stolz und sie ist im Moment fähig, Melitta zu töten.

Noch wenn Phaon zu ihnen ankommt, fühlt Sappho ihre Übermacht. Sie hat jetzt die Macht, über Melittas Schicksaal zu entscheiden. Sie zweifelt nicht daran, dass Phaon sie unterstützt. Ihre Kraft verschwindet aber, wenn Phaon Melitta verteidigt. Sie wurde durch seine Ablehnung gelähmt. Jetzt steht hier keine stolze und souveräne

³¹ Ebd., S. 37

³² Ebd., S. 40

³³ Ebd.

³⁴ s. Ebd., S. 41

Herrscherin, sondern eine enttäuschte und überraschte Frau. Sie ist nicht im Stande weder rational noch kalt zu reagieren, wie man von einem absolutistischen Herrscher erwarten würde.

4. Aufzug

Am Anfang dieses Aufzuges beschreibt Sappho ihre Gefühle, unter denen Enttäuschung, Schmerz, Trauer und Einsamkeit überwiegen. Der Autor zeigt hier die Hauptheldin als eine verletzbare und gefühlsvolle Person. Solcher Herrscher ist der Gegensatz zu dem idealen absolutistischen Führer, der fest und rationell sein soll.

Ein Bruch in Sapphos Überlegen kommt, wenn sie die Ursache ihrer Stimmung genau benennt:

*„Doch kenn ich eins, vor dessen dunkelm Abstich
Die andern alle lilienweiß erscheinen,
Und Undank ist sein Nam'! Er übt allein
Was alle andern einzeln nur verüben,
Er lügt, er raubt, betrügt, schwört falsche Eide,
Verrät und tötet! Undank! Undank! Undank!“³⁵*

In diesem Moment fühlt sie sich ausgenutzt und missverstanden und sie entscheidet sich, mit ihren treuen Partnern – mit den Göttern - zu verbinden und den Ungehorsam zu bestrafen. Für Sappho bedeutet diese Entscheidung die Rückkehr zur Rationalität und Stolz. Niemand, der sich gegen Autorität widersetzt, entkommt den Folgen seiner Handlung. Sappho eignet sich Melitta zu: *„Sie ist mein Werk! Was wär' sie ohne mich?“³⁶* Hier ist die Überordnung der Gebieterin betont. Dieses Motiv unterstützt eigentlich die Ideen des Absolutismus. Das Volk wäre nichts ohne feste Erziehung und Führung, die ihm sein Herrscher ergibt.

Noch einmal finden wir aber in Sapphos Reaktion die Hoffnung, dass sie doch von Phaon geliebt ist. Es ist das Moment, wenn Rhamnes, ihr Sklave, ihr sagt, dass Phaon auf sie wartet, obwohl es nur seine Deduktion ist. Er weiß nämlich nicht, was vorher passiert ist. Sappho reagiert so: *„Er harret meiner? Lieber, sagt' er es Er harre*

³⁵ Ebd., S. 47-48

³⁶ Ebd., S. 48

meiner? Sapphos?“³⁷ Dieses Schwanken dauert bei Sappho aber nicht lange, denn sie ist dann nicht sehr enttäuscht, wenn sie die falsche Information von Rhamnes in den Kontext der vorherigen Vorkommnisse setzt. Sie ist durch die vergangenen Enttäuschungen bestärkt. Ganz kühl schmiedet sie dann einen Plan, wie Melitta aus ihrem Weg zu entfernen.

Franz Grillparzer möchte vielleicht nicht, dass die Dichterin gleich so kalt wie die absolutistischen Herrscher wäre. Im vierten Auftritt, gleich nachdem sie den Plan der Fahrt von Melitta aus ihrem Lande anzettelt, zeigt sich Sappho wieder als eine empfindliche Frau, für die der Abgang ihrer allernächsten Gefährtin doch schwer ist:

„ ... - *Wie bange*
Pocht mir das Herz in sturmbewegter Brust! –
Jetzt Stimmen – Ha sie kommt – Sie folgt so willig! –
Sie ahnet nicht, daß sie zum letzten Male –
Fort! Ich will sie nicht sehn! – Ich will, ich kann nicht!“³⁸

Wenn Sappho am Ende dieses Aufzuges erfährt, dass Melitta mit Phaon geflohen sind, wendet sie sich zu den Göttern: „*Und wo blieb euer Donner ew’ge Götter! Habt ihr denn Qualen nur für Sapphos Herz?*“³⁹ Sie bittet sie, damit sie mit ihrer Macht die Flüchtlinge aufhalten. Gleich wird sie sich bewusst, dass wenn die Götter bis jetzt nicht eingegriffen haben, bleiben sie weiter passiv. „*Da ist nicht Hilfe! Sappho, hilf dir selbst!*“⁴⁰, sagt Sappho. Dann merkt sie die Landleute, wie sie überall herumlaufen, und in diesem Moment fällt sie eine neue Idee auf:

„*Ha diese hier! Habt Dank, ihr Treuen, Dank!*
Gebt, Menschen! was die Götter mir verweigern!
Auf meine Freunde, rächet eure Sappho!
Wenn ich auch jemals wert, jetzt zeigt es, jetzt!“⁴¹

³⁷ Ebd., S. 50

³⁸ Ebd., S. 52

³⁹ Ebd., S. 58

⁴⁰ Ebd., S. 59

⁴¹ Ebd.

In diesen Worten können wir eine Botschaft von Grillparzer für die Herrscher finden. Auf diesem Beispiel zeigt der Autor, dass das Volk ein wichtiger Teil des Staates ist, obwohl es auf den ersten Blick nicht zu sehen ist. Sappho wird von ihren Partnern, Göttern, gerade in dem Moment verlassen, wenn sie ihre Hilfe und Unterstützung am meisten braucht. Weil sie eine gute Beziehung mit den Landleuten hat, kann sie sich auf sie verlassen. Jetzt bietet sich die Frage, woran verlässt sich der absolutistische Herrscher, wenn seine Komplizen einmal aufhören ihn zu unterstützen?

Auch in dieser Szene äußert sich Sapphos Empfindungs labilität. In einem Augenblick bricht sie in Tränen aus und ein paar Sekunden später besiegt der Stolz und die Sehnsucht nach der Rache das Bedauer.⁴² Obwohl sie sich so unbeirrt entscheidet, fällt sie total erschöpft in die Armen ihrer Diener. Man merkt hier wieder das Motiv eines Dieners, der hier zur Stütze für ihren Herrn in wichtigem Augenblick vorbereitet ist.

5. Aufzug

Im letzten Aufzug sehen wir Sappho in einer anderen Stellung. Während sie in den vorigen Aufzügen ziemlich oft längere Monologe hielt, spricht sie nun nur in kurzen Sätzen, meistens ein- oder zweiwörtig. Ihr Interesse an dem Verlauf der Suche nach Phaon und Melitta ist fast gleichgültig. Sie ist apathisch und müde. Sie wartet nur, ob das Volk erfolgreich wird oder nicht. Zum ersten Mal sehen wir die Herrscherin machtlos. Die Götter helfen nicht. Nicht nur die Machtlosigkeit zeigt sich in Sapphos Benehmen erstmalig. Sie hat auch Angst vor einem Menschen und zwar vor Phaon.

Sappho sagt: „*Wer rettet mich vor seinem Anblick! – Mädchen! –/ Du Aphrodite schütze seine Magd*“!⁴³ Man weiß aber nicht, wovor sie sich eigentlich befürchtet. Es kann sowohl sein Ärger und Zorn sein, als auch ihre Reaktion selbst. Sie glaubt an ihre Entschiedenheit nicht mehr. Sie weiß, dass beide, Phaon und Melitta, große Macht über ihre Wille haben. Mit diesem Motiv gibt Autor den Lesern eine Hoffnung, dass jeder Herrscher seine Schwäche hat, die ihn früher oder später einholt, denn man kann sich nicht durchwegs „hinter den Diener“ verbergen.

Als Melitta und Phaon gebracht werden, versucht Sappho, ihnen möglichst lang auszuweichen. Ihre Rede bleibt bei schlichten Sätzen. Sie spricht nicht direkt zu Phaon,

⁴² s. Ebd., S. 59

⁴³ Ebd., S 63

obwohl er sich darum bemüht. Auch Melittas Versuche ihren Wunsch festzustellen sind erfolglos. Sie reagiert nur selten und meistens für sich selbst oder zu den Göttern. Ihre Sehnsucht nach der Rache ist verschwunden. Sie fordert nur, dass Melitta bei ihr bleibt. Sie möchte ihr ruhiges Leben erneuern. Als eine Vertreterin der „Ordnungsseite“ möchte sie nicht um ihre langzeitige, fast ständige Beziehung zu seiner Sklavin kommen, was hier der Dauerhaftigkeit Fosters Charakteristik entspricht. Sie erkennt aber, dass es nie mehr geht.

In ihrem weiteren Verhalten vermischen sich beide Gegenpole - die Sehnsucht nach Rückkehr zur Ordnung, die sie nur durch aktive Handlung erreichen kann. In seinem Nachdenken wendet sie sich zu den Göttern zu. Sie sagt, dass sie alles nur dank ihrer Unterstützung und ihrer Segnung schaffte.⁴⁴ In ihre letzten Worte legt der Autor die Nachricht, dass wenn jemand erfolgreich sein will, braucht man dazu die Zustimmung des Regimes, denn es entscheidet in einem absolutistischen Staat, was schließlich erfolgreich wird.

3.1.2 Phaon

1. Aufzug

Im ersten Aufzug scheint Phaon ein typischer Vertreter der „Ordnungsseite“ zu sein. Besonders im zweiten Auftritt handelt er bescheiden, gehorsam, treu und ergeben. Im dritten Auftritt hat er sich an dem unbekannten Ort schon ein bisschen umgesehen. Ständig kann er nicht glauben, dass er so viel Glück hatte. Er fühlt sich nicht Sapphos Liebe wert. Sein Gefühl ist eher die Dankbarkeit oder Erstaunen als eine spontane Liebe. Er war mehr in die Vorstellung über Sappho als in Sappho selbst verliebt, die er sich vor ihrer Begegnung gebildet hatte, als er verschiedene Geschichten über sie hörte. Jetzt, wenn er mit der wirklichen Sappho leben sollte, findet er nur schwer eine persönliche oder intime Beziehung. Er zollt ihr immer Achtung, was auch die Anreden „holde Zauberin“⁴⁵ oder „erhabne Frau“⁴⁶ beweisen. Auch diese Verehrung entspricht dem Charakter der „Ordnungsseite“ – Phaon denkt darüber nach, wie es möglich ist, dass eine so erhabene Frau gerade ihn liebt. Die Ehrerbietung und Dankbarkeit gehören unter die Zeichen der Restauration.

⁴⁴ s. Ebd., S. 75-76

⁴⁵ Ebd., S. 13

⁴⁶ Ebd., S. 9

2. Aufzug

Im zweiten Aufzug ändert sich langsam die Anschauung von Phaon, nachdem er sich in der Situation zu orientieren begann. Die lauten Feiern fangen an, ihn zu stören. Er möchte sich ausruhen und alles ruhig überlegen. Seine Betrachtungen beschäftigen sich damit, ob es eigentlich möglich ist, dass es ihm sein Traum erfüllte.⁴⁷ In diesem Moment erinnert er sich an seine Eltern und ihre Vorurteile gegen Sappho. Er entscheidet sich, Sappho zu verteidigen:

*„Ich steh für sie, sei's gegen eine Welt!
Und selbst mein Vater, sieht er sie nur erst,
Gern legt er ab das alte Vorurteil,
...“⁴⁸*

Diese Verteidigung bietet wieder zwei Interpretationen an. Aus welchem Grund entscheidet er sich, sie zu schützen? Entweder schützt er seine Liebe, was zu dem Vertreter der „Lebensseite“ passt, oder eine Herrscherin, eine Autorität, was eher dem Verfechter der (staatlichen) Ordnung entspricht. Denn die Entscheidung, für Sappho zu kämpfen, kam nach längeren und nüchternen Überlegungen und deshalb geht es um keine spontane Reaktion, kann man eher zu der zweiten Ansicht neigen.

Im vierten Auftritt zeigt er sich Melitta, deren Monolog er gehört hat. Mit Melitta verbinden ihn gleiche Gefühle. Beide befinden sich in fremdem Land und beide haben Heimweh. Es findet in ihr seine verwandte Seele. Er bietet ihr Stütze. Wenn sich Melitta vor ihm eröffnet, beginnt Phaon sie eher als eine Frau als eine Dienerin oder Freundin wahrzunehmen. In diesem Moment handelt er aktiv, spontan und planlos. Er nützt die Situation und küsst Melitta.

Seine Entschiedenheit verliert, wenn Sappho erscheint. Zuerst ist er überrascht. Dann behauptet er, dass es für ihn nichts Wichtiges war, dass er an Melitta kein Interesse hat. Er hat keinen Mut, Sappho zu widersprechen, er sagt nur: „Recht schön, fürwahr, recht schön!“⁴⁹ oder „Ganz recht, ein andermal!“⁵⁰ In diesem Auftritt ist es klar

⁴⁷ s. Ebd., S. 21

⁴⁸ Ebd., S. 21

⁴⁹ Ebd., S. 31

⁵⁰ Ebd., S. 32

zu sehen, dass Sappho für ihn eine Autorität vertritt. Er stimmt allem zu, was sie sagt, obwohl er mit den Gedanken anders ist. Erst als Sappho weggegangen ist, lässt er seinen wahrhaftigen Eindrücken freien Durchgang. Er fühlt große Verwirrung. Auf einer Seite steht seine Traumfrau, die ihn ausgewählt hat und mit der er herrschen kann, auf der anderen Seite steht ein gewöhnliches Mädchen, die gleiche Gefühle hat und zu der ihn sein Herz lockt.

3. Aufzug

Am Anfang des Aufzuges schläft Phaon auf der Rasenbank und träumt von einer großen Liebe. In einem Moment ist er mit einem Kuss aufgeweckt und er spricht noch halb im Traum den Namen „Melitta“ aus. Er erinnert sich aber daran nicht, wenn er dann ganz auf ist. In seiner Seele bleibt ein glückliches Gefühl aus dem Traum und er überträgt es auf seine Beziehung zu Sappho. Er versteht dann nicht, warum sie ihn wegschickt, wenn er über sie so zart gesprochen hat. In diesem Auftritt ist sehr wichtig der Traum. In dem Traum widerspiegelt sich die Entwicklung seiner Gefühle. Zuerst liebt er Sappho, die Vertreterin der Macht, der Regierung und der Kraft. Dann nach ein paar Sekunden verwandelt sich das Bild der Herrscherin. Sie verliert ihr Antlitz und auf einmal hat die Gestalt ein Kindesangesicht, das die Unschuld, die Treue und die Wehrlosigkeit symbolisiert. In diesem Traum können die Gedankengänge der Bewohner der Monarchie verstecken, denn fast alle wenden sich während der Restauration von der Regierung zu einem gewöhnlichen Leben ohne strenge Regierungseingriffe ab.

