

Ordnung und Ideologie im Spätwerk Grillparzers Am Beispiel des *argumentum emblematicum* und der *Jüdin von Toledo*

VON KARL EIBL (Trier)

ABSTRACT

Grillparzers *argumenta emblematica* zitieren Präzedenzfälle, die selbst nicht beglaubigt sind: Die scheinbar 'barocke' Ordnungsidee enthält eine Legitimationslücke. Sie ist nicht metaphysisch, sondern ethisch motiviert. Die *Jüdin* formuliert die Auffüllung der Lücke durch eine ad-hoc-Ideologie, die sich verselbständigt und als 'entfremdetes' Denken die Handelnden verblendet.

In Grillparzer's *argumenta emblematica* certain precedents are stated but not verified. The seemingly 'baroque' idea of order shows a hiatus of legitimation. It is ethically rather than metaphysically motivated. The *Jüdin* bridges this gap by means of an ad-hoc-ideology, which becomes independent and, as 'alienated' consciousness, blinds the acting persons.

Grillparzer findet für seinen Rückzug vom Theater einen plausiblen Grund im Mißerfolg von *Weh dem der lügt* im Jahre 1838. Wahrscheinlich aber war das nur der Anlaß, sich einer Situation zu entziehen, die auch stärkeren Naturen hätte unhaltbar erscheinen müssen. Im *Ottokar* und im *Treuen Diener* (1825 und 1829) hatte er den Habsburger Staat verklärt: verklärt auf eine zugleich auch subversiv-kritische Weise, die der Realität ob des schönen Bildes die Schamröte ins Gesicht trieb. Entsprechend vertrackt waren auch die Reaktionen der Mächtigen. Der *Ottokar*, so schützte die Zensur vor, könnte ungünstige Erinnerungen an die Heirat Napoleons mit Marie-Luise von Österreich erwecken; das Stück wurde erst auf Intervention der Kaiserin freigegeben, die offenbar naiv genug war, nur die 'Schmeichelei' zu sehen.¹ Um den *Treuen Diener*, der die Zensur passiert hatte, bemühte sich gar der 'gute Kaiser Franz' selbst; er wollte das Stück ganz für sich alleine 'kaufen,' d. h. weitere Aufführungen durch Bestechung des Autors verhindern. Obwohl Grillparzer diesem Vorhaben durch die Höhe der Forderung – der Kaiser war notorisch knauserig – und den Hinweis auf mögliche unautorisierte Abschriften zu begegnen mußte, wurde das Stück schließlich auf einen 'Wink' hin vom Spielplan genommen.

¹ Das kritische Potential des *Ottokar* wurde, wenn auch wohl etwas überkonturiert, besonders herausgearbeitet von Harald Steinhagen, "Grillparzers König Ottokar," in *Jb. der Dt. Schillergesellschaft*, 14 (1970), 456–487.

Zwar wich Grillparzer nun einige Zeit historisch-politischen Stoffen aus. Aber bei jenen Dramen, an denen er 1838 arbeitete, zumindest beim *Bruderzwist* und bei der *Jüdin von Toledo*, war die erneute Kollision unvermeidlich. Dies mag ein Blick auf eine Szene im 1. Akt des *Bruderzwist* verdeutlichen. Da rühmt sich der Erzherzog Ferdinand, er habe an einem Tag in Steier, Krain und Kärnten "sechzigtausend Seelen" bekehrt und zwanzigtausend, die sich nicht bekehren ließen, aus dem Land gejagt. Der Kaiser wendet sich entsetzt ab: "Mit Weib und Kind, bei zwanzigtausend Mann, / In kalten Herbstesnächten, frierend, darbend! / Mir kommt ein Grauen an. Sind hier nicht Menschen? / Ich will bei Menschen sein" (489ff).² Diese Szene hatte Grillparzer in den Grundzügen bereits Anfang der 30er Jahre niedergeschrieben.³ Im Januar 1837 nun erläßt der Namensvetter des Erzherzogs, Kaiser Ferdinand I., ein Dekret, das die 'Zillertaler Inklinanten' um der "Erhaltung von Ruhe, Einigkeit und Ordnung" willen auffordert, binnen 14 Tagen sich entweder zum Katholizismus zu bekennen oder das Land zu verlassen.⁴

Wie reagiert Grillparzer darauf? Als er im Herbst des Jahres den 1. Akt wieder überarbeitet, zieht er 25 Verse (entspr. etwa 473–485 der Endfassung) auf 7 zusammen.⁵ Gemildert wird dabei freilich kaum, das Faktum bleibt stehen und ebenso das Entsetzen des Kaisers; nur der Tadel an den allzu schnell Bekehrten entfällt. Und als er dann das Manuskript 1838/39, nach dem Mißerfolg von *Weh dem der lügt*, abermals überarbeitet, wird Ferdinand noch schärfer, fast satirisch als fanatischer Ideologe gekennzeichnet, indem Grillparzer ihm die 'Rechtfertigung' in den Mund legt: "Durch Drangsal, Herr, und Schmerz erzieht uns Gott."⁶ Grillparzer kann auf die Szene nicht verzichten, aber er weiß auch, daß sein Stück damit unaufführbar wird.⁷ Spätestens hier muß ihm klar geworden sein, daß er als Dramatiker keine Kompromisse mehr mit dem Metternich-Staat schließen kann, wenn er sich nicht als Künstler und Mensch aufgeben will, – daß die Ordnungsidee, wie

² Zitate nach *Sämtliche Werke*, hrsg. Peter Frank und Karl Pörnbacher (1960 bis 1965) (= *SW*, 1–4), und, wo dies nicht ausreicht, nach *Sämtliche Werke: Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hrsg. August Sauer und Reinhold Backmann (1909–1948) (= *HKA* mit Angabe von Abteilung und Band). – Forschungsberichte von Herbert Seidler in *ZfdPh*, 83 (1964), 228–242, 472–505; 88 (1969), 299–316; 94 (1975), 267–288.

³ *HKA*, I/21, 197.

⁴ Vgl. *Ruhe und Ordnung: Literatursprache – Sprache der politischen Werbung*, hrsg. Wolfgang Frühwald (1976), Reihe Hanser Literaturkommentare, 3, S. 109.

⁵ *HKA*, I/21, 219.

⁶ *HKA*, I/21, 226f. S. auch *SW*, 1, 423.

⁷ Ausdrücklich diskutiert wird die Zensurproblematik anläßlich der Aufführung im Burgtheater 1872 in einer (*HKA*, I/21, 482ff, abgedruckten) Kritik, die hervorhebt, daß die 'hauseigene' Zensur des Burgtheaters diese Stellen geschont, weit harmlosere aber gestrichen habe. Die "k.k. Zensurbehörde" hingegen, so heißt es an anderer Stelle (*HKA*, I/21, 79), habe bei der unmittelbar vorhergegangenen Uraufführung in Laubes Stadttheater "pietätvoll ihre Scheere ruhen lassen."

sie gerade im *Bruderzwist* gestaltet ist, nicht mit der Realität von "Ruhe, Einigkeit und Ordnung" der Restauration zu vermitteln war.⁸

Die folgende Untersuchung wird die Ordnungsidee des späten Grillparzer⁹ und ihre Problematik von zwei Seiten her beleuchten: Ein erster Blick gilt dem *argumentum emblematicum*, einem 'barocken'¹⁰ Strukturmoment also, dessen Verwendung auf eine 'barocke' Ordnungsidee hinzudeuten scheint; es wird sich jedoch zeigen, daß Grillparzers Ordnungsidee eine Art Legitimationslücke besitzt, die gerade bei seiner Verwendung des *argumentum emblematicum* deutlich wird. Im zweiten Teil wird ein Interpretationsvorschlag zum zuletzt abgeschlossenen Werk, zur *Jüdin von Toledo*, unterbreitet; Grillparzer, so lautet die These in aller Kürze, stellt in der *Jüdin* dar, wie die Legitimationslücke durch eine ad-hoc-Ideologie aufgefüllt wird, die sich verselbständigt und als 'entfremdetes Denken' die Handelnden verblendet.

Als in Grillparzers *Bruderzwist* die Stände von Rudolf II. fordern, daß er ihren Majestätsbrief unterschreibt, begründet er seine Weigerung mit folgenden Worten:

Ist eure Satzung wahr, wird sie bestehn,
Und wie das Bäumchen, das vom Stein gedrückt,
Die Zweige breiten, siegend ob der Last;
Allein wenn falsch, so wißt, daß seine Wurzeln
Auflockern all, was fest und alt und sicher. (1644-1648)

Grillparzer legt Rudolf hier ein *argumentum emblematicum* in den Mund: die, so die Definition Albrecht Schönes, "Ableitung des Wahrheitserweises eines bestimmten ... Tatbestandes aus dem gesicherten Präzedenzfall."¹¹ Doch nicht nur strukturell weist diese Stelle in den Bereich des Barockdramas. Auch der Bildinhalt ist alt: "Die edle Palme wächst, je mehr man sie

⁸ Zum Verhältnis von Ordnungsbegriff und Literatur in der 'Biedermeierzeit' vgl. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, I (1971), 64ff: 'Der allgemeine Ordnungsbegriff trotz verschiedener Inhalte.' – Zur Formel 'Ruhe und Ordnung' vgl. W. Frühwald, a. a. O.

