

Untersuchungen über den tragischen Vorgang im Drama Grillparzers.¹

Grillparzer verkörpert den Übergang der Klassik zur Moderne. Er war eine problematische, verschlossene Natur, unfähig sich mitzuteilen und unglücklich in seinem Verhältnis zum Leben, zum Beruf, zu seinen nächsten Angehörigen. Seine Vorfahren väterlicherseits waren Weinbauern, die später ihren Besitz aufgaben und in die Stadt zogen. Sein Grossvater war Gastwirt. Erst sein Vater ergriff als Jurist (Anwalt) einen akademischen Beruf. Die Mutter entstammte einer kultivierten, kunstsinnigen Wiener Akademiker- und Beamtenfamilie. Sie war mit ihrem reichen Innenleben, ihrer Musikalität und Phantasie ihrem Mann völlig ungleich. Aber beide Eltern waren, jeder in seiner Art, bereits krankhafte und gefährdete Endglieder alter Familien. Das kunst- und lebensfrohe, aber reizbare, von Stimmungen beherrschte Gemütsleben der Mutter kam in der Ehe mit dem strengen, verschlossenen Mann nicht zur Entfaltung. Es wird nach innen gedrängt, und wandte sich dem Phantastischen, Überspannten zu. Franz Grillparzer, der älteste Sohn, hat das Verschlossene Schwere, Pedantische, am Leben Leidende vom Vater- das Reizbare, Phantasievolle, Künstlerische von der Mutter ererbt. Aus dieser Gegensätzlichkeit, die seinem innersten Wesen sein Leben lang innewohnt, erklärt es sich, dass er gleichzeitig zwei so verschiedene Philosophen wie den Rationalisten Voltaire und den irrationalistischen Pessimisten Schopenhauer bewunderte. Während der jugendliche Grillparzer seine ersten Trauerspiele zu entwerfen begann, erlebte er im eigenen Hause eine Folge von Tragödien- den Untergang der eigenen Familie: Früh starb der Vater (1809), dem jedes innere Glück, jeder äussere Erfolg versagt geblieben war. Charakter und Entwicklung der jüngeren Brüder belastet die verarmte Familie noch mehr. 1917 stürzt sich der jüngste Bruder, vielfach begabt

¹ Das Vorstehende enthält den Text des zweiten und fünften Kapitels einer von der Verfasserin der Philosophischen Fakultät der Universität Istanbul vorgelegten Dissertation über das oben genannte Thema.

aber mit krankhafter und selbstquälerischer Anlage in die Donau, aus Furcht, ein schlechter Mensch zu werden. 1819 verübt die Mutter, deren krankhafte Sensibilität religiösen Wahnstellungen erlegen war, Selbstmord - ein den Dichter zutiefst erschütternder Vorgang, den er, wenn auch vergeblich, sein Leben lang vor der Welt zu verheimlichen suchte. So stand Grillparzer, dieser späte Sohn eines zum Untergang bestimmten Wiener Bürgerhauses, im Bann seiner Herkunft und seines Erbes mit einer sich widerstreitenden übermächtigen Phantasie und überwachen Bewusstheit, - in einer unentrinnbar determinierten und die Freiheit des Innern bedrohenden Welt und doch empfand er das Lebensbedürfnis, diese Freiheit des Ich, der Seele zu wahren. Aber in einer durchweg bedingten Welt, in der die Glaubenssehnsucht immer mehr ins Leere griff, blieben die einzigen Garanten eines höheren Daseins die gleichen, die schon für Kant massgebend waren: das Gewissen und der gestirnte Himmel, die Ordnung des Kosmos. Davon wird im Folgenden näher zu sprechen sein.

Früh beginnt Grillparzer mit dichterischen Versuchen. Es entstanden nacheinander "Die unglücklichen Liebhaber" (1806), das "Narrenfest" (1808), "Die Schreibfeder" (1809), "Die Amazone" (1811), "Wer ist schuldig" (1811), die komische Oper "Zauberland" (1808), die Oper "Psyche" (1811), um einige von den vielen zu nennen. Diese ersten Arbeiten enthalten keimhaft den Stil und die dramatischen Urbestände der späteren Dichtung.

Schon die Fülle der frühen Versuche zeigt, dass seine Dichtung nicht, oder nicht in erster Linie "Erlebnisdichtung" der Art ist, dass seine Dramen vor allem seine persönlichen Erfahrungen, Leiden und Beglückungen aussprechen. Eine wichtige Wurzel seines Dichtens wird schon in den früheren Versuchen erkennbar. Es ist die Freude an allem Farbig-Sinnlich-Bewegten, die Freude des Künstlers, eine bunte, lebensvolle Welt des theatralischen, bühnenwirksamen Scheins heraufzubeschwören. Grillparzers erste Stücke, ja sein ganzes dramatisches Schaffen, - bis auf die letzten Dramen, in denen neben das Theatralische stärker das Ideenhafte, und bekenntnishafte Element tritt - ist von der Bühne und für die Bühne bestimmt. Im Unterschied zu der Ideen-, Bekenntnis- und Weltanschauungsdramatik der norddeutschen Dichter von Lessing bis zu Hebbel spürt man bei Grillparzer die Freude an der phantasiekräftigen verzaubernden Wirkung des Theaters, des bühnenmässigen Spiels als solchem. Er steht hier in der weit zurückreichenden Tradition der Wiener Volkskomödie, die in Grillparzers Zeitgenossen Raimund und Nestroy ihre Blüte erlebte. Dazu kommt, dass die Kunsttradition Wiens vor allem durch die sinnenfrohe Kunstanschauung des Barock bestimmt war, bei der die blosse Wortkunst

hinter Musik, Malerei, farbenprächtiger und prunkvoller Ausstattung zurücktrat. Aus dieser Herkunft Grillparzers erklärt sich auch seine Verwandtschaft und Zuneigung zu den spanischen Dramatikern Calderon und Lope de Vega und ihrer unerschöpflichen bühnen- und spielfreudigen Phantasie.

Für Grillparzer soll das Theater in erster Linie eine bunte, Herz und Sinn fesselnde Zauberwelt des schönen Scheins vor uns hinzaubern. Seine Aufgabe ist eine rein poetisch-künstlerische. Er soll weder die Wirklichkeit wiederholen, oder enthüllen, noch soll es Ideen oder Weltanschauungsprobleme behandeln. Deshalb wäre es grundsätzlich falsch, an die Grillparzerische Dichtung mit der Frage heranzugehen, welche "Idee", welcher "Grundgedanke" seinen Stücken zugrunde liege. Grillparzer hat gelegentlich einmal selber gesagt, dass zwar "Ideen anregend" wirkten in seiner Dichtung, er aber immer "vom lebendigen Faktum" ausgehe. Schon die Stoffe vieler früheren Dramen und Fragmente Grillparzers, die er teils auf Grund Wiener Theaterindrücke, teils unter dem Einfluss Schillers wählte. ("Robert, Herzog von Normandie", "Spartakus", "Alfred der Grosse", u.a.) zeigen, dass das persönliche Erlebnis oder weltanschauliche Probleme hinter der Freude am dramatischen Schaffen und am theatralischen Spiel zurücktreten. Das dichterische Schaffen Grillparzers vollzog sich viel weniger bewusst und willenhaft als etwa bei Schiller und Hebel. Es war ein unbewusstes Hervorbringen von Bildern und Szenen, die im Gemüt und Phantasie emporstiegen und sich wie Blumen entfalten. Daher bedurfte er so sehr der Stille, der Weltabgeschiedenheit und des ungestörten Seelenfriedens, damit Phantasie und Gemüt ihre produktiven Kräfte entfalten konnten. Nicht nur als Mensch- wie noch erörtert werden wird- auch als Dichter bedurfte er der weltabgelösten Kontemplation, in der das Ich sich rein bewahrt und nur sich selbst gehört.

Dennoch wäre es durchaus einseitig und würde Grillparzer nicht gerecht, wenn man seine Dichtung nur aus dieser einen Wurzel der dramatischen Spielfreude und der bühnenfrohen Phantasie heraus deuten würde. Tatsächlich hat seine Dramatik eine doppelte Wurzel. Sie ist zugleich ein Zeugnis seiner ganz persönlichen Lebenserfahrung und Lebensstimmung. Und die in seinen Dramen immer wiederkehrende Problematik ist sowohl Ausdruck der allgemeinen Lebensproblematik seiner Zeit als auch seines eigenen Leidens am Leben, seines eigenen Ringens um eine Lösung scheinbar unauflöslicher Daseinsfragen. Welche der höchst verschiedenen Gestalten seiner Dichtung man auch näher betrachtet, die griechische Dichterin Sappho, oder die stürmische Tatnatur des Königs Ottokar, das halbmythische Naturkind Medea oder den greisen König Ru-

dolf II. mit seiner Welt- und Tatenscheu, seiner mystischen Versenkung in eine höhere, bleibende Welt - es ist immer wieder Grillparzers Frage an das Leben, sein innerer Widerspruch, der uns in allen begegnet und auch seine Antwort auf diese Frage, soweit es ihm überhaupt gelingt, eine Antwort zu finden.

So sind Grillparzers Dramen einerseits aus der Fülle des Lebens und der Phantasie geschöpft, den mimisch-theatralischen Reichtum der österreichischen Theatertradition bewahrende Bühnenspiele und andererseits sind sie persönlichste Selbstbekenntnisse und Selbstzeugnisse.

Streifen wir noch mit einem flüchtigen Blick den Lebensweg des Menschen Grillparzer, so ist der erste Eindruck, dass der Stern des Ruhms und des Erfolges ihm überraschend früh erstrahlte. Mit sechsundzwanzig Jahren bringt ihm die Aufführung der "Ahnfrau" im Burgtheater einen starken Erfolg beim Publikum und die öffentliche Anerkennung als dramatischer Dichter. Ein Jahr später steigert die "Sappho" seinen Ruhm. So erfährt Grillparzer schon in seiner Jugend was z.B. Kleist sein Leben lang versagt blieb und Hebbel erst spät zuteil wurde. Der österreichische Finanzminister bewirkt seine Ernennung zum Theaterdichter. Gleichzeitig behält er seine Staatsbeamtenstelle, die ihm Zeit und Ruhe genug für sein dichterisches Schaffen liess. Er erhält einen Urlaub nach Italien und lernt das Land, unter günstigen Umständen, im Gefolge der Kaiserin kennen, die er begleitet. Byron bewundert ihn, Beethoven schenkt ihm Vertrauen, Goethe behandelt ihn bei einem Besuch in Weimar mit Achtung und Anerkennung. Äussere Sorgen drücken ihn nicht. Zwar steigt er nicht zu höheren Stellungen auf, aber dafür behält er Freiheit und beliebige Zeit für seine private Arbeit. Er macht später Reisen nach England, Frankreich, Griechenland. So scheint er geradezu ein Günstling des Glücks zu sein.

Aber mit diesen glücklichen Umständen verbanden sich schon früh und weit überwiegend unglückliche. Sie kamen zum kleineren Teil vom äusseren Geschick her, zum grösseren von der inneren zwiespältigen Veranlagung des Dichters. Das traurige Geschick seiner Familie wurde schon angedeutet. Aber selbst Ruhm und Anerkennung versetzten ihn in Angst. Er fürchtete, dass sein dichterisches Vermögen den Forderungen und Ansprüchen des Publikums kein Genüge leisten könne und er fürchtete, dass der öffentliche Ruhm zugleich eine unerträgliche Knechtung seiner inneren Freiheit bedeute. Andererseits war er überempfindlich gegen jede Kritik, weil sie sein labiles Selbstvertrauen sofort erschütterte. Er bemerkt in seiner Selbstbiographie¹, dass selbst in den Jahren höchsten

¹ a.a.O. Bd. IV. Selbstbiographie S. 92.

Ruhms das geringste Stirnrunzeln einiger Freunde in seinem "Innern grosse Schaden" anrichten und ihn zu der schmerzlichen Vermutung führen konnte, dass er seine Kraft und sein dichterisches Vermögen überschätzt hätte- wie ihn überhaupt schon früh die Befürchtung verfolgte, die Schaffenskraft seiner Phantasie könnte eines Tages versiegen. So wollte er lieber überhaupt auf jeden Ruhm verzichten als die Leiden eines Erlöschens des Ruhmes, eines Zurückfallens in Vergessenheit und Verachtung zu erleben.

Wie Grillparzer den Ruhm zugleich fürchtete und nicht entbehren konnte, so stand er dem Leben überhaupt und vor allem der Liebe voll sehnsüchtigem Verlangen und zugleich voll tiefer Unentschlossenheit, ja Angst, sich zu verlieren, gegenüber. Der früheren Resignation als Dichter entspricht die Resignation in der Liebe. Jede Art von Bindung und Verpflichtung ängstigte ihn, weil sie seine innere Freiheit einschränkte. In seinem Verhältnis zu den zahlreichen Frauen, die ihm Verehrung, Freundschaft, Liebe entgegenbrachten, hielt er sich stets vor dem letzten, ihn bindenden Schritt zurück- nicht aus Sittenlosigkeit, sondern eher aus einem überfeinerten persönlichen Gefühl der unverletzlichen Freiheit und Unantastbarkeit des innersten Selbst. So kam es schliesslich zu dem jahrelangen quälenden Hin und Her in der auf beiden Seiten echten und grossen Liebe zu Kathi Fröhlich. Er konnte sich nicht für die Ehe entscheiden, auch da nicht, als er sicher war, in ihr die Gefährtin seines Lebens gefunden zu haben. Er glaubte den Verlust an innerer Freiheit, an dem Nurch-sich-selbst-Gehören nicht ertragen zu können, so wie er das Bindende und Verpflichtende des Ruhmes fürchtete, ohne doch ja das Verlangen und das Bedürfnis danach zu verlieren. Dieser Verzicht Grillparzers, sei es auf den Ruhm oder auf die Liebe, auf das berauschende Glück des Lebens geschah also unter quälendem inneren Zwiespalt. Er floh vor dem, was er zugleich glühend ersehnte. Er schrieb einmal in sein Tagebuch, dass er, noch über jenen angeschmiedeten Prometheus hinaus, dem ein Adler immer von neuem die Leber aushackte, sich selber zerfleischt habe.

Zu dieser selbstquälerischen, zwiespältigen Veranlagung kamen äussere Ereignisse hinzu, die sein reizbares, hypochondrisches Gemüt überschwer trafen und die fortschreitende Verdüsterung seines Lebens beförderten. Nur auf Weniges sei kurz hingewiesen: Ein Gedicht, das er auf der italienischen Reise über ein zwischen antiken Ruinen errichtetes Kreuz schrieb, rief aus religiösen Gründen Entrüstung, Protest und Skandal bei Hof und in der Öffentlichkeit hervor. "König Ottokars Glück und Ende" wurde ihm vom Kaiserhaus mit scheinbar schmeichelhaften Gründen beschlagnahmt. Trotz der Verherrlichung des ersten Habsburgers

hielt man es für frevelhaft, das regierende Herrscherhaus auf die Bühne zu bringen. Dem wesentlich schwächeren Erfolg von "Ein treuer Diener seines Herrn" und "Der Traum, ein Leben" folgte die unerwartete, offene Niederlage von "Weh dem, der lügt" (1836). Gekränkt und verbittert zog Grillparzer sich, erst 46 Jahre alt, in die Einsamkeit zurück. Er vermied von nun an völlig die Öffentlichkeit und verschloss seine grossen letzten Dramen, "Die Jüdin von Toledo", "Libussa", "Ein Bruderzwist in Habsburg" in seinem Schreibtisch, um sie nicht der Verständnislosigkeit und dem stumpfen Sinn der Menge auszusetzen. Als man ihn nach Jahren wieder aufzuführen begann, vermochte das weder seine selbstgewählten Einsamkeit noch seine Verbitterung und Publikumsfeindschaft aufzuheben. Und als in seinem Alter Anerkennung und Ruhm immer reicher wurde, als dann ganz Österreich seinen achtzigjährigen Geburtstag feierte, lautete seine Antwort: "Die Huldigungen betäuben mich. Es ist viel zu spaet ... der hundertste Teil von dem .. hätte mich früher erquickt und mich zu dichterischer Arbeit aufgemuntert, die mir zur Ehre, dem österreichischen Volke zur Freude gereicht hätte. Es sind nur die letzten Gnadenstösse, die man mir versetzt".

Mit dem Gesagten konnten nur einige Hinweise auf die innere Situation der Zeit und auf Wesensart und Problematik des Dichters gegeben werden. Nur im Groben wurde der geschichtliche Ort und das individuelle Wesen und Geschick des Dichters einleitend angedeutet. Dieser Versuch war notwendig, weil das Wesen und Wandlung des Tragischen im Drama Grillparzers ohne eine Hindeutung auf seine Zeit, seine Persönlichkeit und sein Geschick nicht verstanden werden kann. Es wird sich zeigen, wie stark die Problematik des Tragischen bei Grillparzer durch seine Zeit, seine Individualität und sein Geschick bedingt ist.

“SAPPHO”

Das Trauerspiel “Sappho”, das trotz der durchaus verschiedenen Auffassungen der darin behandelten Probleme - in bezug auf die Thematik und Problemstellung so sehr in der Nähe von Goethes “Tasso” steht, ist auch in Form und Ausdruck dem klassischsten Drama des Weimaraners, dem massvollen Stil und der gebändigten Sprache der “Iphigenie” verwandt. Jedoch näher besehen, ist die klassische Landschaft der “Sappho”, sind die antiken Gewänder und die rauschende, doch in Zügel gehaltene Sprache nur ein poetischen Schleier, der über moderne Menschen gebreitet ist, um diese aus der Gegenwart in das Zeitlose zu entrücken.

In dieser durch die äusseren Mittel der Form und der Sprache bewirkten Entrücktheit stellt uns Grillparzer die persönliche Problematik moderner Menschen dar. Nicht die Tragik des Menschen überhaupt, sondern das einmalige konkrete Geschick der Dichterin Sappho,- und hiermit auch Grillparzers eigenste Erfahrung des Tragischen in dieser Schaffensperiode wird in unserem Drama gestaltet.

Wie erfährt also Sappho, wie erfährt der Dichter hier das Tragische?

Wir wollen an Hand des dichterischen Werkes die verschiedenen Stufen im Gang des inneren Geschehens der Sappho verfolgen, um zum Schluss, auf die konkreten Ergebnisse gestützt, diese Frage zu beantworten. Wir werden dabei besonders im ersten Akt länger verweilen, da schon in diesem die wesentlichsten Probleme hervortreten.

Sappho, die Dichterin, kehrt, mit Lorbeer bekränzt, von den olympischen Spielen zurück, begleitet von Phaon, dem einfachen Jüngling, den sie liebt, den ihre “Wahl” (I₂) getroffen. Dem Volke, das sie in Jubel und Begeisterung empfängt, verkündet sie: sie wolle von nun an des “Ruhmes Kranz, der nur den Bürger ziert, den Dichter drückt” (I₂) ablegen, und “den Loorbeer mit der Myrte vertauschend” (I₂), in häuslicher Stille und Geborgenheit-an Phaons Seite ein neues Dasein beginnen. Mit diesem von Sappho gefassten Entschluss stehen wir also an einem inneren und äusseren Wendepunkt in Sapphos Leben. An die Stelle der sie bisher bestimmenden Ideale treten neue, die sie eine ganz andere, ihrem bisherigen Leben entgegengesetzte Daseinsform bejahen lassen. Wie halten hier kurz inne

und fragen, was es für eine Lebensform war, die Sappho verlassen möchte und wie diejenige beschaffen ist, nach der sie sich nun sehnt.

Werfen wir kurz einen Blick auf Sapphos Vergangenheit: Früh verwaist, von den Geschwistern misshandelt, früh mit menschlichem Glück und Unglück vertraut, hat sie ein an Erfahrungen reiches Leben geführt, bis sie von "des Ruhmes, der Ehrsucht eit'len Schatten" (I₆) gelockt, das menschliche Dasein mit seinem Leiden und seinem Glück, seinem Reichtum und seiner Armut, seiner schrankenlosen Leidenschaft und seiner stillen Idyllik verliess, um sich in der Isoliertheit, fern der beglückenden und zugleich gefährdenden Welt, der Kunst zu widmen. Das zeitlose Existieren in den erhabenen, götternahen, der stillen Betrachtung des Lebens gewidmeten Daseinsform beglückte Sappho zunächst. Die Bestätigung ihres dichterischen Könnens und ihrer künstlerischen Berufung, die sie in dem immer wachsenden Ruhme fand, gab ihr immer wieder neuen Schwung und führte sie auf den Höhepunkt der Leistung und der öffentlichen Anerkennung der Dichterin. Sie vermochte in Olympia den Lorbeer, der "die Blüten der Zukunft und der Vergangenheit trägt" (L₆) zu erringen. Auf diesem Gipfel ihrer Kunst begegnet ihr das Leben in der Gestalt Phaons und mit dieser Begegnung vollzieht sich eine Wandlung in ihr. Worin besteht diese Wandlung? Was ging in Sappho vor, dass sie, "den Lorbeer mit der Myrte" vertauschen will, dass sie die über die Menge hinausgehobene und den Göttern zugewandte Künstlerexistenz um des verborgenen und anonymen Glückes im Winkel, die Götternähe um des Erdenglückes willen, preiszugeben bereit ist?

Wir stellen fest, dass in dem Augenblick, wo in der Künstlerin die liebende Frau erwacht, wo Sappho von irdischer Neigung zu einem Erdensohn ergriffen wird, sich der Wertakzent, der bisher auf dem Bereiche der "Kunst" lag, auf das "Leben" verschiebt. Angesichts der Möglichkeit des irdischen Glückes scheint ihr das Poetenglück des Schauens und Schaffens und des Ruhmes schaal und leer. Was ist denn der Ruhm, fragt sich Sappho, ist er etwas anderes als ein "leer - bedeutungsloser Schall" (I₆)
Und

Umsonst nicht hat zum Schmuck der Musen Chor
Den unfruchtbaren Lorbeer sich erwählt,
Kalt, frucht- und duftlos drückt er das Haupt. (I₄)

In der Begegnung mit Phaon erfährt Sappho das Verhältnis von Kunst und Leben als schmerzhaften schneidenden Gegensatz, vollzieht sich eine Umwertung der Werte, die zu der Erkenntnis führt: das Leben, das einst

zugunsten der Kunst Geopferte, war "fruchtbar", war "warm, und heiter" (I.₁) Und umso stärker fühlt sie plötzlich die Öde, die Einsamkeit, die Kälte in der bisher als so bevorzugt empfundenen Region der Kunst. Die "goldnen Gaben" (I.₄), die die Götter den Menschen schon in die Wiege gelegt haben, das Vermögen zum "Vollgenuss des Lebens" (I.₄), "Lebenslust", "der kühne Mut", "der Weltbegier Stärke", "Entschlossenheit und Lust" (I.₄), diese seinsträchtigen Erfahrungen, die der Poet in seiner weltabgeschiedenen Einsamkeit am Altar der Kunst entbehren muss, gewinnen den höchsten Wert; im Gegensatz zu dem plötzlich als wesenlos empfundenen Bereich der Kunst erhält das "Leben" "Substanzialität"¹. Seitdem Sappho in der aufglühenden Liebe das "goldne Land hat herüberwinken" (I.₆) sehen, will sie nicht mehr in den wolkennahen Regionen der Dichtkunst ein einsames, heimatloses, irreales und nur mittelbares Dasein aus der Phantasie heraus führen, sondern sie sehnt sich nach Heimat, nach Geborgenheit, nach Leben und Glück, wie es von Menschen gelebt und empfunden wird. An Phaons Seite will sie in "häuslich stillen Freuden" (I.₂) ein "einfach Hirtenleben führen" (I.₂) und die Kunst, die sie gleichzeitig festzuhalten wünscht, soll "hold" (I.₄) dem neubeginnenden Leben dienen.