Phaons Entschiedenheit und aktive Handlung schließt diesen Aufzug. Seine Passivität, die Gefühle wie Dankbarkeit, Bezauberung oder Gehorsamkeit, sind verschwunden. Das seelische Anklingen mit Melitta hat ihn von der Verblendung geweckt.

*„Als ich sie sah, da faßte wilder Taumel
Den aufgeregten Sinn und willenlos
Stürz' ich gebunden zu der Stolzen Füßen.
Dein Anblick erst gab mich mir selber wieder,...“⁵¹*

⁵¹ Ebd., S. 45

Er will nicht mehr eine Figur der Herrscherin sein. Dieses Erwachen kann man auch im Kontext der Restauration interpretieren. Die Gewogenheit des Herrschers und der Regierung scheint auf den ersten Blick ideal zu sein. Erst später wird man bewusst, dass seine Persönlichkeit nach den Forderungen des Regimes gebildet wird. Man verliert zuerst die Einmaligkeit und schließlich sogar die Freiheit. Im Drama ist PROzření durch die Liebe ermöglicht, in der Gesellschaft der Vormärzzeit sollte es die Revolution aufrufen. In beiden Fällen ist die Aktivität die wichtigste Voraussetzung für den Erfolg.

4. Aufzug

Phaon erscheint sich in dem Moment, wann Rhamnes Melitta zum Boot führt. Er sieht, dass Rhamnes Melitta zwingt, etwas zu machen, was sie nicht will, und schwankt nicht, Melitta zu verteidigen. Im Verhalten von Phaon kann man jetzt den gleichen Vormundschaftsansatz zu Melitta merken, die man vorher bei Sappho gesehen hat:

*„Dank du den Göttern, Sklave,
Daß ihn kein Steinchen nur den Fuß geritzt,
Beim Himmel! Jede Träne solltest du
Mit einem Todesseufzer mir bezahlen!“⁵²*

Phaon fühlt, dass er in der Beziehung mit Melitta der Stärkere und der Führende ist. Gerade dieses Gefühl misst er in der Partnerschaft mit Sappho. Jetzt soll Melitta seine Rolle des schwächeren und abhängigen Partners übernehmen. *„Du scheinst ermattet! Lehne dich auf mich, Du findest nirgends eine feste Stütze!“⁵³*, sagt er zu Melitta, damit er ihr zeigt, dass er sie immer schützen wird.

Er entscheidet sich, mit Melitta zu fliehen. Seine aktive Handlung ist im Vergleich mit Sapphos Handlung resolut und unveränderlich. Für Erfüllung seines Planes ist er fähig, Rhamnes zu opfern, wenn Rhamnes versuchen würde, ihn zu bedrohen. Mit dieser Unaufhaltsamkeit, Begeisterung und Unbezähmbarkeit zählt sich Phaon zu den Vollvertretern der „Lebensseite“.

⁵² Ebd., S. 54

⁵³ Ebd.

5. Aufzug

Im letzten Aufzug handelt Phaon nicht nur spontan, sondern auch schon bedenklich, obwohl er dabei erregt ist. Er ist entschieden, Melitta bis zum letzten Atem zu schützen. Das Bedenkliche auf seiner Handlung ist das, dass er das Lösegeld für Melitta zahlen und damit sich mit Sappho vereinbaren will. Er möchte nicht wieder Melitta drohen: „*Ha wag es keiner diese zu berühren! Nicht wehrlos bin ich, wenn auch gleich entwaffnet!*“⁵⁴ Man sieht in seinem Verhalten schon das Gefühl der Verantwortlichkeit. Sein Temperament tritt dabei aber nicht zurück. Als er das Häuflein der Dienerinnen erblickt, steigert sich sein Zorn. Er drängt bis zur Sappho, obwohl ihn viele aufhalten wollen. Sapphos Starrheit und Gleichgültigkeit, die er als Arroganz interpretieren konnte, stärken seine Wut:

„*Entweichst du mir? Du mußt mir Rede stehn!*

...

*Wagst du es mich, mich eine freien Mann,
Der niemand eignet als sich selbst, hier
In frevelhaften Banden festzuhalten?*“⁵⁵

In seiner unangenehmen Stimmung beginnt er sich fast meuchlerisch zu benehmen: „*Hast du sie ausgesandt? Hast du sie? Sprich! - / So stumm? der Dichtrin süße Lippe stumm?*“⁵⁶

In diesem Aufzug hält Phaon oft längere Monologe, in dieser Sicht wechselt er sich die Position mit Sappho, die solche längere Monologe bis diesen Aufzug geführt hat. In einer Rede beschreibt jetzt Phaon, welche große Enttäuschung bei ihm Sapphos Verhalten ausgerufen hat.⁵⁷ In den zeitgemäßen Zusammenhängen kann man Phaon als eine Parallele zu einem Bürger gelten, der zuerst von einem Herrscher begeistert ist, ihn sehr schätzt und ist bereit, für ihn alles zu machen, aber dann durch sein Verhalten viel enttäuscht.

Phaon fühlt sich stark und er rechnet damit, dass Melitta ihn horchen wird. Es ist aber nicht so, wie er es erwartet. Melitta bittet Sappho auf den Knien um Verzeihung,

⁵⁴ Ebd., S. 63

⁵⁵ Ebd., S. 65

⁵⁶ Ebd., S. 66

⁵⁷ s. Ebd., S. 66-67

denn sie möchte Sappho nicht mehr leiden. Phaon ist durch ihr Verhalten erniedrigt, fast beleidigt: „*Nicht dir allein auch mir gehörst du an, Und mich erniedrigst du durch diese Demut.*“⁵⁸ In diesem Moment übernimmt er die typischen Eigenschaften der absolutistischen Herrscher, aus denen man zum Beispiel die geizige Aneignung eines Menschen und keine Akzeptierung an seine Wünsche nennen kann. Phaon will für Melitta entscheiden und in ihrem Namen handeln, aber ihr Ungehorsam unterwühlt seine Autorität.

Er ist es bewusst, dass es Melitta an Sappho viel liegt und dass sie mit ihm ohne ihre Verzeihung und Segnung nicht kommt. Deshalb ärgert es ihn sehr, dass Sappho auf Melittas Flehen nicht reagiert. Er sagt zu Sappho: „*Kannst du sie hören und bleibst du stumm!*“⁵⁹

In dieser Szene ist Phaon der einzige, der aktiv handelt. Seine Liebe und Sehnsucht nach einem glücklichen Leben nützt ihn zur Aktivität. Er weiß gleichzeitig, dass sein Vernehmen kann die Situation nicht lösen, alles hat Sappho in den Händen. Obwohl er aber von ihrer Entscheidung abhängig ist, versucht er, sie mindestens zu beeinflussen. Für ihn, einen freien Menschen, ist diese Position, die Machtlosigkeit, unerträglich. Sein Tat, die Flucht, hat nicht geholfen, also er findet sich damit durch sein Zorn ab.

Wenn Sappho ohne Worte weggeht, beruhigt er Melitta. Er nutzt dazu andere Autorität, und zwar die Götter, denn er meint, dass Melitta braucht, zu jemandem mit Verehrung aufzusehen. Er versteht die Beziehung zwischen Melitta und Sappho nicht. Er glaubt nicht, dass Sappho solche Gefühle hat, die Melitta beschreibt.⁶⁰ Er meint, dass Melitta ihre Eigenschaften in Sappho projiziert: „*Du leihst ihr dein Gefühl! Ganz andre Wogen/ Erheben sich in dieser Stolzen Brust!*“⁶¹ Er möchte nicht zulassen, dass diese Herrscherin gute und tugendhafte Eigenschaften haben kann. Dann beeinflusst Rhamnes seine Anschauung viel, dem Melitta zustimmt. In diesem Moment beginnt Phaon über seine Meinung über Sappho zu zweifeln, und in seinem Verhalten erscheint sich langsam Angst: „*Was zittert ihr, kennt ihr sie gar so mild?*“⁶² Sein Mut und Entschluss klingen auf einmal unsicher aus und sein Selbstbewusstsein erschüttert

⁵⁸ Ebd., S. 68

⁵⁹ Ebd., S. 69

⁶⁰ s. Ebd., S. 70

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

Rhamnes, der ihm mahnt, dass er im Vergleich zu Sappho niemand ist. Rhamnes Worte bedeuten für Phaon ein hartes Aufwachen:

*„Seh um dich her! es ist kein einz'ger hier
Dem sie nicht wohlgetan, der nicht an sich
In Haus und Feld, an Gut und bei den Seinen
Von ihrer Milde reiche Spuren trägt,
Nicht einer dessen Herzen nicht höher schläge,
Wenn er sich Mytilenes Bürger
Wenn er sich Sapphos Landegenosse nennt.“⁶³*

Auf einmal steht dort Phaon ganz kraftlos. Durch seine Lebhaftigkeit und spontane und unbedachte Taten beging er riesige Fehler und Irrtum, die er nicht mehr beheben kann. An diesem Beispiel zeigt der Autor, dass die unüberlegte Aktivität manchmal mehr als Passivität schaden kann. Das drückende Gewicht seiner Situation beginnt ihm im Moment klar zu sein: *„Willst du mich rasend machen? ... Wer rettet mich aus dieser Qual!“⁶⁴* Er empfindet gleiche Gefühle, die er in Sappho durch sein Benehmen erregt hat – Quälen, Hilflosigkeit und Bedauer.

Rhamnes Worte sind auch aus der kulturhistorischen Ansicht interessant. Er erklärt Phaon, wie es in der Gesellschaft geht. Wenn sich jemand ein Widerstand gegen den Herrscher leistet, andere Menschen wenden sich von ihm ab, niemand verzeiht ihm. Auch die Götter stehen an der Seite des Herrschers. Man kann es als eine Warnung für die Bürger der Monarchie interpretieren.

Obwohl Phaon versucht, mit Sappho zu sprechen und seinen zu erkennen, gibt es in der Geschichte keinen Raum für weitere aktive Handlung von Phaon mehr. Damit ist sein übermäßiges Spontanbenehmen und verführte Verurteilung bestraft. Er muss mit dem Wissen weiterleben, dass seine unbedachte Entscheidung die Dichterin zum Selbstmord geführt hat. Mit dieser Strafe kritisiert der Autor vielleicht die unbedachte revolutionäre Handlung, die nichts Gutes bringen kann, eher umgekehrt.

⁶³ Ebd., S. 71-72

⁶⁴ Ebd., S. 72

3.1.3 Melitta

1. Aufzug

Melitta erscheint gleich im ersten Auftritt des Dramas. Beim ersten Anblick scheint sie eine ordentliche Dienerin zu sein. Sie ist gehorsam und sie ist es bewusst, welche Pflichte mit ihrer untergeordneten Stellung zusammenhängen. Trotzdem schon dieser Widerwille versteckt sich hier hinter einer üblichen Eigenschaft und zwar hinter der Neugier.⁶⁵

Im fünften Auftritt sieht man aber keine Momente, die einen Widerstand gegen eingeführte Ordnungen andeuten. Hier führen Melitta und Sappho einen Dialog, wo Sappho von Melitta die Unterstützung fordert. In dieser Szene ist es klar zu sehen, welche Beziehung Melitta zu Sappho hält. Melitta hat Respekt vor Sappho und sie hochachtet Sappho. Sie hört alles an, was Sappho am Herzen liegt, und reagiert mit den Worten, die Sappho hören möchte. Dieses Moment zeigt, wie man die Gehorsamkeit lernen kann. Diese Idee passt zu der restaurativen Gesinnung.

2. Aufzug

Im dritten Auftritt erfährt man, dass Melitta nicht glücklich ist, wie es bis jetzt ausgesehen hat. Obwohl sie die Gunst von Sappho hat, sehnt sie nach der Rückkehr nach Hause, denn sie fühlt sich einsam. Es quält sie, dass sie nur eine Dienerin ist und dass Sappho mit ihr nur spielt. Diese Gedanken kann man als eine Revolte gegen die bestehenden Verhältnisse interpretieren. Aber weil sie es nur für sich selbst klagt, verliert die Intensität der Revolte an ihrer Stärke.

Im vierten Auftritt erscheint plötzlich Phaon, der ihren vorherigen Monolog gehört hat. Sie ist zuerst scheu, will nicht mit Phaon sprechen und gehorsam weggehen. Sie fühlt sich wahrscheinlich nicht würdig, mit ihm, ihrem zukünftigen Herrscher, zu unterhalten, was ihre Worte beweisen: „Was willst du von der Sklavin, Herr?“⁶⁶ Phaon reagiert in diesem Moment aber sehr aktiv und lässt sie nicht nur weggehen, sondern auch erweckt Melittas Vertrauen. Sie beginnt zu glauben, dass Phaon ihr Freund sein konnte. Sie erzählt ihm über ihre Gefühle und damit verlässt sie ihre untergeordnete Position. Sehnsüchtig beschreibt sie ihren Vater, an den sie nur wenig erinnert und trotzdem als idealen Vater sieht. In diesem Motiv können wir einen weiteren

⁶⁵ s. Ebd., S. 6

⁶⁶ Ebd., S. 25

biographischen Moment sehen – der Autor äußert hier, vielleicht unbewusst, den Wunsch nach einer glücklichen Kindheit und nach guten Beziehungen in der Familie, besonders mit dem Vater.

Am Anfang dieses Auftrittes gibt es keine intime Atmosphäre, die sich aber langsam entwickelt. Das einfache Plot mit der Rose kehrt den unschuldigen Dialog in eine heiße Entflammung um, obwohl Melitta sich zu wehren versucht. Wenn Sappho kommt, ist Melitta weiter gehorsam und macht das, was Sappho von ihr fordert. Sie geht also weg und weiß nicht, welche Folge den Kuss hat. Sie wagt sich weder keine Frage zu stellen noch nur etwas zu sagen. Auch in dieser emotionellen Situation bleibt sie eine Dienerin, die kein Recht auf eine Reaktion hat.

3. Aufzug

Melitta erscheint erst im fünften Auftritt, wenn Sappho sie fordert. Sie benimmt sich immer ergeben und kommt gleich. Trotzdem merkt man schon bei ihrer Ankunft eine kleine Revolte – sie hat einen Rosenkranz in den Haaren und eine Rose von Phaon am Busen, was am Ende dieses Auftrittes eine wichtige Rolle spielt. Während des Dialogs ist Melitta mit allem einverstanden, was Sappho sagt. Sie erinnern daran, wie Melitta zu Sappho gebracht wurde und wie sich Sappho um sie gekümmert hat. Wenn die Rede aber zu den Rosen kommt, beginnt Melitta zu widerstehen. Sie würde lieber sterben, als die Rose zu verlieren. Das Motiv des „Abnehmens der Rose“ von einem Herrscher kann eine Metapher für die strenge Zensur des Restaurationsregimes sein. Der Autor mahnt die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts so mutig zu sein, für ihre „Rosen“ zu kämpfen und im Notfall auch ihre Leben zu riskieren, um sich aus der Untertänigkeit zu befreien.

