



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Als hätt’ des Lebens Grenz’ ich überschritten“
Grenzen und Grenzüberschreitungen in Franz
Grillparzers *Das goldene Vließ*

verfasst von / submitted by
Magdalena Ableidinger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears
on the student record sheet:

UA 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch und
UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Franz M. Eybl

1. Einleitung und Forschungsfrage.....	1
2. Forschungsstand	4
3. Raum und Raumkonzepte in der Literatur	5
3.1. Wende hin zum Raum – spatial turn.....	6
3.2. Raum und seine Aspekte.....	8
3.2.1. Raum und Kultur	8
3.2.2. Raum und Bewegung.....	10
3.2.3. Raum und Zeit.....	11
3.2.4. Raum und Subjekt.....	12
4. Der Grenzbegriff in der Literaturwissenschaft.....	13
4.1. Grenze – Schwelle.....	14
4.2. Grenzübertritt	15
5. Der Raum- und Grenzbegriff nach Jurij M. Lotman.....	16
5.1. Die Semiosphäre – der semiotische Raum	16
5.2. Der Grenzbegriff.....	18
5.3. Grenzübertritt(e): Das Sujet in literarischen Texten	20
5.4. Zusammenführung	22
6. Grillparzer zwischen den Grenzen seiner Zeit	23
6.1. Zwischen den literarischen Epochenbegriffen.....	25
6.2. <i>Das goldene Vließ</i> : Produktions- und Rezeptionsgeschichte	26
7. Analyse: Die Semiosphären und Grenzen in <i>Das goldene Vließ</i>	30
7.1. Topographische Grenzen und territorialer Raum	31
7.1.1. Die Figurenbewegung im Verlauf des Stückes im Überblick.....	31
7.1.2 Der historische Kern der Argonautenfahrt und die realtopographische Verortung	32
7.1.3. Die topographische Beschreibung von Kolchis und Griechenland.....	34
7.1.3.1. Kolchis.....	34
7.1.3.2. Griechenland	35
7.1.3.3. Das Meer als topographische Grenze.....	35
7.1.3.4. Zusammenführung	36

7.2. Grillparzers Figuren	37
7.2.1. Bewegliche Figuren.....	39
7.2.1.1. Phryxus	39
7.2.1.2. Jason und die Argonauten	40
7.2.2. Unbewegliche Figuren.....	43
7.2.2.1. Aietes und Absyrtus	43
7.2.2.2. Kreon und Kreusa	44
7.2.3. Zwischenposition: Gora.....	45
7.3. Kulturelle Grenzen	46
7.3.1. Das Kolchis der Griech*innen	46
7.3.1.1. Der Barbarenbegriff.....	46
7.3.1.2. Die Verbindung mit der Dunkelheit.....	49
7.3.2. Das Griechenland der Kolcher*innen	49
7.3.3. Zusammenführung	51
7.4. Medeas Position in den Semiosphären.....	53
7.4.1. Medea unter Kolcher*innen.....	53
7.4.1.1. Die Geschlechtergrenzen in Kolchis	55
7.4.1.2. Verortung.....	57
7.4.2. Medea unter Griech*innen	58
7.4.2.1. Griechen in Kolchis	58
7.4.2.2. In Griechenland	62
7.4.2.3. Die Geschlechtergrenzen in Griechenland.....	63
7.4.2.4. Die Rückbesinnung zur Kolcherin	65
7.4.2.5. Verortung.....	67
7.4.3. Medea als Zauberin.....	68
7.4.4. Medeas Morde als und aus Grenzüberschreitung	70
7.4.4.1. Der Mord an Kreusa	70
7.4.4.2. Der Kindsmord	72
8. Fazit und Ausblick	78
Literaturverzeichnis	81
Anhang.....	85

1. Einleitung und Forschungsfrage

Die Faszination, die literarische Werke auf ihre Leser*innen ausüben, ist subjektiv und vielfältig. Figurenzeichnung, Sprachgewalt und Handlungsführung sind nur einige der unzähligen Faktoren, die ein Werk besonders auszeichnen können. Bei Grillparzers *Das goldene Vließ* ist unter anderem seine Zeitlosigkeit einer der Gründe für den mittlerweile schon zwei Jahrhunderte andauernden Erfolg des dramatischen Werks. Dieser zeigt sich auch im anhaltenden Bühnenerfolg des Textes bis in die Gegenwart hinein. Die hier vorliegende Arbeit entstand aus der Intention, einen der Gründe für diese faszinierende Zeitlosigkeit zu finden. Er manifestiert sich im Umgang des Textes mit Räumlichkeit und Grenzen.