Sapphos Sehnsucht, im Engen, im Begrenzten aufzugehen, ist also doppelten Ursprungs:

1) Die Dichterin sehnt sich aus der Einsamkeit und Weltabgeschlossenheit des Künstlerdaseins, in dessen Ernst, Weltabsage und Kälte die Frau in ihr kein Genüge hat finden können, zurück in das naive unmittelbare Leben, in seine "heitren Blütentäler", zurück zur Liebe und Wärme, zur bergenden und verbergenden Nähe des vertrauten, menschlichen Du und der Natur.

2) Im fordernden und anspannenden, überpersönlichen Bereiche der Kunst, beständig ausgesetzt der Öffentlichkeit der Nation, sehnt sich Sappho nach einer privaten Existenz, in der der Mensch er selbst sein und seine eigensten menschlichen Bedürfnisse leben kann.

Diese doppelte Sehnsucht ist Ausdruck eines zwiespältigen Lebensgefühls, eines Gefühls, das in Ruhe und Geborgenheit, in stiller Idylle das "eigene Selbst", dies höchste Gut des Menschen rein und unbefleckt zu bewahren trachtet und das zugleich von einer unendlichen Sehnsucht nach Hingabe an die unergründlichen Leidenschaften, die der Welt innewohnen, ergriffen ist. Diese Widersprüchlichkeit, die ihrem Lebensgefühl innewohnt, zeigt sich alsbald im Fortgang der inneren Handlung; denn

¹ Benno von Wiese Die d. Tr. v. Lessing bis Hebbel Bd. 2, S. 157.

eben noch hofft Sappho in idyllischer Abgeschlossenheit und Naturgeborgenheit Erlösung von dem irdischen und himmlischen Ausgesetztsein und Offenbarsein des Künstlers zu finden, da verlangt im nächsten Augenblick die Leidenschaftlichkeit in ihr, die im Abstandnehmen vom Leben zwar verdrängt aber nicht überwunden wurde, nach "leben" im Sinne selbstvergessener Entflammtheit. Die Frau in ihr drängt nach Erfüllung ihrer ungestillten Leidenschaft. Sappho, die kurz vorher von "häuslich stillen Freuden", von idealischer Ruhe als der ersehnten Daseinsform sprach, sieht plötzlich überraschend in einer dieser gänzlich entgegengesetzten Lebensform, in leidenschaftgetragendem Daseinsgenuss, den höchsten Zweck und das höchste Ziel wahren Lebens.

Und l e b e n ist ja doch des Lebens höchstes Ziel (I.4)

Dieser plötzlichen Wendung zur Bejahung schrankenloser Hingabe an das Leben folgt, erschütternd und knapp, die umstürzende und Grillparzers eigene Problematik enthüllende Aussage Sappho's:

Und ewig ist die arme Kunst gezwungen,
Zu betteln von des Lebens Überfluss. (I.4)

Diese bedeutsamen, intensiv-zusammengedrängten, kaum die allmähliche Entwicklung des neuen Lebensgefühls abwartenden, sondern plötzlich, atemberaubend, ergebnishaft, mit einem höchsten Grad von Überzeugung ausgesprochenen Verse enthalten und enthüllen ein Problem, das an und für sich von Petrarca bis zu Goethes "Tasso", dann wieder bei Ibsen ("wenn wir Toten erwachen") und bei Thomas Mann immer erneut wiederzukehren scheint. Hier aber bei Grillparzer, tritt es in einer nur ihm eigenen Abwandlung hervor.

Was ist dies für eine Kunst, die, wie sie hier von Grillparzer geschildert wird, gezwungen ist, "zu betteln von des Lebens Überfluss"? Ist die Kunst überhaupt abzulösen vom unmittelbaren Leben und dem Leben antithetisch, alternativ gegenüberzustellen? Ist sie nicht unlöslich mit ihm verbunden? Nährt sie sich nicht aus den Quellen des Erlebens und wird sie nicht gerade durch das gelebte Leben, das sie widerspiegelt, reich?

Dass Künstler an der Antinomie von Kunst und Leben leiden, hat es immer gegeben und gibt es immer noch. Auch bei Shakespeare, bei Schiller, Hölderlin, Kleist geht es um den Gegensatz von Kunst und Leben, um das Leiden des Künstlers an der Wirklichkeit. Aber bei ihnen entstand der Konflikt vor allem daraus, dass sie sich mit ihrer Umwelt nicht

verständigen konnten, dass die Menschen ihre Verkündigung nicht aufnahmen und sie nicht zu verstehen vermochten, kurz, dass sie am Widerstand der dumpfen Welt litten. Ganz anders ist es hier bei Grillparzer.

Dass der Dichter ein von der Wirklichkeit abgeschiedenes, weltloses, lebensabgewandtes Dasein führen muss, ist eine speziell grillparzerische Erfahrung. Für ihn - und im Grunde für seine ganze Generation, für E.T.A. Hoffmann wie für Mörike, für Byron wie für Lenau - wurde das Leben und die Kunst zu unvereinbaren Gegensätzen. Um dichten zu können, musste er in sich hinabtauchen, was die "Phantasie" aus der stillen Tiefe des Gemüts hervorrief; dafür aber war die Freiheit, die Distanz vom allergreifenden Strudel des Daseins unabdingbare Voraussetzung. Dieses allein aus der Phantasie, aus Subjektivität der Künstlerpersönlichkeit schöpfende Verfahren lässt nur ein mittelbares Verhältnis zur Welt zu und birgt die Gefahr in sich, dass die Kunst den Bezug zur Wirklichkeit, zur äusseren Welt verliert, sich autonom setzt und zum "holden Schein"¹ zu werden droht. Zugleich wächst die Gefahr, dass sie sich bei der leisesten Berührung mit der Wirklichkeit an ihr wundschlägt. So richtet die Poesie, losgelöst von aller Unmittelbarkeit des wirklichen Lebens eine Welt des "holden Scheins" auf. Doch sind wir von der Welt des "schönen Scheins" bei Schiller dabei bereits weit entfernt. Bei Schiller musste, ja durfte die Kunst nichts anderes sein als "schöner Schein", gerade weil das wahre Wesen, die höchste Idealität nicht als stofflich Reales erscheinen konnte und durfte, sondern nur in der Verwandlung des Stoffes in Form, des Seins in Gestalt, der trügenden Realität in den "aufrichtigen Schein" sich zu offenbaren vermochte. Grillparzers Welt des holden Scheins aber steht weder mit der irdischen Realität noch mit der göttlichen Idealität mehr in unmittelbarer Beziehung. Sie ist ein von der Phantasie erschaffenes Zwischenreich. Die Phantasie aber vermag nur dann zu schaffen und reine und schöne Bilder hervorzubringen, wenn sie sich unabhängig von Drang und Zwang der Wirklichkeit erhält. Der Dichter darf sich nicht mit dem Leben einlassen, er muss sich wie auf einer Insel, von seiner allergreifenden Flut frei, wie auf einer Wolke darüber schwebend erhalten, wenn er die entscheidende Voraussetzung des dichterischen Daseins und Schaffens nicht einbüßen will. Diese nicht eigentlich mehr aus der göttlichen Sendung der Kunst heraus notwendige, sondern willkürliche Isolierung von der Welt, um in völliger Freiheit, durch nichts abgelenkt, aber auch an nichts gebunden -ungestört Bilder aus der Tiefe der Phantasie aufsteigen zu lassen - sie wird vom Künstler wohl als etwas

¹ a.a.O. Bd. I, S. 46.

Befreiendes, aber zugleich als Beeinträchtigendes, als ein Abgesondertsein vom Menschlichen, ein Ausgeschlossensein vom Leben empfunden. So muss der Zweifel, die quälende Unruhe in ihm erwachen, ob nicht die Künstlerexistenz, - da sie zuletzt nur vereinsamt und entwirklicht- zu teuer erkaufte ist. Der "Lorbeer", der beglücken sollte, wird als "drückende Last (L₂) empfunden, weil er den Träger vom Leben ausschliesst.

Es ist Grillparzers eigene Situation, die hier in Sappho wiederspiegelt wird. In kurzer Zeit berühmt geworden, schrickt er vor den Forderungen und Verpflichtungen zurück, die der aufblühende Ruhm ihm auferlegt. Dazu kommt die Sorge um die Lebenskraft seiner Phantasie, die die Quelle seines Schaffens ist und ängstlich, dass sie eines Tages versiegen könnte, will er sich rechtzeitig zurückziehen und lieber auf den Ruhm verzichten als die Qualen einer erlahmenden und sich erschöpfenden Phantasie zu erleben.

Der Gegensatz von Kunst und Leben, der sich in Grillparzers Dichtung zu einer sich ausschliessenden Antinomie verschärft hat, ist zugleich der Ausdruck des zwiespältigen Lebensgefühl eines Menschen, der innerlich zwischen dem Verlangen nach leidenschaftlicher Lebensintensität und dem Wunsch nach Selbstbewahrung und Harmonie schwankt. Grillparzer war überhaupt ein Mensch der Widersprüche. In ihm lebten "zwei völlig abgesonderte Wesen: "ein Dichter von übergreifendster ja überstürzender Phantasie und ein Verstandesmensch der kältesten und zähesten Art" ¹. Diese Widersprüchlichkeit ist zunächst eine innere, aber sie zeigt sich auch in Grillparzers Beziehung zur äusseren Welt. Grillparzer, der Dichter, war am Tage mit der unpersönlich-nichtigen Beschäftigung eines Archivars belastet. Aber inmitten dieser ihm wesensfremden Tätigkeit vermag er dennoch auszurufen:

Hier sitz' ich unter Faszikeln dicht
Ihr glaubt, verdrossen und einsam
Und doch vielleicht, das glaubt ihr nicht
Mit den ewigen Göttern gemeinsam.

Der Widerspruch zwischen seinem Beruf und seiner künstlerischen Bestimmung ist ein äusserer. Derselbe Grillparzer, der ein Doppelleben führen musste zwischen dem Alltäglich-Banalen des Berufslebens, und dem Erhabenen seiner Künstlerexistenz hat auch den Gegensatz zwischen Ruhm und kühnen Erfolgen und dem damit erkaufte Verlust des stillen mensch-

¹ Heinrich Laube, Grillparzers sämtliche Werke Bd. 10, S. 95.

lichen Glückes tief empfunden. Aus dieser zwiespältigen Haltung heraus versuchte er immer wieder, in einer dieser Daseinsformen, sei es im Zustande des Friedens und des stillen Selbstbesitzes oder in dem des öffentlichen Ruhmes völlige Genüge zu finden. Aber er gehörte nicht zu den Menschen, die das Verweilen in einer Lebensform, sei es der des stillen Glückes im Winkel wirklich zu befriedigen vermochte. Selbst in einer Zeit, da er die grösste Anerkennung genoss, da sein Ruhm aufs höchste gestiegen war, blieb eine Gegenströmung in ihm lebendig, die nach Ruhe, Stille, Selbstbescheidung, nach einer idyllischen, nur durch ihn selbst bestimmten Lebensform drängte. Die Formel liesse sich auch umkehren. Als der Ruhm verrauscht war und die Stille einer halben Vergessenheit ihm erlaubt hätte, ein Leben ruhiger Selbstbescheidung und Selbstbestimmung zu führen, da litt er tief unter der Verkanntsein durch die Öffentlichkeit und unter der fehlenden Aufstiegsmöglichkeit im Beruf. Oder als seiner Sehnsucht, im Beschränkten, im Bedingten Heimat und Bindung zu finden, Erfüllungsmöglichkeiten angeboten war,- nämlich in der Ehe mit Katharina Fröhlich, die er liebte- da schreckte ihn gerade das Bindende der Ehe, die Forderung der Selbsthingabe an ein Du, der Gedanke an den möglichen Verlust des "Selbst" vor diesem ersehnten Schritt zurück. Seine Sehnsucht nach Freiheit, nach Selbstbewahrung, nach Selbstbesitz einerseits und das Verlangen nach grenzenloser Hingabe an ein Du, der Wunsch, sich selbstvergessend, dem Augenblicke hinzugeben, diese immanente Antinomie wird sich zeitlebens in Grillparzers Gemüt wie auch in seinem Schaffen zeigen.

In seiner Selbstbiographie sagt er einmal im Hinblick auf seine Mutter, dieses Zusammenleben habe ihm gezeigt, "dass ein eheliches Verhältnis seinem Wesen gar nicht entgegengesetzt" war, kurz darauf aber fügt er einige Sätze hinzu, die diese Feststellung nicht nur einschränken, sondern geradezu aufheben: "Es liegt etwas Rekonziliantes und Nachgiebiges in mir, das sich nur gar zu gern selbst der Leitung anderer überlässt, aber immer währende Störungen oder Eingriffe in mein Inneres dulde ich nicht, kann ich nicht ertragen, wenn ich auch wollte. Ich hätte müssen allein sein in einer Ehe, in dem ich vergessen hätte, dass meine Frau ein anderes sei, meinen Anteil an den wechselseitigen Aufgaben des Störenden hätte ich herzlich gern beigetragen. Aber eigentlich zu zweien sein, verbot mir das Einsame meines Wesens."¹ Dies quälend gespannte Verhältnis zweier Liebenden, von denen jeder ein Ganzes war, keiner von dem eigenen Selbst dem Du opfern wollte, und konnte und doch beide

¹ a.a.O. Bd. 10, S. 99.

sich leidenschaftlich als eins fühlten, drücken folgende Verse Grillparzers, die im Gedanken an Katharina Fröhlich geschrieben sind, sehr eindrucksvoll und unverhüllt aus:

In Glutumfassen stürzten wir zusammen
 Ein jeder Schlag gab Funken und gab Licht;
 Doch unzerstörbar fanden uns die Flammen,
 Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht.

Denn Hälften kann man aneinander passen,
 Ich war ein Ganzes, und auch sie war ganz;
 Sie wollte gern ihr tiefstes Wesen lassen,
 Doch allzufest geschlungen war der Kranz.

So standen Beide, suchten sich zu einen,
 Das Andre aufzunehmen ganz in sich,
 Doch all umsonst, trotz Ringen, Stürmen, Weinen,
 Sie blieb ein Weib, und ich war immer: ich!

Dieses Verweilen bei Art und Geschichte des Dichters war notwendig, weil das Doppelbödige, Zwiespältige seiner seelischen und geistigen Beschaffenheit und sein daraus entspringender Grundkonflikt - das Bedürfnis der Selbstbewahrung und der Wunsch nach Selbsthingabe, die Sehnsucht ganz und wahrhaft zu leben - sich in seiner bekennnisthaftesten Dichtung "Sappho" und zwar in dem Gegensatz von Kunst und Leben als einer Abwandlung dieses seines Grundkonfliktes widerspiegelt.

Wenn Sappho im Laufe ihrer Selbstaussage plötzlich, unmotiviert, eine Synthese von Kunst und Leben proklamiert, wenn sie versucht, sich

"Beider Kränze um die Stirn zu flechten,
 Das Leben aus der Künste Taumelkelch,
 Die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens" (L₄)

- wenn dieselbe Sappho, die aus Sehnsucht nicht nur nach einer idealischen sondern vor allem nach einer wirklichen Existenz gewillt war, die Kunst preiszugeben, auf einmal nach der Einheit dieser sich ausschliessenden Lebensformen strebt, dann erscheint es von vornherein gewiss, dass sie Unmögliches begehrt. Dabei ist diese neue Haltung nicht als blosser Laune

¹ a.a.O. Bd. I. S. 64 "Jugenderinnerungen in Grünen"

oder Stimmung, die sich ihrer der Einheit beraubten, ins Schwanken geratenen Seele bemächtigt, zu deuten, sondern sie ist Ausdruck der Vielschichtigkeit einer Dichterseele, die im Tiefsten gerade dies Unmögliche begehrt. Wenn nun Sappho meint, ihren Dichterberuf mit einem schäferlichen Liebesidyll in den "heit'ren Blütentälern" vertauschen zu können und im "Genuss" die Lösung ihres Konfliktes gefunden zu haben, und wenn sie sich alsbald doch wieder an die Möglichkeit festklammert, das "Leben" mit der "Kunst" zu vereinen, so spiegeln sich in diesen widerspruchsvollen Aussagen nicht die Dissonanzen einer mit sich uneinigen Seele oder das stimmungsbewegte Gemüt einer Frau, sondern: es sind die Versuche einer Natur, wie sie Grillparzer zu eigen war, eine Möglichkeit des Lebens zu finden, bei der nicht die eine innere Forderung auf Kosten der anderen unterdrückt würde. Im höchsten Rausch des Glückes überfiel ihn die Sehnsucht nach Ruhe und stillem Selbstgenuss. Er sprach beides gleichzeitig aus und hielt an beidem fest:

Lust ist das höchste Gut -Erkenntnis ist das höchste Gut

Solcher Zwiespalt nährte den Zweifel, aber auch die Hoffnung, in einer dieser Lebensformen oder vielleicht in der Synthese der beiden Genüge zu finden.-

Der weitere Auftritt (I₅) deckt eine neue Schicht der Seele Sapphos auf.

Die hier Sappho gegenübergestellte jugendliche Melitta, -wie Phaon mit "des Lebens schönsten Blüten" (I₅) geschmückt, noch ahnend, erwartend, hoffend am Eingang des Lebens stehend, ein natürlich-naives, ungeistiges Geschöpf, bildet den grossen Gegensatz zu der Künstlerin Sappho. Die unproblematisch und untragisch gesehene, ganz lebensunmittelbare Melitta, die noch vor aller bewussten Erfahrung, vor dem Konflikt von Gut und Böse steht und das Leben gänzlich ungebrochen und ursprünglich erfährt, erinnert Sappho sogleich wieder an den Geliebten, der ebenso "in seiner Jugend Fülle" (I₅) dasteht. Der Zweifel, der, kaum bemerkt, irgendwo in den Tiefen des Herzens erwacht ist, wird laut. Zitternd, zaghafft fragt Sappho:

"Glaubst du, er wird sich glücklich fühlen, Mädchen?" (I₅)

Kann Sappho diesen schlichten Erdensohn beglücken? Hat sie das Vermögen, die "Göttergabe" sich dem Leben unmittelbar hinzugeben? Hat sie nicht schon alles in Phantasie und Dichtung vorweggelebt? Kann sie

die Naivität, die die Voraussetzung jeder unmittelbaren Hingabe ist, noch aufbringen?

Das immer wachsende Gefühl einer unüberbrückbaren Kluft zwischen ihr und dem Leben bemächtigt sich ihrer und rückblickend ruft sie in Verzweiflung aus:

Und ich!- O, ihr des Himmels Götter alle!
 O, gebt mir wieder die entschwundene Zeit!
 Löscht aus in dieser Brust vergangner Leiden,
 Vergangner Freuden tiefgetretne Spur;
 Was ich gefühlt, gesagt, getan, gelitten,
 Es sei nicht, selbst in der Erinnerung nicht!
 Lasst mich zurücke kehren in die Zeit,
 Da ich noch scheu mit runden Kinderwangen,
 Ein unbestimmt Gefühl im schweren Busen,
 Die neue Welt mit neuem Sinn betrat;
 Da Ahnung noch, kein quälendes Erkennen
 In meiner Leier goldnen Saiten spielte,
 Da noch ein Zauberland mir Liebe war,
 Ein unbekanntes, fremdes Zauberland.

.....
 Da steh' ich an dem Rand der weiten Kluft,
 Die zwischen ihm und mir verschlingend gähnt;
 Ich seh' das goldne Land herüber winken,
 Mein Aug' erreicht es, aber nicht mein Fuss!- (L.)

Nun können wir uns fragen, ob es -wie man nicht selten meinte- der Altersunterschied ist, der Sappho vom Glück der Liebe ausschliesst und ihr den Eingang in "das goldne Land" verwehrt? Ist es das Problem der alternden Frau und des jugendlichen Geliebten, das hier hineinspielt?

Aber was Sappho in den eben ausgeführten Versen über sich aussagt, hat mit ihrem Alter kaum etwas zu tun, umsomehr mit ihrem Dichtertum, zumal wenn man es von Grillparzers zwiespältigen Erfahrungen aus betrachtet.

Sappho's Selbstaussage ist Ausdruck des "malheur d'être poète", der bitteren Erfahrung des Dichters mit seinem Beruf und mit seiner Berufung, die Grillparzer wie er in seiner Selbstbiographie ausdrücklich sagt, in der "Sappho" gestalten, der er "dichterischen Ausdruck" geben wollte.

Worin liegt nun dieses "malheur d'être poète"?

An dieser Stelle wollen wir ein Gedicht Grillparzers, das zwar künstlerisch wertlos ist, aber in bekenntnishafter Klarheit seine Auffassung der Poesie und seine Selbsterfahrung als Dichter enthüllt, heranziehen. Dies Gedicht, der "Bann", geschrieben 1819, bezieht sich auf das Verhältnis Grillparzers zu Charlotte von Paumgarten. Der Dichter stellt seinen Abschied von ihr als etwas Unvermeidliches dar, weil er sich vorher einer anderen Herrin, der Kunst, verpflichtet habe, die ihn nun in ihrem Bann halte. Einst habe er sich an der Liebesgöttin vergangen, indem er sie zugunsten seiner neuen Geliebten, der Kunst, preisgab. Daraufhin habe die Betrogene ihn zu ewiger Unrast und Unzufriedenheit verdammt. Eine Gabe, die Segen und Fluch zugleich sein sollte, habe sie ihm mitgegeben, diese treibe ihn nun, ihm jede Ruhe verwehrend, immer weiter. Es ist die poetische Phantasie, mit ihrem Glück, das Leben zu vervielfältigen, und zu erhöhen, mit ihrem Fluch, sich dichtend um das Leben zu betrügnen und in der Wirklichkeit alles schaal und vergänglich zu finden, was von ihr vorweggenommen wurde.