Bei Melitta überwiegt in diesem Aufzug aber ständig die Gehorsamkeit und Passivität. Nach der spontanen Verteidigung ihrer Rose fühlt sie sich schuldig, obwohl sie im Recht war: *„Die Schuld ist mein, Ich sprach, wie es der Sklavin nicht geziemt!“*⁶⁷ Dann lässt sie Phaon zu entscheiden, dass sie mit ihm Sappho verlassen. Sie versucht zu widersprechen, denn sie liebt Sappho und will ihr nicht weh tun: *„Soll ich die Teure leidend vor mir sehn? ... Ich kann nicht! – Sappho!“*⁶⁸ Sie ist aber zu passiv, um etwas zu verändern.

⁶⁷ Ebd., S. 44

⁶⁸ Ebd., S. 45

4. Aufzug

In diesem Aufzug steht Melitta an der Grenze zwischen einem gehorsamen und störrischen Mädchen. Sie fragt ständig danach, warum sie auf einen so außergewöhnlichen Platz gehen muss, aber trotzdem scheint es ihr verdächtig, geht sie mit. Sie weiß, dass irgendwelcher Widerspruch in ihrer Position keine Chance zum Erfolg hätte. Sie bleibt aber nicht ganz passiv, wie man erwarten kann, sondern sie versucht, Rhamnes zu überzeugen, damit er sie zu Sappho gehen lässt. Trotzdem kann man nicht sagen, dass Melitta aktiv handelt. Sie will zur Sappho, um sie dazu zu überreden, dass sie hier bleiben darf. Immer geht es bei ihr nur um das Bitten um eine Erlaubnis, Melitta entscheidet selbst nicht.

Zu einer größeren Aktivität regt sie nicht einmal Phaons Ankunft an. Sie sind jetzt gegen Rhamnes in der Überzahl und konnten ihn eigentlich leicht bewältigen, machen sie es nicht, weil Melitta passiv bleibt und sich nicht einschaltet. Sie benimmt sich wie eine Marionette, sie lässt sich von anderen Personen führen. Unter ihre typischen Charaktereigenschaften gehören die Naivität und unmäßige Zuversichtlichkeit. Sie antwortet Phaon auf die Frage, wohin Rhamnes sie führt:

„... Hin nach Chios sollt' ich!

...

Ja, ein Gastfreund Sapphos hauset dort,

Er sollte wohl Melitten bewahren!“⁶⁹

Auch in diesem Moment glaubt Melitta, dass Sappho mit ihr gute Absichten hat. An Melittas Beispiel zeigt der Autor, wie gefährlich der Herrschereinfluss sein kann. Sappho hatte hier als eine Führerin gute Arbeit gemacht. Melitta ist nicht fähig, selbst zu entscheiden oder eigene Meinung zu bilden. Auch wenn ihr Geliebter sie entführen will, geht sie an und für sich nicht mit. Sie braucht dazu eine Zustimmung von einer Autorität: *„Ihr Götter! Soll ich?“⁷⁰* Wenn Phaon zu Überzeugung die Göttin Amphitrite benutzt, folgt sie ihn.

⁶⁹Ebd., S. 54

⁷⁰Ebd., S. 56

5. Aufzug

Wenn sie zurück gebracht sind, verschwinden bei Melitta alle Tendenzen zum Widersprechen. Langsam beginnt sie, Sappho zu entschuldigen und zu verteidigen. Dabei möchte sie aber nicht von Phaon abwenden. Sie befindet sich in einer komplizierten Situation. Sie steht zwischen zwei Autoritäten und möchte keine verlieren. An einer Seite steht Sappho, mit der sie ganzes Leben verbracht hat. Sie hat gelernt, Sappho zu lieben, und sie ist an Sappho gewöhnt. An anderer Seite ist Phaon, der eine Änderung in ihr Leben gebracht hat und den sie begann, spontan zu lieben. Nun, in der Zeit zur Wahl, kommt erst der zweite Moment im ganzen Drama, wann sie von sich selbst aktiv handelt:

Nein laß mich knien
Wie's wohl dem Kinde ziemt vor seiner Mutter
Und dünkt ihr Strafe recht, so strafe sie,
Ich will nicht murren wider ihren Willen!

...
Hier will ich knien, bis mir ein milder Blick,
*Ein gütig Wort, Verzeihung angekündigt.*⁷¹

Melitta eigentlich bestätigt, dass sie sich mit ihrer unterordneten Position der Dienerin und Sklavin identifiziert. Sie hatte die Möglichkeit mit Phaon um ihre Freiheit zu kämpfen, aber sie nützt es nicht. In ihrem Herzen überwiegt die Liebe zu Sappho, die zu Melitta ganzes Leben „*immer gütig war*“.⁷² In der Wahl, sich zur Herrscherin wieder zu zuneigen, kann man ein propagiertes Motiv sehen, das die Zensur der Vormärzzeit einschätzen könnte. Doch gibt es in ihrer Entscheidung etwas, was sich einem Stemma nähert. Sie lehnt sich gegen Phaons Wille, stolz zu bleiben und zu kämpfen. Es ist für sie sicher schwer, denn Phaon ist für Melitta auch eine Autorität und wichtige Person. Die Zwiespältigkeit in ihrer Handlung erweist sich so, dass sie sich auf keine von ihnen verzichten will.

Die Entscheidung kam aber zu spät. Sie hat keine Chance mehr, es zu verbessern. Mit Sapphos Tod kommt die Strafe in der Form der Gewissenbisse und des Gefühls der Verantwortung für den Selbstmord, die sie ganzes Leben nicht verlassen.

⁷¹ Ebd., S. 68-69

⁷² Ebd., S. 70

3.2 Das goldene Vließ

Die Trilogie *Das goldene Vließ* erzählt eine Lebensgeschichte von Medea und Jason. Im Vergleich zu den Dramen *Sappho* und *Des Meeres und der Liebe Wellen* nimmt dieses Spiel einen längeren Zeitraum auf, deshalb entwickeln sich die Gestalten mehr. Wir versuchen die wichtigsten Motive zu entdecken, die den bestimmenden Einfluss auf Medeas und Jasons Verhalten haben.

Medea wird von Franz Foster zu der „Ordnung“ eingeteilt. Es gibt aber Momente, besonders am Ende der Trilogie, wo sie als ein vollwertiger Vertreter des „Lebens“ handelt. Als Gegensatz zu Medea gilt in diesem Spiel Jason, der ganz das „Leben“ repräsentiert.

3.2.1 Medea

3.2.1.1 Der Gastfreund

In dem ersten Teil der Trilogie lernen wir Medea als Tochter des barbarischen Königs Aietes kennen. Sie steht also formal an der Seite der staatlichen Ordnungen.

Gleich am Anfang zeigt sich Medea als ein Mensch, der streng die Regeln und Versprechungen respektiert. Ihre Dienerin Peritta hat ihre Zusage nicht eingehalten, die sie Medea gegeben hat. Sie entschuldigt sich bei Medea damit, dass sie es nicht absichtlich machte, aber Medea akzeptiert einen solchen Grund nicht:

„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.“⁷³

Medea lässt keine Irrung gegen die gültigen Regeln zu und ihre Akzeptierung fordert sie streng. Daraus folgt ihre negative Stellung zu den spontanen Entschlüssen, die aufgrund der Gefühle gefasst werden. Aus ihrem Vertrauen zu den Gesetzen können wir ableiten, dass sie keine Zweifel über ihre Gerechtigkeit hat. Medea repräsentiert hier einen gehorsamen und vertrauensvollen Menschen, der von den anderen Personen

⁷³ Grillparzer, Franz: *Das goldene Vließ*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2005, S. 9.

gerade das fordert, was von einem Herrscher eingestellt ist, ohne nachzudenken, ob es richtig ist. Im 19. Jahrhundert stellen sich die restaurativen Politiker gleich ein ideales Volk vor. Medea interessiert sich nicht für die Politik. Sie respektiert die Entscheidungen, die der König vollgezogen hat.

Die Ereignisse, die im Land geschehen, verfehlen sie aber nicht, denn sie ist die Königstochter. Der König benimmt sich zu ihr schön aber nur damals, wenn er von ihr etwas braucht, sonst hat er für Medea kaum Zeit. Es wiederholt sich das Motiv der komplizierten Vater-Kind-Beziehung, das aus persönlichen Ereignissen des Autors stammt. Da Medeas Vater gleichzeitig der König ist, muss sie ihn als eine Autorität horchen. Sie ist gehorsam, obwohl es ihr nicht gefällt.

Aietes, der König, verdächtigt die Fremden, die ungebeten in seinem Land erschienen sind. Er bittet Medea, ein Schlafgetränk vorzubereiten. Sie macht es, ohne sich näher zu interessieren, wozu ihn der König braucht. Das beweist wieder das Vertrauen zu dem Herrscher. Gleichzeitig kritisiert der Autor die Voreiligkeit des Königs. Der Fremde, Phryxus, stirbt, weil der König ihn grundlos verdächtigt hat. Vielleicht macht Grillparzer mit diesem Motiv darauf aufmerksam, dass solche Fälle auch in der damaligen Gesellschaft passieren. Er warnt die Leser davor, den Weg den Restaurativvertretern zu kreuzen, um nicht in die Probleme zu geraten.

Medea kommt naiv mit dem Schlaftrunk und möchte ihn seinem Vater übergeben. Aietes schreit sie an, damit sie darüber nicht laut spricht. In diesem Moment zeigt sie das erste Interesse an den dem Fremden: „*Wer ist der Mann?*“⁷⁴ Der Vater stellt Phryxus üblich vor, also Medeas Neugier verfällt wieder. Phryxus interessiert sie nicht und sie möchte weggehen. Der König wünscht es aber nicht und deshalb verbleibt Medea noch.

Der König nutzt nicht einmal Medea Gehorsam aus und lässt sie, Phryxus Schwert abzunehmen. Sie folgt seine Forderung wieder blind. Das war aber zum letzten Mal, wann Medea ihn so zuversichtlich gehorcht hat.

Wenn Medea erfährt, dass er den Fremden töten will, warnt sie ihren Vater vor der Götterrache. Aus diesem Motiv erfahren wir, dass es noch eine größere Autorität als der Herrscher gab. Auch der barbarische König muss sich vor den Göttern neigen, denn sie sind mächtiger. Im Kontext des 19. Jahrhunderts versteckt sich der absolutistische Herrscher hinter dem barbarischen Gott Peronto.

⁷⁴ Ebd., S. 16

Medea stimmt solchem Mord nicht zu und will dem Fremden helfen. Dazu ist sie aber zu schwach und kann sein Schicksal nicht mehr umkehren. Nach dem Mord eines Unschuldigen muss eine Flucht kommen, die durch die Götterache ausgeübt wird, weil der Ermordete Perontos Bekenner war. Sie entschließt sich aber ihren barbarischen Lebensweg zu verändern und flieht aus dem Vatershaus. Solche aktive Entscheidung bildet von ihr eine Vertreterin des „Lebens“. Das Fliehen ist eine spontane Handlung als ihre Reaktion auf eine unberechtigte Tat.

3.2.1.2 Die Argonauten

1. Aufzug

Nach dem Tod von Phryxus lebt Medea mit ihren Jungfrauen in einem abgelegten Turm in dem Wilden. Nach einer kurzen Zeit erscheinen am Turm ihr Bruder Absyrtus und ihr Vater Aietes. Sie kommen Medea um Hilfe bitten, die rächenden Fremden mit ihrer zauberischen Macht zu überwältigen. Trotzdem sie mit ihrer Handlung nicht einverstanden ist, benimmt sie sich höflich und ruhig. Ständig ehrt sie den König wie eine Autorität, obwohl sie eine andere Vorstellung über das Benehmen zu dem Fremden hat und sein Tat beurteilt hat. Sie erzählt ihnen von ihrer Vision, was der Anlass zu ihrem Fliehen war. Es wartet auf sie die Rache der größten Autorität – der Götter.

Man findet eine parallele Situation in der österreichischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Die Bürger der Monarchie beurteilten den Herrscher für seine Praktiken, die er zur Festigung seiner Macht nutzte, aber anfangs bleiben sie noch gehorsam. Es erscheinen zuerst nur kleine Widerstände, die man mit Medeas Fliehen vergleichen kann.

Medea entscheidet sich nicht selbst, ob ihre Zauber den Barbaren helfen, sondern sie braucht dazu noch die Unterstützung der Götter:

*„Ich will's versuchen, die Götter zu fragen,
Was sie gebieten was sie gestatten.
Und nickten sie zu, so steh' ich dir bei,
...“⁷⁵*

⁷⁵ Ebd., S. 39

Aus diesen Worten erlesen wir schon Medeas Zweifel. Vor dem Mord horcht sie dem König immer gleich und bezweifelte seine Wahl nie. Jetzt braucht sie noch die Zustimmung einer weiteren Autorität. Noch vor dem zauberischen Ritual entschloss sie sich, ihre Familie zu unterstützen:

„Armer Vater, armer Mann!

...

Will ihn erretten, will ihn befreien

Oder untergehn mit ihm!“⁷⁶

Die Schwäche für die Familie verweist zu der biedermeierlichen Tradition.

Ihre Entschlossenheit und feste Handlung verliert im Moment, wenn sie im Turm Jason begegnet. Sie meint, dass er der Gott Heimdar, der den Tod bringt. Sie ist nicht im Stande, etwas zu sagen. Nur mit der Gestik gibt ihm die Chance, sich zu retten, wenn ihr Bruder mit den bewaffneten Männern kommt.

2. Aufzug

Medea ist aus den nächtigen Ereignissen wie ausgetauscht. Sie hat Angst, dass sie bald stirbt. Alle üblichen Sorgen scheinen ihr kleinlich. Wenn aber Gora, Absyrtus und Aietes bestätigen, dass es ein Mann war, fühlt sie sich sehr beschämt. Sie glaubt nicht, dass ein Mensch solche Verwegenheit wagt, denn sie ist gewöhnt, die Regeln und Normen zu akzeptieren. In ihrem Aufregen entschließt sie sich, dem Vater bei der Verteidigung von Kolchis zu helfen und bereitet ein giftiges Getränk für den Führer der Fremden vor.

Wenn Medea Jason erkennt, tut sie nicht das, was sie tun soll. Sie reagiert spontan und warnt Jason vor der giftigen Falle. Ihre Erniedrigung letzter Nacht wechselt die Aufgeregtheit ab. Sie ist durch ihre Gefühle verirrt und läuft schnell weg. Solches Gefühl hat sie noch nie erlebt. Sie hat wegen ihm zweimal den Gehorsam gebracht. In diesem Moment war es schon absichtlich, also seit jetzt beginnt sie aus einer „Ordnungs-“ in eine „Lebensvertreterin“ umzuwandeln.