⁹ Es können hier nicht alle Stellungnahmen zu Grillparzers Ordnungsbegriff erörtert werden. Hervorgehoben sei lediglich Alfred Doppler, "Der Herrscher, ein trüber Spiegel der absoluten Ordnung (Bemerkungen zu den österreichischen Staatsdramen Franz Grillparzers)," *EG*, 27 (1972), 207-223. Doppler hebt zu Recht die "Säkularisierung" der Ordnungsbegriffe hervor (wie sie hier am Detail des *argumentum emblematicum* exemplifiziert wird). "Ordnung bedeutet: allgemeine Menscheneinsicht in die geschichtliche Existenz, und Gott ist der Name dieser Ordnung, aber nicht ihr unmittelbarer Stifter" (S. 208).

¹⁰ Zum allzu unbekümmerten Gebrauch des Begriffs 'Barock' im Zusammenhang mit der Frage nach Grillparzers 'Österreichertum' vgl. die temperamentvolle Stellungnahme von Zdenko Škreb, *Franz Grillparzer* (1976), S. 225 ff.

¹¹ Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 2. Aufl. (1968), S. 69.

beschweret," sagt Gryphius' Papinian.¹² Im Handbuch von Henkel und Schöne sind mehrere Embleme nachgewiesen, deren *pictura* eine beschwerte und gerade deshalb besonders stark wachsende Palme zeigt.¹³ Und Dietrich Walter Jöns, der auch mehrere literarische Belege anführt,¹⁴ zeigt den Zusammenhang mit der mittelalterlichen Allegorese: "justus comparatur palmae ... propter exaltationem ex oppressione procedentem."¹⁵ Nicht genug damit: Emblematik und Allegorese fußen ihrerseits auf naturgeschichtlichen Vorstellungen der Antike, wie sie etwa von Plinius oder, unter Berufung auf Aristoteles und Plutarch, von Gellius formuliert wurden:

Si super palmae, inquit, arboris lignum magna pondera imponas ... non deorsum palma cedit nec infra flectitur, sed adversus pondus resurgit et sursum nititur recurvaturque. Propterea, inquit Plutarchus, in certaminibus palmam signum esse placuit victoriae, quoniam ingenium ligni eiusmodi est, ut urgentibus opprimentibusque non cedat.¹⁶

Zumindest der erste Teil von Grillparzers Bild ist kaum zu verstehen, wenn man nicht diese 'Information,' daß eine bestimmte Sorte von Bäumen durch Belastung in ihrem Wuchs verstärkt wird, hinzudenkt. Wie Grillparzer selbst zu der 'Information' kommt, bleibt jedoch im Dunkel. Es ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, daß er weder ein Emblembuch noch einen deutschen Barockautor noch auch eine antike Quelle 'zitiert,' wie das im Barockdrama üblich war. Denn in der ganzen Tradition ist immer vom *Palmbaum* die Rede, den diese spezifische Eigentümlichkeit auszeichnet; der Psalm 91, 13 hatte das Bild quasi kanonisiert: "Justus ut palma florebit." Grillparzer jedoch spricht nur von einem "Bäumchen." Dieser Sachverhalt ist bezeichnend. Das Bild ist eine 'Eigenschöpfung' Grillparzers; die Hebammenkünste, welche die Tradition dabei geleistet hat (sakrale Kunst, Erbauungsbücher, Heraldik ...?), bleiben anonym. Damit aber geht ein wesentliches Moment des barocken *argumentum emblematicum* verloren: die Beglaubigung durch Gewährsleute. Zwar nennt das Bild noch einen 'Präzedenzfall,' besitzt es noch die Funktion als Argument; aber dieser Präzedenzfall selbst ist nicht mehr 'gesichert,' er ist nicht mehr durch unbezweifelbare Autoritäten verbürgt.

¹² Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, IV (1964), hrsg. Hugh Powell, S. 230.

¹³ *Emblemata: Handbuch der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. Arthur Henkel und Albrecht Schöne (1967), S. 192f.

¹⁴ *Das Sinnen-Bild: Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius* (1966), S. 209ff.

¹⁵ Jöns, *Sinnen-Bild*, S. 211.

¹⁶ *Noct. att.* III, 6. – Bei Gellius ist von Bauholz die Rede, ebenso bei Plinius, *hist. nat.* XVI, 223: "Et palma arbor valida; in diversum enim curvatur; cetera omnia inferiora pandantur, palma ex contrario fornicatim." Da gab es offenbar 'unterwegs' irgendwo ein Mißverständnis.

Das gilt auch für andere von Grillparzer verwendete *argumenta emblematica*.¹⁷ Sie berufen sich zwar auf einen Vorrat 'objektiver' Sachverhalte, um gegenwärtiges Verhalten zu rechtfertigen oder zu deuten. Aber dieser Vorrat selbst ist seinerseits nicht mehr legitimiert. So ist auch eine historische Herleitung der Bilder kaum mehr möglich. Nur eine Homologie der Argumentationsstruktur kann festgestellt werden. Einige Beispiele: In der zweiten großen Selbstdeutungsrede sagt Rudolf, ebenfalls mit der Absicht der Selbstrechtfertigung: "Ich bin das Band, das diese Garbe hält, / Unfruchtbar selbst, doch nötig, weil es bindet" (1163f). Und in der dritten Selbstdeutungsrede heißt es dann:

Daß an der Uhr, in der die Feder drängt,
Das Kronrad wesentlich mit seiner Hemmung,
Damit nicht abrollt *eines* Zugs das Werk,
Und sie in ihrem Zögern weist die Stunde. (2339–2342)

In wie hohem Maße das *argumentum emblematicum* der Herrscherrede zugeordnet ist, – und wie wenig es doch noch in einem letzten Objektiven verankert ist, zeigt sich darin, daß es auch Klesels angemaßter Macht zur Verfügung steht: "Von oben rinnt der Quell, doch rinnt er nicht zurück, / Wo er das Licht betrifft, ist er schon Lauf, nicht Quelle" (2496f); im Kontext ergibt das banale Argument kaum einen Sinn, es wird in Klesels Mund zur Karikatur der Herrscherwürde, oder auch zur Schutzwehr des zynischen 'Realpolitikers': "Der Papst ist der Kompaß, des sichre Nadel / Die Richtung anzeigt uns zum fernen Pol; / Allein die Segel stellen und das Ruder brauchen, / Das überläßt er uns; wir hoffen so" (2520–2523). Das reicht bis zur parodistischen Verzerrung. Um sein (und des Baiernfürsten) Talent zu rechtfertigen, frommes Tun mit Mehrung des eigenen Nutzens zu verbinden, bedient er sich des alten Bildes von der Sonnennähe des Adlers – und ergänzt es um dessen Gefräßigkeit:

¹⁷ Der Gebrauch des Begriffs 'Emblem' für sprachliche Bildstrukturen ist, soweit es sich nicht um echte Bildzitate handelt, etwas problematisch; hier schleicht sich die alte Unsitte unserer Wissenschaft, die metaphorische Verwendung ursprünglich präzise definierter Termini, ein. Ich spreche deshalb von *argumentum emblematicum* oder *Emblemrede*, um die Funktion innerhalb der dramatischen Rede zu berücksichtigen. Damit von *argumentum emblematicum* gesprochen werden kann, sollten drei Bedingungen erfüllt sein: Die Vorstellung sollte zumindest hypothetisch als bildnerische Darstellung denkbar sein; das Bild sollte dem Bereich 'objektiver' Ordnungen entnommen sein; das Bild sollte nicht dekorative, sondern argumentative Funktion besitzen. – Eigentümlichkeiten von Grillparzers szenischem Stil wie das Spiel mit dem bedeutenden Requisit oder die Neigung zum Tableau sind mit dem 'Emblem'-Komplex nahe verwandt (Vgl. hierzu Schöne, *Emblematik*, Kap. V: 'Das Theater als emblematisches Schaugerüst'), bleiben hier jedoch außer Betracht.

Auch ist der Seeleneifer und der Eigennutz
 Nicht gar so unvereinbar, als man glaubt.
 Die Überspannung läßt zuweilen nach,
 Und wie der Adler, der der Sonne nächst,
 Holt er sich Kräftigung durch irdsche Beute.
 Man meints selbst von der Kurie in Rom. (2533-2538)

Daß hier pervertierte Herrscherattitüde vorliegt, verdeutlicht Ferdinands Kommentar: "Ihr nennt, ich weiß es, derlei Politik" (2540).