"Von Wunsch zu Wunsch in ew" ger Kette,
 Und rastlos, wie du bist, so bleib!
 Dir sei kein Haus und keine Stätte,
 Kein Freund, kein Bruder und kein Weib!

"Ein Büttel aber beigegeben:
 Um dich, in dir, lass er dich nie,
 Er peitsche rastlos dich durchs Leben,
 Der wilde Dämon: Phantasie! --

Nun ist das Wort, das Wurzel und Urquell Grillparzerischer Dichtung bezeichnet, gefallen. Wohl verleiht die Phantasie dem Dichter die Gabe, sich über die Schranken des Lebens, über das Alltägliche zum "holden Schein" zu erheben. Aber zugleich wird sie vom Dichter als ein Dämon empfunden, der ihm das Glück ruhigen Verweilens im Augenblick, in der Gegenwart verwehrt, ihn der Seligkeit des stillen Genusses des Lebens beraubt. Für den, der diesen Dämon in sich spürt, für den, der ihn in Grillparzers Art und Stärke besitzt, enthält die Phantasie die Kraft, sich über den Augenblick hinweg in das Zukünftige, über das Seiende hinweg in die Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten emporzuschwingen und diese vorwegzunehmen und auszukosten. So nimmt die Phantasie alle Möglichkeiten des Noch-Nicht vorweg, lebt sie aus, kostet sie aus. Tritt dann aber dieses Noch-Nicht als Gegenwart und Wirklichkeit dem

Dichter entgegen, da wird es von ihm als Schon-Bekanntes empfunden, das allen Reiz verloren hat, weil es die Phantasie stärker und reiner vorerlebt hat. Menschen, Gefühle, Gegenstände locken den Dichter an, solange sie in der Ferne sind, solange sie ein poetischer Zauber umgibt. Im Augenblick, wo sie gegenwärtig werden, im Moment, wo er sie erreicht, wendet er sich voll Überdruß von ihnen ab, enttäuscht, weil ihm alles, was die Wirklichkeit bietet, schaal und leer und abgeschmackt vorkommt, da die Phantasie alles weit vollkommener schon im Bereiche der Möglichkeiten vorausgekostet hat. Dieser Dämon Phantasie lässt ihn nach allem fassen,

“Was irdisch schön, mit raschem Geiz;
Doch hältst du's, müssest du es hassen,
Und Mängel sieh in jedem Reiz.”

Dies also ist das “malheur d'être poète”, dass die Phantasie dem Poeten verwehrt, das eigentliche, wahre, unmittelbare Leben zu genießen, dass er “um des Augenblicks Kuss” buhlen muss, dass er nicht im Sein, sondern im “holden Schein” leben muss. Der Dichter ist verdammt, den illusionären Gebilden rastloser Phantasie, mit Grillparzers Worten, “den Schatten nachzujagen” (Aus dem Gedicht “der Bann”). Er leidet also bei Grillparzer an dem Übermass seiner Phantasie und er leidet an dem Trügerischen der Kunst.

Dieses Leiden unter einer gleichsam sich verselbstständigenden und den Dichter durch reflektierend-phantastisches Vorwegnehmen um das Leben betrügenden Phantasie ist eine Späterscheinung, die wir bereits in der Gestalt Herders, dann vor allem in der Romantik, bei Tieck und Brentano beobachten können.

In Jean Paul's “Titan” heisst es von Roquairol, der Verkörperung des ästhetizistischen Zeitgeistes:

“nicht bloss die Wahrheiten, auch die Empfindungen antizipierte er. Alle herrlichen Zustände der Menschheit, alle Bewegungen, in welche die Liebe und die Freundschaft und die Natur das Herz erheben, alle diese durchlief er früher im Gedicht als im Leben, früher als Schauspieler und Theaterdichter denn als Mensch, früher in der Sonnenseite der Phantasie als in der Wetterseite der Wirklichkeit”.¹

Grillparzer hat, wie seine Dichter- Nachfahren Heine, Lenau, Büch-

¹ J. Pauls Werke. K. Wustmann, Leipzig und Wien o.J. Bd. I. S. 267.

ner, sehr stark an diesem Zuviel seiner vorweggreifenden Phantasie, an seiner Gebrochenheit, seinem Unvermögen, unbefangen im Augenblick aufgehen zu können, gelitten. Das Gleichgewicht zwischen Lebenskraft und Phantasiemächtigkeit des Ich, zwischen Daseinsunmittelbarkeit und ästhetischer Reflexion war verloren gegangen. So sah sich der Dichter eben durch sein dichterisches Vermögen in seinem Verhältnis zur Wirklichkeit, in der Fähigkeit, zu leben bedroht. Da er die Fähigkeit besass, dem Leben, wo immer er es erfuhr, alsbald auf seinen nichtigen, enttäuschenden, vergänglichen Grund zu schauen, konnte, ja durfte er sich nicht mit dem Leben einlassen.

Die der Sappho angedichtete Unfähigkeit, sich dem Glück, dem Augenblick hinzugeben, ist des Dichters eigene Unfähigkeit zur Hingabe an ein DU. Sie wurzelt in der emanzipierten und "autonom" gewordenen Phantasie.

Es ist also keineswegs der Altersunterschied, der Sapphos Liebe zu Phaon unmöglich macht. Nicht, weil sie einige Lebensjahre älter ist als Phaon kann sie ihn nicht lieben, sondern weil sie, die Unmittelbarkeit, die "Illusionsfähigkeit" der Liebe nicht mehr aufbringt. Der Umstand, dass das Künstlersein ihr das unmittelbare Erleben des Daseins, das naive menschliche Empfinden und Fühlen verwehrt, wird von der Künstlerin als schmerzliche Schranke empfunden, Sappho leidet an der zum Leben unfähig machenden, ja den Zutritt zum Leben verwehrenden Künstlerexistenz, sie leidet an dem "malheur d'être poète".

Wir stellen erstaunt fest, wie sich hier das Bild der klassischen Erfahrung des Verhältnisses von Kunst und Leben -etwa bei Goethe und Schiller- verschoben hat. Dort handelte es sich um die Schranken, die dem vom höheren Dasein, vom "Ideal" durchdrungenen Dichter durch die Wirklichkeit gesetzt waren. Hier dagegen wird die Berufung zur Künstlerexistenz, das der Wirklichkeit Entrücktsein, ja der Ruhm selber, zugleich als Beraubung und Verarmung im eigentlich menschlichen Bereich erlebt. Die Fähigkeit, das Unbedingte kraft der Phantasie im Inneren hervorzubringen, beraubt den Dichter der Fähigkeit, an dem menschlichen Glück noch teilzunehmen, das Bedingte noch in unmittelbarer Selbsthingabe zu erfahren.

Wir tun gut, Grillparzers Sappho mit Goethes "Tasso" kurz zu vergleichen und zu versuchen, dort wie hier vergleichend hervorzuheben und herauszuarbeiten, was "Poesie" und was "Leben" für beide Dichter bedeutet.

Bei Goethe schafft Tasso, der Dichter, eine Welt, seine Welt, indem er die Objekte, denen er in der äusseren Wirklichkeit begegnet, seinem

Innern gemäss umschafft, sie seiner Seele und ihrer zugleich idealen und subjektiven Forderung angleicht. Dieser unaufhörliche, nicht nur sein Dichten sondern auch sein Leben bestimmende Schaffensprozess ist die Konsequenz eines immanenten Müssens, eines innerlichen Bedürfnisses, das den Dichter bei jedem Erlebnis zwingt, das Erlebte seiner inneren Welt, seinem gesteigerten Empfinden anzuverwandeln. In dem Augenblick aber, wo Tasso seine gedichtete Welt in die objektive Ordnung des Seins, also unmittelbar in die Wirklichkeit übertragen will, wird die Inkongruenz dieser beiden Welten zur tragischen Erfahrung. Tasso scheitert an seinem immer und überall künstlerisch-schöpferischen Verhältnis zur Welt. Seine Welt war ein ob auch noch so reines und notwendiges, so doch illusionäres, wahnhaftes Gebilde seiner Seele. Und die Tragik erwächst bei Tasso aus der "Disproportion des Talents zum Leben", aus dem Missverhältnis des Genies zur Realität. Tasso leidet und scheitert am Leben, weil es in seiner schicksalhaften, und gesellschaftlich-gesetzlichen Bedingtheit die idealischen Träume seiner Seele als un-wirklichen, ja unsittlichen Wahn enthüllt. Ganz anders ist es bei Grillparzer.

Sappho dagegen will sich ohne jeglichen Anspruch an die Welt, ohne den leisesten Versuch, sie dichtend umzuschaffen der gemeinen Wirklichkeit unterordnen, sie will sie "leben" und "geniessen". Sie leidet nicht, wie Tasso daran, dass die Wirklichkeit des Lebens den Dichter bedroht, und lähmt, sondern sie leidet daran, dass die Kunst den Dichter hindert, wahrhaft und im vollen Sinne zu leben. Sie leidet nicht am Leben, wie es Tasso tut, weil es seinen idealischen Ahnungen und dem Unbedingtheitsanspruch seiner Seele nicht entspricht, sondern Sappho leidet an der Kunst, die jeden Bezug zur Wirklichkeit aber zugleich jeden transzendenten Bezug verloren hat, die ein von der Phantasie aufgerichtetes illusionäres, selbstzweckliches Gebilde zu werden droht. Tasso konnte nicht anders als die Poesie zu leben. Für Sappho aber wird die Poesie gerade das, was sie vom Leben fernhält, sie der Möglichkeit, zu leben beraubt. Tassos Verhältnis zum Leben war ästhetizistisch, Sapphos Verhältnis zur Kunst ist ästhetizistisch. Die Wahrheit und Wesentlichkeit der Poesie ist geschwunden. Grillparzers Sappho empfindet das Uneigentliche, das Unwirklich-Illusionäre der Kunst, Goethes Tasso die des Lebens. Dem Dichter Tasso entlarvt sich die Nichtigkeit des Lebens, der Dichterin Sappho die Nichtigkeit der Kunst.

Mit elegischem, bitter-schmerzlichem Gefühl zieht Sappho die Bilanz ihres Lebens und ihrer Künstlerexistenz:

Weh dem, den aus der Seinen stillem Kreise
 Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt!
 Ein wild bewegtes Meer durchschiffte er
 Auf leichtgefügtm Kahn. Da grünt kein Baum,
 Da sprosset keine Saat und keine Blume,
 Ringsum die graue Unermesslichkeit.
 Von ferne nur sieht er die heitre Küste,
 Und mit der Wogen Brandung dampf vermengt,
 Tönt ihm die Stimme seiner Lieben zu.
 Besinnt er endlich sich und kehrt zurück
 Und sucht der Heimat leichtverlassne Fluren
 Da ist kein Lenz mehr, ach! und keine Blume,
 Nur dürre Blätter rauschen um ihn her! (I.)

In ihrer Verzweiflung übersteigert sie die Abwertung der Kunst so sehr, dass sie ihr nun alles Positive abspricht und in ihr nur das Dürre, Öde und Vereinsamende erblickt, bis sie durch eine spontane Bemerkung Melittas auf solche Verkennung der Kunst hingewiesen, wieder zur Besinnung kommt und nun noch einmal Gedankengang und Urteil wechselt: Die bis zum "leeren Schall" entwertete Kunst gewinnt ihren Wert zurück. Diese Wiederherstellung der Werthhaftigkeit der Kunst verleiht der Dichterin, die sich selber soeben noch arm und ohnmächtig erschien, neue Kraft, neuen Schwung und neuen Lebenssinn: denn nun kann sie ihre Kunst der jugendkräftigen Lebensunmittelbarkeit Phaons als ebenbürtigen Gegenwert gegenüberstellen.

Es schmähe nicht den Ruhm, wer ihn besitzt,
 Er ist kein leer-bedeutungsloser Schall.
 Mit Götterkraft erfüllet sein Berühren!
 Wohl mir! Ich bin so arm nicht! Seinem Reichtum
 Kann gleichen Reichtum ich entgegen setzen:
 Der Gegenwart mir dargebotnem Kranz
 Die Blüten der Vergangenheit und der Zukunft! (I.)

So schliesst der erste Akt damit, dass Sappho sich erneut zur Kunst bekennt.

Aber nach allem Vorangegangenen vermag diese Wendung am wenigsten zu überzeugen. Sie macht die tragische Situation der Heldin, die diese vor sich selber noch zu verbergen sucht, dem Zuschauer beklemmend offenbar: Sappho hat die Kunst an die Liebe und damit an das Leben verraten. Sie irrt, wenn sie meint, sie brauche sich nur zu besinnen

und umzukehren und alles sei wie vorher. Aber wenn sie die Kunst verlassen hat, so hat sie doch das Leben nicht wirklich gefunden und ergriffen. Es weicht vor ihr zurück. Und eine Ahnung sagt ihr, dass es unerreichbar für sie geworden ist, dass die Kunst wie das Leben ihr verloren ist und ihr keine Daseinsmöglichkeit mehr bleibt.

Dieser Akt ist eigentlich der in sich geschlossenste, einheitlichste und was die Enthüllung der inneren Situation Sappho's betrifft, der gehaltreichste von allen Aufzügen. Er enthält nicht nur die dramatische Exposition, sondern zugleich den tragischen Kern. Dem überwiegend lyrischen Vorgang im ersten Akt folgt in den nächsten die dramatische Bewegung. Der Dramatiker entwickelt mit meisterhaftem Geschick die bühnenbestimmte Handlung und entfaltet sie mit dem ihm eigenen theatralisch-künstlerischen Können.

Mit meisterhaftem Gefühl für Kunst und Wirkung der Bühne werden die nächsten Akte aus der tragischen Exposition des ersten entwickelt. Der Konflikt von "Kunst" und "Leben", der zunächst als der eigentliche Kern der Tragik erscheint, wird in den verschiedensten Variationen und mit feinsten Nuancen in dem Verhältnis der Gestalten Sapphos, Melittas und Phaons dargestellt. Der einfache Zuschauer weidet sich an dem Anblick der lebenssprühenden Melitta, des holden Jünglings Phaon und der scheu und verschwiegen, mit der Unschuld und Notwendigkeit der Natur in ihnen erwachenden, sie aneinander fesselnden Liebe; er bewundert und bedauert zugleich die vom Leben wie von der Liebe ausgestossene Künstlerin; doch diese Sympathie droht sich in Entrüstung und Abscheu zu verwandeln, als Sappho in leidenschaftlicher Aufwallung die ahnungslose Zerstörererin ihres Glücks mit dem Tod bedroht. Hinter der bunten Bewegtheit dieser Vorgänge aber enthüllt sich dem aufmerksamen Leser und Zuschauer etwas Tieferes, das über den in der Deutung des Stückes schon formelhaft gewordenen Gegensatz von Kunst und Leben weit hinausgeht. Es handelt sich hier im Grunde nicht um eine tragische Spannung, die aus dem Zusammenstoss zwischen dem Helden und seinem Gegenspiel, das sich ihm als feindliches Schicksal, als gleich- oder höherberechtigte Idee, als heiliges Gebot oder Verbot entgegenstellt, erwächst. Sondern die Tragik wird hier durch einen durchaus immanent begründeten Zwiespalt hervorgerufen: durch die sich ausschliessende Gegensätzlichkeit zwischen dem Bedürfnis der Seele, sich der Welt, dem Sein, dem Du unbedingt und unmittelbar hinzugeben und so zum höchsten Daseinsgenuss und Daseinsglück zu gelangen, und dem ebenso unabdingbaren Bedürfnis, dem Ich, dem eigenen Selbst, ausserhalb des Lebens und seiner lockenden aber vergänglichlichen, mit Selbstentfremdung und Selbstverlust

bedrohenden Glut, fern von jeder Art Ablenkung eine Heimat zu schaffen, wo es sich frei und rein bewahren und besitzen kann.

Doch wollen wir uns hier nicht länger in grundsätzlichen Erwägungen verlieren. Unsere Aufgabe ist, vom Wort des Dichters ausgehend, den Sinn des Wortes zu erarbeiten. So kehren wir zu dem äusseren und inneren Gang der Handlung zurück.

Wer ist Phaon, der, obwohl im Verhältnis zu Sappho nur als eine Randfigur gedacht, vom Dichter einer so ausführlichen Darstellung gewürdigt wird?

Der dramatische Monolog Phaons enthüllt seine Vergangenheit: Einer einfachen, aber der Kunst holdgesinnten Familie entstammend, in der die Gesänge Sappho's viel zu der frommen Andacht beitrugen, ergriff ihn eines Tages der unaufhaltsame Wunsch, die menschliche Sängerin dieser göttlichen Lieder zu sehen, woraufhin er nach Olympia wanderte. Dort schenkte ihm der Zufall die Gunst, ja die Liebe der Dichterin.

Was geht nun in diesem Jüngling vor, dessen Wünsche über das Erträumte hinaus in Erfüllung gegangen sind, dem das Unmögliche sich ereignet hat? Seine Stimmung ist weit entfernt von jedem Überschwang des Glückes und der Daseinserfüllung:

Was für ein ärmlich Wesen ist der Mensch,
 Wenn, was als Hoffnung seine Sinne weckte,
 Ihm als Erfüllung sie in Schlaf versenkt!
 Als ich sie noch nicht sah und kannte, nur
 Die Phantasie ihr schlechtgetroffenes Bild
 In graue Nebel noch verfliessend malte,
 Da schien mir's leicht, für einen Blick von ihr,
 Ein gut' ges Wort das Leben hinzuwerfen;
 Und jetzt, da sie nun mein ist, mir gehört,
 Da meiner Wünsche winterliche Raupen
 Als goldne Schmetterlinge mich umspielen,
 Jetzt frag' ich noch, und steh' und sinn' und zaudre! (II.)

Was ruft in Phaons Seele dieses ihm selbst unbegreifliche Gefühl der Ernüchterung, der Unsicherheit, ja des Unbehagens hervor? Weshalb ist er mit seinem Schicksal, das ihn über alles Wünschen beschenkt hat, unzufrieden?

Es handelt sich hier um ein Gefühl, das uns- obwohl entgegengesetzten Ursprungs- in analoger Auswirkung schon von Sappho her wohl bekannt ist. Als Sappho von ihrer als "unfruchtbar", "öde" und "leer" empfundenen Künstlerexistenz Abschied nahm, um an Phaons Seite das

so heiss erwünschte Hirtenleben zu führen, da bedrängten ähnliche Zweifel ihre Seele. Damals lautete die Frage: Wie kann sie, die Dichterin, die in einem zwar idealen aber eben damit wirklichkeitsabgelösten Daseinsbereich die naive Hingabe an das Leben und damit die Fähigkeit zum irdischen Glück verloren hat, wie kann sie und ihre Liebe diesen Jüngling, den nur Unmittelbarkeit beglücken könnte, binden? Wie kann die Künstlerin von ihrem alle Realität überbietenden und entwertenden, alle mögliche reale Erfüllung vorwegnehmenden und steigernden idealen Phantasie reich zurück zur unmittelbaren Daseinsform, zurück zur holden Unmittelbarkeit gelangen? Und bei Phaon lautet die Frage: Wenn ihm, dem in der Seins- und Lebensunmittelbarkeit verwurzelten Jüngling, Sappho das Inbild einer aus der Ferne verehrten, höheren, idealischen Welt, das Idol seiner Kindheit und Jugend, den Schleier der Idealität von sich werfend, als irdisch-liebendes Weib sich schenkt,- muss sie ihre Idealität nicht verlieren, ohne doch jene Realität gewinnen zu können, die seine himmlische Liebe plötzlich in irdische Leidenschaft und irdische Beglückung zu wandeln vermöchte?

Es zeigt sich, dass dieser mit den höchsten irdischen Gaben versehene Jüngling nicht fähig ist, den von seiner Jugend, seiner Herkunft, seiner einfach- unmittelbaren Denkart gezogenen Kreis zu überschreiten und den seinen Seins- und Erfahrungsbereich weit überschreitenden Menschen in der vergötterten Dichterin Sappho zu verstehen, geschweige, dass er sie, zu der er wie zu einem Sternbild aufblickte, zu lieben vermöchte. Gerade seine Unmittelbarkeit verwehrt Phaon jene Distanz, aus der heraus er den Menschen Sappho, wenn nicht zu lieben, dann doch zu verstehen, ihren Wert und ihre Grösse auch und gerade in der Wendung von der Dichterin zur liebenden Frau anzuerkennen vermöchte. Er wird stets "das schlechtgetroffene Bild" von ihr überschätzen oder unterschätzen, sie zur Göttin erheben oder zur Circe erniedrigen, niemals aber den Menschen Sappho in seinem eigentlichen Kern treffen können. Solange Sappho als Ideal, als eine himmlische Erscheinung, in gesicherter Unantastbarkeit und Unnahbarkeit über ihm, seine Sehnsucht und sein Bedürfnis nach Verehrung nährte, war er glücklich.

Doch jetzt, wie eine schwüle Sommernacht
Zieht brütend, süss und peinigend zugleich,
Ein schwerer Nebel über meinen Sinnen
Den der Gedanken fernes Wetterleuchten
Jetzt hier, jetzt dort und jetzt schon nicht mehr da,
In quälender Verwirrung rasch durchzuckt. (II.)

Was ruft in Phaon diese ratlose Verwirrung hervor? Sie hängt eng zusammen mit seiner "Schuld", die ihn "stets wachsend fast erdrückt" (I.₄). Dieses Schuldgefühl rührt daher, dass er sich, von seinem Glück anfänglich berauscht, darauf eingelassen hat, die gefeierte Mittlerin des Göttlichen als Weib zu lieben, besser: sich von ihr als Weib lieben zu lassen. Er hat sich in eine Liebe verstrickt, in die er nicht gehört und der er nicht gewachsen ist. Er ist schuldig geworden, weil er das warme Gefühl der Liebe mit dem der Verehrung und Anbetung verwechselt hat. Sein Verhängnis liegt darin, dass er sich für eine Liebe entschieden hat, die eine Selbsttäuschung ist. Scheinbar am höchsten Ziele seiner Wünsche, ahnt er selber, dass hier unter den marmornen Säulen, da die Dichterin wohnt, sein Platz nicht ist. Doch im Taumel einer Liebe, die sich selber missverstanden, ist er innerlich so weit zerrüttet, das die Harmonie und Sicherheit, die ihn, solange er mit sich und seiner Welt eins war, nie verliess, ins Schwanken geraten ist. Auch er muss die Götter nun um "Klarheit" (I.₄) und "Besinnung" (I.₄) bitten. Diese Sehnsucht nach Unschuld, Klarheit und Reinheit, das Verlangen nach Einheit mit sich selbst, "um ganz zu sein, was ich zu sein begehre" (I.₄), ist eine Grundempfindung, die alle Gestalten der Dichtung Grillparzers verbindet.