⁷⁶ Ebd., S. 39-40

3. Aufzug

In diesem Aufzug zeigt sich Medeas innere Zwiespältigkeit. Wenn Jason zu ihr ins Zelt drängen will, schützt sie sich mit ihren Soldaten. Hier finden wir einen großen Kontrast – zuerst warnt sie Jason vor dem Gift und in ein paar Minuten sendet sie auf ihn die Soldaten.

Wenn die Kolcher die Fremden vertrieben haben, ärgert sich der König sehr. Medeas Reaktion ist unerwartet:

*„Bewaffne die Krieger, versammle die Deinen
Und jetzt auf sie hin, hin auf die Fremden
...“⁷⁷*

Es gewinnt bei ihr im Moment die Tugend über die Sehnsucht. Sie fühlt aber, dass ihre Überzeugung nicht dauerhaft ist und dass sie bei jedem weiteren Treffen mit Jason der Versuchung nicht widersteht, bittet sie also den König um einen sofortigen Angriff. Diese Gemütsstimmung beweist auch das, dass sie dem Herrscher nicht in die Augen schaut. Sie wünscht nur zurück in den wilden Turm zu kehren und allein mit den Göttern zu bleiben, die ihre Seele nicht berühren. Man kann deduzieren, dass sie an solche Gefühlregungen nicht gewöhnt und vorbereitet ist.

Wenn sie mit ihrem Bruder den Kampfplatz verlässt, stießen sie wieder an Jason an. Sie ist bereit, seine Seele zu schützen und mit Jason zu kämpfen. Langsam wird sie aber durch seinen schonenden Ton geschwächt. Es lockt sie sein Interesse an ihre Person. Sie hat es nie erlebt, dass jemand sich um sie so gekümmert und solchen eifrigen Begeisterung von ihr geäußert hätte. Einerseits möchte sie ihrer Familie treu bleiben, andererseits sehnt sie danach, der Leidenschaft zu unterliegen. Während mit ihrer Familie man zum Beispiel Wildnis, Menschenopfer und Barbarei assoziiert, mit Jason sind es Ruhe, Liebe und Glück. Deshalb ist es für Medea sehr schwer, Jason abzulehnen.

Sie nimmt alle ihre Kräfte zusammen, um Jason zu überzeugen, dass er sie schief wahrgenommen und in ihr getäuscht hat. Es ist ihr fast gelungen, aber ihre Tränen verraten sie. Sie gesteht ihre Liebe zu. Sie will aber nicht um ihre Familie kommen und versucht, ein Kompromiss vorzuschlagen:

⁷⁷ Ebd., S. 71

*„Vater! Vernicht' und nicht alle.
Löse den Zauber, beschwicht'ge den Sturm!
Heiß ihn da bleiben, den Führer der Fremden,
nimm ihn auf, nimm ihn auf!
An deiner Seite herrsch' er in Kolchis,
Dir befreundet, dein Sohn!“⁷⁸*

Ihr Vater als der König lässt aber keine Kompromisse zu. Dieses Motiv beweist die Unnachgiebigkeit eines Herrschers, die gleichgültig für das absolutistische System in der Monarchie typisch ist. Aietes ist entschlossen, auf eigene Tochter zu verzichten, damit seine herrschende Position nicht bedroht wird. Der Verwurf vom eigenen Vater erträgt sie nur schwer. Dieses Motiv verweist wieder auf Grillparzers Biographie.

Denn ihr Gehorsam ist nicht auf einmal verschwunden, sondern verbindet sich mit einem Entschluss, ihre Lebensweise zu verändern. Sie vertraut noch nicht voll ihren Gefühlen, deshalb lässt sie zu, dass Aietes Recht hatte, als er ihre Vergänglichkeit betont hat.

Endlich entscheidet sich Medea, dass sie Jason begleitet, wenn er für das Vlies geht, obwohl sie ihre Todesvisionen ständig schrecken. Durch diese Entscheidung übertritt sie endgültig die gesinnte Grenze zwischen „Ordnung“ und „Leben“. Sie horcht ihre Visionen nicht, sondern sie folgt ihren Geliebten, obwohl es ihr sein Leben kosten kann. Sie handelt nicht mehr vernünftig und bedächtig, sondern gefühlsmäßig und aktiv.

4. Aufzug

Medeas Liebe zu Jason ist trotz anfänglicher Unterdrückung sehr stark. Sie führt Jason zu dem goldenen Vlies, obwohl sie weiß, dass sie damit ihren Vater und ihren Bruder verrät. Mit dieser Tat bezeugt sie ihre Zugehörigkeit zu den „Lebensvertreten“. Zum ersten Mal in ihrem Leben will sie lieber um ihr eigenes Leben als um Jason kommen.⁷⁹

Mit den gemeinsamen Kräften gewinnen Medea und Jason das Vlies, aber vor ihrer Abfahrt aus dem barbarischen Land muss Medea noch eine Prüfung ihres Willens bestehen. Am Ufer erscheint plötzlich ihr Bruder Absyrtus, der sie bittet, damit sie mit

⁷⁸ Ebd., S. 87

⁷⁹ s. Ebd., S. 94

ihm nach Hause zurückkehrt. Sie bleibt aber unbeugsam, obwohl es ihr schmerzt. Ihre Wahl ist aber gleich bestraft – Absyrtus springt ins Meer und tötet sich. Jeder Widerstand gegen eine Autorität bringt früher oder später seine Folgen und Opfern, obwohl man anfangs denkt, dass man gewinnen hat.

3.3.1.3 Medea

1. Aufzug

Seitdem Medea und Jason Kolchis verlassen haben, verfolgt sie ein schlechtes Schicksal. Medea als eine Barbarin wurde in Griechenland nicht angenommen. Es verbreiten sich auch verschiedene Geschichten, dass sie ihre Familie getötet hat und dass sie eine böse Zauberin ist. Medea selbst bezeichnet das goldene Vlies *„Zeuge von ihrem Untergang“*⁸⁰.

Die leidenschaftliche Liebe zwischen Medea und Jason verblasst langsam und Medea kehrt fließend zu dem „Ordnungstyp“ zurück. Sie horcht Jason und um in seinem Land angenommen zu werden, verzichtet sie auf ihre Vergangenheit. Sie verspricht ihm, dass sie ihre Fähigkeiten nicht mehr benutzt und sie vergräbt das goldene Vlies. Man kann noch dieses Verzichten noch als eine Liebesgeste sehen. Sie ist sogar immer bereit, mit Jason im unfreundlichen Griechenland weiterzuleben und *„zu folgen ihm in Not und Tod“*⁸¹.

Sie nehmen ihr Unglück als Götter Vergeltung für ihren Frevel und Ungehorsam. Der Autor zeigt hier, dass jedes Verbrechen gegen die Autorität streng bestraft wird und es nicht möglich ist, vor der Strafe zu fliehen. Möglich soll es als eine Warnung klingen, um keine unbedachten Taten zu tun, denn dann büßt man das.

Medea als eine Fremde und dazu noch mit seltsamen Kräften begabt ist von den Griechen abgelehnt. Dieses Motiv widerspiegelt auch die Situation in der österreichischen Gesellschaft. Jeder, der sich von den anderen unterscheidet, wurde gleich verdächtig wahrgenommen. Man soll seine Rolle ausüben, die ihm das Regime bestimmt hat, und es gab keinen Raum zur eigenen Initiative.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 112

⁸¹ Edd., S. 114

Noch ein Moment beweist, dass Medea eher gehorsam ist. Sie verzichtet auf ihr Schleier, den sie aus Kolchis stammt, weil es Jason fordert, um die Griechen nicht zu provozieren.⁸² In diesem Moment erinnert sie an Worte ihres Vaters:

*„Das war es, was mein Vater sagte!
Ich dir zur Qual, du mir. – Doch weich' ich nicht!“⁸³*

Sie hat ihrem Vater nicht gehorcht und jetzt büßt sie ihren Ungehorsam. Sie bleibt aber nicht ganz passiv. Wenn der König Kreon nur Jason annehmen will, bittet sie seine Tochter Kreusa und es ist ihr gelungen, auch das Annehmen für sich und ihre Kinder zu gewinnen.

2. Aufzug

Medea fühlt große Dankbarkeit zu Kreusa und dem König. Sie ist entschieden, diese Chance nicht zu vergeuden. Sie stellt sich also in eine unterordnete Position, in der sie im Moment glücklich ist. Sie sagt zu Kreusa:

*„Zu deinen Füßen will ich her mich flüchten
Und will dir klagen, was sie mir getan;
Will lernen, was ich lassen soll und tun.
Wie eine Magd will ich dir dienend folgen.“⁸⁴*

Sie hat nicht nur auf ihre Herkunft verzichtet, sondern auch möchte sie regionale Bräuche kennen, damit sie „keine Barbarin“ mehr ist. Sie lernt Leier spielen, trägt griechisches Kleid und freundet sich mit Kreusa an.

Mit ihrer Bemühung, ein normales Leben zu haben, entspricht sie den „Ordnungsvertretern“. Obwohl Medea eigenen Gemahl hasst, horcht sie das Ehegelöbnis und unterdrückt ihre Gefühle. Allgemein gesagt, sie respektiert ein Gesetz und unterdrückt ihre persönlichen Gefühle und Bedürfnissen.

⁸² s. Ebd., S. 118

⁸³ Ebd., S. 121-122

⁸⁴ Ebd. S. 137

Ihre Abneigung von der „Lebensseite“ stammt vielleicht aus eigener Enttäuschung. Einmal hat sie das Treiben gefolgt und damit sich das Leben verdorben. Sie erkennt, dass Jason sehr egoistisch ist:

*„Nur Er ist da, Er in der weiten Welt
Und alles Andre nichts als Stoff zu Taten.“⁸⁵*

Sie macht sich bewusst, dass sie für ihn nur eine aufregende Aufforderung war, die aber in kurzem an Reiz verliert. Sie schuldigt ihn aber nicht an. Sie entschied sich selbst, die die Gesetze ihres Landes zu brechen und ihrer Autorität nicht zu gehorchen. Jetzt findet sie neue Autoritäten, denen sie dienen kann, und diesmal will sie alles richtig machen. Sie hofft vielleicht, dass sie damit ihren Fluch bricht.

Es gibt aber keinen Weg zurück. Wer sich einmal gegen den Willen der Mächtigen vergeht, gibt es für ihn keine Chance, ohne Bestrafung zu bleiben.

Medea wird durch einen weiteren Verrat bestraft. Der König und Jason treiben sie aus, damit der König in seinem Land Ruhe hat und Jason seiner Tochter Gatte wird. In diesem Moment steigt Medea aus dem „Ordnungsschatten“ aus. Zum ersten Mal in der ganzen Trilogie handelt sie aktiv nur wegen sich selbst und nicht deswegen, dass sie jemand dazu gezwungen hat. Sie entscheidet sich, nicht mehr Jasons Demütigungen weiter ungestraft zu übersehen, und verspricht ihm verdiente Rache:

*„Ich geh’ doch komm’ ich wieder
Und hole das was mir, und bring’ was euch gebührt.“⁸⁶*

3. Aufzug

Der dritte Aufzug bedeutet für Medea eine Bilanzierung ihres Lebens, die reich an Emotionen ist. Der Autor fasst in diesem Aufzug das ganze bisherige Geschehen zusammen.

Medea soll den Königssitz verlassen, aber bevor sie flieht, überlegt sie über die passende und grausame Rache:

⁸⁵ Ebd., S. 135

⁸⁶ Ebd., S. 153

*„ Oder an Brautgemachs Schwelle
Läge sie tot in ihrem Blut,
Bei ihr die Kinder, Jasons Kinder, tot.“⁸⁷*

Es fällt ihr sogar auf, dass sie sich und ihre Kinder töten kann. Es scheint, dass sie bereit ist, alles zu opfern, um sich möglichst schmerzhaft an Jason zu rächen. Sie sagt, dass die Götter schon alle anderen Argonauten mit dem Tod bestraft haben und dass Jason der letzte ist, der bleibt. Es wiederholt sich hier das Motiv, dass niemandem es gelingt, den „Ordnungsvertretern“ zu fliehen.

Während des Dialogs mit Jason verändert sie mehrmals ihre Stellung – einmal möchte sich mit ihm versöhnen, anderer mal will sie ihn beinahe töten. In diesem Auftritt ist ihre innere Zwiespältigkeit am deutlichsten zu sehen, denn ihre Stellungen wechseln sich gleichzeitig damit, an welchen Teil ihres Lebens sie gerade erinnert.

Es gewinnt bei ihr die Sehnsucht nach einer Familie, die wir als ein biedermeierliches Motiv interpretieren können, und sie versucht, noch einmal Jason zum gemeinsamen Fliehen zu überreden. Es gelingt ihr nicht und deshalb fordert sie mindestens ihre Kinder. Die größte Enttäuschung in ihrem Leben kommt, wenn die Kinder nicht mit ihr sondern mit Jason leben wollen, was man als ein Vorzeichen des tragischen Endes verstehen kann.

4. und 5. Aufzug

Während dem dritten Aufzug eher zu der Bilanzierung diene, sollen die letzten zwei Aufzüge der Rache gehören.

Im dritten Aufzug setzt sich Medea mit den Kindern auseinander. Sie beginnt sie, auch zu hassen:

*„Sie sind Jasons Kinder!
Ihm gleich an Gestalt, an Sinn,
Ihm gleich in meinem Haß.“⁸⁸*

Medea lästert gegen alles.⁸⁹ Sie plant den Mord eigenen Kindern und wehrt sich gegen eigenen Tod nicht. Sie tötet ihre Kinder und die Königstochter. Man kann

⁸⁷ Ebd., S. 157

⁸⁸ Ebd., S. 177

Medeas Benehmen weder „Leben“ noch „Ordnung“ mehr zuordnen. Sie mischt Träume und Erinnerungen mit der Realität zusammen.

Am Ende des letzten Aufzuges taucht Medea als ein neuer Mensch auf. Sie braucht keine Sorgen mehr zu machen, denn sie niemandem mehr hat. Sie ist entschlossen, das goldene Vlies zurück Delphi zu erstatten, und damit die Fluchte durchzuberechnen. Sie lässt Jason allein, verflucht und schwach im Wald. In der letzten Szene besiegt sie ihn:

*„Ich scheide nun, leb' wohl, mein Gatte!
Die wir zum Unglück uns gefunden,
Im Unglück scheiden wir. Leb' wohl.“⁹⁰*

3.2.2 Jason

3.2.2.1 Die Argonauten

1. Aufzug

Am Anfang dieses Dramas sieht Jason wie ein Vertreter der „Ordnung“ aus. Er horcht dem Wunsch seines Onkels und verspricht ihm, dass er das goldene Vlies holt. Diese Einordnung bestreitet er selbst mit folgenden Worten:

*„Hätt' er nicht selbst, der Falsche, mir geboten
Hierher zu ziehn in dieses Inselland
Das goldne Götterkleinod abzuholen
...
Ich wäre selbst gegangen, freien Willens,
Dem eckelhaften Treiben zu entfliehen.“⁹¹*

Jason sowie Medea verlässt sein Daheim wegen frevelhaftes Benehmens des örtlichen Herrschers. In beiden Fällen geht es um brave aktive Handlung der Personen, die ihr Schicksal beeinflussen wollen.