Die Reihe der Beispiele sei hier abgebrochen.¹⁸ Denn es ist nun genauer nach der ideellen Motivation von Grillparzers Gebrauch des *argumentum emblematicum* zu fragen: Entspricht der 'barocken' Stilfigur auch eine 'barocke' Denkstruktur? In seiner ersten großen Selbstdeutungsrede sagt Rudolf, den Vorwurf der Sterngläubigkeit zurückweisend:

Ich glaub an Gott und nicht an jene Sterne,
 Doch jene Sterne auch, sie sind von Gott.
 Die ersten Werke seiner Hand, in denen
 Er seiner Schöpfung Abriß niederlegte,
 Da sie und er nur in der wüsten Welt.
 ...
 Der Mensch fiel ab von ihm, sie aber nicht.
 Wie eine Lämmerherde ihrem Hirten,
 So folgen sie gelehrig seinem Ruf.
 So heut als morgen, wie am ersten Tag.
 Drum ist in Sternen Wahrheit, im Gestein,
 In Pflanze, Tier und Baum, im Menschen nicht. (398-412)

Diese Argumentation Rudolfs führt zurück auf eine der Voraussetzungen der Emblematik: die Vorstellung, daß die Schöpfung wie die Heilige Schrift eine Offenbarung Gottes sei.¹⁹ "Deus per creaturas voluntatem suam indicat"²⁰ heißt die These bei Hugo von St. Victor. Von dieser Position aus war

¹⁸ Auch in *Libussa* findet sich das *argumentum emblematicum*, vgl. etwa 1019ff (Bienenstock), 1489f (Diamant), wo auch barocke 'Vorbilder' nachgewiesen werden könnten. Bezeichnend jedoch ist das Argument, mit dem Primislaus Libussas Abneigung gegen die Stadtgründung überwindet:

Es ist der Staat die Ehe zwischen Bürgern,
 Der Gatte opfert gern den eignen Willen,
 Was ihn beschränkt ist ja sein eignes Selbst.
 LIBUSSA (die Hand auf seine Schulter legend)
 Wohl, ich verstehe dich mein Primislaus,
 Und also bau nur immer deine Stadt. (2036-2040)

Formal folgt die Argumentation hier dem 'barocken' Argumentationsmuster, die Überzeugungsfunktion der Berufung auf den 'objektiven' Präzedenzfall wird sogar in actu vorgeführt. Als 'Objektives' aber fungiert nicht ein beglaubigter Fall, sondern die biedermeierliche Primärerfahrung des häuslichen Glücks.

¹⁹ Vgl. hierzu die bündige Darstellung von Friedrich Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter* (1966), Libelli, 243.

²⁰ *Patrologiae cursus completus: Series latina* (= PL) 177, 375 D.

eine 'Spiritual'-Deutung der Bibel möglich, bei der, in einer Art wechselseitiger Erhellung der beiden Offenbarungen, jedes von einem Wort bezeichnete Ding seinerseits durch seine Eigenschaften wieder etwas anderes bedeutete: "Non solum voces, sed etiam res significativae sunt."²¹ Wenn Rudolf "in Sternen ..., im Gestein, / In Pflanze, Tier und Baum" die geoffenbarte Wahrheit sucht, dann greift er allem Anschein nach auf diese Lehre von der Offenbarung Gottes im 'Buch der Schöpfung' zurück, – in einer Zeit, welche gerade durch den Streit um die richtige Auslegung der anderen, der biblischen Offenbarung zerrissen wird. Bernhard von Clairvaux' Empfehlung: "Experto crede: aliquid amplius invenies in silvis quam in libris. Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non possis,"²² klingt fast wie ein Orientierungsrezept in Situationen, in denen die 'magistri' sich hoffnungslos zerstritten haben.

Doch ist das nicht nur bedeutsam für den Glaubenskampf um 1600. Wenn Grillparzer im *Bruderzwist*-Drama die Probleme jener Zeitenwende formuliert, dann stellt er im poetischen Exempel per analogiam auch die Situation seiner eigenen Zeit dar. Der Gedanke von der Schöpfung als authentischer Offenbarung, in die noch nicht Exegeten und Politiker ihre Interessen eingemischt haben, mußte gerade einer Religiosität entgegenkommen, wie sie von aufgeklärten Geistern des 19. Jahrhunderts gepflegt wurde: emanzipiert zwar vom Kirchen- und Dogmenglauben, doch noch immer getragen von der Vorstellung eines in irgeneiner Weise sinnvoll geordneten Kosmos, die beruhigt, aber zu nichts verpflichtet.

Es wäre jedoch eine Verkürzung von Grillparzers Ordnungsidee, wenn man sie nur unter diesem Aspekt sähe. Man wird ihr nur gerecht, wenn man ihre ethisch-anthropologische Komponente mit ins Blickfeld zieht. Seine Ordnungsidee gründet in einer Anthropologie, deren früher Exponent Thomas Hobbes ist und die im 20. Jahrhundert etwa von Arnold Gehlen verfochten wurde. Insbesondere Heinz Politzer hat in seinem Grillparzer-Buch darauf aufmerksam gemacht, in welchem Maße Grillparzer in seinen Dramen in Tiefenschichten der Seele vorgedrungen ist, in den Bereich der Triebwelt, des im Menschen schlummernden Arsenal an Chaotik und Aggression.²³ Das "Scheusal," das "aus der untersten der Tiefen ... aufsteigt, gräßlich anzusehn, / Mit breiten Schultern, weitgespaltenem Mund, / Nach allem lüstern und durch nichts zu füllen / ... Angrenzend an das Geist- und Willenlose" (1247–1253), verkörpert gewiß, wie vielfach angemerkt, das Proletariat. Aber die Angst, die sich hier äußert, gilt nicht einer bestimmten

²¹ PL, 177, 205 B.

²² PL, 182, 242 B.

²³ Heinz Politzer, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier* (1972). Leider liest Politzer zu viel zwischen den Zeilen; das zusätzliche Material, das er so dem plausiblen hinzufügt, wirkt eher schwächend auf die Überzeugungskraft seiner Argumentation.

sozialen Klasse. Sondern diese selbst wiederum symbolisiert die entfesselte Triebwelt. Gerade die tiefen Einblicke in den Bereich der Subjektivität führen Grillparzer zu der Überzeugung, daß ohne die Unterwerfung unter ein Objektives menschliche Gesittung vom Chaos verschlungen wird.

Trotz des deutlichen restaurativ-biedermeierlichen Zuges dieses Ursprungs der Ordnungsidee in der Angst vor dem Chaos hat sie mit dem Hausbesitzer- und Krämer-Konservatismus vieler Zeitgenossen allenfalls am Rande zu tun. Nicht die Wahrung des eigenen Besitzstandes ist ihr Motiv, sondern die Sorge um die Bewohnbarkeit der Welt. Schon in den frühen Dramen hat Grillparzer immer wieder die Gefährdung der Person durch die Subjektivität gestaltet, ganz unpolitisch, als Leiderfahrung. Selbst die 'Süße' der Hero-Tragödie ändert nichts daran, daß sie eine Tragödie ist. Der Traum von der Verwirklichung individueller Lebensmöglichkeiten, der Gefühlsunmittelbarkeit, der Traum vom anderen Leben scheitert an der Wirklichkeit. Die Sympathie jedoch gehört den Leidenden. In den Staatsdramen – auch im *Vließ* –, in denen nicht mehr Einzelmenschen in ihrem Wunsch nach Selbstverwirklichung 'tragisch' scheitern, sondern das Gemeinwesen gefährden, verschieben sich die Gewichte.

Den Abweichlern wird die Sympathie entzogen, wo sie im Besitze der Macht sind; gerade die Herrschenden werden auf die Ordnungsidee verpflichtet, denn gerade die Macht bedarf der Domestizierung. So ist die Proklamation des Amtsethos – als vom Herrscher verinnerlichter Ordnungsidee – etwa in der Rudolf-Figur des *Ottokar* oder im *Treuen Diener* nicht 'Schmeichelei,' sondern aktuelle Aufforderung. Im Phänotyp rückt Grillparzers Anthropologie in die Nähe der, in weitem Sinne, stoizistischen Anthropologie des barocken Trauerspiels mit ihrem Widerspiel von verderbenbringender 'Passio' und einer 'Vernunft,' die sich aus dem Einverständnis mit der kosmischen Ordnung definiert und deren Abbild "im Gestein, in Pflanze, Tier und Baum, im Menschen nicht" findet, – zumindest nicht im Menschen unter der Herrschaft der Leidenschaften.

Im Genotyp freilich ist sie von anderer Art. Die Ordnung des Kosmos ist eher ein Postulat, nur noch eine poetisch-fiktive Idee, keine unverbrüchliche Voraussetzung mehr. Die Grundlage der Ordnungsidee ist agnostisch. Selbst Rudolf sagt: "Fragst aber du: ob sie mir selber kund, / Die hohe Wahrheit aus der Wesen Munde? / So sag ich: nein und aber wieder: nein!" (418ff). Sowohl die unangefochtene Glaubensgewißheit Ferdinands, der es wagt, "in dieser trüben Zeit / Den vielverschlungenen Knoten der Verwirrung / Zu lösen eines Streichs" (469f) als auch Don Cäsars "einzige Leidenschaft der Wunsch: zu wissen" (1914) schießen über das vom agnostischen Standpunkt aus Menschenmögliche und Verantwortbare hinaus, führen in Krieg und Mord. Die Wahrheitsfrage muß suspendiert werden. Aber was bleibt dann noch als 'Objektives'? Es ist die "Brücke, die aus Menschen-

herzen / Den unerforschten Abgrund überbaut" (1637f): Tradition. Tradition steht gleichsam *neben* der Frage nach richtig oder falsch und kann deshalb in einer Situation, in der diese Frage unentscheidbar geworden ist, die einzige Alternative zum Chaos bieten, und sei es als bloße Fiktion. Grillparzers emphatische Betonung von "Ehrfurcht" könnte man – ohne Ehrfurcht – durchaus übersetzen als Tabuisierung der Institutionen, weil er nichts sieht, das an ihre Stelle gesetzt werden könnte. Daß den "Satzungen der Menschen / Ein Maß des Törichten notwendig beigemischt, / Da sie für Menschen, die der Torheit Kinder" (2338), macht sie anfällig für Kritik. Vor solcher Kritik hat "Ehrfurcht" sie zu bewahren. Denn ohne sie droht jener "erste" Zustand, "Als noch das wilde Tier, ein Brudermörder, / Den Menschen schlachtete, der waffenlos, / Als noch der Winter und des Hungers Zahn / Alljährlich Ernte hielt von Menschenleben" (1260–1264).