In diesem Zustand höchster Verwirrung und innerer Ratlosigkeit begegnet Phaon dem Mädchen Melitta.

Auch aus diesem weniger antik als wienerisch -heiter und unproblematisch gesehnen, schlicht-naiven Mädchen strömt zunächst die Stimmung der Unruhe und seelischer Verwirrtheit. Die Rosen, die sie für das Heimkehrfest ihrer Gebieterin hat pflücken sollen, vermag sie kaum zu einem Kranz zu flechten.

Es geht nicht.- Weh! der Kopf will mir zerspringen,
Und stürmisch pocht das Herz in meiner Brust. (III.₁)

Diese Erregung erwächst bei ihr, der eben erblühenden und sich unbewusst nach dem liebenden Du sehnenen Neigung, aus dem Gefühl, bei der wohl freundlich und liebevoll für sie sorgenden, aber ihr doch an Rang, Wesen, Alter fernen und überlegenen Herrin im Grunde einsam und verlassen zu sein -ein Gefühl, das sich durch den Anblick der mit dem fremden Jüngling heimgekehrten Herrin bis zur Verzweiflung gesteigert hat.

Da muss ich sitzen, einsam und verlassen,
 Fern von der Eltern Herd, im fremden Land,
 Und Sklavenketten drücken diese Hände,
 Die ich hinüber strecke nach den Meinen.
 Weh mir! da sitz' ich einsam und verlassen,
 Und niemand höret mich und achtet mein! (II.₃)

Zwar fehlt es an "sanften Worten nicht" (II.₃), doch was sie eigentlich braucht, wurde ihr nicht zu Teil; denn es ist "Liebe nicht/'s ist nur Erbarmen" (II.₃). Ihr Herz, das sich nach einem innig vertrauten Du, nach "des Vertrauens weicher Brust" (II.₃) sehnte, fleht die Götter an, sie zu erlösen. Und nun schildert Grillparzer mit einem die leisesten und zartesten Regungen der jungen Seelen nachfühlenden Können das Erwachen der Liebe bei Phaon und Melitta.

Phaon, dessen bange, zerstreute, ruhe- und sammlungbedürftige Seele des Festes Jubel geflohen ist, begegnet Melitta, die allein, verlassen, Hilfe bei den Göttern sucht. Gleich fühlt er sich von ihr angezogen:

Es bindet gleicher Schmerz wie gleiches Blut,
 Und Trauernde sind überall sich verwandt. (II.₄)

Melitta hört still zu, wie er zu ihr spricht. Phaons Gegenwart und seine Anrede, die eine persönliche, wirklich i h r geltende ist, und die sie unmittelbar ins Herz trifft, sein echtes Besorgtsein um sie vertreiben allen Zweifel und Kummer aus ihrem Herzen. Er erzählt ihm von sich, sie erzählt ihm von ihrer Kindheit. Jedes ausgesprochene und unausgesprochene Wort bringt beide einander näher, sie finden immer mehr zu einander und zuletzt wollen sie sich als Zeichen ihrer liebevollen Gesinnung beschenken. Als sie, um die Rose hoch am Rosenstrauche zu pflücken, auf die Rasenbank steigt, wobei sie aber das Gleichgewicht verlierend in die Arme Phaons sinkt, der ihr rasch einen Kuss auf die Lippen drückt, erscheint Sappho. Sie hatte Phaon beim Gastmahle vermisst und hatte sich aufgemacht, ihn zu suchen. Mit hoher Kunst enthüllt der nun folgende Dialog in seiner Knappheit, im Verschweigen und doch Gegenwärtigmachen des Wesentlichen, den jähen Umschlag der Stimmung bei Sappho in Bestürzung, Beschämung, dunkle, gewaltsam unterdrückte Ahnung der Wahrheit gegenüber dem vom Zauber der Begegnung, des Kusses, der erwachenden Liebe berauschten, verwirrten Phaon. Er vernimmt kaum, was Sappho, Unmut und Heftigkeit beherrschend, den Vorfall als gedankenloses Spiel nehmend und also sich schützend vor Melitta stellend, sagt.

Er nimmt nur das auf, was sein von Liebe ergriffenes Herz zu fassen vermag:

Verzeih, mein teurer Freund! Ich wünschte nicht,
Dass je ein unbedachtsam, flücht' ger Scherz
In dieses Mädchens Busen Wünsche weckte,
Die, unerfüllt, mit bitterm Stachel martern.
Ersparen möcht' ich gern ihr die Erfahrung,
Wie ungestillte Sehnsucht sich verzehret,
Und wie verschmähte Liebe nagend quält.

Mein Freund-

Phaon: Wie sagtest du?

Sappho: Du hörst mich nicht.

Phaon: Ich höre; Liebe quält. (II.)

Die Sappho der nächsten Akte ist nicht mehr die hohe Priesterin der Kunst, die sie einst war, der Welt entrückt und den Göttern zugewandt, sie ist aber auch nicht die menschlich liebende und geliebte Frau, die sie werden wollte, glücklich und beglückend im irdisch begrenzten Bereich, sondern sie erscheint als eine Gebrochene, die leidenschaftlich, mit letzter Kraft um Daseinsinn und Daseinsmöglichkeit ringt. Von der so glühend umworbenen Unmittelbarkeit des einfachen, naturbestimmten Lebens ist sie verschmäht worden. Was ihr als Mensch wie als Frau die schmerzlich entbehrte Fülle und Wirklichkeit des Lebens bringen sollte, -Phaons Liebe nämlich- hat sich als Illusion erwiesen. Zurück zu der künstlerischen Existenzform, die ihr zur Fessel, der sie untreu geworden ist, kann sie nicht mehr: zu tief hat sie sich an das Irdische verloren, sodass sie die freie und reine Sphäre der Kontemplation nicht mehr wiederzugewinnen vermag. In diesem Augenblick, wo ihr der Weg zurück versperrt, das ganze Wert- und Sinngestäude zusammengestürzt ist, vermag sie nur noch eins: sich über das Wirkliche hinwegzutäuschen, den Schein festzuhalten, weil die Einsicht in die Wahrheit sie zerstören müsste. So versucht sie, das tatsächliche Verhältnis zwischen Phaon und Melitta verkennend und verharmlosend - den Vorgang am Rosenbusch als "Scherz und freie Lust" (III.) zu deuten, wie ein Mann es sich wohl erlauben darf.

Wer weiss, welch leichtverwischter, flücht' ger Eindruck,
Welch launenvolles Nichts ihn an sie zog,
Das, schnell entschwunden, so wie schnell geboren,
Der Vorwurf wie der Vorsatz nicht erreicht? (III.)

Weshalb möchte sie Phaon auf jeden Fall verzeihen? Warum fühlt sie das Bedürfnis, in die Illusion zu flüchten, wo im Grunde alles klar und eindeutig ihr vor Augen steht? Sappho flieht in den Schein, um der Erkenntnis auszuweichen, die sie gänzlich zerstören könnte: der Erkenntnis, dass die unwiederbringliche Preisgabe ihres Künstlerdaseins ein sinnloses Opfer war, mit der sie nicht nur ihre Vergangenheit, sondern vor allem jede Möglichkeit einer sinnvollen Zukunft zerstört hat. Grillparzer weiss mit ausgezeichneter Kunst Sapphos Ringen um das Aufrechterhalten der Illusion zu schildern, bis sich ihr dieser Versuch der Lebenslüge unabweisbar aufdeckt: vergebens hofft Sappho aus dem Munde des schlummern- den Phaon ihren eigenen Namen zu vernehmen; was er halb im Traum noch, unbewusst bezeugend, was seine ganze Seele erfüllt, flüstert ist: Melitta.

Was Sappho in diesem Augenblick endgültiger Desillusion, in diesem Augenblick des Zusammensturzes aller Werte empfindet, ist zunächst Reue und Verzweiflung über das Preisgegebene: über ihr unwiederbringliches "ideales" Dasein, das sie um des lockenden Menschen -und Erdenglückes willen preisgegeben hat. Jetzt, da Wahn und Berauschtigkeit von ihr abgefallen sind, erkennt sie, was sie geopfert und was sie dafür eingetauscht hat und das Wort, von der "armen Kunst" und von "des Lebens Überfluss", das sie am Anfang gesprochen hatte, kehrt sich jäh in sein Gegenteil um: die Königskrone warf sie fort, um sich unter Bettler und Bösewichter zu gesellen:

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

In diesem Moment äusserster Verzweiflung erkennt Sappho den eigentlichen Grund ihres vernichtenden Leidens, sie erkennt ihre Schuld,

doch sie erkennt sie zu spät, als dass sie wieder gut gemacht werden könnte. Die Dichterin ist schuldig geworden, weil sie dem übermächtigen Bedürfnis nachgegeben hat, beiden Seelen in ihrer Brust Genüge zu tun, sie zu vereinigen und so den ganzen Kreis ihres dichterisch-menschlichen Daseins voll auszuleben. Sie wollte der Widersprüchlichkeit ihres Wesens, -der Forderung des Künstlers und der Forderung des Menschen in ihrgleichzeitig Gehör schenken. Anders ausgedrückt, die weltabgekehrte Selbstbewahrung der Dichterin wollte sie bereichern, indem sie ihr die Fülle des Lebens, das unbeschränkte Glück der Liebe hinzufügte. Als Künstlerin war sie der Zeit und der Welt entrückt, den Blick nur nach innen und hinauf zu den Sternen gewandt; als Mensch wollte sie inmitten des Werdens und Vergehens ein zwar nicht erhabenes aber menschlich-warmes und wirkliches Dasein führen. Sie wollte Mensch und Künstlerin zugleich sein, ja, obwohl zur Künstlerin berufen, gab sie die himmlische Berufung auf, um auf Erden nichts als ein liebender leidender Mensch zu sein. Zu spät erkennt Sappho das Unvereinbare und untereinander Unvertauschbare dieser sich ausschliessenden Gegensätze: der Welt und der Kontemplation, des Lebens und der Kunst der Selbstbewahrung und der Selbstverschwendung. Hat sich der Mensch bei Grillparzer für eine der ihm innewohnenden Möglichkeiten entschieden, hat er einmal aus innerer wesensmässiger Notwendigkeit heraus "gewählt", so gibt es kein Rückgängigmachen dieser inneren, unbewusst getroffenen Entscheidung mehr. In dem Augenblick, da das ersehnte Leben ihr die tiefe Wunde schlägt, erkennt die Künstlerin, zu spät, dass "von beiden Welten eine" gewählt werden müsste, dass die Ausklammerung der anderen Möglichkeit, wie sehr sich auch das Herz nach ihrer Verwirklichung sehnt, notwendig war.

Doch muss betont werden, dass es sich hier nicht um eine neu erworbene Erkenntnis der Dichterin handelt, wenn sie nun diese beiden Welten -die der Hingabe an das Leben und die der stillen, weltentsagenden, aber sich selbst bewahrenden Kontemplation - als Position und Negation gegeneinander stellt. Wir dürfen uns auch dadurch nicht beirren lassen, dass Sappho, für die soeben noch die Wirklichkeit das Himmelreich war und der die Dichtung als "ödes Meer" erschien, wo "kein Baum grünt", wenn nun dieselbe Sappho nach der Katastrophe rückblickend von "der Dichtung Auen" spricht, von wo aus sie auf die Freuden und Leiden der Erde hernieder sah.

Zwar ist es eine Tatsache, dass nun Sappho den Wert des Dichter-Daseins, das die Freuden und Leiden der Menschen mit der Nähe und der Stille der Götter vertauscht und dem von der Welt nur der berau-

schende Opferrauch des Ruhmes aufsteigt, wieder erkennt. Die Verken-
nung, ja Schmähung ihres Dichtertums zu Beginn wird jetzt zurechtge-
rückt und ihr hoher Beruf gewinnt seinen Ort und seinen Wert zurück.
Dennoch werden selbst jetzt die Kunst und die Kontemplation von Sappho
nicht zum alleinigen Wert erhoben. Jene Auffassung Sappho's von dem
Wesen der Kunst und des Lebens, die am Eingang des Dramas hervortrat,
hat sich grundsätzlich -auch nach der Katastrophe nicht geändert. Und
so folgt jetzt dem elegischen Hymnus an die Kunst, der von geheimer
ungestillter Sehnsucht erfüllte, wenn auch aller Hoffnung beraubte Blick
auf die Werte des Lebens. Es hat von seinem Verlockenden nichts ein-
gebüsst. Verloren ist nur die Hoffnung, dass, wer sich der Kunst ergab,
je am Glück der Erde noch teilhaben könnte. Greift er danach, so er-
fährt er nur umso schmerzhafter, dass er für immer davon ausgeschlos-
sen ist.

Ein Biss nur in des Ruhmes goldne Frucht,
Proserpinens Granatenkernen gleich,
Reiht dich auf ewig zu den stillen Schatten,
Und den Lebendigen gehörst du nimmer an!
Mag auch das Leben noch so lieblich blinken,
Mit holden Schmeichellauten zu dir tönen,
Als Freundschaft und als Liebe an dich locken.
Halt ein, Unsel'ger! Rosen willst du brechen
Und drückst dafür dir Dornen in die Brust!- (III.)

Der Künstler ist also nicht nur der in der "Dichtung Auen" als
"Eigentum der Götter" wandelnde Genius, sondern er behält zugleich
das menschlich fühlende Herz, das doch vom menschlichen Geschick aus-
geschlossen ist, und hinter goldnen Gittern auf die Betrachtung des Lebens
sich beschränken muss. Der Bereich des Künstlers ist nicht das Wirk-
liche, Lebendige, Ursprüngliche, sondern das "stille Schattenreich", d.h.
das Reich, das die Phantasie, fern vom Leben, sich ein-gebildet, aus sich
selber geschaffen hat - - ein "Reich der Schatten", das nicht in eine so
bedrohte und zweideutige Wert-Spannung zum "Leben" treten könnte,
wenn es nicht im Verhältnis etwa zu Schillers "Reich der Schatten",
(der ursprünglichen Überschrift seines grossartigen Gedichtes "das Ideal
und das Leben"), unendlich viel an h ö h e r e r Realität und Gewissheit
eingebüsst hätte, unendlich schattenhafter geworden wäre.

Freilich ist andererseits auch die Welt nicht mehr n u r verlockende
lebendige Fülle, in deren "Blütentälern" nur "Freundschaft", "Liebe" und

menschliche "Wärme" zu Hause ist; sondern das Leben ist zugleich im Verhältnis zu den reinen Bergeshöhen der Kunst "das engbegrenzte Tal", "wo Armut, Treubruch und Verbrechen" herrschen.

Die Lebensformen, nach denen sich Sappho abwechselnd sehnt, können also kaum als eindeutiger Wert und eindeutiger Unwert gegeneinander gestellt werden. Das augenblickliche Bejahen der einen Sphäre vermag Wert und Anspruch der anderen nicht aufzuheben.

Es wäre auch falsch, hier eine ethisch-psychologische Dialektik zweier Schichten in Sappho anzunehmen, die des (niedereren) Triebhaften und die des (höheren) Willenhaften, von denen die eine "sinnlich" bestimmt, nach Leidenschaft, Leben, Glück,- die andere "sittlich" gerichtet, nach innerer Freiheit, Selbstbestimmung und Kontemplation trachtet. Es geht hier um ein viel Tieferes: um die tragische Selbstgefährdung des Menschen, die aus seiner inneren Widersprüchlichkeit erwächst.

Was geschieht nun mit Sappho, nachdem sie den ersten Ausbruch der Verzweiflung und der Reue überstanden hat?

Gott- und weltverlassen steht sie vor den Trümmern ihrer geistigen wie auch vitalen Existenz und, was noch viel tragischer ist, vor der Ruine ihres eigenen Ich. Grillparzer sagt einmal über Sappho: "Ein Charakter, der Sammelplatz glühender Leidenschaften, über die aber eine erworbene Ruh, die schöne Frucht höherer Geistesbildung das Szepter führt, bis die angeschmiedeten Sklaven die Ketten brechen und dastehen und Wut schnauben".

Angesichts der zerstörten Vergangenheit und Zukunft, des Ausgeschlossenenseins vom "Leben" wie von der "Kunst" erwachen die in Sappho schlummernden Dämonen, brechen die "angeschmiedeten Sklaven die Ketten". Und so steht Sappho in jener Szene plötzlich vor Melitta, mit gezücktem Dolch auf sie zuschreitend, rachsüchtig und "Wut schnaubend". Es ist die Szene, die Sappho bei dem "einfachen Zuschauer" plötzlich um alle Sympathien zu bringen droht und deren richtige Deutung für das Verständnis der Heldin sowohl als des tragischen Vorgangs von besonderer Bedeutung ist. Wer in dieser Szene nur die unbeherrschte Aufwallung einer eifersüchtigen, der Rivalin gegenüber mit ohnmächtigem Hass erfüllten Frau erblickt, würde die Tragödie mit dem Motivationsapparat eines billigen Romans verwechseln. Diese Szene kann nur aus dem konkreten Text heraus interpretiert werden. Blicken wir noch einmal kurz zurück: was hat Sappho aus ihrem reinen Dasein der Betrachtung und der auf das Schöne und Vollkommene gerichteten Einbildungskraft, einem

Dasein zugleich des stillen und ungetrübten Selbst-Besitzes, hinausgedrängt in die verwirrende und verführende Mannigfaltigkeit der Welt? War es nicht das tiefe, menschliche Bedürfnis, die selbstbewahrende, erhabene aber zugleich einsame, liebe- und leidarme Existenz mit der zwar bindenden und begrenzenden, aber doch warmen Lebensunmittelbarkeit zur Vollkommenheit zu vereinen? War es nicht jener Wunsch der Künstlerin, unmittelbar aus der Quelle, unmittelbar aus der belebten und belebenden Seinswelt zu schöpfen, anstatt aus schattenhafter Phantasie und Idealität eine Welt auch nur von Schatten zu erzeugen? Handelt es sich bei der Künstlerin nicht um den Versuch, jene seit den Tagen der Romantik und vollends seit dem Zeitalter Byrons tiefverwurzelte und unheilvolle Beziehungslosigkeit von Dichtung und Wirklichkeit, ästhetischer und realer Welt, bürgerlicher und poetischer Existenz zu überwinden? Und war es schliesslich nicht immer wieder des Dichters eigenstes Bedürfnis, sein ängstlich bewahrtes Selbst durch die Hingabe an das Du zu bereichern und zu beleben?

Und was geschah in und mit Sappho, nachdem sie sich mit der Welt eingelassen hatte? Mit tragischer Ironie werden die Konsequenzen dieses Sicheinlassens mit der Welt dargestellt. Anstatt dass das eigene Selbst sich an der Welt bereichert, statt dass in einer Synthese von künstlerischem Selbstbesitz und der Hingabe an das Du jene Diskrepanz zwischen Mensch und Dichterin Sappho aufgehoben wurde, begann der jähe Abfall des Ichs von sich selber, begann der Mensch wie auch die Dichterin Sappho zu verarmen. Sappho war ein Selbst und ganz, solange in ihr die Feehigkeit des Selbstbesitzes mit seinem Korrelat, dem Bedürfnis, der Sehnsucht nach Hingabe gleichzeitig und neben einander existierten. Ihre Persönlichkeit war eben aus dieser ihrer Gespaltenheit, ihrer Polarität heraus zu verstehen und zu begreifen. Da Sappho diese Gegensätze vereinen, ja die Freiheit der Kontemplation und das Künstlertum zu Gunsten der Wärme und Unmittelbarkeit des Lebens preisgeben wollte, verlor sie beides: die Welt und ihr Ich.

Bin ich denn noch? und ist denn Etwas noch?
 Dies weite All, es stürzte nicht zusammen
 In jenem fürchterlichen Augenblick?
 Die Dunkelheit, die brütend mich umfängt,
 Es ist die Nacht und nicht das Grab! (IV.₁)

Die Situation, in der sich Sappho nun befindet, erinnert an den vielleicht verzweiflungsvollsten Ausspruch, den wir von Goethe kennen - den

Vers aus der Marienbader Elegie: "Mir ist die Welt-ich bin mir selbst verloren"- eine, wenn das Modewort nicht störte, wahrhaft nihilistische Erfahrung, in der das Heillose und Nichtige der Seele wie der Welt zugleich erlebt wird. Und wenn Sappho die unwiederbringlich verlorene Vergangenheit und Zukunft, diesen Sturz ihres des Höchsten gewürdigten Ich ins Nichts bis in den Grund empfindet, dann muss sie, um ihr Eigenstes, ihr Inneres wie ihr Aeusseres betrogen, ausser sich geraten und mit dem Zerstörungsdrang dessen, der alles verlor und ins Nichts blickt, den Dolch blindlings gegen diejenige erheben, die nicht so sehr ihr unheilbares Leid herbeigeführt, als es ahnungslos an den Tag gebracht hat. Sie "meint" im Grunde gar nicht die kleine, unbedeutende Melitta, sie meint das unfassbare Geschick, das sie zerstört hat und gegen das sie in ohnmächtiger Empörung den Dolch erhebt; sie möchte alles vernichten, weil das Leben ihr Ich zerstört hat. Den Dolch ergreift sie in der Erkenntnis der Heillosigkeit alles Seienden, und nicht um durch Melittas Tod Phaon wieder zurück zugewinnen. Denn nicht mehr von Phaon und ihrer Liebe zu ihm erwächst Sappho die furchtbarste Gefahr, sondern sie ist durch sich selbst, durch die entfesselten Dämonen ihres Ich bedroht. So fleht sie zu den Göttern, ihr beizustehen,- nicht gegen irgend jemanden ausserhalb ihres Ich - sondern gegen die in ihrem Innersten erwachten Dämonen:

Beschützt mich, Götter! schützt mich vor mir selber!
 Des Innern düstre Geister wachen auf
 Und rütteln an des Kerkers Eisenstäben! (IV.)