Jason fühlt aber auch die Verantwortlichkeit für sein Gefolge. Deshalb sucht er leidenschaftlich ein Wohngebäude, wo er für ihre Männer das Essen besorgt. Wenn er

⁸⁹ s. Ebd.

⁹⁰ Ebd., S. 198

⁹¹ Ebd., S. 42

endlich auf den Turm gestoßen ist, ist er bereit, für jeden Preis hineinzudrängen. Diese Bereitwilligkeit, die anderen zu verschaffen, stellt ihn endgültig unter die „Lebensvertreter“. Er setzt sich der Gefahr aus, denn die Barbaren waren überall. Er weiß es und trotzdem tritt er nicht zurück. In Jason sieht vielleicht der Autor einen Kämpfer für Demokratie, der auch in der Umgebung voll von den Feinden für die anderen kämpft.

Aber im Tempel geschieht aber für ihn eine unerwartete Schicksalsbegegnung. Er ertappt Medea während des Rituals und greift sie an, um ihre Verbindung mit den Göttern zu verhindern. Dann wird er durch ihre Schönheit bezaubert und im Moment verliebt. Er sehnt nach einem Wort von ihr, das sie ihm nicht gibt. Er bekommt von ihr aber ein anderes Signal, und zwar eine Geste zu ihrem Schutz. Er schreit auf:

*„Du sorgst um mich? Hab’ Dank, du holdes Wesen,
Nicht für die Hilfe, ich bedarf sie nicht,
Für diese Sorge Dank. Leb’ wohl, o Mädchen,
Und dieser Kuß sei dir ein sichres Pfand,
Daß wir uns wiedersehn! - ...“⁹²*

2. Aufzug

Wenn er zu seinem Gefolge wieder anschließt, gesteht er zu, dass ihn ein barbarisches Mädchen gerettet hat. Doch mehr spricht er von ihr nicht. Er muss die Rolle des Führers wiedernehmen und mit dem Kolchiskönig verhandeln. Er bleibt auch beim Handeln aktiv und bereit, für seine Männer eventuell zu kämpfen. Während des Gespräches mit Aietes benimmt sich Jason entschlossen, fest und kompromisslos. Aietes ist sehr mild zu ihm, was ihm verdächtig scheint. Er lässt sich aber nicht erschüttern.

Erst Medea zwingt ihn, ein giftiges Getränk aufzunehmen. Er erkennt das Mädchen aus dem Turm und wurde wieder bezaubert:

*„Dein Kleid erneuert mir ein holdes Bild
Das ich nur erst – Gib deinen Becher mir,
Ich wag’s auf deine Außenseite! Gib!
Ich lerr’ ihn auf dein Wohl!“⁹³*

⁹² Ebd., S. 49

Er trinkt es aber nicht, denn Medea warnt ihn und gleicht läuft sie weg. Er will sie fangen, aber Aietes stellt sich in seinen Weg. In diesem Moment hat Jason ganz vergessen, dass der König ihn vergiften wollte. Seine Gedanken gehören nur Medea.

3. Aufzug

Jason will zu Medea ins Zelt drängen, aber der König lässt ihn nicht. Im Moment kommt es zum Kampf. Obwohl Jason die ganze Zeit an seine Männer dachte, versagt er als ihr Führer im entscheidenden Moment. Seine Sehnsucht war stärker und seine Verantwortlichkeit für sein Gefolge.

Als sie nach dem Kampf im sicheren Hafen waren, denkt Jason nur an Medea:

„Sie rettete mir zweimal nun das Leben.

...

... - Milo sie ist so schön –

Sie ist so gut –

Ein herrlich Weib mit ihren dunkeln Augen!“⁹⁴

In seiner Verliebtheit übersieht er das, dass sie eine Barbarin ist, er sieht nur das Positive. Man kann das mit solchem Menschen vergleichen, der an etwas sehr eifer denkt und danach viel sehnt, dass er sich nicht die negativen Aspekte zu Herzen nimmt. In der Gesellschaft im 19. Jahrhundert waren solche Optimisten oft sowie enttäuscht als auch von den „Realisten“ bestraft.

Jason ist fest entschlossen, Medea für sich zu gewinnen. Die Leidenschaft und Sehnsucht bestimmen seine Handlung. Er empfindet, dass Medea ihren Widerstand nur vorspielt. Sie hat ihn schon zweimal gerettet und dazu muss ein Grund geben. Die Liebe stärkt ihn auch gegen die ungünstige Umgebung:

„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.“⁹⁵

⁹³ Ebd., S. 67

⁹⁴ Ebd., S. 76

⁹⁵ Ebd., S. 79

Der Autor schätzt mit diesem Motiv alle mutigen Menschen, die sich für ihr Ziel gegen die Übermacht wagen.

Nur ein von Medeas Worte macht ihn sehr glücklich. Wenn sie seinen Namen ausspricht, ist er mit ihrer Liebe schon sicher. Jason lässt sich nicht mit ihrer vorgespielten Kühle abraten, denn ihr Körper verrät sie.⁹⁶ Es gibt ihm Mut, ihr eine freie Wahl zu geben, sich ihr weiteres Schicksal auszuwählen. Seine Instinkte sind richtig und Medea gesteht ihre Liebe mit Tränen zu.

Seine gefährliche Handlung wird belohnt und er gewinnt seine Ausgewählte. Wir können Jasons Erfolg als eine Anregung von Grillparzer interpretieren, damit er den österreichischen Bürgern den Mut einflößt, für ihre Träume (vielleicht Demokratie) zu kämpfen.

4. Aufzug

Jason ist herzlich glücklich, dass er Medea bekommen hat. Aber nur mit diesem Sieg ist er nicht zufrieden, denn er will noch sein ursprüngliches Ziel aus Kolchis gewinnen – das goldene Vlies. Weder Medeas Fliehen noch eigene Furcht zwingen ihn, es aufzugeben. Für ihn ist der Tat das einzige, was ihm Befriedigung bringt, obwohl er dazu als Junge keine Voraussetzungen hatte. Seine innere Entwicklung, die aus einem gehorsamen und bedenklichen Jungen zu einem aktiven handelnden Mann beschreibt sein Freund Milo:

*„Ich hab’ ihn wohl gewarnt. Doch hört er Warnung?
Sonst ja, daheim, da horch’ er meiner Rede
Und tat auch was ihm riet mein treuer Mund
So folgsam, so ein Kind, und doch ein Mann.
Doch hier ist er verwandelt ganz und gar*

...

O dieses Weib!“⁹⁷

Wenn Jason beide seine Trophäen hat, will er Kolchis waffenlos verlassen. Die Abfahrt kompliziert sich aber, denn Medeas Bruder seine Schwester nicht verlieren will

⁹⁶ s. Ebd., S. 83

⁹⁷ Ebd., S. 99

und begeht im Beisein seines Vaters und seiner Schwester Selbstmord. Damit wird der König von Kolchis für Phryxus' Mord doppelt bestraft – er ist um beide Kinder gekommen.

Diese riesige Strafe kann man wieder als eine Warnung für das Volk in der Monarchie interpretieren, was aber besonders für hochgestellte Bürger gilt, die sich an der Regierung irgendwie beteiligen. Auch sie, gleich wie der König aus Kolchis, werden bestraft, wenn sie sich gegen den Willen der größten Autorität verstoßen. Im Drama ist diese Autorität der Gott Peronto, der allegorisch den absolutistischen Herrscher vertritt.

3.2.2.2 Medea

1. Aufzug

In diesem Aufzug wirkt er ganz kühl. Aus seinem Verhalten scheint es manchmal, dass Medea für ihn eher eine Last als eine liebende Gattin ist. Er wird wegen ihrer Herkunft von den anderen Menschen ignoriert und abgelehnt, woran er nicht gewöhnt ist.

Obwohl seine Handlung nicht so entschieden und überzeugend ist, bleibt er immer an der „Lebensseite“, obwohl sein Benehmen eher negativ ist. Er zieht sich von den Menschen zurück, auch von seiner Familie. Er hasst Medeas Herkunft und ihre zauberhaften Fertigkeiten, obwohl gerade sie ihm zu dem Vlies geholfen haben.

Seine aktive Handlung beweist sein Fliehen beim König, damit er ihn mit seiner Familie in sein Land annimmt. Er tut es für seine Nahen, aber er ist bei seiner Handlung nicht mehr stolz und unbedacht, denn er fühlt sich für sie verantwortlich.

Der König will ihre Geschichte hören, also Jason erzählt alles, was ihnen bis jetzt geschehen ist. Er beschreibt seine Beziehung zu Medea eher als eine Pflicht oder eine Verbindlichkeit, die er behalten muss, weil er ein ehrenhafter Mann ist.

Mit seinen veränderten Gefühlen zu Medea zeigt der Autor die Gefühlsvergänglichkeit, die einen Menschen vernichten kann. Wenn man das propagandistisch interpretiert, bedeutet es, dass man sich eher nach bewährten Regeln halten soll, als sich auf die unständigen Gefühle zu verlassen.

2. Aufzug

Jasons Verhalten zu seinem Weib ist seit diesem Aufzug schon unverträglich und rau. Diese Grausamkeit verursacht aber nicht Medea mit einem Fehler. Sie hat ihm immer gehorcht und sich unterworfen. Sie ist die ganze Zeit passiv geblieben. Alle Aktivität stammte von Jason. Sein Hass zu Medea ist eine Projektion seiner Voreiligkeitsfolgen.

Doch bleibt er auch in dieser ziemlich ausweglosen Situation aktiv. Er ist nicht gewöhnt von jemandem abhängig zu sein und jemandem zu gehorchen. Er nutzt deswegen eine Chance, sich zu retten, obwohl es gleichzeitig bedeutet, Medea zu opfern. Er zögert keine Sekunde. Die Vision neuer Abenteuer übertönt die letzten Gewissenstimmen.

Jason symbolisiert einen Menschen, der für seinen Erfolg fähig ist, auch eigene Familie zu nützen oder zu verlassen.

3. Aufzug – 5. Aufzug

Am Ende der Trilogie verliert Jason ganz seine Persönlichkeit. Er versinkt in die absolute Passivität. Er entscheidet nichts, sondern er lässt den König entschlossen, was mit seiner Familie passieren wird. Wenn er den Plan erfährt, alle Schuld auf Medea abzuwälzen, stellt er sich gehorsam endgültig gegen sie.

Er hat keine Kraft mehr, gegen die ganze Welt zu kämpfen und seine Unschuld zu beweisen:

*„Ich bin nicht der ich war, die Kraft ist mir gebrochen,
Und in der Brust erstorben mir den Mut.“⁹⁸*

Um seine Schwäche und Ergebung zu unterstützen, lässt ihn der Autor aus der Szene im dritten Aufzug verlieren und erst in der letzten Szene wieder erscheinen. Damit deuten wir, dass er für die Handlung unwichtig ist, denn er kann sie nicht mehr beeinflussen kann.

Sein Untergang wird dadurch gradiert, dass noch kurz vorher ganz sicher war, dass es ihm ein neues Leben gerade begonnen hat.

⁹⁸ Ebd., S. 167

3.3 Des Meeres und der Liebe Wellen

Auch in diesem Drama konzentrieren wir uns auf drei Hauptpersonen, und zwar auf Hero, Janthe und Leander. Zuerst analysieren wir Hero, die die Priesterin werden will, um einem Schicksal einer Ehefrau eines herrschenden Mannes zu fliehen. Franz Foster hat Hero unter die Vertreter der „Ordnung“ geordnet. Aber wir zeigen uns, dass sie langsam in die Vertreterin des „Lebens“ entwickelt. Als Gegenpol zu Hero war von Foster der Hauptheld Leander bezeichnet, der die „Lebensbasis“ repräsentieren sollte. Auch in seiner Handlung erscheinen sich aber am Anfang des Spieles Momente, die dieser Charakteristik nicht entsprechen und ihn eher zu den „Ordnungsvertretern“ ordnen. Die letzte Gestalt, mit der wir uns beschäftigen, ist die Dienerin Janthe. Sie soll als Dienerin zu der „Ordnungsseite“ gehören, aber ihr Charakter ist für den einfachen Gehorsam zu wild.

3.3.1 Hero

1. Aufzug

Gleich in ihrer ersten Rede, die gleichzeitig die erste Rede des Dramas ist, wird es deutlich gesagt, in welche Position zu den Göttern sich Hero stellt. Die Götter gelten für sie als die höchste Autorität. Sie sagt: *„Mir wird vergönnt, die unbemerkten Tage, Die fernhin rollen ohne Richt und Ziel, Dem Dienst der hohen Himmlischen zu weihn...“*⁹⁹ Aus ihren Worten klingt die Ergebenheit, die wahrhaft und aufrichtig ist. Trotzdem findet man in ihren Worten auch einen Satz, der das Vorhergesagte ein bisschen leugnet: *„Die Seelen tauschest du? Ei, gute Götter, Ich will die meine nur für mich behalten,...“*¹⁰⁰ Aus dieser Gedanke leiten wir ab, dass ihre Entscheidung, Priesterin zu werden, ist nicht eine Entscheidung ihres Herzens, sondern eine planvolle und einzige mögliche, die sie machen kann, damit sie nicht das ganze Leben mit einem herrischen und egozentrischen Ehemann verbringen musste, wie es bei ihren Eltern und eigentlich in der damaligen Familien gegangen ist. Sie bietet den Göttern ihr Dienst, aber das Innerlichste, ihre Seele, will sie sich belassen. In dieser Handlung kann man erste Revolte finden, obwohl sie kaum bemerkbar ist.

⁹⁹ Grillparzer, Franz: *Des Meeres und der Liebe Wellen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2006, S. 5

¹⁰⁰ Ebd., S. 6

Hero gehört nicht nur die untergeordnete Rolle in der Beziehung zu den Göttern, sondern auch eine übergeordnete Position zu ihren Dienerinnen, die sie nicht lässt, in ihre Nähe eindringen, obwohl es ihr der Priester empfiehlt. Der Autor zeigt gleich am Anfang des Spieles auf einem Beispiel die unterschiedliche Charaktere von Hero und der Dienerin Janthe. Hero, die in diesem Beispiel die Ordnung vertritt, hätte sich nie amüsiert, bevor die Arbeit fertig wäre. Janthe machte genau das Gegenteil und deshalb handelt sie wie ein typischer Vertreter der Lebensseite, dem er nicht fremd ist, die Regel manchmal zu brechen. Hero ist ihrer übergeordneten Stellung bewusst und wendet die Anspielungen von Janthe mit dem Abstand ab.