Das gilt auch für Grillparzers 'Katholizismus.' Luther, so notiert er einmal, habe, "indem er den äußern Aberglauben angriff, den innern nur verstärkt und, indem er den Streit hervorrief, nur verhindert, daß das Christentum nach und nach das wurde, was eine Religion erst zum Segen für eine gebildete Zeit macht: eine ehrwürdige Gewohnheit, die man beibehält, weil man nichts Besseres weiß, und ohne in ihre Grundlagen und Beweise näher hinzugehen."²⁴ Auch Religion also ist eine Tradition *faute de mieux* wie die staatliche Ordnung, so daß diese nicht mehr aus jener deduziert werden kann. Münchhausen hält sich am eigenen Schopf über dem Sumpf schwebend, in dem das 'Scheusal' lauert.

Grillparzers Anthropologie ist eine Art von Stoizismus, – unter den Voraussetzungen der Restauration. So ist die Metaphysik dieses Stoizismus nur noch Metapher, seine eigentliche Triebfeder ist die Notwendigkeit, die 'Bestie' zu zähmen, damit die Welt bewohnbar bleibt. Wohl wird die Opposition von 'Vernunft' und 'Leidenschaft' wieder aufgenommen, wohl kann 'Vernunft' sich der Emblemrede bedienen. Aber sie hat keine letzte Verankerung mehr. Die andere Seite jedoch, die der 'Leidenschaften,' wird nicht mehr rhetorisch-exotisch vorgestellt wie in einer Menagerie, sondern mit einem Höchstmaß an Differenziertheit und Mitwisserschaft des Autors. Grillparzer öffnet der österreichischen Literatur damit auch den Weg hin zu Schnitzler, Hofmannsthal, Musil, und natürlich auch Freud, dessen Lehre von Es und Über-Ich, die im Ich konflikthaft in die Erscheinung treten, zumindest in diesen Grundzügen bei Grillparzer schon ihre Vorformulierung findet.²⁵

²⁴ *SW*, 3, 1133.

²⁵ Über dem Streit, ob Freud eine taugliche Methode zur Verfügung stellt, wird allzu leicht vergessen, daß er als *Gegenstand* literaturgeschichtlicher Untersuchung im österreichischen Kontext überfällig ist, und zwar nicht als Anreger, sondern als Produkt österreichischer Literaturtradition.

Es ist hier nicht der Ort, mit Grillparzer zu rechten. Ein Stoizismus, der um des Fortbestandes der Kultur willen Askese fordert, ist gewiß unattraktiv, zumindest in Zeiten mit einem reichhaltig sortierten Markt an Erlösungs- und Befreiungskonzeptionen. Nüchternheit und Konsequenz hingegen wird man ihm nicht absprechen können. Diese Nüchternheit und Konsequenz – zusammen mit den Erfahrungen, die er im Restaurationsstaat gemacht hat – lassen ihn in der *Jüdin von Toledo* schließlich auch formulieren, wo der Gefahrenpunkt bei der Realisierung dieser Konzeption liegt: beim Umkippen der Ordnungsidee in eine quasi autonome Ideologie.²⁶

Bereits die erste Selbstdeutungsrede bringt wieder das *argumentum emblematicum* als zusammenfassende Verknüpfung der eigenen Existenz mit dem Präzedenzfall:

Denn wie der Baum mit lichtentfernten Wurzeln
Die etwa trübe Nahrung saugt tief aus dem Boden,
So scheint der Stamm, der Weisheit wird genannt
Und der dem Himmel eignet mit den Ästen,
Kraft und Bestehn aus trübem Irdischen,
Dem Fehler nah Verwandten aufzusaugen.

...

²⁶ So sehr Burgtheater und Stadttheater um die Uraufführung des *Bruderzwist* rivalisierten: Die *Jüdin* überließen sie dem Deutschen Theater in Prag. Das ist bezeichnend. Das bis in die Gegenwart reichende Deutungsmuster vom 'Erziehungs'-Drama, vom Sieg der objektiven Ordnung über die subjektiven Anwendungen (z. B. bei Walter Naumann, *Franz Grillparzer*, 2. Aufl. [1967], S. 139ff; Eugen Turnher, "Staat und Liebe. Racines *Bérénice* und Grillparzers *Jüdin von Toledo*," *Lit.-Wiss. Jb. der Görres-Ges.*, 2 [1961], 117–133) führt zu dem Eindruck eines "wunderlichen, in jeder Hinsicht unvollkommenen Werks" (Ernst Fischer, *Von Grillparzer zu Kafka* [1975], S. 47). Egbert Krispyn, "Grillparzers Tragedy *Die Jüdin von Toledo*," *MLR*, 60 (1965), 405–415, zeigt die Weite der Sündenfall-Thematik in Grillparzers Werk, deutet das Drama aber dann als ein inkonsistentes Produkt aus Grillparzers Lope-Manie und einem unbeholfenen Rückgriff auf die Kantische Moralphilosophie. Politzer, *Grillparzer*, S. 328–350, geht gleichfalls vom Sündenfall-Motiv aus, kommt aber der Problematik weit näher, weil er die konventionelle Deutung des Schlusses überwindet und dessen Offenheit berücksichtigt. Roy C. Cowen, "The Tragedy of *Die Jüdin von Toledo*," *GQ*, 37 (1964), 39–53, will Rahel wieder in die Würden der Hauptfigur setzen. Cowens Deutungsvorschlag ist mit dem meinen durchaus kompatibel, obwohl ich Rahel kaum berücksichtige: Das mag ein Hinweis darauf sein, daß die Frage: 'Wer ist die Hauptfigur?' von einer Tragik-Konzeption ausgeht, die für dieses Drama nur sehr beschränkte Gültigkeit besitzt. 'Tragisch' ist nicht die Situation eines Helden, 'Tragik' liegt hier in der Konstellation, den 'Verhältnissen,' in den komplementären Fehlhandlungen aller Beteiligten, die alle zugleich auch Opfer sind. Zu einem frühen Beispiel solcher 'Tragik' vgl. meine Arbeit "Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik," *Jb. der dt. Schillerges.*, 21 (1977), 138–191, bes. 154f.

Besiegter Fehl ist all des Menschen Tugend,

...

Mir selber ließ man nicht zu fehlen Zeit. (165–176)²⁷

Hier freilich wird die *Abweichung* vom Präzedenzfall formuliert: Der fehlerlose König, der unter Berufung auf den Kosmos – denn diese steht ja hinter der Emblemrede – die Notwendigkeit des Fehlers proklamiert, das ist eine wahrhaft widerspruchsvolle Situation! Und voll von Widersprüchen, Spannungen, Kontrasten ist die ganze Exposition.

Schon stilistisch werden sogleich hatte Gegensätze vorgeführt. Die Juden sprechen in der Eingangsszene 'spanische' Trochäen, der König sodann den obligatorischen Blankvers. Diese Kontrastierung zweier Versmaße wird von Grillparzer dadurch verstärkt, daß er die Trochäen dem Bereich des 'niederen' Stils zuordnet;²⁸ Isaak mauschelt, Rahel hofft: "er kneipt mich in die Backen" (75). Die Blankverspartien hingegen setzen sofort mit der höchsten Stilebene der 'Prunkrede' ein. Die Trochäen gestalten Konflikt, Angst, Hetze; die Blankvers-Prunkrede hingegen richtet die Gegenwelt eines Objektiven, der – scheinbaren – Weisheit und Unangefochtenheit des idealen Herrschers auf. Damit ist der ganze Antagonismus des Dramas bereits stilistisch exponiert. Daß das Objektive gleichfalls nicht ganz gefestigt ist, wird, abgesehen von der merkwürdigen Emblemrede, mit zunächst sparsamen szenischen Mitteln angedeutet. Die Rede ist immer wieder an die Königin gerichtet (vgl. Regieanweisungen vor 98, 148, vor 187, 228, 233). Diese aber bleibt mit Ausnahme zweier Halbverse stumm. Sie bleibt auch stumm, als Rahel auf die Szene stürzt und Schutz bei ihr sucht ("greift nach den Händen der Königin, die sich von ihr abwendet," vor 307), und der einzige Vollvers, den sie spricht, ist ihre Abgangspointe: "Seid ihr gefangen, bin ich frei. Ich gehe" (334). Umso wirkungsvoller ist das Auftreten und Herandrängen Rahels. Schon die sich häufenden Regieanweisungen bringen Bewegung auf die Bühne, wiederum im Kontrast zur zeremoniellen Statik des vorangegangenen Teils: Es ist diese von den Trochäen-Partien herüberreichende Bewegung, welche die Königin und das von ihr vertretene Prinzip vertreibt.