Immer wieder tritt bei Grillparzer dem Menschen als gefährlichster aller Feinde sein eigenes Ich entgegen, das Mächte entbindet, vor dem die Freiheit und der Wille versagen. Sie versagen deshalb, weil der Mensch in seiner Widersprüchlichkeit, die sich in immer neue Gegensätze spaltet, sich schliesslich seinem eigensten Kern so weit entfremdet, dass er sich nicht mehr als einheitliches Selbst, sondern als einen "Gegenstand" erfährt, über den er nicht mehr zu verfügen vermag und dem er ausgeliefert ist. Deshalb ruft Sappho -wie Iphigenie in einem Augenblick drohender Verzweiflung- die Götter gegen sich selbst zu Hilfe, weil sie, unfrei und ohnmächtig, spürt, wie ihr eigenes Handeln, ja ihr eigenes Selbst sich von ihr losgelöst haben. In diesem Zustand der Selbstentfremdung verliert der Mensch gleichsam die Identität mit sich selbst, und findet zu seinem eigenen Innern keinen Bezug mehr, weil es, wie es später im "Goldenen Vliess" heissen wird, "unabhängig von des Eigners Willen"

verläuft. (Goldenes Vliess III., Die Argonauten) Der Mensch bei Grillparzer erfährt das Schicksal als etwas durch seine eigene Widersprüchlichkeit ihm Verhängtes, als ein "Es", das in ihm -ohne und oft gegen seinen Willen- handelt. Dieses tragische Schicksal, das bei Grillparzer aus der immanenten Gegensätzlichkeit und Ur- gespaltenheit des Menschen hervorwächst, ist unabwendbar. Der Mensch vermag nicht - wie der Schillersche Held, durch einen freien Akt des Willens - sich über dieses Geschick zu erheben; denn er ist wegen der ursprünglichen Gespaltenheit seiner Ichheit einem beständigen Abfall von sich selber preisgegeben, der ihn je länger desto mehr seinem eigensten Wesen entfremdet. Wie Jason, der nichthandelnde Held des "Goldenen Vliesses", schaut der Mensch als Aussenstehender zu, was mit ihm geschieht:

Ich selber bin mir Gegenstand geworden,
Ein Andrer denkt in mir, ein Andrer handelt

.....

Mich soll's doch wundern, was er tun wird und was nicht

(G. V. III.)

(Die Argonauten)

Dieses Phänomen der Selbstentfremdung und des Sich-selber-zum-Objekt-werdens - es kehrt bei Heine und Lenau wieder, selbst bei der Droste, am stärksten bei Büchner im "Danton", in "Leonce und Lena" und in pathalogischer Verschärfung in seinem "Lenz" - ist ein typisches Zeichen der in ihrer Widersprüchlichkeit sich müde reflektierten und müde gefühlten Menschen. Auch in dem Erstlingswerke Grillparzers, in der "Ahnfrau" ruft Jaromir, ähnlich wie Sappho, die Götter zu Hilfe, damit sie ihn vor dem ihm zum gefährlichen Gegenstand gewordenen Ich beschützen:

"Beschütz' mich vor mir selber" (Ahnfrau II.)

Unfrei, weil willenlos und ichlos, wartet Sappho auf einen Wink von den Göttern. Es antworten ihr aber nur die ihr selber erwachten Dämonen, die "düstren Geister", deren Stimme sie mit der der Götter verwechselt: Melitta soll von Phaon getrennt, nach Chios verbannt werden.

Wie in der Dolchszene, wäre es auch hier falsch, mit sittlichen Kategorien an die Dichtung heranzugehen und zu erwägen, ob Sappho gut oder böse handle. Sappho ist nicht schuldig, weil sie in ihrer Verzweiflung in Versuchung gerät, ihre Sklavin zu töten oder zu verbannen, sondern ihre Schuld liegt weit zurück, nämlich in ihrer Beschaffenheit: in

ihrer schon von Ursprung her als zwiespältig erlebten Ich-heit und der daraus erwachsenden Bedrohung des eigensten Kerns, des Ichs. Die äusseren bösen Handlungen, wie z.B. in der Dolchszene oder diesem Verbannungsakt sind im Grunde Vorgänge, an denen Sapphos Ich unbeteiligt ist, weil es sich selbst -in dem Widerstreit zwischen dem Drang nach sichverschwendender Hingabe und dem Streben nach selbsbewahrendem Selbstbesitz -unwiederbringlich verloren hat, weil nun Sappho selbst-los ist. Im Anblick der Trost- und Heillosigkeit der Welt ist ihr nur noch eins geblieben: der ins Negative verkehrte Drang zur Tat, dem keine positive Möglichkeit mehr bleibt, - der Drang zu zerstören und zu vernichten.

Diese nihilistische Tendenz Sapphos, deren Objekt Melitta ist, begegnet in Phaon, dem Gegenspieler der Dichterin, einem starken Widerstand. Obwohl tief im Sein verwurzelt, ist auch er gefährdet. Doch erwächst seine Gefährdung nicht aus der gleichen tragischen Situation, in der wir die Dichterin Sappho schon am Anfang fanden. Phaon ist, "in dumpfer Trunkenheit" vorschnell einer ungeahnten Verlockung gefolgt, die ihn herausgerissen hat aus einer Lebensform, in der er heimisch war. Von dem "Bild", der Idealität Sapphos angezogen, hat er Haus und Herd, Land und Familie verlassen. Doch als sich dieses Ideal in die menschliche Wirklichkeit einer nach seiner Liebe dürstenden Frau verwandelte, als seiner "Wünsche winterliche Raupen als goldne Schmetterlinge" ihn umspielten, wurde ihm eins klar: das Verhältnis zu Sappho, in das er hineingezogen war, in das er sich eingelassen hatte, war eine Fehlentscheidung. Er hatte sie in ihrer Sphäre verehrt, gerade weil sie nicht die seine war. Trat sie plötzlich in seine Sphäre über, dann verlor die Verehrung ihren Gegenstand, ohne dass er sie durch die Naturgabe der Liebe zu ersetzen vermochte.

Wenn ich dir Liebe schwur, es war nicht Täuschung;
 Ich liebte dich, so wie man Götter wohl,
 Wie man das Gute liebet und das Schöne. (V.₃)

So hat er, von Illusionen verleitet, sich in ein Geschick verwickelt, aus dem er sich nicht mehr befreien kann. Schliesslich hören wir auch ihn ausrufen, wer ihn aus dieser "Qual" (V.₄) retten könne. In solch unauf lösbarer Verstrickung erscheint ihm, dem im Grunde einfachen Naturkind das einfache Naturkind Melitta. Und er flüchtet sich geradezu aus einer Welt, in die er nicht gehört, und aus der er nicht herausfindet, in die naturhafte Stärke und Gewissheit dieser Liebe, die ihn zugleich sich selber, seiner verlorenen Lebensform wiedergibt. Um jeden Preis hält er sich

an ihr fest, bereit, sich gegen jedes Hindernis, das ihm den Weg zu ihr versperren könnte, zu wenden. So begegnet Sappho's Dämonie der Vernichtung in Phaon einem Gegner, der seinerseits vor nichts zurückschreckt, was Melitta und seine Hoffnung, mit ihr sich selber wiederzugewinnen, bedroht. Phaon schmäht und preist, tadelt und lobt, verachtet und bewundert Sappho: alles aus dem unbewussten Drang, in dieser höchsten Gefährdung durch seine Worte in Sappho ein Gefühl in Schwingung zu bringen, das ihnen Rettung, Freiheit, Heimkehr zu sich selber ermöglichte. In blinder Verkennung ihres wahren Werts erniedrigt er sie zur "tobenden, wütenden Circe", zur "gifterfüllten Schlange" (V.₂). Oder mit der gleichen Verkennung ihres Wesens preist er sie als die über den Menschen und der Wirklichkeit stehende Göttin. Aber nicht durch die schmähende Verkennung, sondern durch die Beschwörung ihres Künstlertums, ihrer göttlichen Berufung wird sich eine Wandlung in ihr vollziehen.

Zunächst freilich, als Phaon mit einer ihm wenig anstehenden lehrhaften Überlegenheit ihr vorhält:

Mit Höhern, Sappho, halte du Gemeinschaft,
 Man steigt nicht ungestraft vom Göttermahle
 Herunter in den Kreis der Sterblichen.
 Der Arm, in dem die goldne Leier ruhte,
 Er ist geweiht, er fasse Niedres nicht. (V.₃)

muss solche Mahnung aus dem Mund dessen, der tief unter ihr steht, ebenso erbitternd wirken, wie aus dem Munde dessen, dem sie, alles preisgebend, nichts sein wollte, als die liebende und die geliebte Frau. Aber dass Phaon, nach allem, was zwischen ihm und ihr geschah, so sprechen kann, bestätigt ihr noch einmal die unüberbrückbare Kluft, die zwischen der Unmittelbarkeit des Lebens und der strengen, distanzierenden Hoheit der Kunst, zwischen dem warmen flüchtigen Erdenglück, und der zeitlosen Seligkeit der Götternähe befestigt ist. Und es kommt noch ein neues Moment hinzu, das Phaon mit einer Klarheit und Bewusstheit beim Namen nennt, die bei diesem naiven Erdensohn fast befremdet: das einfache Kind der Erde kann und soll der Künstlerin, die als Mittlerin der göttlichen Welt hoch über ihm und der Wirklichkeit steht, und sich bewahren soll, entgegenbringen, was ihrer Sendung und Verkündigung entspricht: *E h r f u r e h t*. Liebe, Innigkeit, das holde Sichverlieren des Ich an das Du ist, wenn auch die den Göttern- Geweihte sich danach sehnt, ihr versagt.

Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht,
Bedenke, was du tust und wer du bist. (V.₃)

Diese Worte Phaons fallen tief in Sapphos Seele und führen sie zu sich selbst zurück. In dem Augenblick, in dem sie sich wiederfindet und zugleich die tiefere Unschuld der beiden Liebenden und ihr Recht auf ihr Leben und auf ihr Glück erkennt, weiss sie auch, dass es für sie, der jedes Vorwärts wie Zurück verwehrt bleibt, nur noch einen Weg gibt, - - hinab in den Tod.

Und wenn sie im Hinblick auf die unwiderbringlich verlorene Gegenwart und Zukunft in höchster Wehmut und Bitterkeit ausruft:

Hinab in Meeresgrund die goldne Leier,
Wird ihr Besitz um solchen Preis erkauf! (V.₃)

so ist dieser Ausruf erschütternd wahr und nimmt wie im Bilde den Schluss des Stückes voraus.

Dieser Ausruf höchsten Schmerzes enthüllt noch einmal, dass "Leben" und Liebe der unabdingbare Preis ihrer künstlerischen Berufung bleibt und dass dieser Preis über ihre Kraft geht, ihr Wollen und ihr Können überschreitet. Zu tief hat sie ihr Verlangen und ihr Tun in das geliebte Leben verstrickt- wenn sie es auch eben als Stätte allen "Treubruch's, 'Verderben's aller 'Armut' schmächte- als dass sie sich, ohne zugrunde zu gehen, noch davon lösen könnte.

Das Weitere, was nun mit Sappho geschieht, was sie empfindet und denkt, erfahren wir aus dem Munde der Berichtserstatterin Eucharis, die ungesehen die Dichterin bis in die marmornen Gemächer verfolgt und Sapphos Gebärdensprache - denn es handelt sich in dieser Szene fast nur um eine Pantomime- getreu in Worten wiedergibt.

Dass sich der Dichter hier statt des Monologs der Worte des Monologs der blossen Gebärde bedient, den eine dritte Person zur Sprache bringt, ist nicht zufällig. Grillparzer wollte durch das wortlose Gespräch Sapphos, das wir durch Eucharis erfahren, jenen Zustand der Weltent-rücktheit heraufbeschwören, in dem sich Sappho nun befindet und der schlechterdings durch ein Selbstgespräch dem, wie auch immer, der Charakter des Kommunikativen nicht ausgesprochen werden kann, nicht ausgedrückt werden konnte. Wir erfahren, ohne dass Sappho etwas über sich selber aussagt:

Sie ist -den Anblick der Menschen vermeidend- in das Innere ihres Palastes geflüchtet. "Mit starren Augen und erblassten Wangen" steht sie - an die kalten Marmorsäulen ihrer öden Hallen gelehnt und schaut in die weite See. Nur ab und zu greift sie nach den ihr liebsten Gegenständen, die sich gerade in ihrer Nähe befinden und wirft sie in die brandenden Wogen, "mit lebend totem Blick", "den Sturz mit sehnsuchtsvollem Aug verfolgend" (S.V.) als ob sie dieser Welt nicht mehr gehörte und nichts von dem Ihren zurücklassen möchte. Sie sehnt sich nach dem "Meeresgrund", da ein Dasein- so empfindet in diesem Augenblick der Mensch, die Frau in Sappho- ohne Liebe, Wärme und irdisches Glück nicht wert ist, gelebt zu werden. Doch erinnern die Klänge der Leier, "in deren Saiten laut die Seeluft spielt", die Dichterin an ihre göttliche Sendung, an das, was sie nicht sich selber, sondern was sie, als Berufene, den Göttern schuldig ist. Es ist eine Mahnung an "verflossene Zeit", an die von Ruhm und Ehrfurcht gekrönten Jahre, in denen sie das Leben zu entbehren vermochte, weil die Kunst ihr genügte. Und diese Erinnerung an das, was sie war und was sie sein sollte, stärkt den Entschluss in ihr, gibt ihr die Kraft -wie tief sie sich auch in das Menschliche verstrickte- nicht zu vergessen, dass sie zu Höherem bestimmt war. Wie ausweglos auch ihre Lage ist, sie darf jetzt nicht als schwacher Mensch handeln, sondern sie muss -wenn auch im Untergang- der Götter würdig bleiben, die sie berufen haben und denen sie gedient hat.

Nachdem Grillparzer dargestellt hat, wie die als Mensch der Welt entrückte Dichterin durch die Leierklänge an ihre letzte Pflicht erinnert wurde, hört Eucharis' Bericht auf, und mit dem Purpurmantel um die Schultern, mit dem Lorbeer auf dem Haupt, der Leier in der Hand - mit allen Zeichen ihrer höheren Sendung- erscheint die Dichterin selber, "Gehoben ihre ganze Lichtgestalt / Verklärungsschimmer über sie gegossen", einer "Überird'schen" gleich.

Wer die verklärte Gestalt jetzt so sieht, sie in feierlicher Haltung, ruhig- überlegenem Ton und erhabener Gebärde betrachtet, mag an die tragischen Gestalten Schillers erinnert werden, die überwindend und triumphierend unterzugehen vermögen. Ihre Erscheinung und ihr ganzes Verhalten -wie sie ruhig, voll überlegener Hoheit mit Melitta spricht, wie sie den gedemütigten Phaon von sich abweist und als eine den Göttern Geheiligte in ihrer alten, unnahbaren Würde erscheint,- all dies scheint zu bezeugen, dass sie, wie Johanna oder Maria Stuart, die höhere Einheit mit ihrer Sendung und mit der göttlichen Welt wiedergewonnen hat und bereit ist, im freien Opfertod ihre physische Existenz preiszugeben. Nun wollen wir aber weiterfragen, ob dieser Eindruck, der durch das

feierliche und erhabene Auftreten der Dichterin erweckt wird, ihrer eigentlichen inneren Lage entspricht, ob Schein und Sein hier übereinstimmen. Zunächst: worin besteht die neue Einsicht Sappho's, die sie nach so bitteren, qualvollen Erfahrungen errungen hat? Sie besteht in der Überzeugung, dass das freie Ich nur fern vom Leben, fern von seiner verlockenden und gefährdenden Flut, nur hinter goldenen Gittern, in dem elfenbeinernen Turm des kontemplativen, bedürfnislosen Daseins zu bewahren ist. Weshalb aber kehrt dann die Dichterin, obwohl sie sich zu der Gewissheit, dass innere Ruhe und wahrer Selbstbestiz nur in "der Dichtung Auen" möglich ist, emporgerungen hat, nicht in diese ideale Lebensform zurück? Weshalb ergreift sie nicht von Neuem das "kronenwerte Los", das keine Schwäche kennt? Kann und darf sie nicht mehr die "lorbeergekrönten Höhen", wo "sich mit Sternenklang die Musenchöre gatten", ersteigen, weil sie sich zu tief mit der Welt eingelassen hat und ihr der "Rücktritt" in die zeitlose Glückseligkeit, in die Nähe der Götter nunmehr verwehrt wird? Oder ist Sappho gar nicht mehr fähig, diese weltabgeschiedene, alles Lebensglück entbehrende Götternähe überhaupt zu wünschen?

Der dramatische Schlussmonolog Sapphos ist aufschlussreich für die Beantwortung dieser Frage.

Der Monolog beginnt mit dem Dank Sapphos an die Götter, die sie "mit reichem Segen geschmückt", in ihre "Hand" "des Sanges Bogen" und "der Dichtung vollen Köcher" gegeben haben, auf dass ihr "goldenes Lied" ewig töne. Näher besehen enthält aber die Selbstaussage Sapphos, soweit sie ihren Dichterberuf betrifft, wohl Feststellungen dessen, was die Götter mit ihr gewollt und aus ihr gemacht haben, aber an keiner Stelle kommt ihre innere Stellung zu ihrem Künstlerschicksal so zu Ausdruck, dass wir behaupten könnten, sie sei mit dem ihr auferlegten Dichtergeschick nur innerlich wirklich einverstanden, bereit und fähig es zu leben. Vielmehr enthüllt ihre kurz darauf folgende Aussage, in der sie sich knapp, aber mit einer grossen Intensität über das Leben ausspricht, wie sich ein nicht zum Schweigen zu bringendes Verlangen in ihr nach Liebe und Lebenserfüllung sehnt, wie unerträglich schwer ihr der Verzicht auf das "Leben" wird.

Ihr habt der Dichterin vergönnt, zu nippen

An dieses Lebens süß umkränztem Kelch!

Zu nippen nur, zu trinken nicht.

O, seht, gehorsam eurem hohen Wink,

Setz' ich ihn hin, den süß umkränzten Becher,

Und trinke nicht! (V. 6)

Der wiederholte elegische Blick auf des Lebens "süss umkränztlem Kelch", auf den "süss umkränzten Becher", wie auch die Bemerkung, dass sie ihn nicht trinken durfte, sondern ihr nur daran zu "nippen" vergönnt war, machen deutlich, wie "teuer erkauf" für die Dichterin die "Gemeinschaft mit den Göttern" ist. Trotz der Einsicht, dass Freiheit und Selbstbewahrung nur in der weltunverpflichteten Kontemplation möglich ist, trotz des Sichbekennens zu der idealen Welt des Künstlertums, vermag sie nicht aus innerer Wahl auf diesen "süss umkränzten Kelch" zu verzichten, sondern sie setzt ihn resignierend und nur der höheren Macht sich unterwerfend nieder, "Gehorsam eurem hohen Wink". Sie gehorcht dem *M u s s* und nicht dem *S o l l*. Daher vermag auch die Erfahrung dieses *Muss* den tiefen Schmerz der Dichterin nicht zu lindern, den Schmerz, dass der geweihte Arm, in dem "die Leier ruhte", des Lebens Becher nicht halten darf. Sappho will und muss sich für die höhere Welt entscheiden, zu der sie berufen ist und die ihr allein Wesenhaftigkeit und wahren Besitz gewährt. Aber Sappho *k a n n* in diese höhere Welt, die sie einmal verliess, nicht zurückkehren. Nicht nur, weil sie sich einmal in die Welt der leidenschaftlichen und elementaren Mächte verstrickt hat, und also nicht zurückkehren *d a r f*, sondern auch und vor allem, weil stärker als ihre Einsicht in das, was sie soll, das unbezwingliche Verlangen des Herzens nach Lebensfülle und -nähe ist. Sie empfindet die ganze Grösse dessen, was von ihr gefordert wird, und sie empfindet die ganze Unmöglichkeit, diese Forderung zu leben und zu verwirklichen. Zwar sprach die Dichterin in bezug auf Phaon "ich suchte *d i c h* und habe *m i c h* gefunden", zwar sprachen auch wir davon, dass die Dichterin sich wiedergefunden habe. Aber dieser neu errungene Selbstbesitz beruht nur in einer *E i n s i c h t*, die noch nicht gelebt und verwirklicht ist und die, wie sie gewiss weiss, von ihr nicht gelebt werden kann. Ein Neubeginnen ist unmöglich, denn der Widerstreit zwischen dem Ruf des Lebens und der Forderung der Kunst geht über ihre Kraft. Das sagt sie mit unbezweifelbarer Klarheit und Wahrheit selbst:

"Zu schwach fühl" ich mich, länger noch zu kämpfen (V.)

Diese Aussage enthüllt, dass die ideale Daseinsform, der sich die Dichterin wieder bewusst und vorbehaltlos zugewandt hat, ihr nicht den "Kampf" erlässt, dass sie, obwohl der Unvereinbarkeit der Gegensätze - des nach Leben, Liebe dürstenden und gleichzeitig sich bewahren wollenden Ichbewusst, doch in dem *E i n e n* nicht zu verweilen vermag, ohne dass in ihr etwas lebt, was nicht weniger nach dem *A n d e r e n* verlangt,

schliesslich dass sie - selbst da als sie das Leben und seine Enttäuschungen und Nichtigkeiten so tief erfahren hat,- nicht die innere Gewissheit haben kann, ob sie diesem ihrem inneren Widerstand standzuhalten vermag. Auch insofern erfährt das Tragische im Schicksal der Dichterin eine bedeutende Vertiefung, weil sie einerseits mit dem alle Dinge in ihrem Kern erfassenden Verstand erkennt, dass Freiheit und Selbstbesitz nur durch Selbstbeschränkung und Selbstbescheiden möglich ist; aber andererseits sie um des nicht minder starke Bedürfnis weiss, das sehnsüchtig nach Ganzheit und Vollkommenheit trachtet, das in seinem elfenbeinernen Turm sich nach des "Lebens süss umkränzten Kelch" sehnt und ihn austrinken möchte. Und aus der Erfahrung dieses für sie anauf löslichen Grundwiderspruchs des Lebens erwächst ihre Einsicht in die Notwendigkeit ihres tragischen Schicksals. Da sie nun weder in der Kunst noch im Leben zu Hause ist, da es für die Künstlerin kein Vorwärts und kein Zurück mehr gibt, hat sie keine Wahl mehr, als den freiwilligen Untergang. Als letzte Gnade erbittet sie von den Göttern den Tod.

Gebt mir den Sieg, erlasset mir den Kampf. (V.)

So vermag, nach allem was wir vom Wesen und der inneren Entwicklung Sapphos erkannt haben, ihre scheinbar so entschlossene und gewisse Rückwendung zu ihrer Berufung, vollends das Sieghafte in ihrer verklärten und gefassten Erscheinung, das Überwinderhafte an ihrem Todesgang, nicht zu überzeugen. Nicht glorreich - wie die tragischen Helden Schillers, geläutert und vertieft zu ihrer göttlichen Berufung zurückfindend, wie die Jungfrau von Orleans - oder doch sich mit der Polarität ihres Wesens und der Beschaffenheit des Daseins versöhnend geht sie in den Tod, sondern sie stirbt, weil die in ihrer Brust wohnenden zwei Seelen mit ihren entgegengesetzten Forderungen sowohl im Bereiche der "Kunst" wie auch im Bereiche des "Lebens" keine Genüge finden können und weil sich auch die Vereinigung dieser Widersprüche als undurchführbar erwiesen hat. Die Dichterin stirbt, um sich vor den Verlockungen und Verführungen des Lebens zu schützen und damit ihr immer noch nach des "Lebens Gütern" verlangendes Herz nicht wieder vor die Versuchung gestellt zu werden braucht, sich in die Welt zu verstricken und ein "Ziel des Hohnes" zu werden. Für Sappho ist der Tod die einzige und letzte Möglichkeit der Selbstbewahrung, er bedeutet Flucht aus dem Leben und seinem unlöslichen Widerspruch.