Eine ihrer Anspielungen ist aber für Hero besonders unangenehm, weil sie ein Schuss ins Schwarze war. Es geht um zwei fremde Männer, die sie gesehen haben. Hero als Priesterin darf keinen Mann kennen lernen, aber ein Fremder bleibt ihr im Gedächtnis. Hero lenkt das Gespräch ab, wenn sie Janthe droht, dass sie ihre Torheit dem Priester anmeldet. In diesem Moment sehen wir, wie man mit einer höheren Autorität droht. Es war auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aktuell. Die Leute hatten Angst vor der staatlichen Macht und ihren Strafen. Wenn der Priester kommt, findet Hero ihre Ruhe wieder und erfüllt ihre Bedrohung nicht. Sie entschuldigt sich nur, dass sie sich am so wichtigen Tag so erregt hat. Diese Emotionen, die Janthes Anspielung erweckt hat, sind doch nicht so unbedeutend, wie sich Hero wünschen würde. Es ist Hero gleichzeitig bewusst, dass Janthe nicht schuldig ist, weil sie wissen konnte, wie Hero reagiert. Heros unangemessene Reaktion zeigt, dass die Emotionen und Gefühle bei ihr doch eine wichtige Rolle spielen.

Um einer ähnlichen Situation vorzubeugen, bittet Hero den Priester, dass er keine fremden Menschen zu dem äußeren Gittertor kommen lässt. Zu dieser Forderung können Hero zwei Gründe motivieren. Entweder zweifelt sie an ihren Willen und hat Angst vor eigenem Versagen, was sie zur „Lebensseite“ nähern hätte, oder handelt sie vernünftig, weil sie nicht will, dass ihre Dienerinnen ablenken. Solcher Grund hätte ihre Zugehörigkeit zu der „Ordnungsseite“ eingeordnet.

Heros weitere Worte unterstützen den zweiten Grund ihrer Handlung: „*Mein Wesen rankt sich auf an diesen Stützen, Getrennt von ihnen, wär' ich tot wie sie.*“¹⁰¹ Sie fühlt sich mit dem Tempel ganz verbunden. In diesem Moment wirkt sie so, dass sie sich mit ihrer Wahl sicher ist.

¹⁰¹Ebg., S. 9

Doch hält sich Hero einen Abstand. Der Priester rät ihr, der Göttin anzuhören und die Botin der Götterwille zu werden. Hero lehnt es ab. Sie meint, dass wenn die Göttin sie etwas mitteilen möchte, tut sie es ohne Heros Drängen. In dieser Meinung sehen wir keine besondere Bemühung, mit der Göttin einen näheren Kontakt anzuknüpfen, was man wieder als einen kleinen Widerstand interpretieren kann. Ihre Stellung können wir mit der Stellung eines österreichischen Bürgers vergleichen, der sich offiziell zu dem Regime meldet, aber innerlich ist er nicht ganz überzeugt.

Bei der Ankunft ihrer Eltern finden wir bei Hero kein Zögern. Hero kritisierte ihre Kindheit und ihre Beziehung zu den Eltern ist ganz kalt. Sie grüßt sich nur mit ihrer Mutter, ihrem Vater widmet sie keine Aufmerksamkeit. Dieses Motiv stammt vielleicht aus persönlichen Erfahrungen des Autors.

Die Eltern versuchen, Hero zur Rückkehr nach Hause zu überzeugen. Sie lässt sich nicht ins Wanken bringen, sie meint, dass es für eine Frau die beste Lösung ist, den Göttern zu dienen, und bietet es sogar ihrer Mutter an. Hero möchte sie von der Armseligkeit des alltäglichen Lebens und von seinem Quälen schützen, die mit der unterordneten Position der Frau in der Gesellschaft verbunden sind. Man kann es auch wie eine Bemühung eines Ordnungsvertreters verstehen, der einen Menschen an seiner Seite anlocken will.

Obwohl Hero offensichtlich an das Leben im Tempel Interesse hat, hat sie aber gleichzeitig die Probleme mit der Akzeptierung der strengen Grundsätze. Heros Problem mit der Beachtung der Regel zeigt sich in der Szene, wenn ein Sklave ein Nest im Geräusch entdeckt und Hero beginnt, ein kleines Vögelchen zu schützen, obwohl es verboten ist. Der Priester tadelt sie: „*Bist du neu im Dienst, Daß du nicht weißt was Brauches hier und Sitte?*“¹⁰² Sie kennt sicher die Gewohnheiten, also sie tut es absichtlich. Es geht um einen weiteren Moment, das ihre Gehorsam verzweifelt war.

Zu einer weiteren Schwankung kommt es gerade während des Festes, wann sie Priesterin wird. Sie merkt in der Volksmenge Leander und im Moment vergisst sie, was sie tun soll. „*Herr, ich vergaß die Zange.*“¹⁰³, sagt sie, obwohl sie sie in der Hand hält. Sein Beisein hat sie sehr empört, was einer Priesterin nicht passieren sollte. Dieses Moment beweist, dass sich Hero von ihren persönlichen Gefühlen nicht distanziert hat,

¹⁰² Ebd., S. 16

¹⁰³ Ebd., S. 22

was man in ihrer Stellung erwartet. Auch ihr letzter Blick, bevor sie in den Tempel eintritt, gehört nicht den Eltern, sondern gerade Leander.

2. Aufzug

Im zweiten Aufzug sehen wir in Heros Handlung wieder einige kleine Revolten, die sie zu der „Lebensseite“ nähern, obwohl sie als eine zukünftige Priesterin die Ordnung und Ruhe repräsentieren sollte.

Weitere Nichtbefolgung einer Regel tut sie noch, bevor sie den Fremden begegnet. Sie singt ein Lied von Leda und einem Schwan, das aber von ihrem Onkel verboten ist. Sie sagt: „*Was schadet's nur?*“¹⁰⁴, und singt weiter.

Wenn aber auf einmal zwei fremde Männer auftauchen, ist sie erschrocken und gleich nützt sie die Stellung einer Priesterin zum Schutz:

*„Nicht unbewacht bin ich und unbeschützt.
Erheb ich meine Stimme, nahen Wächter
Und lassen euch den Übermut bereun.“*¹⁰⁵

Später wenn sie von Naukleros erfährt, dass Leander sie liebt, und wenn sie erkennt, dass er gerade der Mann aus dem Tempel ist, handelt sie zuerst wirklich gehorsam. Sie erklärt ihm, dass sie die Priesterin ist, die gattenlos bleiben muss. In diesem Moment spricht sie vernünftig und bedenkt, sie benimmt sich, wie man von ihr erwartet.

Doch bleibt sie nicht zu traurigem Leander gleichgültig: „*Du armer Mann, du dauerst mich, wie sehr.*“¹⁰⁶ Dann lässt sie eigentlich zu, dass wenn sie ihn ein Tag früher kennen gelernt hätte, könnte es anders sein: „*Noch gestern, wenn ihr kamt, da war ich frei, Doch heut versprach ich's, und ich halt es auch.*“¹⁰⁷ Obwohl sie den Schwur halten möchte, liest man aus ihren Worten auch ein bisschen Bedauern. Leanders Entschlossenheit bewegt sie und nähert zu einem alltäglichen Leben zurück: „*Er ist so schön, so jugendlich, so gut, Ich gönne ihm jede Freude, jedes Glück. Er kehre heim -*“¹⁰⁸ Hero möchte, dass die Fremde heim kehren, und für diesen Wunsch gibt es zwei Gründe. Sowohl hat sie Angst, dass die Wächter ihn fangen und schädigen, als

¹⁰⁴ Ebd., S. 29

¹⁰⁵ Ebd., S. 29

¹⁰⁶ Ebd., S. 31

¹⁰⁷ Ebd., S. 31

¹⁰⁸ Ebd., S. 31

auch fühlt sie, dass er ihr Dienst und ihre Treu zu der Göttin mit seiner Liebe bedrohen kann. Sie ist in seiner Anwesenheit unsicher und ihr Wille schwächer. Gleichzeitig lädt sie ihn nächstes Jahr zu kommen, damit sie weiß, dass er ruhig lebt. Das heißt, dass er ihr wirklich nicht gleichgültig ist, sonst kümmert sie sich um ihn nach Abschied nicht mehr.

Wenn der Priester kommt, schimpft Hero über ihre Ungehorsam aus, denn sie darf sich nicht mit den Fremden unterhalten. Sie nimmt seine Rüge auf und folgt ihn ruhig in den Tempel zurück. In dem Beisein eines Übergeordneten benimmt sie sich demütiger, sie anerkennt ihn als Autorität, obwohl sie seine Gesetze manchmal nicht genau einhält.

3. Aufzug

Gleich am Anfang sehen wir bei Hero eine Enttäuschung von der Umgebung, wo sie ab jetzt leben wird. Sie vermögt sich nur zu den Worten: „*Hier, also hier!*“¹⁰⁹ Sie begreift in voller Maß, welchen Lebensweg sie sich ausgewählt hat. Gleiche Enttäuschung können auch die Bürger der Monarchie erleben, nachdem sie die Praktiken der restaurativen Politik zum ersten Mal getroffen haben.

Gleich im ersten Teil dieses Aufzuges ist klar Heros Zwiespältigkeit zu sehen. An einer Seite steht die Hero-Priesterin, die ihr Leben den höheren Zielen geweiht und auf irdische Süchte und Freude verzichtet hat. Sie soll der Göttin Aphrodite dienen und ihr Leben opfern. Es gibt keinen Weg zurück in das alltägliche Leben. Jeder solche Versuch wird als ein Verrat angesehen und ist mit der ewigen Verfolgung bestraft, die auch nach dem Tod fortsetzt. Deshalb hat Hero so große Angst vor ihrem Versagen. Hero-Priesterin wäre eine Vertreterin der „Ordnung“. Sie handelt bedenkt und im Einklang mit dem Götterwillen.

An der anderen Seite Heros Persönlichkeit steht die Hero-Frau, die im Moment voll von verschiedenen Gefühlen ist. Sie sehnt nach einer männlichen Umarmung und Stütze. Sie möchte unerwartete Augenblicke erleben, die erregend und intensiv wären. Dieser Teil ihrer Persönlichkeit versucht sie zu unterdrücken. Diese Wünsche entsprechen den Wünschen einer Person, die zu der „Lebensseite“ gehört.

Wenn sie in ihrem Gemach allein bleibt, denkt sie nach. Sie gibt zu, dass wenn sie nicht Priesterin wäre, hätte ihr Leander gefallen. Sie hat sich aber entschlossen, ihn

¹⁰⁹ Ebd., S. 35

zu vergessen und sich voll dem Dienst für die Götter widmen.¹¹⁰ In ihrem neuen Gemach, das sie zu den Göttern nähern soll, fühlt sie sich aber nicht gut:

*„Nicht Götter steigen mehr zu wüsten Türmen,
Kein Schwank, kein Adler bringt Verlaßnen Trost.
Die Einsamkeit bleibt einsam und sie selbst.“¹¹¹*

Von dem kühlen Zimmer verlaufen Heros Gedanken zurück zu Leander. Und auf einmal erscheint er sich in ihrem Fenster. Nach dem Moment der Überraschung überwiegen in Hero die Sorgen um ihn, wenn sie beginnt zu überlegen, was alles ihm während des Weges passieren konnte.

Doch siegt dann Hero-Priesterin in ihr für eine Weile und entscheidet sich, nie mehr das Licht ihrer Lampe in der Nacht scheinen zu lassen, damit er zu ihr nicht wieder den Weg findet. Diese Pose hält sie noch nach Leanders weiterer Liebeserklärung. Sie lehnt ihn ganz vernünftig ab:

*„Du guter Jüngling, halt mich nicht für hart,
Weil ich nur schwach erwidre deine Meinung.
Doch kann's nicht sein, ich sagt 'es dir ja schon.
Ich bin verlobt zu einem strengen Dienst,
Und liebeleer heischt man die Priesterin.“¹¹²*

Weiter erzählt sie ihm, was alles mit ihr passieren würde, wenn jemand bei ihr einen Mann entdecken würde. Sie sagt es ihm, weil sie hofft, dass er deshalb nicht mehr kommt, damit er sie nicht bedroht. Man kann es als eine kluge Strategie verstehen.

Dann kommt ein wichtiger Augenblick, wann sich jemand zu ihrem Gemach nähert. In diesem Moment erweckt die Hero-Frau, die Angst um ihren Geliebten hat und Leander vor dem Tempelhütter verbirgt. Nach dem Abgang des Tempelhüters begreift sie wirklich, welche tragischen Folgen Leanders Anwesenheit haben kann, und sie regt sich auf: *„Ich zitterte, - doch nicht um mich! – Verkehrtheit! Ich zitterte für ihn! ... O*

¹¹⁰ S. Ebd., S. 38

¹¹¹ Ebd., S. 39

¹¹² Ebd., S. 41

jeder Laut dünkt mich ein Häshertritt! Die Kniee zittern.“¹¹³ Sie wird sich bewusst, dass es ihr an ihm liegt.

Sie überzeugt Leander schließlich wegzugehen. Um zu erfahren, ob er die Heimkehr über das wilde Meer überlebt hat, planen sie ein nächstes Treffen, das Hero nach Leanders Drängen gleich morgen bestimmt. Endlich unterliegt sie ihm ganz und seit diesem Moment überschreitet sie endgültig die ideelle Grenze von „Ordnung“ zu „Leben“.

4. Aufzug

Am Anfang wird Hero kurz nach der Verabschiedung mit Leander aus ihrer Verträumtheit von dem Tempelhüter geweckt, der Leander beim weggehen gemerkt hat. Ihre Aufgeregtheit und ironische Antworten auf Erkundigungen des Wächters¹¹⁴ verursachen noch größere Verdächtigung seiner Person. Es unterstützt auch ihr rascher Abgang in den Turm, den sie nur damit erklärt, dass sie schlafen will. Sie ist übervoll von verschiedenen Emotionen und Gefühlen, deshalb ist sie im Moment nicht fähig, die Verdächtigung vernünftig zu entkräften. Sie flieht in ihren Turm, um alles zu überlegen. Gefühle und Liebe ermächtigen ihren Willen.

Wenn Hero zurück zu dem Priester und Wächter kommt, hat sie schon eine „priesterliche“ Erklärung vorbereitet:

*„Nun Herr, vielleicht der Überird’schen einer!
Du sprachst ja selbst: in altergrauer Zeit
Stieg oft ein Gott zu sel’gen Menschen nieder.“*¹¹⁵

Mit diesen Worten könnte sie den Priester und den Wächter über ihre Unschuld überzeugen, wenn sie nicht gleich einen Fehler gemacht hätte. Sie übertreibt ihre unschuldige Gütherzigkeit, wenn sie sich zu Janthe viel netter und beschützender als früher benimmt. Es ist deutlich, dass Hero ihren positiven Einlass zu Janthe herzlich denkt. Hero versteht sie schon mehr, seitdem sie sich den irdischen Freuden hingibt. Für andere ist es dann nicht schwer zu entziffern, warum es zu solcher radikalen Wende in Heros Handlung gekommen ist.