²⁷ Eine ähnliche Bildlichkeit im Gedicht "Lola Montez" von 1847 (*SW*, I, 310: Die "Erde" sei "ein schmutzig Ding." "Doch legst das Samenkorn du in den Grund..." usw.). Grillparzer begrüßt hier die Ablösung des ultramontanen bayrischen Kabinetts Abel durch das liberalere 'Lola-Ministerium.' Er sieht dabei, wahrlich idealisierend, einen positiven Einfluß der Tänzerin am Werke ("Drum kehrt euch nicht verachtend von dem Weib, / in deren Arm ein König ward zum Mann ..."). Es ist denkbar, daß er zu dieser Zeit den Plan der *Jüdin* weit optimistischer gefaßt hatte.

²⁸ Grillparzer nimmt diese Zuordnung auch anderwärts vor: *Die Ahnfrau* (die bezeichnenderweise nicht im Burgtheater, sondern im Theater an der Wien uraufgeführt wurde) und *Der Traum ein Leben* (der beim Vorstadttheater-Zauberspiel

Bis in die szenisch-stilistischen Mittel hinein wirkt also in dieser Exposition ein Antagonismus von Objektivem und Subjektivität, von Statik und Dynamik, 'Vernunft' und 'Leidenschaft,' und das statische Prinzip wird vom dynamischen verdrängt. Selbst des Königs Worte am Ende des Aufzugs: "Hier ist kein Rang! Nur zu! Voraus! Voran!" (402), die in anderem Zusammenhang bloße Äußerung der Jovialität wären, bezeichnen in einer zweiten Bedeutungsschicht die Auflösung der Ordnung durch Bewegung.

Die literarischen Mittel, mit denen Grillparzer das Erwachen der Leidenschaft im König darstellt, verstärken den Antagonismus bis ans Groteske. Denn die 'feinen' psychologischen Züge dieser Szenensequenz haben ihre eigentliche Heimat in durchaus 'derben' Zonen des Lustspiels, bei Shakespeare, Lope oder aber in Vorstadttheater und Vaudeville. Wie Rahel dem König, in der Endfassung dezent abgemildert, einen tiefen Blick ins Dekolleté gewährt;²⁹ wie seine Eitelkeit gekitzelt wird, wenn er hört, daß Rahel ihn sehen wollte; wie sein: "Ich selbst hab nie nach Weibern viel gesehn" (342) durch die Wiederholung (396) zur Formel erstarrt, die nicht mehr gilt; wie die Galanterie: "Ein hübscher Schild!" (377) die Affektion überspielen soll und doch verrät; wie er im erfahrenen Kavallier Garceran sogleich den potentiellen, womöglich überlegenen Nebenbuhler wittert; wie er sich von ihm in die Bräuche des Liebesworbens einweisen läßt; wie er im Mantel verhüllt zum Gartenhaus schleicht, angeblich, um nach dem Rechten zu sehen; wie er schließlich die "wirre Majestät" (657) in ein Nebenzimmer rettet, um nicht in – oberflächlich – 'falschen' Verdacht zu geraten; und wie dann die Königin, ebendiesen Verdacht fassend, beleidigt davonrauscht und damit der Jüdin, zum zweiten Male, das Feld überläßt: Diese Kette von Verstrickungen des Neulings auf dem Felde verbotener Liebe ließe sich mühelos in einen Ehebruchs-Schwank aus der bürgerlichen Sphäre übersetzen.³⁰

Die Parallele ist nicht zufällig. Die klassische Tradition der 'hohen' Tragödie – jedenfalls in Deutschland – stellt für jene Art von Leidenschaft, die den König befallen hat, keine Formulierungsmuster bereit. Das in diesem

anknüpft) gehören einer anderen Stilshäre zu als die Blankvers-Tragödien. – Grillparzers ursprüngliche Absicht, das ganze Drama in Trochäen abzufassen, geht möglicherweise auf die weiter unten zu erörternden schwankhaften oder 'realistischen' Momente zurück.

²⁹ In Lope des Vegas *Las paces de los reyes y la Judia des Toledo* sieht der König die Jüdin nackt beim Bade. In Grillparzers Vorarbeiten ist schon gemildert zum "Bild dieser schwellenden Formen, dieser wogenden Kugeln" (*HKA*, I/21, 358); für das zensurgewohnte Wiener Publikum ist das in der Endfassung noch erschließbar aus dem Spiel mit dem Schal und den Reaktionen des Königs und Esthers.

³⁰ Grillparzer erprobt Komödien-Motive und -Konstellationen auch anderwärts für die Tragödie; man denke an die Konstellation Alter Mann/Junge Frau

Bereich noch immer (oder wieder) gültige Prinzip der Stiltrennung läßt 'niedere' Leidenschaften und deren adäquate Darstellung kaum zu. Daß Wallenstein oder Tell, Tasso oder Orest von Bildern der Sorte: "Und wie das wogt und wallt und glüht und prangt" (641) geplagt werden, ist schwer vorstellbar. Für derlei pflegt man lyrische Kleinformen oder aber 'bürgerliche' Stücke der etwas anrühigen 'französischen' Provenienz. Hierauf greift Grillparzer zurück, um die unstilisiert-triviale Leidenschaft des Königs darzustellen. Der Antagonismus von 'Vernunft' und 'Leidenschaft' verliert die rhetorische Großartigkeit, mit der die beiden Instanzen etwa in einer *Catharina von Georgien* oder – in der Grundkonstellation: sinnliche Begierde des Herrschers in einer Situation kriegerischer Bedrohung des Reiches, Absetzung des Herrschers durch die Großen des Reiches und Thronfolge des Sohnes übrigens recht ähnlich – in *Ibrahim Sultan* gegeneinander antreten. Die, wenn man so will, 'Dämonie' des Verhältnisses liegt nun gerade darin, daß zwischen dem Anspruch des Herrscheramtes und der Affektion durch blanke Sinnlichkeit auch stilistisch eine extreme Fallhöhe hergestellt wird und der Fürst der Herausforderung erliegt wie ein simpler Wiener oder Pariser Bürger. Der 'Sündenfall' verliert damit zwar an schaubildhaft-öffentlicher Repräsentanz, gewinnt aber dafür die Allgemeingültigkeit einer neuen, 'realistischen' Psychologie.

Dem korrespondiert, daß Rahel nicht verführte oder auch unverführbare Unschuld verkörpert, sondern selbst Verführerin ist, und zwar nicht als Machtweib nach Art einer Cleopatra oder Sophonisbe, sondern als eine Art Kindfrau. Sie ist für den König – und aus dem Munde des erfahrenen Garceran hat dieser Kommentar besonderes objektives Gewicht – "Das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht" (859). Zu solch purer Sinnlichkeit gehört der Überdruß. Rahel bemerkt ihn an Zeichen, deren Bedeutung dem Zuschauer schon vorher eingepreßt worden sind; der König, der zuvor Garceran nur ungern in des Mädchens Nähe lassen wollte, schickt ihn nun zu ihr, damit sie Unterhaltung hat, und sie beobachtet: "Seht euern König nur! Er glaubt zu lieben, / Und doch, sprech ich zu euch, drück euch die Hand / Ihn kümmerst nicht" (966–968). Der König selbst weiß, daß "Es eines Worts bedarf, um dieses Trauerspiel zu lösen in sein eigentliches Nichts" (905f), und Rahel deutet sich entsprechend selbst: "Bin ich doch selbst ein Traum nur einer Nacht" (979).

Also: Das Leben ein Traum, der Traum ein Leben, 'Läuterungs-' oder 'Besserungsstück' nach spanischem oder Wiener Vorbild, Durchgang durch

im *Treuen Diener*, an die Unzulänglichkeiten Rudolfs II. bis hin zum Einnicken im Laufe emphatischer Rede, an die Liebespsychologie in der Hero-Tragödie, auch in *Libussa*. Das Lach- und Amüsiertheater lebt seit jeher von der Demaskierung menschlicher Schwächen und hält deshalb in besonderem Maße Formulierungsmuster 'realistischer' Psychologie bereit.

eine bislang fremde Erfahrung wie bei Sigismund oder Rustan, Sieg der 'Vernunft' auf 'dialektischem' Wege, barock oder biedermeierlich?³¹ Der König greift wieder zum *argumentum emblematicum*, verbindet beziehungsreich das königliche Motiv der Sonne mit Nacht und Traum, Verschwinden und Wiederkehr, beruft sich darauf: "daß die Sonne tot nicht, wenn es Abend, / Daß sie am Morgen neu sich strahlend hebt" (1069). Der König kehrt zurück, – aber diese Rückkehr bringt noch nicht die Lösung.