Ohne jede Abirrung hat Grillparzer in diesem Stück den tragischen Vorgang bis zur völligen Unauflösbarkeit und also zur Katastrophe entwickelt.

Wenn sich im Schicksal Sapphos die Gefährdung des Menschen durch die den Grundverhältnissen des Lebens innewohnende Widersprüchlichkeit und hiermit auch das eigene Gefährdetsein Grillparzers offenbart und als einziges Asyl der Seelenfreunden in der idealen Ruhe eines weltunverpflichteten kontemplativen Daseins proklamiert wird, so wird doch gleichzeitig mit einem äusserst nuancierten poetischen Glanz und Können dargestellt, mit welcher inneren Teilnahme Grillparzer die unwillkürlichen Regungen in dem schlichten Liebespaar belauscht und es ist unverkennbar, wieviel im Innern dieses Verkünders der Weltabkehr und Kontemplation nach Liebe, Leben und holder Unmittelbarkeit verlangt.

LIBUSSA

Wenn wir verstehen wollen, wer Libussa ist, was sie ursprünglich war und was sie schliesslich am Ausgang des Stückes wird, dann dürfen wir nicht bei ihrem ersten Auftreten einsetzen. Um das innere Geschehen im Drama herauszuarbeiten, müssen wir zurückgreifen oder vielmehr vorgreifen und an Hand ihrer Selbstaussagen am Schluss ihre Wesensart und Daseinsform schon vor Einsatz des Stückes erschliessen. Dieses Verfahren ist unumgänglich, wenn wir ein einheitliches Bild von ihr gewinnen wollen. Die zu Beginn des Stückes auftretende Libussa ist bereits nicht mehr die Libussa, von der am Schluss rückblickend die Rede ist. Sie hat sich, wie sie gleich anfangs selbst bekannt, "verändert" (I.₄): die Begegnung mit Primislaus, die noch unbewusste Berührung durch die Liebe liegen dazwischen.

Unsere Aufgabe besteht nun zunächst darin, die Art dieser Verwandlung, die ja ein vorangegangenes Anderssein voraussetzt, festzustellen. Wie war Libussa, wie ist sie jetzt und wie entwickelt sich ihre innere und äussere Situation im Laufe der Handlung? Wir müssen uns vornehmen, diese Fragen aus dem konkreten Text heraus zu beantworten.

In einer vorgeschichtlich anmutenden Welt bewegen sich zunächst die Gestalten dieser Dichtung. Es heisst, dass Libussa und ihre Schwestern Kascha und Tetka aus dem halbgöttlichen Geschlecht des Königs Krokus stammen und der "edlen Mutter, die, ein Rätsel, wie höhern Ursprungs unter uns gewelt" (V.₁). Sie führen auf ihrer Burg in erhabener Ruh ein von der Wirklichkeit völlig unberührtes und gelöstes Dasein in einer Art überirdischer Kontemplation:

"..... nur sich selbst
und ihres Ursprungs dunklen Quell betrachtend." (V.₁)

In welchem Inhalts- und Zweckzusammenhang stehen die Schwestern Kascha und Tetka innerhalb der Dichtung? Nadler meint, dass sie bestimmte Lebensinhalte symbolisieren, dass Kascha und Tetka die Erkenntnis, und zwar Kascha die Geisteskunde und Tetka die Naturkunde, Libussa hingegen die Dichtung verkörpern¹. Das mag in gewissem Sinne zutreffen,

¹ J. Nadler, "Franz Grillparzer", S. 421.

unerfahrenes noch vor dem Leben verharrendes Stadium erschien - ist Libussa in ihrer menschen- und weltabgeschiedenen aber zugleich überlegenen sybillenhaften, mythisch-mystischen Einsamkeit glücklich. Sie ist glücklich, weil sie sich in den Geist des "All" in das "Ganze" eingebettet fühlt. Sie lebt in ihm und die ewigen Mächte, die Seele des Alls, sie regen sich in ihr, teilen sich im Augenblick der Begeisterung ihr mit, so dass sich ihr in Ahnung und Schau das Geheimnis des Seins und des Werdens auftut, sie ist die Zunge, das Organ der Selbstoffenbarung der ewigen Mächte. Als "Märchenkundige" ist ihre Mission:

"in Bild zu kleiden, schwerer Ahnung Träume,
und zu verkörpern, was noch wesenlos" (V.₁)

Die ewigen, übersinnlichen Mächte offenbaren sich ihr durch ihre Träume und in der "heiligen Steigerung", der "Begeisterung", die ihr "natürlich" ist. Sie wird unmittelbar ergriffen von dem allwissenden, allordnenden, allumfassenden Geist. Und was sie in dem Zustand der "Begeisterung", in der unmittelbaren Gegenwart des Göttlichen empfindet, kleidet sie in Bilder und Gleichnisse. Direkte Aussage ist unmöglich, sie kann sich nur in sinnhaften Bildern und Gleichnissen aussprechen, wie die frühen, ursprungnahen Völker bei Hamann und Herder das, was von der Gottesoffenbarung des Anfangs noch in ihnen lebte, nur in sinnlichen Bildern und Sprüchen auszusagen vermochten.

So ist Libussa eine Art ins Mythische überhöhter Idealtyp der von Grillparzer von jeher für das höchste gehaltenen Daseinsform. In dieser jedem irdischen Tun und Denken fernen, friedevoll ausgeglichenen, tief in sich selber ruhenden und zugleich den ewigen, das Sein erhaltenden und tragenden Mächten fromm und ahnungsvoll geöffneten Existenzform sieht Grillparzer die höchste Bestimmung des Menschen verwirklicht. Hier ist die Seele durch nichts Vergängliches und Trügendes abgelenkt, ganz bei sich selber, und zugleich nimmt sie schauend, ahnend, glaubend teil an dem schaffenden, erhaltenden, ordnenden Leben des Alls.

Libussa verkörpert also eine wahrhaft sinnerfüllte Lebensform. Diese aus der unmittelbaren Verbindung mit dem Göttlichen lebende Daseinsform steht nicht als Forderung, als Idee, als etwas erst zu Erstrebendes über ihr, sondern sie ist ihr selbstverständlicher Besitz, sie ruht in ihr. Die Idee und der Mensch sind eins. In dieser in sich geschlossenen, in sich frommen und glaubensmächtigen Schau, in dem das All genießenden Zustand der Kontemplation und des Abgeschiedenseins von aller aeußeren Wirklichkeit befand sich also Libussa vor Beginn des Stückes.

Nachdem wir an Hand ihrer Selbstaussagen diese ihre Ausgangssituation erkannt haben, können wir nunmehr dem Ablauf der Handlung folgen. Vergegenwärtigen wir uns dabei zunächst die äussere Situation bei Einsatz des Stückes.

Der König Krokus, der sein ganzes Leben in den Dienst der Menschen gestellt, der das ordnende und helfende Sicheinlassen mit der Welt zeit lebens als seine Pflicht betrachtet hat, wobei der "Trutz" (I.₁) dieses "wüsten" (I.₁) Volkes ihm jeden Tag "vergällt" hat, ist am Sterben. Er ist dabei, an den Widerständen und der Vergeblichkeit seines heilenden und liebenden Bemühens zugrunde zu gehen. Libussa, die Ahnungsmächtige, ist ausgezogen, um die Blume, von der sie geträumt hatte, dass ihr Vater, der Fürst, durch sie gesunden sollte, ausfindig zu machen. Im Walde verirrt sie sich, und Primislaus rettet sie vor der Gefahr des Ertrinkens im Giessbach. Und mit dieser Begegnung setzt nun die innere Wandlung Libussas ein, die dem weiteren Verlauf des Stückes seine tragische Prägung gibt.

Libussa kommt zurück auf ihr Schloss, inzwischen ist Fürst Krokus gestorben. Nun muss eine von den Schwestern die Krone übernehmen. Kascha und Tetka lehnen sie entschieden ab, weil sie von vornherein wissen, dass sie die Grenze, die das höhere Sein von der Wirklichkeit, das Ideal von dem Dasein trennt, nicht überschreiten dürfen, ohne Unwiederbringliches zu verlieren. "Wer gehen will auf höherer Mächte Spuren" (III.₁), der darf sich nicht mit irdischen Sorgen und Wünschen belasten und darf sich nicht "gemein" machen mit den Menschen.

Zunächst lehnt auch Libussa die Herrschaft ab, weil ihr die Haltung der sich frei bewahrenden und die Berührung mit der menschlichen Wirklichkeit vermeidenden Kontemplation (in dem voranstehend entwickelten Sinne) als die einzige Möglichkeit erscheint, ihr wesenhaftes höheres Dasein zu bewahren. Sie ahnt aber zutiefst, dass sie nach der Begegnung mit Primislaus "verändert" ist, sie fühlt, dass "der Zufall nicht äusserlich verändert nur uns lässt". Worin besteht aber diese Veränderung, diese Wandlung in Libussa?

Libussa, die bisher, geschieden von der Welt der Dinge und der Menschen, in der frommen Hinwendung auf das Wesen zu Hause war, der diese selbstgenügsame, sich in das Göttliche verlierende und zugleich sich rein bewahrende Haltung als ihre einzige Bestimmung erschien, beginnt an dem alleinigen Recht und Wert dieser Daseinsform zu zweifeln:

Kascha : Wer handelt, geht oft fehl
 Libussa : Auch wer betrachtet. (I.₁)

Der Glaube an die innige Vertrautheit mit den Naturmächten als einzigen Lebenswert gerät ins Schwanken. Die Beschäftigung

Mit Mond und Sternen, Kräutern, Lettern, Zahlen
Dükt's allermeist einförmig mir und kahl. (I.)

Sie fühlt sich nicht mehr heimisch in der seligen Weltabgeschiedenheit der ewigen Mächte. Als "dumpfes Brüten" empfindet sie jetzt diesen bisher einzigen Lebenswert. Die Begegnung mit Primislaus hat sie aus der Unmittelbarkeit, aus der Abstandslosigkeit in eine bestimmte Distanz zu ihrer eigenen Daseinsform versetzt, d.h. die Liebe hat - ihr noch ganz unbewusst - die Beziehung zur Wirklichkeit hergestellt, hat ihr die Möglichkeit einer anderen, vielleicht ebenso berechtigten, vielleicht sogar stärker verpflichtenden Daseinsform offenbart.

Das "Betrachten" kann also nicht mehr ihre Sphäre sein. Sie vermag sich nicht mehr ausschliesslich und unmittelbar "dem Geist des All" hinzugeben. Ihre innere Einheit ist bereits gestört, weil ihr Glaube an den absoluten Wert und an die Berechtigung des von der Welt abgesonderten, nur für sich und in sich bestehenden Daseins wankend geworden ist.

Nun steht sie äusserlich und innerlich vor einer Entscheidung. Äusserlich muss sie sich für oder gegen die Krone, innerlich für oder gegen das Handeln, d.h. den liebenden und helfenden Dienst für die Menschen und innerhalb der menschlichen Gemeinschaft entscheiden. Die Entscheidung für die Krone fällt nun scheinbar von aussen her. Weil keine von den Schwestern sie übernehmen will, beschliessen sie, das Los entscheiden zu lassen. Jede von ihnen legt ihren Gürtel mit dem Bildnis der Mutter in die Schale. Es stellt sich aber bald heraus, dass bei Libussa das Mittelkleinod mit dem Bildnis der Mutter fehlt, denn Primislaus hatte es, ihr unbemerkt, als Pfand zurückbehalten. Sie ist also nicht in der Lage, mitzulosen, die erst durch das Los herbeizuführende Entscheidung scheint bereits gefallen, sie darf nicht mehr "befreit" werden vom Herrschen. Dabei spielt das fehlende Kleinod natürlich nicht die Rolle des blinden äusseren Zufalls, sondern ist in sich nur ein Symbol dafür, dass die tatsächliche innere Entscheidung und die sie bedingende, vorausgehende Verwandlung Libussas bereits geschehen ist.

Libussa: Nicht lösen? und wer weiss, ob ich's auch will?
Ein Schritt aus dem Gewohnten, merk'ich wohl,
Er zieht unhaltsam hin auf neue Bahnen;
Nur vorwärts führt das Leben, rückwärts nie. (I.)

Als die böhmischen Grossen, die Abgeordneten des durch den Tod des Krokus verwaisten Volkes, die nun eine der Schwestern um Annahme der Krone bitten, die endgültige Entscheidung fordern, wer von den dreien die endgültige Herrschaft übernehmen wolle, antwortet Libussa:

Hier ist vom Wollen nicht,
von Müssen ist die Rede und von Pflicht. (I.₄)

Dieses Müssen also hat seinen Ursprung in einem inneren Soll, das durch die Begegnung mit Primislaus hervorgerufen, sich im tätigen, aktiven, für andere wirkenden und nicht mehr nur selbstgenügsam in sich selber seligen Leben verwirklichen möchte. Dabei ist nicht der Geliebte und nicht die Liebe Beweggrund und Ziel ihrer Entscheidung, sondern es sind die Menschen allgemein, in deren bisher gemiedenen Kreis sie mit der Absicht tätigen, helfenden, fördernden Dienstes sich begeben will. Und eben damit entscheidet sie sich gegen das weltabgewandte, aber nur für sich und in sich lebende, also liebevolle bisherige Dasein. Liebe im höheren Sinn, nicht Leidenschaft oder persönliches Glücksverlangen (wie immer in den voranghenden Stücken am eindeutigsten bei der Jüdin) führt also in diesem Fall zum Opfer des stillen Selbstbesitzes und zur Verstrickung in die Welt.

Sie fühlt "des Mitgefühls Pulse schlagen", sie verlangt, "mit Menschen Mensch zu sein", das Bedürfnis, für sie zu wirken, dieses "Soll" ist die Forderung ihres durch die Begegnung mit einem Menschen, mit Primislaus verwandelten eigensten Innern.

Aber im gleichen Augenblick, in dem sie dieser Forderung ihres Inneren folgend, sich gegen das höhere, kontemplative, selbstgenügsame Dasein entschieden hat, wird ihr diese Entscheidung wieder fragwürdig, gerät sie in neue und tiefere Unsicherheit, ob sie wirklich das Neue für das Alte eintauschen, ob sie ihre bisherige ideale Daseinsweise aufgeben darf. Es lässt sich in Grillparzers Dramen erneut feststellen, dass es bei seinen Menschen eigentlich niemals eine endgültige Entscheidung gibt. Sie vermögen im Grunde, wie der Dichter selber, weder mit der einen noch mit der anderen Möglichkeit allein zu leben. Aber auch der Versuch, beide sich ausschliessende Möglichkeiten zu vereinen, muss fehlschlagen.

Libussa wird im Moment der Entscheidung gegen das kontemplative Dasein schwankend, weil sie ahnt, dass das Sich-mit-der-Welt-Einlassen die Gefährdung, ja die Preisgabe des eigenen, wahren Selbst bedeutet und daher nicht der höchste Lebenswert sein kann. Sie ahnt, dass die Welt nicht der Ort für sie ist, wo sie ihre tiefste und eigenste Bestimmung er-

füllen kann und dass sie doch, von einer unwidersprechlichen inneren Macht gefordert, den Schritt in das tätige, helfende Leben wagen muss und will. Aber sie möchte mit letzter Kraft die andere Möglichkeit, nämlich das kontemplative höhere Dasein nicht verlieren, sondern eben als Möglichkeit, deren sie sich zwar freiwillig entzog, die sie aber in jedem Augenblick wieder zu ergreifen vermag, sich bewahren:

So wie ich ungerne nun von hinnen scheide,
 Lenkt' ich zurück dann meinen müden Lauf
 und träte bittend zwischen diese beide;
 ihr nähmet, Schwestern, mich doch wieder auf? (L₄)

Sie ist ähnlich Sappho hinsichtlich ihres Dichtertums durchdrungen von der Gewissheit, dass jenem seligbetrachtenden Selbst- und Gottesgenuss etwas Unerlässliches fehlt: ein eigentlich menschliches Glück und eine eigentlich menschliche Verpflichtung: die liebende, helfende, tätige Bindung an das DU und an die Gemeinschaft, die dem Dasein erst Wirklichkeit verleiht. Andererseits aber ahnt sie, dass die soziale, politische, geschichtliche Welt zwar wirklich, aber dafür vom reinsten, innigsten Selbst- und Gottbesitz ausgeschlossen ist. Da sie aber nicht im Ungewissen schweben kann und sich für die eine Daseinsform entscheiden muss, entscheidet sie sich - ihrer bereits durch die erwachende Neigung zu Primislaus verwandelten, ins Wirkliche gezogenen Natur gemäss - für die Liebe zu den Menschen, für die Welt. Die Welt der "Betrachtung" wird also nicht absolut negiert und die Welt des "Handels" nicht absolut anerkannt. Das Fremde und Gefährdende der einen und das Heimische und Rettende der anderen sind gleichzeitig in ihr lebendig. In dem Moment, wo sie sich für die erste entscheidet, "entscheidet", weil bereits über sie entschieden ist, ist sie sich schon der Konsequenzen dieses Zwiespaltes bewusst. Dieses Bewusstsein des tragischen Zwiespaltes unvereinbarer innerer Forderungen, also eines unauflösbaren Dilemmas ist sehr charakteristisch für Grillparzers Menschen. Ihnen fehlt die innere Einheit und Selbstgewissheit und damit der Schwung, das "Pathos" der Entscheidung und des Handelns. Die Ungespaltenheit des Glaubens, die Gewissheit und Eindeutigkeit der sittlichen Entscheidung, die den Helden Schillers eigentümlich ist und aus der sie ihre unüberwindbare Kraft schöpfen, besitzen die Helden Grillparzers nicht. Jeder Wert, an sich eindeutig, wird problematisch, jedes Handeln, an sich geboten, wird gelähmt, sobald die entgegengesetzten Werte und Normen als gleichen, wenn nicht höheren Werts und Rechts empfunden werden. Solange die Welt men-

Als die böhmischen Grossen, die Abgeordneten des durch den Tod des Krokus verwaisten Volkes, die nun eine der Schwestern um Annahme der Krone bitten, die endgültige Entscheidung fordern, wer von den dreien die endgültige Herrschaft übernehmen wolle, antwortet Libussa:

Hier ist vom Wollen nicht,
von Müssen ist die Rede und von Pflicht. (I.₄)

Dieses Müssen also hat seinen Ursprung in einem inneren Soll, das durch die Begegnung mit Primislaus hervorgerufen, sich im tätigen, aktiven, für andere wirkenden und nicht mehr nur selbstgenügsam in sich selber seligen Leben verwirklichen möchte. Dabei ist nicht der Geliebte und nicht die Liebe Beweggrund und Ziel ihrer Entscheidung, sondern es sind die Menschen allgemein, in deren bisher gemiedenen Kreis sie mit der Absicht tätigen, helfenden, fördernden Dienstes sich begeben will. Und eben damit entscheidet sie sich gegen das weltabgewandte, aber nur für sich und in sich lebende, also liebevolle bisherige Dasein. Liebe im höheren Sinn, nicht Leidenschaft oder persönliches Glücksverlangen (wie immer in den voranghenden Stücken am eindeutigsten bei der Jüdin) führt also in diesem Fall zum Opfer des stillen Selbstbesitzes und zur Verstrickung in die Welt.

Sie fühlt "des Mitgefühls Pulse schlagen", sie verlangt, "mit Menschen Mensch zu sein", das Bedürfnis, für sie zu wirken, dieses "Soll" ist die Forderung ihres durch die Begegnung mit einem Menschen, mit Primislaus verwandelten eigensten Innern.

Aber im gleichen Augenblick, in dem sie dieser Forderung ihres Inneren folgend, sich gegen das höhere, kontemplative, selbstgenügsame Dasein entschieden hat, wird ihr diese Entscheidung wieder fragwürdig, gerät sie in neue und tiefere Unsicherheit, ob sie wirklich das Neue für das Alte eintauschen, ob sie ihre bisherige ideale Daseinsweise aufgeben darf. Es lässt sich in Grillparzers Dramen erneut feststellen, dass es bei seinen Menschen eigentlich niemals eine endgültige Entscheidung gibt. Sie vermögen im Grunde, wie der Dichter selber, weder mit der einen noch mit der anderen Möglichkeit allein zu leben. Aber auch der Versuch, beide sich ausschliessende Möglichkeiten zu vereinen, muss fehlschlagen.