¹¹³ Ebd., S. 43-44

¹¹⁴ S. Ebd., S. 47

¹¹⁵ Ebd., S. 52

Hero konzentriert sich zu viel an ihre eigenen Worte, um den Verdacht zu widerlegen. Damit sie ihren Geliebten wieder sehen kann, schaut sie nicht die einfache Falle durch, die ihr der Priester aufgestellt hat. Dieses Motiv können wir wieder als eine Allegorie interpretieren. Hero symbolisiert einen braven und auch naiven Menschen, der an etwas eifrig glaubt und ist fähig, die Gesetze zu brechen, damit er sein Ziel erreicht. Solcher Wagehals entgeht nicht der Aufmerksamkeit des „Ordnungsvertreters“, wen in diesem Drama der Priester spielt. Er hat die Macht und Mittel dazu, unbewusst mit dem Menschen zu manipulieren. In dem Kontext des Lebenszeitraums von Grillparzer kann der brave und naive Mensch einen Vormärzvertreter vorstellen und der Priester konnte den Vollzieher der restaurativen Politik symbolisieren.

Wenn Hero mit Janthe aus der vom Priester ausgedachten Aufgabe zurückkehrt, freut sich Hero ungeduldig auf die Nacht. Dabei wartet der Priester auf sie, der inzwischen eine Falle auf Leander gestellt hat. Er hofft immer in Heros Unschuld, aber Hero macht wieder einen Fehler. Sie gehorcht dem Priester, der sie in den Turm schickt, um einen Brief zu holen. Sie sagt: *„Ich hole denn das Schreiben, Damit die siehst, wie sehr ich dir zu Dienst.“*¹¹⁶ Sie nützt es, dass sie im Turm ist, und zündet das Licht an, das Leander zu ihr führen soll. Damit überführt sie sich selbst. Wieder gewinnt die Klugheit des Priesters über Heros Leidenschaft. Zum zweiten Mal warnt der Autor an Heros Beispiel vor der Schlaueit der Ordnungsvertreter, die präzise mit den verdächtigen Menschen manipulieren können, die dann selbst einen Fehler machen und damit ihnen einen Beweis über ihr Vergehen selbst gewähren. Der Priester wusste sogar, dass nur das Licht aus Heros Gemach in dem Turm als lotsendes Signal dienen kann.

5. Aufzug

Der fünfte Aufzug ist für Hero voll von Wenden. Sie erweckte am Morgen erschrocken, weil sie in der Nacht aufbleiben sollte. Sie hat Angst um Leander, dass er im Meer die Richtung verloren hat, weil ihre Lampe in der Nacht erlöschen hat. Dann erleichtert sie, denn ihre Lampe hat am Abend sehr kurz geleuchtet, also sie meint, dass Leander gar nicht auf den Weg ausbrachte. In diesem Moment dankt sie den Göttern, die sie bis jetzt eher gehindert hat:

¹¹⁶Ebd., S. 64

*„... die Götter sind so gut!
Ich schlief kaum ein, da löschten sie das Licht.
...
So bleibt er heim, gelockt von keinem Zeichen,
Und ist gerettet, lebt.“¹¹⁷*

Hero unterschätzt wieder die Macht und die Gesinnung der Autoritäten und sie meint naiv, dass die Götter ihn schützen wollten. Sie ist entschieden, ihnen für ihre Hilfe zu belohnen und möglich zu dem ehrenhaften Leben zurückzukehren:

*„Ich aber will so jetzt, als künft'ge Zeit
Auch ihnen kindlich dankbar sein dafür;
Und manches was nicht recht vielleicht und gut
Und ihnen nicht genehm, es sei verbessert;“¹¹⁸*

Dann stellt sie fest, was mit Leander wirklich passiert ist. Sie findet ihn in einem Schilf tot. In diesem Augenblick verliert sie den Sinn ihres Lebens. Sie fühlt sich schuldig für seinen Tod. Seitdem ist ihre restliche Ehre zu den Göttern endgültig verloren. Sie will ihm auch nach seinem Tod folgen – sie will dort leben, wo er begrabt ist. Auch diese Möglichkeit hat der Priester, ein Vertreter der Autorität, ihr verweigert. Da sie den Verlust ihres Geliebten nicht erträgt, stirbt sie im Tempel ihrer Göttin.

Das Motiv des Todes kann man in dem kulturhistorischen Kontext der Gesellschaft in der Zeit der Restauration interpretieren. Heros Vergehen gegen den Götterwillen symbolisiert ein Vergehen gegen die restaurative Politik. Der Autor warnt mit diesem Beispiel, dass jeder, dem ein Widerstand beweist wird, wird dann streng bestraft. Im Drama war die Strafe der Verlust einer liebenden Person. In der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts muss es nicht unbedingt um eine Person gehen, sondern zum Beispiel um die Freiheit oder gesellschaftliche Stellung. Dann kann es zu solcher Folge führen, dass die bestrafte Person ähnlich wie Hero ihre Strafe nicht erträgt.

¹¹⁷ Ebd., S. 68

¹¹⁸ Ebd., S. 69

3.3.2 Leander

1. Aufzug

Im ersten Aufzug erfahren wir über Leander sehr wenig. Er will mit seinem Freund Naukleros das Fest im Tempel sehen. Er spricht wenig und horcht seinen Freund, der sie in den Tempel führt. Er benimmt sich passiv und ruhig. Die Aktivität übernimmt in diesem Auftritt Naukleros, der alles kommentiert, was gerade passiert. Da Leander ihn nur horcht und nichts entscheidet, würde er nach dem ersten Aufzug als „Ordnungsvertreter“ bezeichnet.

2. Aufzug

Im zweiten Aufzug lernen wir Leander als einen verliebten Mann kennen. Er ist von Hero bezaubert. Er weiß, dass Hero heute die Priesterin wird und damit sie sich von den Menschen entfernt. Er beschreibt dann seine Gefühle wie eine Krankheit:

*„... Ich bin krank. Es schmerzt die Brust.
Nicht etwa innerlich. Von außen. Hier!
Hart an den Knochen. Ich bin krank, zum Tod.“¹¹⁹*

Er empfindet seine Liebe sehr intensiv. Es ist ihm bewusst, dass die sich nähernde Nacht alle seine Hoffnungen gräbt: *„Ich wußt' es ja. Komm Nacht! Und so ist's aus.“¹²⁰* Trotzdem verbleibt er mit Naukleros in der Nähe des Tempels, obwohl es für sie gefährlich sein kann, weil sie die Fremden sind. Solche unbedachtsame Handlung entspricht Forters Charakteristik eines „Lebensvertreters“. Er entscheidet sich spontan aufgrund seiner Eindrücke und Gefühle, nicht aufgrund der Gesetze oder der Regeln. In diesem Moment symbolisiert Leander einen Menschen, der immer eine verborgene Hoffnung hält, die im Widerspruch zu dem bestehenden Zustand ist.

Das Schicksal will aber, dass sich Leander mit Hero wieder treffen. Leanders Mut verlässt ihn aber, wenn er Hero sieht. Er wagt sich nicht, sie anzusprechen. Naukleros meint, dass Leander seine letzte Gelegenheit vergeudet und sie endlich nach Hause zurückkehren können. Die Götter wollen es vielleicht anders, denn Hero geht

¹¹⁹ Ebd., S. 26

¹²⁰ Ebd., S. 27

gleich zurück. In diesem Moment erschreckt Leander bei der Vorstellung, dass er ihr naht oder mit ihr spricht. Naukleros rettet Leanders letzte Chance und spricht Hero selbst an. Wieder ist Naukleros aktiver als Leander, der sehr scheu ist. Er handelt eher gehorsam, er macht das, was ihm Naukleros oder Hera sagen.

Doch beginnt er zu handeln, und zwar im Moment, wenn Hero weggehen will. Sein Respekt zu der Priesterin, eigentlich zu einer Autorität, weicht seiner Sehnsucht und Liebe. Er wagt sich aufzuschreien: „*O bleib!*“¹²¹ Mehr sagt er nicht, alle Initiative übernimmt wieder Naukleros, was Leander zur Passivität wieder stellt. Er bleibt in dieser Position nicht lange – wenn Naukleros von Hero aus ihren Krug trinken will, stößt Leander ihn ab und sagt: „*Nicht du; ich, ich!*“¹²²

Seit diesem Moment bleibt Leander schon aktiv. Als Hero mit dem Priester wegging, müssen Leander und Naukleros als Fremde den Tempelraum verlassen, denn das Fest endet. Er ist endgültig entschieden, dass er noch einmal zurückkommt, obwohl es sein Leben kosten kann. Er will nicht auf das nächste Jahr warten, wann wieder ein Fest veranstaltet wird und auf welches ihn Hero eingeladen hat. Aus ihrer Einladung leitet er ab, dass er ihr nicht gleichgültig ist, und deshalb kann er nicht auf nächstes Treffen ein langes Jahr warten. Diese Entscheidung zeugt über seine aktuelle Angehörigkeit zu den „Lebensvertretern“, die im Moment alles für ihre Ziele tun, ohne daran zu denken, welche Folgen ihre Handlungen später haben können.

3. Aufzug

Die Handlung des ganzen Dramastückes bestimmt Leander mit seiner Aktivität. Er riskiert sein Leben, um Hero wiederzusehen. Das Risiko war gleich doppelt – sowohl die bewegte See, durch die er lange Strecke geschwommen hat, als auch die Wachen des Tempels, die ihn nach der Entdeckung töten würden. Seine Entschlossenheit und die Stärke seiner Liebe lassen sich von Hero weder ablehnen noch ermutigen. Er sagt zu Hero: „*Ich war daheim, doch ließ mir's keine Ruh'; Da warf ich mich ins Meer und schwamm herüber*“¹²³ Die Intensität seines Gefühls drückt er in folgenden Worten aus:

*„Du siehst, ich hab' vermocht. Und wenn ich star
Der ersten Welle Raub, erliegend, sank;*

¹²¹ Ebd., S. 29

¹²² Ebd., S. 31

¹²³ Ebd., S. 40

*War's eine Spanne näher doch bei dir,
Und also süßrer Tod.*¹²⁴

Er ist aber bereit, auf seine Aktivität und sein Drängen zu verzichten, wenn es Hero glücklich macht. Seine Ergebenheit zu ihr ist so stark, dass sie leicht in die Gehorsam umwandeln kann. Er sagt: „*Ich will ja nicht mehr kommen, wenn du zürnst,* ...“¹²⁵

Wenn er aber empfindet, dass er Hero nicht gleichgültig ist, tritt die Gehorsam wieder zurück und seine „heiße Aktivität“ zwingt sogar Hero, ihn zu küssen und ihm ein nächstes Treffen zu versprechen. Schließlich lässt sie ihn nicht weggehen und er bleibt mit seiner Geliebten die ganze Nacht.

Der Autor gibt mit diesem Erfolg von Leander die Hoffnung allen aktiv handelnden Menschen. Grillparzer lässt ihnen ausrichten, dass wenn sie für ihre Überzeugung kämpfen, vor oder nach erscheinen sich sicher einige Erfolge.

4. Aufzug

In diesem Aufzug gradieren Leanders Liebe und Begeisterung, die sich fast in eine Besessenheit ändern.

Er ist so bezaubert und glücklich, dass er meint, dass alle, auch die Götter¹²⁶, bei ihm stehen. Die Gewogenheit der Götter erklärt er sich damit, dass sie ihn bis zu Hero und zurück schwimmen ließen, und sieht darin ihre Segnung. Er ist beschossen, es wieder zu schaffen. Er will damit beweisen, dass wenn jemand wirklich bereit ist, kann man auch Unmögliches erreichen. Seine Eifrigkeit gibt ihm keinen Raum, die Situation vernünftig anzuschauen, was auch unter die gefährlichsten Risiken dieser „Lebenstypen“ gehört. Der wirkliche Stand ist schief wahrgenommen. Die Vertreter der „Ordnung“ handeln demgegenüber kontemplativ und haben öfter mehrere Erfolge.

Die Götter ließen es Leander schaffen, einmal zu Hero und zurück über das Meer zu schwimmen, aber man merkt schon, dass es ihm zum zweiten Mal nicht gelingt. Leander ist schon von Naukleros vor einem nähernden Sturm gewarnt. Den Sturm senden die Götter an ihn, denn er hat ihre Gesetze übertreten. Sie haben ihn mit

¹²⁴ Ebd., S. 40

¹²⁵ Ebd., S. 41

¹²⁶ S. Ebd., S. 60

erstem Erfolg zu einem zweiten Versuch gelockt, während er bestraft wird. Leander meint naiv, dass die Götter ihm wieder helfen, Heros Ufer zu erreichen:

*„Tor, der du bist! Und denkst du den zu halten,
Den alle Götter schützen, leitet ihre Macht?
Was mir bestimmt, ich will's, ich werd's erfüllen:
Kein Sterblicher hält Götterwalten auf.“¹²⁷*

Wenn wir dieses Motiv ins 19. Jahrhundert umwandeln, sehen wir an einer Seite die staatlichen Angestellten, die hinter den Göttern verstecken, und an der anderen Seite das Volk, das für Erfüllung ihres Wunsches kämpft, was eigentlich persönliche Freiheit ist. Leider ist das Volk durch ihre Impulsivität und gesellschaftliche Stellung geschwächt, was das Regime der restaurativen Politik nützt, um die Widerstände in dem größeren Maß zu unterdrücken. Dann bleiben nur solche oft vereinzelte Versuche, die gleich wie bei Leander keine Erfolgchancen haben.

3.3.3 Janthe

1. Aufzug

Janthe ist eine von Heros Dienerinnen. Zu ihrem Dienst gehören der Gehorsam und der Anstand. In ihrer Handlung gibt es aber Momente, in denen sie ihre Stellung und Pflichten fast vergisst. Solches Moment erscheint gleich im ersten Aufzug, als sie mit anderen Dienerinnen spazieren ging, obwohl sie ihre Arbeit nicht fertig hatte. Wenn sich Hero darüber ärgert, reagiert Janthe nicht demütig, wie man erwarten kann, sondern sie setzt ihren Verstoß herab: *„Ei seht, sie tadelt uns, weil wir die Kanne, Das wenige Gerät nicht weggeschafft.“*¹²⁸ Aus dieser Reaktion erliest man, dass Janthe Hero nicht als eine absolute Autorität respektiert. Deshalb erlaubt sie sich, fast frech zu antworten. Hier fühlen wir klar eine Spannung zwischen Janthes Stellung in der Gesellschaft und Janthes Charakter. Sie ist ihrer Stellung doch bewusst und entschuldigt sich bei Hero:

¹²⁷ Ebd., S. 60

¹²⁸ Ebd., S. 6

*„Verzeih, wir sind gemeines, niedres Volk.
Du freilich, aus der Priester Stamm entsprossen-*

...