Das Konzept neuer Gemeinsamkeit, das der König der Königin entwirft, impliziert eine Forderung: daß er als ganzer Mensch akzeptiert wird, als Herrscher und als angefochtenes Triebwesen, damit das Eingangseblem, in dem sich schon die Sehnsucht nach solcher Anerkennung ausgedrückt hatte, erfüllt wird. Die Königin aber verweigert sich dieser Forderung. Sie besteht darauf, daß der König nur durch Zauberei der Jüdin verfallen war. Denn nur so wird ihr der Fehltritt des Königs erträglich. Sie will "glauben, was mich hält und tröstet" (1423): nämlich daß das Geschehen außerhalb der Verantwortung des Königs liegt. Dieser aber faßt die Selbsterfahrung, zu der ihn das Verhältnis zur Jüdin geführt hat, zusammen: "Umgeben sind wir rings von Zaubereien, / Allein wir selber sind die Zauberer" (1429). Der König, der sein Amtsethos als moralische Leistung der ganzen, fehlbaren, doch erfahrungsfähigen Person begreifen will, und die Königin, welche ihn in die erfahrungslos-unangefochtene Starre des Herrscheramtes zurückweist, verfehlen einander. Anfechtbarkeit und Herrscheramt treten wieder auseinander: Von neuem beginnt die sinnliche Affektion durch die Jüdin zu wirken, und zugleich kehrt der Zurückgewiesene den Herrscher heraus, der, wenn schon zur Infallibilität verdammt, nun auch das eigenmächtige Zusammentreten des Rates nicht verzeihen kann, sondern als Verschwörung behandelt.

Dies freilich wäre noch kein hinreichender Grund, weshalb die Jüdin nun doch noch getötet wird. Denn der König ist ja trotz des gescheiterten Gespräches willens, wieder zu regieren. Es gibt kein sicheres Zeichen eines Rückfalls, er möchte gar "im Sturm" sein "häuslich Glück" (1540) nehmen, und wenngleich man vermuten darf, daß auch dieses Unterfangen ihn "an den

³¹ Eric A. Blackall, "Grillparzer: Die Jüdin von Toledo," in *Interpretationen*, II (1965), hrsg. Jost Schillemeit, S. 240–252, meint am Ende seiner Paraphrase: "Fürwahr, dies Stück hätte wohl heißen können *Der Traum, ein Leben*" (S. 252). Die Traumthematik behandelt – neben Naumann, *Grillparzer* – auch Heinz Lippuner, "Grillparzers *Jüdin von Toledo*. Untersuchung eines Paradigmas," *Orbis Litterarum*, 27 (1972), 202–219. Eine Erhellung der 'Langeweile'-Problematik aus der historischen Situation (vgl. z. B. Sengle, *Biedermeierzeit*, I, 1. Kapitel) wäre jedoch fruchtbarer gewesen als Lippuners ontologisierende, an Staiger orientierte, Analyse der "temporalen Struktur." Sie folgt ohnedies weitgehend Gerold Hilty, "*Die Jüdin von Toledo*. Grillparzer und Lope de Vega als verschiedene Gestalter des gleichen Motivs," *Romanische Forschungen*, 76 (1964), 127–154.

Unterschied" (1495) mahnen würde, so ist der Aufbruch der Granden zum Mord an der Jüdin zumindest voreilig.³² Daß die Jüdin trotz der Rückkehr des Königs getötet wird, verschiebt die thematischen Gewichte. Aus dem Ansatz des 'Erziehungs'-Dramas mit der Spannung von 'Leidenschaft' und 'Vernunft' entwickelt sich in den letzten beiden Akten eine Tragödie der Ideologie.

Der Grund, die Jüdin zu töten, liegt gar nicht in der Furcht vor einem Rückfall des Königs. Und auch die Penetranz, mit der die Königin auf Zauberei beharrt, hat ihren Grund nicht oder zumindest nicht nur in ihrer frigidem Borniertheit. Denn die Urteilsbegründung, welche die Königin zuvor, am Beginn des 4. Aktes, im Rat gegeben hatte, wird durch des Königs Rückkehr und Verzicht nicht erledigt. Manrique zwar hatte taktische Überlegungen angestellt, wie man dem König sein Lustobjekt entziehen könnte, damit er wieder regiert und gegen die Mauren zieht. Und da ihm Bestechung und Entführung nicht sicher genug erschienen, erwog er, sie aus Gründen der Staatsraison zu töten (1182 ff). Aber dieses Urteil nimmt ihm die Königin ab, und zwar nicht mit taktischer, sondern mit religiös-metaphysischer Begründung: Die Jüdin habe die Heiligkeit der Ehe verletzt, sie sei ein "Schandfleck dieser Erde," ihre Ermordung wird als nicht nur erlaubt, sondern als sakral notwendig dargestellt: "So reinigt euern König und sein Land" (1224). Dieser unverhofften ideologischen Heiligung seines eigenen bloß taktischen Kalküls fällt nun Manrique sogleich bei, indem er – man denkt an St. Justs große Rede in *Dantons Tod* – ein Panorama des Todes entrollt und schließt:

Gott geizt mit seiner Menschen Leben nicht,
Und soll man ängstlich sein da, wo sein Wort,
Die heilige Ordnung, die er selbst gesetzt,
den Tod des einen fordert, der gefrevelt? (1236–1239)³³

³² B. Thompson, "An Ironic Tragedy. An Examination of Grillparzers *Die Jüdin von Toledo*," *GLL*, 25 (1971/72), 210–219, sieht hier ein – 'ironisches' – Mißverständnis, macht auch plausibel, daß das Ansinnen an den König, "zu entfernen jenen Anstoß" (1241), ein Euphemismus für 'töten' ist. Er geht aber nicht den Ursachen der Konstellation nach und sieht deshalb auch nicht das volle Ausmaß der Ironie.

³³ Vgl. die Rede St. Justs: "Es scheint in dieser Versammlung einige empfindliche Ohren zu geben, die das Wort Blut nicht wohl vertragen können. Einige allgemeine Betrachtungen mögen sie überzeugen, daß wir nicht grausamer sind als die Natur und als die Zeit ... Ich frage nun: soll die moralische Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen als die physische?" (Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. Werner R. Lehmann, I, 2. Aufl. [1974], S. 45). Der rhetorisch-argumentative Vorgang ist also identisch: Überzeugung einer zögernden Versammlung, Bildentwurf des Handelns einer 'objektiven' Letztinstanz als Präzedenzfall (einmal Natur, das andere Mal Gott), Applikation auf das gegenwärtig zu lösende Problem. Eine vergleichende Untersuchung der dramatischen Demagogen-Rede der Zeit steht m.W. noch aus; sie könnte eine Grundlage für interpretatorische Entscheidungen gerade bei einem so umstrittenen Drama wie *Dantons Tod* schaffen,

Wenn aber Gott und nicht das taktische Kalkül die Tötung der Jüdin fordert, dann bleibt die Änderung der taktischen Situation durch die Rückkehr des Königs irrelevant. Dies auch ist der Grund für das Insistieren der Königin auf Zauberei: Wenn der König zustimmt und die Jüdin zur Hexe erklärt, ist "wieder eins der Fürst und das Gesetz" (1244). Esthers Worte am Ende des Dramas, die "Großen" hätten "zum Versöhnungsfest / Ein Opfer sich geschlachtet aus den Kleinen" (1923f.) trifft den Sachverhalt nicht nur metaphorisch, sondern auch in der sakralen Dimension dieser Worte. Rahel ist der 'Sündenbock,' dessen Opferung die göttliche Ordnung wiederherstellen soll. Und deshalb muß sie trotz der Rückkehr des Königs getötet werden; die Rückkehr gibt ihm allenfalls die Möglichkeit, der Tötung zuzustimmen und damit sein Majestätsrecht zu wahren, und da er auf seiner eigenen Verantwortung besteht, wird er übergangen.

Darin steckt nun freilich böse Ironie. Die Schurkerei aus Gründen der Staatsräson wird zum metaphysisch notwendigen Opfer erklärt. Der Mord ist nicht mehr Mittel, das durch den Zweck: die Wiederherstellung der 'Ordnung' am Hofe geheiligt wird; das Mittel wird vielmehr zur selbständigen Sühnetat stilisiert, die aus der "heiligen Ordnung" abgeleitet wird. Grillparzer zeigt hier ein Schulbeispiel, wie das Hinzutreten des ideologischen Arguments den Handelnden ein gutes Gewissen verschafft. Und er zeigt auch ein Schulbeispiel, wie solche ideologische Verschleierung der Mittelwahl sich selbständig macht und in Kraft bleibt, als der Zweck das Mittel gar nicht mehr fordert und eine kleine Abfindung reichen würde. Die handelnden Menschen werden zu Marionetten ihrer eigenen Erfindungen.³⁴ Auch der König reagiert verblendet, verschafft sich eine 'objektive' Handlungsrezeptur. Er empfindet nicht nur Trauer oder schlichte menschliche Empörung, sondern bringt seinerseits wieder sein Königtum ins Spiel: "Nicht nur an ihr, an mir hat man gefrevelt" (1714), der Vergeltungswille sucht die Maske von "Gerechtigkeit und Strafe" (1715) als *Pflicht* der Majestät.³⁵ Die menschlichen Verhältnisse werden übertan mit Ideologemen, die scheinbar 'objektiv' sind und in ihrer vorgeblichen Losgelöstheit von 'trübem Irdischen' zu selbständigen Akteuren werden.

aber natürlich auch eine Prüfungsinstanz für meinen Interpretationsvorschlag zur *Jüdin*.

³⁴ Ulrich Fülleborn, *Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers* (1966), behandelt die *Jüdin* vergleichsweise knapp (bes. S. 191ff), so daß diese Seite des "Geschehens" noch nicht ins Blickfeld kommt.