Libussa wird im Moment der Entscheidung gegen das kontemplative Dasein schwankend, weil sie ahnt, dass das Sich-mit-der-Welt-Einlassen die Gefährdung, ja die Preisgabe des eigenen, wahren Selbst bedeutet und daher nicht der höchste Lebenswert sein kann. Sie ahnt, dass die Welt nicht der Ort für sie ist, wo sie ihre tiefste und eigenste Bestimmung er-

füllen kann und dass sie doch, von einer unwidersprechlichen inneren Macht gefordert, den Schritt in das tätige, helfende Leben wagen muss und will. Aber sie möchte mit letzter Kraft die andere Möglichkeit, nämlich das kontemplative höhere Dasein nicht verlieren, sondern eben als Möglichkeit, deren sie sich zwar freiwillig entzog, die sie aber in jedem Augenblick wieder zu ergreifen vermag, sich bewahren:

So wie ich ungern nun von hinnen scheide,
 Lenkt' ich zurück dann meinen müden Lauf
 und träte bittend zwischen diese beide;
 ihr nähmet, Schwestern, mich doch wieder auf? (I₄)

Sie ist ähnlich Sappho hinsichtlich ihres Dichtertums durchdrungen von der Gewissheit, dass jenem seligbetrachtenden Selbst- und Gottesgenuss etwas Unerlässliches fehlt: ein eigentlich menschliches Glück und eine eigentlich menschliche Verpflichtung: die liebende, helfende, tätige Bindung an das DU und an die Gemeinschaft, die dem Dasein erst Wirklichkeit verleiht. Andererseits aber ahnt sie, dass die soziale, politische, geschichtliche Welt zwar wirklich, aber dafür vom reinsten, innigsten Selbst- und Gottbesitz ausgeschlossen ist. Da sie aber nicht im Ungewissen schweben kann und sich für die eine Daseinsform entscheiden muss, entscheidet sie sich - ihrer bereits durch die erwachende Neigung zu Primislaus verwandelten, ins Wirkliche gezogenen Natur gemäss - für die Liebe zu den Menschen, für die Welt. Die Welt der "Betrachtung" wird also nicht absolut negiert und die Welt des "Handels" nicht absolut anerkannt. Das Fremde und Gefährdende der einen und das Heimische und Rettende der anderen sind gleichzeitig in ihr lebendig. In dem Moment, wo sie sich für die erste entscheidet, "entscheidet", weil bereits über sie entschieden ist, ist sie sich schon der Konsequenzen dieses Zwiespaltes bewusst. Dieses Bewusstsein des tragischen Zwiespaltes unvereinbarer innerer Forderungen, also eines unauflösbaren Dilemmas ist sehr charakteristisch für Grillparzers Menschen. Ihnen fehlt die innere Einheit und Selbstgewissheit und damit der Schwung, das "Pathos" der Entscheidung und des Handelns. Die Ungespaltenheit des Glaubens, die Gewissheit und Eindeutigkeit der sittlichen Entscheidung, die den Helden Schillers eigentümlich ist und aus der sie ihre unüberwindbare Kraft schöpfen, besitzen die Helden Grillparzers nicht. Jeder Wert, an sich eindeutig, wird problematisch, jedes Handeln, an sich geboten, wird gelähmt, sobald die entgegengesetzten Werte und Normen als gleichen, wenn nicht höheren Werts und Rechts empfunden werden. Solange die Welt men-

schlichen Handelns und Leidens im Hintergrunde blieb, von Libussa nicht wahrgenommen wurde, bedeutete die Sphäre der Kontemplation für sie die einzige Möglichkeit zur Erfüllung des wahren Sinns der Existenz, worin sie ungespalten und jedem Zweifel fern, verbunden mit dem "Geist des All" ihrer Bestimmung entsprechend zu leben glaubte. Die Welt der Menschen, die politische und soziale Wirklichkeit, zu der sie sich äusserlich und innerlich entscheiden musste, ist eine andere ebenfalls berechnete Möglichkeit des Daseins. Oder besser: jede der beiden Möglichkeiten ist um die Forderung aber auch um die Verheissung beraubt und verarmt, die in der anderen und in ihr allein beschlossen liegt. Nicht aus der Überzeugung, dass die neue Daseinsform die absolut berechnete ist, entschliesst sie sich zu ihr, sondern nur deswegen, weil sie in dem Wirken für die Menschen eine Aufgabe wahrnimmt, die sie erfüllen möchte. Wir tun gut, bei dem beständigen Gebrauch solcher Begriffe, wie "sich Entschliessen" und "sich Entscheiden" uns immer wieder klarzumachen, ob und inwieweit es sich hier wirklich um eine Entscheidung im strengen Sinne handelt. In Libussa ist ja mit ihrer inneren Begegnung mit Primislaus, ihrem Berührtsein mit seinem Wesen, durch das Du die Verwandlung vollzogen, die im Grunde gar keine Entscheidung mehr erlaubt. Sie ist ja damit in die Welt des Menschen, des Du, der Gemeinschaft einbezogen. Nun erst erkennt sie, was an Leben und Glück der selbstgenügsamen Abgeschlossenheit vorher fehlte und was diese Selbstgenügsamkeit an Aufgaben (Liebe, Tat) versäumte. So entschliesst sie sich also notwendig für das, wovon sie bereits begriffen ist. In dieser Art von "Entscheidung" liegt zugleich das Gefühl des Schmerzes um das, was sie aufgibt und was sie wenigstens als Möglichkeit der Rückkehr festhalten möchte.

Die Welt und die Menschen sind für Libussa wesentlich eine Sendung, der sie sich hingibt und für die sie ihre selige Gott- und Selbsttinnigkeit opfert; denn sie ahnt die Konsequenzen ihres Sich-mit-der-Welt-Einlassens und verstrickt sich trotzdem in die Welt.

In dieser typisch grillparzerischen Zwiespältigkeit, in diesem Sich-nicht-festlegenwollen und Sich-doch-festlegenmüssen, in der Relativierung der sittlichen Ideale und der sittlichen Forderungen liegt die Tragik Libussas verborgen. Beriger behauptet¹, dass Libussa "über dem Bemühen auf Erden ein Reich des Friedens und der göttlichen Harmonie, ein goldenes Zeitalter zu schaffen" scheitert. Ist aber Libussa nicht schon jetzt, d.h. schon vor ihrem Bemühen um das Friedensreich eine Scheiternde, die

¹ Dr. Leonhard Beriger, "Grillparzers Persönlichkeit in seinem Werk", s. 113.

verlässt, was sie nicht verlassen dürfte, weil es ihre eigentliche Heimat und Bestimmung ist, die ergreift, was sie ergreifen muss und soll, obwohl es sie, trotz seines eigenen Rechts und seines eigenen Glücks ihrer Lebenswurzel beraubt?

Aus der bisherigen Interpretation geht hervor, dass die Welt nicht mehr als persönliches Glücksverlangen (wie bei Sappho), als Ruhmsucht (Ottokar in "König Ottokars Glück und Ende"), als Sinnenrausch und Leidenschaft (Alphonso in der "Jüdin von Toledo") uns entgegentritt. Die Welt gewinnt hier zum ersten Mal bei Grillparzer einen ethnischen Charakter; sie enthält eine sittliche Forderung. Der krasse Gegensatz zwischen einer allein berechtigten Innenwelt und einer nur negativ bewerteten Wirklichkeit ist aufgehoben. Dieses Positivum, das die Welt an Glück und Pflicht und Liebe besitzt, entbehrt und versäumt das kontemplative Dasein. Aber auch die liebende und handelnde Hingabe an die Welt büsst den Frieden des stillen Selbstbesitzes und der Gottesschau ein. Libussa will beides leben, sie kann aber nur eines leben. Der Höhepunkt der tragischen Verstrickung liegt also bereits darin, dass Libussa ihr ideales Dasein aufgeben muss und will, dass sie es gegen ein anderes eintauscht, das für sie Schicksal und sittliche Forderung in eins ist, - ein Vorgang also frei von jeglicher Schuld für Libussa - und dass sie mit eben dieser berechtigten und notwendigen Wendung sich selber der Voraussetzungen ihres innersten Daseins beraubt. Obwohl die Natur und die Pflicht, sie in die Menschenwelt zwingen, ahnt sie, dass dieses "Muss" doch ein Wagnis ist, dass sie den Seelenfrieden, die Selbst- und Gottinnigkeit und Genügsamkeit dabei einbüßen muss:

"Lebt, Schwestern, wohl! Auf Wiedersehen und bald!

.....
Und so gehobnen Hauptes, mit furchtlos offenen Blicken
entgegen kühn den kommenden Geschicken. (L₄)

Libussa will nun als Herrscherin ihr Volk zu einer höheren Form des Daseins heranbilden. Diese besteht darin, dass die Menschen genügsam, tätig, heiter, in Frieden und Gemeinschaft miteinander und in Rechtschaffenheit vor Gott leben, ein von Leid und Streit, von Selbstsucht, Willkür und Machttrieb freies Miteinander und Füreinander, in dem die Liebe herrscht "statt der willkürlichen Gewalt" und in dem das "kindliche Vertrauen" (L₄) das bindende und verbindende Band ist, das die Menschen sanft, leise und doch unzertrennlich miteinander verknüpft.

In Zukunft herrscht nur eines hier im Lande!
 Das kindliche Vertraun. Und nennt ihr's Macht,
 Nennt ihr ein Opfer, das sich selbst gebracht
 Die Willkür, die sich allzu frei geschienen
 Und eigener Herrschaft bang, beschloss zu dienen
 Wollt ihr als Brüder leben eines Sinns,
 So nennt mich eure Fürstin, und ich bin's. (L.)

So entfaltet sich hier als die von Libussa ergriffene Aufgabe und Sendung das Ideal einer liebenden und kindlich-einfachen und schlichten, der Natur verschwisterten und in sich einigen Menschheit. Dem idealen Dasein der drei Schwestern am Anfang der Dichtung tritt damit neben der weltabgeschiedenen Kontemplation, die im Grunde nur sich selber lebt und also ohne Liebe ist, ein anderes, nicht minder berechtigt und gefordert, gegenüber. Aber so hoch das Recht und der Wert beider ist, alle beide sind nicht vollkommen: dem einen geht die Liebe ab, das Du und die Gemeinschaft des Menschen, dem anderen droht der Verlust des tieferen Ich und der unmittelbaren Gemeinschaft mit dem Göttlichen. Und wie zuvor bei den drei Schwestern die Haltung der "Kontemplation", um sie ganz rein darzustellen, aus dem irdischen Mass ins Mythische erhöht war, so entsteht hier ein Idealbild menschlicher, geordneter, tätiger, naturnaher und von Achtung und Liebe getragener Gemeinschaft, wie es ebenfalls in der Wirklichkeit der politischen und kulturellen Geschichte nicht aufzufinden ist. (Wie es jedoch als erreichbares Ziel in Rudolf von Habsburgs Rede im "Ottokar" und als unerreichbares noch bei Rudolf III. im "Bruderzwist" aufleuchtet). Libussas Vorbild, nach dem sie ihr Volk heranbilden will, ist die Natur, ist das Reich der Blumen und Pflanzen. Wie eine Gärtnerin will sie die ihr Anvertrauten, die stille, friedliche Gemeinschaft von Menschen, die in inniger Verbundenheit leben sollen mit der Natur, hegen, pflegen und leiten. Die Menschen sollen dauernd in Berührung bleiben mit dem "lebendigen Anhauch der Natur" und sich als freie Individuen entwickeln, die nicht nur "Teile eines Ganzen" sind, sondern selbst ganz und vollkommen, einig mit dem "Geist des All". (V.).

Dass die Natur- und in ihr vor allem und je länger desto mehr das Firmament, der gestirnte Himmel, für Grillparzer das überwundene Chaos, die Abspiegelung der göttlichen Ordnung ist, wo alles noch den göttlichen Hauch bewahrt, ist ein Gedanke, den wir in seinem Spätwerk immer wieder begegnen. (Vgl. "Bruderzwist in Habsburg). Für den Dichter, wie

auch für seinen Helden Rudolf II. ist "in der Natur", in Sternen, im Gestein, in Pflanze und Tier Wahrheit, im Menschen nicht!

"Und wer's verstünde, still zu sein wie sie,
Gelehrig, fromm, den eignen Willen meisternd,
ein aufgespanntes, demutvolles Ohr,
ihm würde leicht ein Wort der Wahrheit kund,
die durch die Welten geht aus Gottes Munde."

(Bruderzwist, I.₂)

Und Libussa möchte ihrem Volke dieses demutvolle Ohr leihen, das die Stimme Gottes überall hört, und ein Auge, das seine "Gnade" und "Wohltat" in jedem Seienden wahrnimmt. Den Himmel, der weit über den Menschen liegt, will sie herunterholen auf die Welt, die göttliche Ordnung, zu der sie bestimmt ist, will sie mit leise und liebend lenkender Hand heraufführen und fassbar machen. Jene Bindung an die höheren, Leben, Sinn und Ordnung stiftenden Mächte soll auch das Leben und Wirken der menschlichen Gemeinschaft tragen. Mit anderen Worten, sie will den unmittelbaren Bezug, den sie für sich allein in der Sphäre der Kontemplation zu den unbedingten, ursprünglichen Mächten hatte, auch in der Welt und für sie, für die Gemeinschaft der Menschen herstellen. Hier liegt für sie die unaufgebbare Einheit der beiden in allem übrigen verschiedenen Blick- und Lebensrichtungen, der nach "innen" und der nach "ausen". Die Frage ist nun, ob die erstrebte ideale Welt Wirklichkeit zu werden vermag und ob die fromme Unmittelbarkeit gläubiger Schau beim Wirken in der Welt aufrechterhalten werden kann.

Zunächst scheint sich alles in erwünschter Weise zu entwickeln; die Menschen sind zufrieden, verträglich, den neuen Maximen einer freien, vertrauensvollen, auf Gewalt, Willkür, Rang und Machtunterschiede verzichtenden Ordnung zugetan. Die Bedürfnisse der Nahrung und Wohnung, des Wechsels von Arbeit und Erholung sind gestillt. Man ist "glücklich" (II.₁), "zufrieden" (II.₁), "jeder Mann ist satt" (II.₁). Libussa ist "gerecht", "weise", ihr Reich ist "das beste in der Welt" (II.₁). Mehr Helferin und Mutter als Herrscherin, lebt und waltet Libussa unter ihrem Volk.

Bald aber beginnen Stimmen laut zu werden, die mit Sehnsucht zurückdenken an die Zeit

"wo wir nicht in langweiliger Ruh zusammensassen
und suppten Frieden aus mit breiten Löffeln." (II.₁)

Warum sind die Menschen in Libussas Reich, in dem Liebe und Güte, Friede und Vertrauen herrschen, Zwang und Willkür dem freien und guten Willen gewichen sind und jeglicher sein Auskommen hat, nicht zufrieden? Wie kommt es in einem Lande, in dem wirklich einmal Gerechtigkeit herrscht, zu dem Ausruf: "Ich will mein Recht"? (II.₂) Was meinen diese Rufer nach Rechtssatzungen und was versteht Libussa unter dem Begriff "Recht" und weswegen soll der gute Wille und die Güte und das kindliche Vertrauen ersetzt werden durch dieses irdische "Recht"?

Es erweckt Unbehagen unter den Menschen, dass die egoistischen und "so menschlichen" Triebe wie das Streben nach Besitz, Macht, Vorrecht keine Statt haben sollen. Was Libussa in ihrem Reich verwirklichen möchte, empfinden ihre Zöglinge als einen dem weichmütigen und unheldischen, unkämpferischen Herzen eines Weibes entsprossenen, weder möglichen noch auch nur erstrebenswerten Wunschtraum. (An die schon im Ottokar hervortretende tiefe Skepsis Grillparzers gegen den Helden, gegen alles Tätertum als eine Quelle selbstischer Willkür sei nur erinnert.)

"Und all dies Tändeln mit sanft und mild
gibt höchstens eine Sangweise, ein feines Bild;
doch wie's entstand unter einer Stirn,
hat's nirgend Raum als im Menschenhirn (II.₁)

Was die Unzufriedenen fordern, ist nicht die reine Willkürherrschaft des Faustrechts, wohl aber eine in Satzungen und Regeln festgelegte Ordnung, die den selbstüchtigen Trieben so weit Raum lässt, wie sie Bestand und Gedeihen der Sozietät wahren. Also Recht nicht im positiven Sinne, dessen, was gut ist, sondern im negativen dessen, was der Selbstsucht und der Willkür des Menschen noch erlaubt ist. "Recht" in diesem Sinne setzt fest, wieweit der Einzelne in seinen Leidenschaften und seiner Herrschsucht noch gehen darf und wo er sich zügeln muss, wenn er nicht bestraft werden will. Für Libussa ist dieser "negative", im Grunde nur dem Unrecht der Selbstsucht Grenzen setzende Rechtsbegriff gegenüber der Positivität des wahren gottgewollten Rechts unerträglich.

Sind Recht doch und Beweis die beiden Krücken
an denen alles hinkt, was krumm und schief. (II.₃)
Für sie gibt es nur ein Recht, den von allen zu verwirklichenden posi-

tiven göttlichen Willen. Hören wir nun, wie Grillparzer durchaus im Sinne Libussas, sich gelegentlich über das "Recht" ausspricht¹:

"Es ist schon darum Unsinn, von einem göttlichen Recht zu sprechen, weil der Begriff von Recht die Idee einer Unvollkommenheit mit sich führt. Das Recht widerstreitet der moralischen Gesetzgebung, indem es das Prinzip des Egoismus über das der Liebe setzt; indes wir alle übereinstimmen, dass Gottes Wille gerade das Gegenteil sei. Das Recht ist eine Ausgeburt des Bedürfnisses und der Verschlechterung, daher menschlichen Ursprungs. Gottes Wort sagt: liebe deinen Feind; das Recht sagt: schlag ihn tot, wenn er dich beschädigt. Gott befiehlt: sei deinem Bruder hilfreich; das Recht erlaubt mir meine Forderung einzuklagen, wenn der Schuldner darüber auch hungern sollte."¹

Und wenn Libussa in der Dichtung vom Recht spricht und es zunächst verschmäht, so ist darunter immer das menschliche Recht zu verstehen, eine von Menschen aus ihrer Not, ihrer Entartung gefundene und gegründete Institution, die besagt, wieweit die Selbstsucht "Recht" hat und wo sie - aus äusseren Gründen der katastrophalen Folgen - zum "Unrecht" wird. Denn:

"Und Recht ist nur der ausgeschmückte Name
für alles Unrecht, was die Erde hegt." (II.)²

Wir kehren zum inneren Vorgang bei Libussa zurück. Die Neigung zu Primislaus, dieser Ausgangspunkt der Verwandlung der Libussa hat sie nicht primär in ein leidenschaftliches Liebesverlangen, das ja zuletzt wieder selbstisch gerichtet wäre, verstrickt, sondern hat ihr Herz, das dem Anderen, dem Du, dem Menschen begegnete, zu jener tätigen und helfenden, liebenden Bereitschaft und Sendung bestimmt, aus der ihre Annahme der Krone folgte. Aber eben damit hat sie die allein in der

¹ Tagebuch, 1839. Stefan Hock, 11 Teil, S. 51.

² Auch in der grossen Schlussrede Herzog Ernsts in Hebbels "Agnes Bernauer" erscheint der Staat und sein Gesetz als ein Notprodukt des im eigentlichen Sinne gottverlassenen Menschen. Gott spricht nicht mehr, er sagt uns nicht, wie wir handeln sollen. So bleibt nichts übrig, als ein durchaus menschliches Gemächte von Staat, Recht und Gesetz an die Stelle der verloren gegangenen göttlichen Ordnung zu setzen.

Abgeschiedenheit und gesammelten Konzentration auf das Höhere zu bewahrende unmittelbare Verbindung mit der göttlichen Welt verloren. Der belebende Quell in ihr ist versiegt. Die erneuernde Zwiesprache und Berührung mit den wahren Mächten des Lebens hat aufgehört. Sie fühlt sich leer, verarmt, einsam. Sie, die einst aus ihrem Inneren allein lebte, spricht jetzt von "des Innern Wüste". Und der Öde im Innern entspricht, trotz aller Tätigkeit und selbst allen Erfolgs, die Öde aussen:

"Wer einsam wirkt, spricht in ein leeres All
Was Antwort schien, ist eigner Widerhall
... ist nirgends ein Geschäft,
Ein Mühen, eine Sorge, ein Qual,
Dass ich bevölkere meines Innern Wüste?" (II.)

Das irdische Dasein ist leer, weil es auf den Tag und auf das Vergängliche allein gerichtet ist, nicht auf das Wesen und das Ewige. Ihr Ruf findet keine Antwort vom All, weil sie die innige All-Einigheit um des Wirkens in der Welt und für die Menschen willen geopfert hat. Verzweifelt sehnt sie sich in die Mitte der Schwestern. - Hier halten wir kurz inne.

Libussa hatte beim Scheiden von ihnen gehofft, dass sie nach getaner Arbeit und Pflicht (von der sie weiss, dass sie ihr Schicksal ist, so sehr sie auch weiss, was sie dafür aufgibt), nachdem sie ihre Kräfte, denen die ständige Erneuerung durch die tägliche unmittelbare Berührung mit dem Göttlichen nicht mehr zuteil wird, verbraucht hat, dass sie dann, also gleichsam nach getaner Arbeit, in die eigentliche Heimat zurückkehren würde. Es hat sich aber allmählich enthüllt, dass ihre Pläne mit den Menschen misslungen sind. Das betrübt und enttäuscht sie so, dass sie nun rasch ihre Einsamkeit, Ohnmacht und Leere spürt. So verbindet sich zweierlei in ihr: das Bedürfnis nach Nähe, Anlehnung an ein Du, also das Bedürfnis nach Liebe und die bittere Einsicht, dass diesem Volke nur von einem Manne geholfen werden kann und zwar auf eine Weise, die freilich dem, was sie wollte und was sie vermag (eben jener oben geschilderten idealen Gemeinschaft) widerspricht und es gerade unmöglich macht. Also in dem Gefühl des Alleinseins und des Bedürfnisses nach liebender Hilfe und in ihrer Einsicht in die Notwendigkeit des irdischen "Rechts" sucht sie Primislaus, den Mann, den sie liebt, und der dem Volk das von ihm gewünschte Gesetz und Recht geben wird.

Die Daseinsform, die Libussa nun ergreift, ist freilich ganz anders als bei ihrer ersten Entscheidung, ein Notbehelf, der im Grunde Sinn und Recht ihres Ganges zu den Menschen aufheben muss. Wir müssen

hier noch kurz die Frage streifen, ob ihr die Liebe zu Primislaus dafür ein Ersatz sein kann. Erstaunlich ist es, dass sie liebend den Mann sucht und mit ihm zugleich dem Volke droht:

“Den Zügel führ’ ich wohl mit weicher Hand
doch hier bedarf’s des Sporns, der scharfen Gerte.

.....

Das ist der Mann, den ihr und ich gesucht.
Was jetzo leicht und los, das macht er fest,
und eisern wird er sein, so wie sein Tisch,
um euch zu bändigen, die ihr von Eisen.
Die Luft wird er besteuern, die ihr atmet,
mit seinem Zoll belasten euer Brot;
und statt Vernunft gibt er euch ein Gesetz,
der gibt euch Recht, das zugleich Recht und Unrecht,
und wachsen wird’s, wie alles mehrt die Zeit,
bis ihr für euch nicht mehr, für andere seid. (II.)

Libussa erkennt völlig, dass diese irdische “Rechts”- Ordnung nach Ursprung wie nach Wirkung sehr ungöttlich, ja im Grunde widergöttlich ist. Aber sie hat sich überzeugen müssen, dass die Menschen danach verlangen und nicht ohne sie auskommen, wenn sie nicht in das nackte Chaos entfesselter Triebe und Leidenschaften versinken wollen. Es handelt sich also jetzt nicht mehr darum, ob Libussas vom göttlichen Willen sich herleitende Ideale erfüllt werden können, sondern ob sie überhaupt erfüllt werden dürfen; denn eine auf himmlische Vollkommenheit gerichtete Ordnung der Welt scheint deren unvollkommenen Bewohnern eher schädlich als vorteilhaft zu sein. Sie droht die Menschheit, über deren sittliche Leistungskraft sie hinausgeht, zu gefährlicher Auflösung zu führen. So versucht Libussa nun, weil sie es selber nicht vermag, durch Primislaus, eine irdische Ordnung zu schaffen, die der Kraft wie den Schwächen den Menschen entspricht. Sie vermag diese ungöttliche und allzumenschliche “Rechts”-Ordnung nicht selber aufzurichten, weil sie nicht anders kann, als aus dem Wahren und dem Göttlich-Rechten, aus dem Wesen heraus zu empfinden und zu handeln.

“Ich kann nicht hart sein/weil ich selbst mich achte.” (II.)

Das Land braucht einen Herrscher, der das Bedingte des Seins zum Masstab macht, nicht das Unbedingte des “Soll”; einen Herrscher, der sachlich die Verhältnisse überprüft und die der gebrechlichen Welt pas-

sende Daseinsform gründet, die für das Weiterbestehen der Welt nützlich und notwendig ist. Und so entscheidet sie sich für den Mann, den sie liebt und den das Volk begehrt.