Und zu Höherem bestimmt.

...

*Ganz andre Freuden,
Erhabnere Genüsse sind für dich.* ¹²⁹

Man kann aber in ihrer Entschuldigung auch Ironie entdecken, die als eine Provokation oder ein verborgener Widerstand gegen die Autorität zu interpretieren ist.

Janthe repräsentiert eine Person, die sich in einer Position befindet, die sie nicht freiwillig gewählt hat.

2. Aufzug

Im zweiten Aufzug erscheint Janthe nur am Ende, aber wieder ist es in der Anwesenheit der fremden Männer. Sie erkennt, dass sie Hero nahen wollen. Sie gibt ihnen einen Rat:

*„Wer hieß eich auch mit euerm raschen Werben
Der Priestrin nahn, sie schon dem Dienst geweiht?
Wär' ich ein Mann, ich suchte gleich für gleich.“* ¹³⁰

Ihre Worte kann man wieder aus zwei Sichten interpretieren. Entweder meint sie ihren Rat aufrichtig und sagt es, weil es ihrem Dienst gehört, andere Menschen vor einer eventuellen Gefahr zu warnen, oder erwähnt sie die gleichgestellten Frauen, weil sie selbst Interesse an einem Fremden hat und ihn für sich gewinnen will. Das erste Motiv wäre für eine „Ordnungsvertreterin“ typisch, das zweite passte eher zu einer aktiv handelnden Frau, die mehr den Vertretern der „Lebensgruppe“ ähnelt.

3. Aufzug

In diesem Aufzug ist Janthe nur in einem kurzen Auftritt erschienen, der sich aber später als ein bedeutsames Moment zeigt. Wenn sie mit dem Tempelhüter in Heros

¹²⁹ Ebd., S. 7

¹³⁰ Ebd., S. 33

Gemach kommt, um Hero zu kontrollieren, ob sie allein ist, führt sie den Wächter friedfertig aber eindringlich weg. Sie weiß genau, was in dem Zimmer geschieht, und möchte nicht, dass es der Wächter feststellt. Ihre Motivation zu solcher Entscheidung erfahren wir aber hundertprozentig nicht. Sie handelt aktiv, da sie eigentlich lügt. Wenn sie gehorsam gewesen wäre, hätte sie den Tempelhüter gelassen, das Gemach durchzusuchen, um einen fremden Eindringling zu entdecken und für seine frevelhafte Tat zu bestrafen.

Wir können aber vermuten, dass sie selbst an Leander dachte und hoffte, dass er zu ihr gekommen ist, weil sie sich sehr feierlich angezogen hat, obwohl eine tiefe Nacht war.

In diesem Moment steht Janthe zwischen zwei Möglichkeiten. Entweder kann sie Leander von dem Tempelhüter entdecken lassen und damit ihn zum Tod verurteilen, wie eine „Ordnungsvertreterin“ reagiert hätte, oder ihn dank eines kleinen Betrugs retten, was eine verliebte Frau gemacht hätte. Nach ihrer Wahl können wir Janthe also unter die „Lebensvertreter“ zählen.

4. Aufzug

In diesem Aufzug benimmt sich Janthe als eine treue Dienerin. Obwohl sie offensichtlich weiß, was in der Nacht in Heros Gemach geschehen ist, und damit leidet, bleibt sie vor dem Priester stumm, um ihre Priesterin und Leander nicht zu verraten.

Sie ist nicht mehr frech, wie sie im ersten Aufzug war, sondern höflich und respektvoll. Vielleicht kommt diese Veränderung in ihrem Verhalten wegen der Dankbarkeit zu Hero, die sich für Janthe vor dem Priester einsetzt, denn er hat gerade Janthe des männlichen Besuchs beschuldigt. Der wirkliche Grund für ihren Gehorsam ist aber das, dass sie wegen Leander zu Hero nett ist. Wenn Hero glücklich wird, wird auch er zufrieden.

5. Aufzug

Ihr mildes Benehmen zu Hero geht in diesem Aufzug weiter. Sie macht sich Sorgen um Hero und macht gehorsam das, worum Hero sie bittet, obwohl es ein bisschen problematisch ist. Wir finden keinen Widerstand gegen ihre Forderung, wie es im ersten Aufzug war. Sie weiß, was Hero quält, weil sie das gleiche fühlt. Ihre

Reaktion darauf, wenn sie toten Leander entdeckt, ist folgende: „*O mitleidsvolle Götter! ... Erbarmt sich niemand?*“¹³¹

Wenn dann auch Hero stirbt, ist Janthe sehr traurig und beschuldigt den Priester des Totes zweier Menschen: „*Vorsicht'ger Tor, sieh deiner Klugheit Werke!*“¹³² Jetzt endet ihre Gehorsam und ihr Dienst endgültig. Sie hat festgestellt, dass man im Tempel kein tugendhaftes Leben mehr führen kann.

In Janthe sehen wir eine Person, die auf ihren trotzigsten Charakter verzichtet hat, um ihren Dienst ordentlich auszuüben. In einer kurzen Zeit stellte sie aber fest, dass auf sie auch in dem Tempel kein schuldfreies Leben ohne Intrigen wartet. Sie symbolisiert einen Menschen, der an einem (politischen) System glaubte, von Grund aus sein Leben änderte und dann feststellte, dass hinter goldener Tür doch versteckte Ungerechtigkeiten geschehen. Ihre unerfüllte Liebe zu Leander steigert nur ihre Lebensenttäuschung.

¹³¹ Ebd., S. 70

¹³² Ebd., S. 78

IV. Schlusswort

Aus der praktischen Analyse erfahren wir, dass in allen drei Dramen gleiche Motive erscheinen. Die Geschichten spielen sich immer in einem ähnlichen Milieu ab. Es gibt dort oft einen Tempel mit einem umfangreichen Garten und einen Turm, die sich in der Nähe eines Meeres befinden. Wenn wir *Das goldene Vließ* wie drei einzelne Dramen verstehen, übergreift der Zeitbereich in allen Geschichten nicht mehr als zwei Tage. Denn es gibt in den Spielen nur eine begrenzte Zahl der Personen, können wir festhalten, dass Grillparzer die antike Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung eingehalten hat.

Die Analyse der Verhaltensweisen der ausgewählten Personen bietet uns genug Beweisen, mit denen wir die Einordnung der einzelnen Personen zu bestimmten Handlungstypen von Franz Foster widerlegen können. Keine von den Personen, die analysiert waren, bleibt in dem ganzen Spiel weder der „Ordnung“ noch dem „Leben“ treu, sondern ihre Handlung entwickelt sich unmittelbar mit der Geschichte. Sappho, Hero und Medea ehren gehorsam ihre Götter, aber in allen Fällen genügt nur ein kleines Anregen, und sie sind bereit, auf alles zu verzichten und ihren Leidenschaften zu folgen. Sappho ist aus der Götternähe heruntergestiegen, um mit einem gewöhnlichen Mann ein übliches Leben zu führen. Hero bricht ihre neue Beschwörung der Aphrodite, weil sie von einem Fremden verführt war, und Medea verrät wegen der Liebe ihren Vater, den König von Kolchis, und wurde dafür von ihm verflucht. Alle drei Hauptheldinnen haben ihr regiertes Leben für ein spontanes und aktives verlassen.

Bei den Haupthelden entdeckten wir eine gegensätzliche Tendenz. Obwohl sie sich anfangs scheinen, ungebunden, spontan und leidenschaftlich zu sein, bei jedem Held überwiegt manchmal die Sehnsucht nach einem ruhigen und sicheren Leben. Bei Leander merken wir seine Bereitwilligkeit, Hero zu horchen, damit er in ihrer Nähe verbleiben kann. Phaon fühlte sich geschmeichelt, dass sich ihn eine weltbekannte Dichterin als einen Lebenspartner ausgewählt hat, und ist bereit, auf seine Freiheit zu verzichten und mit Sappho geregelt zu leben. Und Jason will anfangs seine Aufgabe schaffen, das goldene Vlies zu gewinnen, und dann in seinem Land ruhig herrschen. Bei Jason wiederholt sich dieser Wunsch nach einem harmonischen und ruhigen Leben am Ende der Trilogie, nachdem er durch seine Erfolglosigkeit enttäuscht war, als er eine neue Chance mit einem anderen Weib bekam.

Weiter waren zwei Dienerinnen analysiert. Obwohl sie keine Hauptheldinnen sind, spielten sie in den Geschichten wichtige Rollen, in denen sich bedeutend ihre Zwiespältigkeit widerspiegelt. Melitta, die Sapphos beliebteste Sklavin ist, verliebt sich in Phaon, aber sie ist nicht fähig, sich entweder für Phaon oder für Sappho zu entscheiden. Die Bindungen an „Ordnung“ und „Leben“ sind bei ihr ausgeglichen. Bei Janthe überwiegt der Gehorsam, aber in einem wichtigen Moment entscheidet sie sich, die Gesetze des Tempels zu brechen, um ihre Priesterin zu schützen.

Grillparzer hat auch verschiedene Botschaften in die Dramen verborgen, damit die Werke aktuelle Gültigkeit haben. In den Dramen wird jede Übertretung der Gesetze und Regeln streng bestraft. Damit warnt der Autor vor den harten Bestrafungen des restaurativen Regimes. Man soll vor jedem Ausdruck des Widerstandes gründlich bedenken, welche Folgen seine Handlung für ihn haben kann. Die unbedenklichen Entscheidungen haben oft in den Dramen tragische Folgen. Weiter gibt es in den Dramen auch Momente, die der Leser als eine Unterstützung oder ein Anregen interpretieren kann. Es geht meistens um eine aktive Handlung, die aber dann wegen der Zensur in den Dramen bestraft wird, damit die Dramen die erzieherische Funktion erfüllen.

In den Dramen findet man auch autobiographische Züge, von denen das Motiv einer unharmonischen Beziehung zu den Eltern überwiegt. Dieses Motiv erscheint bei Medea, die von ihrem Vater verflucht wird und im Drama *Des Meeres und der Liebes Wellen* flieht Hero vor seinem herrischen Vater in den Tempel. In *Sappho* entdecken wir auch eine Ähnlichkeit in Sapphos und Grillparzers Schicksal. Die beiden sind bald um ihre Eltern gekommen.

V. Resümee - Shrnutí

Základním cílem této diplomové práce je prokázat vliv společenské rozpolcenosti na chování jejích občanů. Práce analyzuje dramata rakouského spisovatele Franze Grillparzera, která ačkoliv jsou zasazena do období antiky, odrážejí dilemata osob totožná s těmi, které prožívali občané habsburské monarchie v první polovině 19. Století. Jedná se o hry ve verších, a to *Sappho(Sappfó)*, *Das goldene Vließ (Zlaté rouno)* a *Des Meeres und der Liebe Wellen (Moře a láska)*.

Práce je založena na dvou základních částech, a to teoretické a praktické.

V teoretické části se čtenář seznamuje se společensko-historickým pozadím první poloviny 19. století, protože právě z tohoto období analyzovaná dramata pochází. Pro tuto dobu je charakteristické střetnutí dvou rozdílně smýšlejících tendencí, které určovalo veškeré společenské dění až do roku 1848. Jednu z těchto tendencí představovala absolutistická politika státu, která kvůli množícím se demonstracím nasadila tvrdý režim opřený o přísnou cenzuru, aby byla upevněna moc jednoho panovníka. Na straně druhé stáli zastánci tzv. předbřeznového hnutí, kteří se snažili prosadit některé demokratické myšlenky.

Dále se v teoretické části věnujeme autorově biografii, z níž se některé motivy promítají do autorovy tvorby, a jeho cestě k antické tematice.

Následná praktická část si klade za úkol analyzovat, jak se tato společenská rozpolcenost projevuje v jednání a rozhodnosti jednotlivých postav.

Celý analýza je postavena jako polemika k referátu literárního vědce Franze Fostera, který sice připouští roztržštěnost společnosti na dva tábory, ale nevěnuje se rozpolcenosti v jednání jednotlivých postav, nýbrž přiřazuje postavy jako celek buď k jednomu či druhému.

Pro analýzu byly vybrány takové postavy, které mají v dramatu dostatek prostoru, nebo jejichž jednání je právě onou rozpolceností typické. Z dramatu *Sappfó* byla vybrána sama hlavní hrdinka, její služebná a její vyvolený. Ze *zlatého rouna* byly zvoleny pouze dvě hlavní postavy, a to *Medea* a *Jason*, kteří představují přesné protipóly, a přesto se rozhodnou společně utéci a založit rodinu. Ve hře *Moře a láska* byli analyzováni také hlavní hrdinové, tedy *Hero*, *Leander* a *Janthe*.

Během interpretace textů poukážeme také na alegoricky zašifrovaná poselství, která při znalosti společensko-historického nabývají na aktuálnosti. Jedná se jak o

skrytou kritiku absolutistického režimu, tak o kritiku unáhlených spontánních rozhodnutí či protestů, které bývaly povětšinou tvrdě potrestány.

VI. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Grillparzer, Franz: *Sappho*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2002.

Grillparzer, Franz: *Das goldene Vließ*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2005.

Grillparzer, Franz: *Des Meeres und der Liebe Wellen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2006.

Sekundärliteratur:

Bahr, Ehrhard: *Dějiny německé literatury 2, Od osvícenství k době předbřeznové*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006.

Franz Grillparzer Finanzbeamter und Archivdirektor, Festschrift zum 200. Geburtstag, Steiger: Steiger-Verlag, 1991.

Geissler, Rolf: *Ein Dichter der letzten Dinge – Grillparzer heute. Subjektivismus im dramatischen Werk*, Wien: Wilhelm Braumüller, 1987.

Pichl und Kolektiv: *Grillparzer und die europäische Tradition*, Wien: Hora, 1987.

Scheit, Gerhard: *Franz Grillparzer*, Reinbek bei Hamburg: Rowohl Taschenbuch Verlag GmbH, 1989.

Schöndorf, Kurt Erich: *Osloer Beiträge zur Germanistik, Bd. 15 Franz Grillparzer 1791-1991*, Oslo: Reprosentralen, 1993.

Seiter, Walter: *Unzeitgemäße Aufklärung, Franz Grillparzers Philosophie*, Wien: Verlag Turia & Kant, 1991.

Vlašín, Štěpán: *Slovník literárních směrů a skupin*, Praha: Orbis, 1976.

Zeman, Herbert: *Literaturgeschichte Österreichs*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1996.

Internetseiten:

http://www.teachsam.de/geschichte/ges_deu_1815-1849/Quellen/ges_deu_1815-1849_Q_5.htm, 25. 2. 2011

<http://www.pangloss.de/cms/index.php?page=vormarz>, 1. 3. 2011