³⁵ Grillparzer läßt den König in seiner ersten Reaktion in bezeichnender Häufung von 'Rache' sprechen (1634, 1641, 1650; 1646 sogar ausdrücklich aus "sühnend" korrigiert, s. *HKA*, I/21, 399). Später, in der Phase der Ideologisierung fällt das Wort nur noch als Warnung der Kommentar-Figur Esther vor "Dem Rächer, der als Richter noch zu heiß!" (1795). Hier folgt auch in epigrammatischer Zuspitzung die 'ideologiekritische' Entlarvung durch Esther: "MANRIQUE. Weib,

Erst der Anblick des Leichnams, der eigentlich die 'gerechte' Wut anstacheln sollte, bringt die Wende, – eine Wende, die in ihrer 'barocken' Plötzlichkeit freilich etwas rätselhaft ist, zumindest absticht von Grillparzers sonstigem Bemühen um psychologische Differenzierung:

Da kam es anders, als ich mirs gedacht.
 Statt üppger Bilder der Vergangenheit
 Trat Weib und Kind und Volk mir vor die Augen.
 Zugleich schien sich ihr Antlitz zu verzerren,
 Die Arme sich zu regen, mich zu fassen.
 Da warf ich ihr ihr Bild nach in die Gruft
 Und bin nun hier und schaudre, wie du siehst. (1855–1861)

Die plötzliche Umkehr beim Anblick des, wodurch immer, veränderten weiblichen Körpers, dessen Veränderung die Nichtigkeit und Verderblichkeit der Sinnenlust ausdrückt, ist ein alter Topos. Man denke nur an Konrad von Würzburgs *Der Welt Lohn* – Grillparzer besaß den Text³⁶ –, an Gryphius' *Cardenio* oder *Catharina*, vor allem aber an Calderóns *Mágico prodigioso*. Dort wird Cyprianus vom Teufel mit sündiger Liebe zur keuschen Justina geschlagen, paktiert mit ihm, um das Mädchen zu erlangen, und der Teufel, der über die keusche Justina keine Gewalt hat, führt ihm statt ihrer ein Phantom zu. Cyprianus spricht zum Phantom:

Zwar du kostest mir die Seele;
 Doch Justina, sagen muß ich,
 Daß der Preis ein kleines ist
 Für den Einkauf solchen Gutes. –
 Zieh der Gottheit ab den Schleier!
 Nicht verberge hinter dunklem
 Wolkenflor die Sonne sich;
 Zeige sie des Glanzes Funkeln!
 (Er enthüllt die Gestalt und erblickt einen Leichnam.)
 Weh mir, wehe! Was erblick ich?
 Ha! Die Arme streckt ein stummer,
 Starrer Leichnam nach mir aus!
 Wie, in wenigen Minuten,
 Konnte diese bleich verfallne
 Schreckgestalt zusammenschrumpfen
 Aus der Anmut frischer Röte,

wir sind Christen! ESTHER. Nun, ihr habts gezeigt" (1769). Vergleichbar ist die Schlußpointe: Die Christen ziehen, um sich zu reinigen, in den Krieg, die Vertreterin des Alten Testaments ruft zur Vergebung auf.

³⁶ Notiz von 1835: "Wigalois des Wirnt von Gravenberg, herausgegeben von Benecke. Berlin 1819" (*SW*, 3, 736); 1838 Bemerkungen zum *Wigalois* (s. *SW*, 3, 745). In Beneckes *Wigalois*-Ausgabe ist auch Konrads Erzählung abgedruckt. – Parallelen bei Lope de Vega und Schopenhauer bringen, etwas zufällig, die Anmerkungen *HKA*, I/7, 213f. – Vgl. auch Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1963), S. 218: "Für das Trauerspiel des siebzehnten Jahrhunderts wird die Leiche oberstes emblematisches Requisit schlechthin."

Aus dem Purpurglanz der Jugend?
 Die Erscheinung
 Also, Cyprianus, geht
 Aller Glanz der Welt zugrunde.³⁷

Ob Grillparzer sich nun direkt auf Calderón bezieht oder ob die Bildvorstellung aus einem – von Calderón mitgeprägten – ‘anonym’ gewordenen Traditionszusammenhang stammt, sei dahingestellt. Jedenfalls handelt es sich hier um einen Vorgang, der aus dem realen Nexus des Dramas nicht mehr restlos begründet werden kann, sondern symbolischen Charakter trägt. Grillparzer unterstützt das noch dadurch, daß er den König das Bild der Jüdin in eine “Gruft” nachwerfen läßt; in einer Gruft aber liegt sie nicht, sondern “in jenem letzten, innern Zimmer / Wo ich so oft –” (1740f). Die Bildvorstellung löst sich also hier von der Realität, wird zum Zitat eines Exemplum. Da mag es denn erlaubt sein, des Königs Bericht als Schilderung eines Emblems aufzufassen und die Subscriptio, mit der Calderóns Phantom sich selbst deutet, auch als von Grillparzer mitgemeint zu denken: “Also ... geht aller Glanz der Welt zugrunde.”

Tatsächlich haben sich ja die Gewichte im vierten und fünften Aufzug verschoben. Nicht mehr um die von ihren sinnlichen Begierden übermochte Majestät geht es, sondern um die Ideologeme und Selbsttäuschungen, mit denen die Beteiligten das Unfaßbare zu bewältigen suchen. Die Leidenschaft zur schönen Jüdin wird damit gleichsam zur Synekdoche, welche die Hin-fälligkeit irdischen Glanzes schlechthin bezeichnet. Folgerichtig wird der König nicht nur von seiner Leidenschaft geheilt, sondern er verzichtet auch auf die – vorher als Gerechtigkeit verbrämte – Rache und schließt seine eigene Kreatürlichkeit in die der anderen mit ein. Hatte er im Gespräch mit der Königin noch das Projekt entworfen, “künftighin als Könige zu leben” (1395), also die Hin-fälligkeit sozusagen dialektisch in der Majestät aufzuheben, hatte er gar souverän verlautbart: “Ich spreche mich von meinen Sünden los” (1410), so reiht er sich nun als Gleicher in die Gruppe der Sündhaften ein und überträgt die Majestät dem Sohn.

Doch selbst jetzt sind die Schleier des Selbstbetrugs und der Illusion noch nicht durchbrochen. Calderóns Cyprian bekehrt sich und stirbt schließlich zusammen mit Justina den Märtyrertod; irdische Liebe wird zur himmlischen, Zeichen und Wunder geschehen, und der Teufel selbst ist gezwungen, allen die Wahrheit zu verkünden. So Großes bleibt Grillparzers Figuren versagt. Ihr Schöpfer besitzt nicht mehr den Glauben an den heilsgeschicht-

³⁷ Zit. nach Don Calderón de la Barca, *Dramen* (1963) (Übers. Gries), S. 580. Identisch sind: Das Trugbild als Produkt sinnlicher Begierde, – die Entlarvung als Leichnam in seiner unverhüllt diesseitigen und vergänglichen Körperlichkeit, – die unwirksam gewordene Lockgebärde der Arme, – schließlich, im Handlungs-ganzen, die Bekehrungswirkung des Anblicks.

lichen Horizont, an das Walten der Macht des Guten, die Gnade, welche dem Angefochtenen auf halbem Wege entgegenkommt. So reicht das ironische Zwielficht bis ans Ende des Dramas.

Zwar nimmt Esther ihren Fluch, die eigne Mitschuld bekennd, wieder zurück.

Aber der Sühnekreuzzug gegen die Mauren – derlei Fakten wollen bei einem Drama mit historischem Stoff immer als impliziter Teil der Handlung mitgedacht werden: Auch im *Bruderszwist* werden die Greuel des Dreißigjährigen Krieges nicht mehr dargestellt – endet mit einer katastrophalen Niederlage. Der König hatte schon zu Beginn sich in diesem Zusammenhang auf Gott berufen, mit einer merkwürdigen Satzkonstruktion, die wohl nicht nur auf das Konto von Grillparzers Altersstil geht:³⁸

Wie sie ein König, führt der eure euch
Und ist ein Gott, wie er denn wirklich ist,
Und recht der Ausspruch seines [des Königs] Munds, so hoff ich
Zu siegen, weil im Recht, und weil ein Gott. (271–274)

Nun wird abermals Gottes Wille berufen, und zwar in einer Zeile, die zugleich die Unordnungsparole "Voraus! Voran!" vom Ende des ersten Aufzugs wiederholt: "Voraus! Voran! Geliebt es Gott: zum Sieg" (1920). 'Gott' und 'Recht' werden den Sieg nicht beschern. Gott wird in diesem Drama nur noch als Argument im Munde geführt, muß gar als Legitimation für den Mord herhalten, ist aber als Instanz nirgends mehr spürbar.