Die der Entscheidung vorangehende Werbung der Wladiken, das Hin und Her mit dem Rätselspiel, das nur von Primislaus gelöst werden kann, und das den Stolz und die Würde dieses Mannes ans Licht bringt - dieses ganze Zwischenspiel also bis Libussa ihm das Szepter als Gatten und als verantwortlichem Herrscher übergibt, ist für den inneren Gang der Handlung keineswegs entscheidend. Für die dramatische Handlung wirkt dieses ständige Lavieren, das unaufhörliche Hin und Her, dessen Warum nie ganz klar wird, mehr störend und aufhaltend als befördernd. Wenn die dramatische Straffheit und Gespanntheit der Handlung in den späteren Stücken Grillparzers, zumal in seinen beiden letzten, zusehends nachlässt, dann dürfte das auch damit zusammenhängen, dass der Horizont menschlichen Daseins und menschlicher Daseinsmöglichkeit sich in ihnen immer mehr verdunkelt. Die Gewissheit über den Sinn des Daseins - in sich bereits schwankend und in dialektischer Bewegung, wurde vollends bedroht durch die wachsende Einsicht in die Unmöglichkeit, diesen Sinn auch zu leben und zu verwirklichen. Sobald aber die Gewissheit über den tragenden Sinn des Daseins schwankend wird und relativisiert zu werden droht, verliert die Form der Dichtung an Konsistenz und beginnt, sich aufzulösen. (Hieraus erklärt sich auch die Tatsache, dass die letzten Dramen Grillparzers mehr Lesedramen sind als Bühnendichtung.) Nun wieder zurück zur Handlung:

Wer ist nun Primislaus, den Libussa und das Volk mit Jubel empfangen? Ein Sohn der Erde, ein Pflüger, dessen Schwert "die Sichel" (III.₃) ist, mit der er den grössten Feind dieser Erde, "die Not" (III.₃) bekämpft. Er ist der wirkende, bauende, kämpfende Mensch, dessen Schild die Ernte der Erde selber ist "geschmückt mit Inhalt und Wirklichkeit" (III.₃). Sein Blick ist auf dieses Leben, auf die "weite Erde, "die arme Erde" usw. gerichtet und er möchte eine Gegenwart und Zukunft erbauen, wie sie auf dieser unvollkommenen Erde möglich und notwendig ist. Sein Kriterium bei all seinem Handeln und Tun ist nicht der Himmel mit seinen unwandelbaren Gesetzen, sondern die wandelbare Erde und der Mensch "gleich mir und den meisten". Ihn ergreift Besorgnis und Furcht vor der ins Unendliche transzendierenden Glaubens- und Liebesherrschaft Libussas:

"Ich möchte nicht mein Selbst so weit zerstreuen,
aus Furcht, nichts zu behalten für mich selbst. (IV.₁)

Denn eine Hingabe, an die ewigen Mächte, wie sie von Libussa erstrebt und ersehnt wird, ist auf dieser gebrechlichen Erde nicht möglich, sie führt nur zum Verlust des Ich, zur Selbstaflösung. Er ist davon überzeugt, dass die von Libussa auf die Vorschrift des Himmels gegründete Ordnung geändert werden muss, dass Himmel und Erde, die Libussa durch Liebe vereinen wollte, nicht zu vereinen sind.

Der Mensch muss aus der statischen Sphäre der "dunklen Fügung" hinaustreten in die bewegte Welt der Geschichte, das Pflanzenhafte soll abgelöst werden durch planendes Handeln und zielstrebigem Willen. Obwohl Primislaus sein Berufensein zur Geschichte tief in der Brust empfindet, vermag er sich nicht gleich zu ihr zu entschliessen:

"Das Schwerste dieser Welt ist der Entschluss,
mit eins die tausend Fäden zu zerreißen,
an denen Zufall und Gewohnheit führt,
und aus dem Kreise dunkler Fügung tretend,
sein eigener Schöpfer zeichnen sich sein Los,
das ist's, wogegen alles sich empört,
was in dem Menschen eignet dieser Erde,
und aus Vergangnem eine Zukunft baut." (III.₁)

Primislaus erschrickt vor der Verantwortung und den Konsequenzen der Herrschaft:

"Es ist die Herrschaft ein gewaltig Ding,
Ein Mann geht auf in ihr mit seinem Wesen (IV.₂)

Seine Entscheidung für Übernahme der Herrschaft geht ähnlich wie bei Libussa über den Weg der Neigung. Im Augenblick, wo Libussa seiner bedarf, um die soziale Ordnung, die Gefahr läuft, wieder herzustellen, ist die Entscheidung schon getroffen. Doch ist das Verhältnis von Libussa und Primislaus der Menschenwelt und der Herrschaft gegenüber durchaus verschieden. Die durch die allumfassende Liebe erfüllbare himmlische Harmonie ist nach Primislaus auf dieser beschränkten Erde nicht zu verwirklichen, vielmehr läuft diese Liebe Gefahr, dass sie, jemehr sie den Bezug zum Urgrund, zum Ursprung verliert, umsomehr zu persönlichen Gelüsten und zur Willkür zu entarten droht. Aber:

"Es ist die Welt kein traumgeschaffner Garten
Wo Duft und Farbenglanz den Platz bestimmt." (IV.₃)

Es sind objektive Werte, von Menschen aufgerichtete Normen, die ohne Rücksicht auf Raum und Zeit überall gültig sind und die sich aneignen die höchste Tugend des Menschen dieser Erde ist:

“Allein bei allen Kämpfen dieses Lebens
Den Anspruch bändigen der eignen Brust,
Nicht mild, nicht gütig, selbst grossmütig nicht,
Gerecht sein gegen sich und gegen Andere,
Das ist das Schwerste auf der weiter Erde” (IV.,)

Während Libussa auch in ihrer Herrschaft zu gefühlsbezogen erscheint und zu unbedingt in ihren Forderungen, ist Primislaus objektiv und wirklichkeitsbezogen. Er handelt nicht für sich, sondern im Auftrage, aus der ihm auferlegten Verantwortung heraus. Er fühlt sich wie “ein Träger anvertrauter Mächte”, “wie ein Verweser nur von fremden Gut”. Während Libussa die “Macht” geübt hat zu eigener Beglückung “in dem fremden das eigne fühlte”, liebt Primislaus “in dem fremden das fremde nur”. Bei aller Sachlichkeit seines Handelns vergisst er keinen Augenblick, dass über diesem Erdball doch ewige Mächte herrschen, zu denen sich das Gefühl hinaufschwingen möchte, aber nicht darf und dass der Mensch deshalb “den Anspruch bändigen muss der eignen Brust” um nicht in Verzweiflung und Unheil zu stürzen, da auf der bedingten Erde der unbedingte Bezug nicht herzustellen ist. Nicht das “Soll, sondern das “Ist” ist der Ausgangspunkt seiner Taten. Da alles Himmlische, sogar die himmlischen Gaben in ihrer Ursprünglichkeit und Göttlichkeit den Menschen unzutraglich sind, müssen sie, wenn sie auch auf die Erde herabwirken, in das dem Menschen Erträgliche abgeschwächt werden:

Und wenn Freigiebigkeit aus Himmels Höhen
Herniederstiege zu der armen Erde,
Sie müsste stehen menschlichem Ermessen,
und Antwort geben, wenn gefragt: warum?
Ich will gewogen sein mit gleicher Waage. (IV.,)

Trotz seiner Beschränktheit und Unvollkommenheit ist nach Primislaus der Mensch das Heiligste,

Das Höchste; wie beschränkt auch, ist der Mensch, (IV.,)

weil er versucht, auf dieser Erde Ordnung zu schaffen und das Chaos zu bändigen. Daher sind das von ihm gegründete Recht und die von ihm zum

Wohl der Erdbewohner aufgerichteten Institutionen trotz ihrer Gebrechlichkeit ebenso heilig wie die himmlischen Mächte, weil sie das himmlische Recht auf Erden ersetzen und weil sie für das Weiterbestehen der Erde als Kosmos notwendig sind. Libussa muss in ein "leeres All" sprechen, weil sie ihre Herrschaft durch "Begeisterung", "Glauben", "Vertrauen" unmittelbar an die höchsten Mächte knüpfen wollte. Primislaus geht vom Menschen aus, der auf sich selber verwiesen ist. Während Libussa die einzelnen Individuen, "die streng geschiedenen Wesen"

"Ein jeder ist ein anderer und er selbst (V.₁)

in ihrem Bezug zu der "sprossenden Natur" (V.₁), das Siegel bewahren liess der eignen Geltung (V.₁), schafft Primislaus eine Daseinsform, in der die Menschen nicht für sich und nicht gegen einander, sondern in gesellschaftlicher Ordnung, die der Staat sichert, leben.

Mit dem Gedanken der staatlichen Gemeinschaft stehen wir nun bei Praha, d.h. an der Schwelle der Gründung der Stadt und des Staates, an dem "Eingang zu des Landes Glück und Ruhm".

"Es ist der Staat die Ehe zwischen Bürgern
Der Gatte opfert gern den eignen Willen,
Was ihn beschränkt, ist ja ein zweites Selbst." (V.₁)

Nun einen Blick auf Libussas innere Verfassung. Seitdem sie sich in die Ehe begeben hat, hat sie sich in die schlechthinnige Passivität zurückgezogen. Primislaus ist der Vollstrecker der Taten, die Libussa an sich für notwendig hält, die sie aber selber nicht auszuführen vermag. Er ist der Ausführer ihrer Worte:

"Kleide ihnen ein, wie's ihrer Fassung ziemt,
was ich errate mehr, als fasslich denke." (IV.₃)

Sie hat sich Primislaus und dem Lebensprinzip, das er vertritt, völlig untergeordnet:

"Es ist so schön für andere zu leben!
Lebt er für sie (Menschen), warum nicht ich für ihn? (V.₁)

Ist sie glücklich in dieser ihrer neuen Daseinsform? Hat sich in der Welt, die sie als Sendung und Pflicht auf sich nahm und zu der sie hinunter-

gestiegen ist, indem sie ihr Innerstes verleugnete, hat sich in ihr ihre Bestimmung erfüllt? Schwerlich! Es hat sich erwiesen, dass die Wirklichkeit der politischen und kulturellen Geschichte das Ideal, das Libussa verwirklichen wollte, nicht kennt. Auch die Ehe konnte für sie nicht Ersatz sein für das verlorengegangene sinn- und wertvolle Dasein. Sie hat den Schwerpunkt ihres Daseins verloren, seitdem - zunächst durch die Liebe - die reale Beziehung zur Welt hergestellt ist ("Sie fühlt es nicht, allein ihr Wesen fühlt es."). In der Welt vermag sie nicht zu wirken, in der Sphäre der Kontemplation ist sie auch nicht mehr zuhause. Denn:

"Wem ird'sche Sorgen, Wünsche und das Schlimmste
von allem, was da stört, Erinnerung,
das weitverbreitete Gemüt zerstreun, (III.₂)

der vermag nicht all seine Kräfte "im Mittelpunkt zu sammeln seines Wesens (III.₂); was die Voraussetzung zur Gottesschau wäre. Und doch wird sie von Primislaus, der die Bewohner der Umgebung sammeln und eine Stadt gründen will, aufgefordert, dass sie den Segen über dieses Menschenwerk spricht", "dass hilfreich sie und wechselseitig fördern/Wie Glieder wirken eines einzigen Leibs" (V.₁)

Auch Primislaus verehrt die Gottheit, aber nur aus der Ferne. Es besteht keinerlei unmittelbare Verbindung. Er kann nicht segnen, Libussa soll es tun, weil nur sie es kann und weil der Segen, ausgesprochen werden muss, denn:

"Es wirkt der Mensch, der Himmel aber segnet" (V.₁)

Libussa lehnt zunächst die Bitte ihres Gatten ab:

"Seitdem ich angewohnt mich deiner Weisheit,
Mich deinem tiefen Sinne zu vertraun,
Entsteht kein Bild mehr im meinem Innern,
Des Schauens Gabe scheint verwirkt." (V.₁)

Um aber "nicht nutzlos zu sein im Kreis der Dinge", übernimmt sie doch die priesterliche Rolle bei der Gründungsfeier der geplanten Stadt Prag.

"Kann ich nicht wirken in der Zeit, die neu,
So will ich segnen, euch, das Volk und mich" (V.₁)

Sie versucht mit ungeheurer Willensanstrengung, die schon von ihrer Schwester Kascha ausgesprochenen Voraussetzungen für das Sehertum zu verwirklichen; "all die bunten Kräfte im Mittelpunkt zu sammeln ihres Wesens/so dass der Leib zum Geist wird und der Geist/Ein Leib erscheint, sich gliedernd in Gestalt" (III.,). Sie möchte zum letzten Mal in entrückter Schau, einsam und geschieden vor der Menschenwelt, die mystische Berührung mit den heiligen Mächten des Lebens erfahren und aus der Versenkung in ihr zeitloses Walten ihrem Volke Weisung und Vermächtnis hinterlassen für seine Zukunft. Zum letzten Mal deshalb, weil sie weiss, dass sie, so lange jenen die Seele ganz fordernden Mächten entrückt, nur unter Hingabe ihrer letzten und höchsten Daseinskraft den Aufschwung zu ihnen erreichen wird und weil sie weiss, dass diese von den Himmlichen so erzwungene Weisung und Weissagung an die Ihrigen ihr Leben kosten wird. Libussas Gefühlsarme greifen nicht mehr sicher in die göttliche Welt, weil sie, der Welt anheimgegeben, das ursprüngliche und unmittelbare Verhältnis zu ihr verloren hat. Sie tastet unsicher, gewaltsam und qualvoll, bis sie, bei höchster, über ihre Kraft gehender Anstrengung der Gabe der Schau noch einmal teilhaft wird. Ihre Vision von der Entwicklung der Geschichte und der Völker und dem dialektischen Verlauf des Geschichtsprozesses enthüllt in gleichnis- und bildverhüllter sibyllinischer Weisheit das pessimistische Welt- und Geschichtsbild Grillparzers. Der Weg des Menschen aus dem naiven, unschuldigen und reinen Dasein (dem entsprechend, was Libussa vergeblich wiederherzustellen vorhatte), in die Welt des Wissens und der Tat, aus der Ganzheit in die Teile, aus dem Ursein in die Geschichte, aus dem Gefühl in die Unrast des Denkens wird von Libussa entwickelt¹. Als ein im Grunde sinn- und entwicklungsloses Auf- und Ab und nicht als eine aufsteigende Linie wird die Geschichte angeschaut. In ewigen Metamorphosen bewegen sich die Menschen, sie entwickeln immer neue Daseinsformen. Jede dieser Lebensformen trachtet nach Vollkommenheit und Ganzheit, aber keine erreicht sie. Und diese Unvollkommenheit liegt nach Grillparzer im unauflösbaren Zwiespalt des Lebens selber begründet.

"Der Mensch ist gut, er hat nur viel zu schaffen,
Und wie er einzeln dies und das besorgt,
Entgeht ihm der Zusammenhang des Ganzen.
Des Herzens Stimme schweigt, in dem Getöse
Des lauten Tags unhörbar übertäubt." (V.,)

¹ J. Müller, Grillparzers Menschenauffassung, S. 126.

Was bisher in Grillparzers Dramen als Einzelschicksal erlebt wurde (Sappho, Ottokar), nämlich der tragische Zwiespalt, dieses Einzelschicksal wird jetzt metaphysisches Schicksal der Welt und des Menschseins überhaupt. Libussa weiss, dass sich die goldenen Himmelsporten geschlossen haben, und

“Begeisterung und Glauben und Vertraun,
Und was herabträuft von den seligen Göttern
Nimmt nicht den Weg mehr zu der flachen Welt.” (V.₂)

In ihrer letzten Schau erlebt sie noch einmal die Beschränktheit und Bedingtheit der Erde und sehnt sich wieder nach ihrem einstigen Dasein, in dem sie den unmittelbaren Bezug zu den ewigen, unbedingten Mächten hatte. Dieser Moment des Sichzurücksehens dauert aber nur kurz, gleich heisst es:

“Ich liebe sie (die Menschen), und all mein Sein und Wesen
ist nur in ihrer Nähe, was es ist” (V.₂)

Die höhere Daseinsform mit ihrer metaphysisch-religiösen Sinnordnung wird von Libussa anerkannt aber als die absolute Lebensform abgelehnt, weil sie nur losgelöst von der Wirklichkeit und also auch von der Liebe, Opfer und Dienst am Du, an der Gemeinschaft gelebt werden kann. Gleichzeitig aber hat sich gezeigt, dass die Welt der Menschen, die Welt der Tat und des Wirkens, zwar wirklich aber unfähig ist, das Göttliche aufzunehmen. Keine von den beiden Lebensformen ist die absolute. Das fromme Ziel Libussas, eine sinn- und wertvolle und zugleich wirkliche Daseinsmöglichkeit zu finden, um überhaupt zu existieren, wird Wort am Schluss ihrer langen Rede. Libussa entwickelt zum Schluss ihrer sibyllenhaften Aussage das Bild des Menschen, der an den Grenzen seines Schaffens und Wirkens anlangend, die Leere fühlen wird des eignen Innern:

“Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
Die Zeit der Seher wieder und Begabten
... Und haben sich die Himmel dann verschlossen,
Die Erde steigt empor an ihren Platz,
Die Götter wohnen wieder in der Brust. (V.₂)

Dass ‘die Götter wieder in der Brust wohnen’ und dass auf der bedingten Erde eine ideale, ethisch-metaphysische und religiöse Wert- und Sinnordnung herrschen wird - ist dieser Gedanke nicht nur der Wunschtraum des

nach absolutem Sinn und Wert des Daseins trachtenden und doch an die Relativität der Welt gebundenen Menschen? Die Hoffnungen und der fromme Wunsch Libussas, auf Erden eine himmlische Ordnung zu schaffen sind nicht wahrscheinlich geworden. Deshalb fehlt auch dieser Pro- phezeiung das Überzeugende. Die Zukunftsvision Libussas, von den mei- sten Interpreten als frohe Botschaft begrüßt, ist ein in die Zukunft ge- legter Optativ, kein Realis; sie ist nicht konkret zu fassen, sondern ist nur der Wunsch, die Sehnsucht des der Ausweglosigkeit und Verzweiflung preisgegebenen, sich aber darin nicht gefallenden (wie beim modernen Nihilismus), sondern nach Wert und Sinn lechzenden Herzens. Das Posi- tivum, das die Zukunftsvision Libussas enthält, liegt allein in der Gesin- nung Libussas begründet, nicht in der Wirklichkeit. Es ist sehr charakte- ristisch für Grillparzer, dass Libussa selbst in dem völligen Gescheitert- sein doch nicht aufhört, nach einer höheren Ordnung zu suchen und diese zu bejahen. Sie hat das Bedürfnis, diese paradiesischen Zukunftsbilder zu schaffen, weil sie von der Unentbehrlichkeit der absoluten Werte durchdrungen ist.

Das entspricht Grillparzers geistesgeschichtlicher Stellung: in einem Zeitalter relativistischer, psychologischer, ja nihilistischer Auflösung der sinngebenden und ewigen Werte und Ordnungen - einer Entwicklung, der er sich weder als Mensch noch als Dichter zu entziehen vermochte - hält er das Bedürfnis nach einer religiösen Gewissheit fest, so ohnmächtig, widerlegt und als hilfloser Wunschtraum es je länger desto mehr erscheint. Das geschieht am leidenschaftlichsten, am bekenntnishaf- testen in seinen beiden letzten Tragödien "Libussa" und "Bruderzwist in Habsburg".

Şârâ Bil - And

Quellenverzeichnis

Von der historisch-kritischen Ausgabe von August Sauer, die er in 42 Bänden herausgebracht hat, waren nur 8 Bände zugänglich:

Ahnfrau und Sappho
Das goldene Vliess
Jugendwerke I,
Jugendwerke II.
Tagebücher und literarische Skizzenhefte I
Tagebücher und literarische Skizzenhefte II
Briefe und Dokumente
Aktenstücke

Um ein gleichmässiges Zitieren zu ermöglichen, wurden die Dichtungen durchweg nach der Laube-Weilen'schen Ausgabe zitiert. Bei den Tagebüchern, Briefen, der Selbstbiographie und den theoretischen Schriften musste jeweils nach der den betreffenden Text enthaltenden Ausgabe zitiert werden. Benutzt wurden folgende Ausgaben:

Heinrich Laube - Josef Weilen Grillparzers sämtliche Werke in 10 Bänden, 2. Ausgabe, Stuttgart, o.J.
August Sauer Grillparzers sämtliche Werke in 20 Bänden Stuttgart o.J.
Alfred Klaar Grillparzers sämtliche Werke in 16 Bänden, Berlin - Leipzig 1906.
Stefan Hock Grillparzers Werke in 15 Teilen, Berlin - Leipzig o.J.

Literaturverzeichnis

Von der überaus umfangreichen Grillparzer-Literatur waren der Verfasserin nur die sehr wenigen in den hiesigen Bibliotheken greifbaren Arbeiten sowie diejenigen Veröffentlichungen zugänglich, in die sie bei einem kurzen Aufenthalt in Deutschland einsehen konnte. Das nachstehende Literaturverzeichnis stellt daher lediglich die von der Verfasserin tatsächlich benutzten Arbeiten zusammen.

Alker, Ernst : Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart Bd. I. Stuttgart 1949.
Fricke, Gerhard : Geschichte der deutschen Dichtung, Matthiesen Tübingen, 1949.
v. Wiese, Benno : Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel in 2 Bänden Hamburg.

- Alker, Ernst** : Franz Grillparzer, Marburg, 1930.
- Beriger, Leonhard** : Grillparzers Persönlichkeit in seinem Werk Stuttgart.
- Lersch, Hermann** : Der tragische Gehalt in Grillparzers Drama: 'Das goldene Vlies' (Gr. Jb. 24).
- May, Oda- Carola** : Das Schicksalsproblem in Grillparzers Drama Dissertation, Göttingen, 1949, unveröffentlicht.
- Mettin, Hermann Christian** : Grillparzer, Dramatische Essays, Berlin, 1943.
- Müller, Joachim** : Grillparzers Menschenauffassung 1943 Weimar.
- Münch, Ilse** : Die Tragik in Drama und Persönlichkeit Grillparzers, Berlin, 1931.
- Nadler, Josef** : Franz Grillparzer, Vaduz, 1948.
- Staiger, Emil** : Grillparzers König Ottokar (Trivium 4).
- Vansca Kurt** : Franz Grillparzer, eine Studie, Wien 1946.
- v. Wurzbach** : Die Jüdin von Toledo in Geschichte und Dichtung (Gr. Jb. 9).