Die äußerste Pointe der Ironie aber wird in diesem Zusammenhang dadurch erreicht, daß der König eigentlich schon abgedankt hat. "Wenn niemand rein und übrall nur Verbrecher" (1868), kann nur noch das reine Kind herrschen und als Ursprung aller Macht fungieren. Der Kindkönig aber ist, seit Vergils 4. Ekloge und ihrer konstantinischen Deutung, Figuration des Erlösers. Die Installation des Kindkönigs ist äußerstes Mittel, den Krieg gegen die Mauren zu gewinnen, indem er aller irdischen Interessen entkleidet und der Herrschaft Christi unterstellt wird. Ein letzter, gewaltiger Griff also ins Objektive, ein Mittel, das eigentlich überhaupt nicht fehlschlagen kann, wenn "ist ein Gott, wie er denn wirklich ist." Und doch ist, vom Ausgang ganz abgesehen, auch dieses Mittel von Grillparzer geradezu überdeutlich bereits dadurch als illusionär gekennzeichnet, daß er den König Alphons schon bei dessen Auftreten in vierzig Versen ausführlich hatte erklären lassen, wie er, Alphons, seinerzeit als Kindkönig installiert worden war.

³⁸ Beispiel für die Möglichkeit eines Mißverständnisses: Škreb, *Grillparzer*, S. 185, zitiert erst von der zweiten der hier zitierten Zeilen an und bezieht "seines" auf Gott. Die Stelle formuliert jedoch *zwei* Voraussetzungen des Sieges, sozusagen eine metaphysische und eine ethische: die Existenz Gottes und die Garantie irdischen Rechts durch den König. Die Niederlage stellt zumindest eine der beiden Voraussetzungen in Frage.

Anfang und Ende konstituieren das Drama als Ausschnitt aus einem immer wiederkehrenden Zyklus³⁹ von Hoffnung, Täuschung und Niederlage. Die 'desengano'-Figur⁴⁰ wird ins Unerträgliche gesteigert. Hinter jeder Desillusionierung steht eine neue Illusion. Esthers Schlußwort: "Wir stehn gleich jenen in der Sünder Reihe. / Verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe," gewinnt seinen vollen Sinn erst aus dem Kontrast zu des Königs vorangegangenen Schlußwort: "Geliebt es Gott: zum Sieg!" Beides sind topische Schlußformeln, aber die Siegesformel ("Habsburg für immer!" oder auch preußisch: "In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!") wird durch die Demutsformel als Illusion entlarvt. Nur die Opfer dringen zur Erkenntnis durch. In dieser Erkenntnis jedoch ist nicht mehr die Rede von Sieg oder Staat, Pflicht oder Ordnung. 'Gott' als Argument zur Rechtfertigung diesseitiger Institutionen hat ausgespielt; unterstrichen wird das noch durch die Zurücknahme des Fluches, mit der Esther explizit darauf verzichtet, 'Gott' für diesseitige Zwecke einzuspannen.

Grillparzer hat die Problemkonstellation der *Jüdin von Toledo* 1839 in einem ganz anderen Zusammenhang formuliert, der freilich zugleich verdeutlicht, in wie hohem Maße er in der *Jüdin* eine aktuelle politische Situation formuliert. In einer ausführlichen Studie über Metternich – natürlich unveröffentlicht – äußert er sich recht anerkennend über dessen Talente als Diplomat und Pragmatiker. Als fatal jedoch beurteilt er den "nachteilige[n] Einfluß [Friedrich von] Gentzens." "Dieser Mann von hellem Verstand, aber eine sybaritische, feige Natur, als Deutscher Pedant, trotz früherer Beweglichkeit, brachte durch den Einfluß seiner Unterhaltung die Idee von *System* in das *mousseux* der geistreichen Natur des Fürsten." Zur "geschickten Benützung der Umstände" kam damit "ein neues Agens hinzu: *Prinzipien*, von denen er bisher nichts geträumt hatte ... Dieses Sich-Andichten und Vorlügen von Gesinnungen und Prinzipien hatte nur die üble Folge, daß à force de répétition der Fürst endlich anfing, seine eigenen Lügen zu glauben was immer der Zeitpunkt ist wo der Betrüger in den Betrogenen über-

³⁹ Das zyklische Moment wird bereits am Ende des 2. Aktes angedeutet: "Ist dort nicht seitwärts / Das Schloß Retiro, wo mein Ahn, Don Sancho, / Mit einer Maurin, aller Welt verborgen – "(770f). Grillparzer überträgt auf Don Sancho, den Vater Alphons', was in der spanischen Tradition von dem 450 Jahre früher lebenden Gotenkönig Rodrigo (Roderich) erzählt wird, der durch sündige Liebe das Eindringen der Mauren verschuldet hatte (s. *HKA*, I/7, 194, auch in *Las paces* als Prototyp zitiert). Die Übertragung verstärkt den Gedanken der Wiederholung: Alphons, angetreten als reines Kind des sündigen Vaters, übergibt, sündig geworden, die Herrschaft ans reine Kind ...

⁴⁰ Zur 'desengano'-Thematik vgl. insbesondere Roger Bauer, *La réalité, royaume de Dieu* (1965). Zur *Jüdin* auch hier zu statuarisch der Gegensatz Liebe/Staat, deren wechselseitige Relativierung optimistisch als Verweis aufs Absolute gedeutet wird.

geht.“⁴¹ Grillparzer sieht hier deutlich die Gefahr, die in Metternichs ‘universellem’ Ordnungsbegriff lauert: daß der legitimierende Überbau sich verselbständigt, so daß jene Ordnung, die den Menschen vor der Bestie im Menschen schützen soll, sich gegen den Menschen wendet.

In der *Jüdin von Toledo* formuliert er dieses Problem radikal durch. Die metaphysischen Voraussetzungen der Ordnungsidee werden als Ideologie entlarvt, die nicht das Chaos verhindert, sondern mit herbeiführt. Damit wird das Drama *Die Jüdin von Toledo* zu einer fast allegorischen Formulierung der Dialektik der Restauration: Die Institutionen sollen die ‘Bestie’, das ‘Scheusal,’ bändigen und müssen zu diesem Zweck tabuisiert und metaphysiziert werden. Aber das ihnen innewohnende “Maß des Törichten” gewinnt damit Eigengewalt und stellt seinerseits die Bewohnbarkeit der Welt in Frage. Die Jüdin, Verkörperung des reinen Triebes, wird zwar unschädlich gemacht. Doch um welchen Preis: Der Versuch, die Angefochtenheit in ein Konzept der Selbstbestimmung und Souveränität einzubringen (Dialog König – Königin) wird im Ansatz erstickt. Die Verobjektivierung der Mittelwahl wird so weit getrieben, daß diese Mittel, obwohl von Menschen produziert, sich diesen entfremden und als quasi autonome Mechanismen die Herrschaft an sich reißen. Der Verblendungszusammenhang des Handelns wird undurchschaubar. Grillparzer rückt damit in die Nähe von Autoren, die eher seine Antipoden zu sein schienen, in die Nähe Feuerbachs oder des jungen Marx, mit denen er dieselbe historische Problemerkennung gemeinsam hat. Anders als diese jedoch sieht Grillparzer keine Alternative. So ist es nur konsequent, daß er die *Jüdin von Toledo* nicht nur, wie den *Bruderzwist* und *Libussa*, nicht zur Aufführung freigab, sondern auch niemandem Einblick ins Manuskript gewährte. “Der Despotismus hat mein Leben, wenigstens mein literarisches zerstört,”⁴² schreibt er in der Zeit, da er letzte Hand an das Manuskript der *Jüdin* legt; von *Weh dem der lügt* ist da nicht die Rede. Grillparzers Konservativismus wurzelte in der Sorge, die neuen Tendenzen der Zeit könnten leichtfertig die Errungenschaften von Aufklärung und Klassik verspielen. Doch gerade diese Position setzte ihn auch in Gegensatz zum politisch-ideologischen Programm der Restauration der vor-aufklärerischen Welt. Sein aufklärerisch-ethisch motivierter Ord-

⁴¹ *SW*, 3, 1024f. Es kommt hier nur auf die Grundfigur der Ideologisierung an, nicht darauf, ob Grillparzer Metternich oder Gentz richtig beurteilt hat. – Eine satirische Formulierung des Problems, ebenfalls auf österreichische Politik bezogen, *SW*, 3, 1022: “In gewissen Ländern scheint man der Meinung, drei Esel machten zusammen einen gescheiten Menschen aus. Das ist aber grundfalsch. Mehrere Esel in concreto geben den Esel in abstracto, und das ist ein furchtbares Tier.” (Gemeint war der Kronrat, bestehend aus Erzherzog Ludwig, Fürst Metternich und Graf Kollowrat).

⁴² *SW*, 4, 220.

nungsbegriff besaß keine Gemeinsamkeit mit dem ideologisch abgesicherten Ordnungsbegriff der 'legitimen' Gewalten, dem Wechselbalg von altem Aberglauben und modernem Polizeistaat. Er hat das lange Zeit nicht wahrhaben wollen und sich mit einer neurotisierenden Zweigleisigkeit von Huldigungsgedichten für die Öffentlichkeit und Satiren für die Schublade beholfen. Erst der Rückzug vom Theater gibt ihm die Möglichkeit, auf die 'Sklavensprache' zu verzichten, verurteilt ihn jedoch auch zur Wirkungslosigkeit. Aber diese innere Emigration des heimatlosen Konservativen war die Voraussetzung dafür, daß er in der *Jüdin* in aller Konsequenz die Mechanismen ideologischen Handelns darstellte.