Die Hypothese, die den Ausgangspunkt dieser Arbeit markiert, ist, dass in Grillparzers *Das goldene Vließ* der Raumstruktur eine essenzielle Bedeutung zukommt. Das Stück zeigt, dass die Begriffe ‚Raum‘ und ‚Grenze‘ unweigerlich mit der Organisation menschlichen Zusammenlebens verbunden sind. Die in Grillparzers Trauerspiel thematisierten Räume prägen die beiden Kulturen Kolchis und Griechenland und werden gleichzeitig von ihnen geprägt. Die Figuren stehen im ständigen Kontakt mit diesen kulturellen Gebilden. Ihre Persönlichkeit und Handlungen werden grundlegend von ihrer raumkulturellen Prägung und der Abgrenzung zum ‚Fremden‘ und ‚Anderen‘ beeinflusst. Es wird davon ausgegangen, dass auf der Textebene eine Grenze zwischen zwei oppositionell gestalteten Räumen erkennbar ist, die sowohl den Handlungsverlauf als auch die Entwicklung der Figuren beeinflusst. Eine erste Annäherung an Grillparzers Trauerspiel in Verbindung mit Lotmans Theorie zum semiotischen Raumsystem zeigt, dass einige Figuren semantische und topographische Grenzen überschreiten, wodurch sie die anfänglich vorgestellte Raumordnung stören und ihre Aufrechterhaltung unmöglich machen.

In der vorliegenden Arbeit soll nun geklärt werden, wo sich diese im Text gesetzte Grenze befindet und wodurch sie sichtbar wird. Daran anschließend stellt sich die Frage, wie die beiden oppositionellen Räume inszeniert werden und welcher Antagonismus sie auszeichnet. Bezüglich der Grenzüberschreitungen soll untersucht werden, wie diese im Text markiert werden, von welchen Figuren sie durchgeführt werden und welche Folgen sie nach sich ziehen. Abschließend gilt es herauszufinden,

welche Position der Figur der Medea im Laufe der drei Abteilungen des Stückes zukommt und welchen Einfluss ihre Grenzüberschreitung und die der anderen Figuren auf den Kindsmord haben.

Diese Forschungsfragen sollen mit der Methode des Close Readings unter Einbezug der Sekundärliteratur beantwortet werden. Die Analyse basiert auf dem semiosphärischen Raummodell und der Grenztheorie des russischen Strukturalisten Jurij M. Lotman, ausgeführt in seinen beiden Texten *Die Struktur literarischer Texte* und *Die Innenwelt des Denkens*. Ebenfalls hilfreich für die Analyse ist die 2008 als Monographie erschienene Dissertation von Caroline Anders „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, die sich ebenfalls auf Lotmans Theorien bezieht und sie in ihren Grundzügen auf die Werke Grillparzers anwendet. Ihr geht es jedoch nicht um eine möglichst genaue Einzelanalyse der Werke, sondern darum, ein strukturelles Ordnungsmuster bezüglich der Raum- und Grenzthematik in allen dramatischen Werken Grillparzers zu finden. Die Beschäftigung mit Räumen, Grenzen und Grenzüberschreitungen in der Grillparzerforschung nahm seit dem ‚spatial turn‘ bzw. ‚topographical turn‘ in den Literaturwissenschaften tendenziell zu, dennoch ist es überraschend, dass *Das goldene Vließ* dabei bisher eher vernachlässigt wurde. Forschungen zu Grillparzers Trilogie beziehen sich meistens entweder auf das Aufgreifen des antiken Mythos oder auf Medeas Kindsmord. Hinzu kommt die Konzentration der Forschung auf die dritte Abteilung des Trauerspiels, *Medea*, und das außer Acht lassen der ersten beiden Teile, *Der Gastfreund* und *Die Argonauten*, – eine Tatsache, die nicht schlüssig erscheint, können doch Handlungen wie der Kindsmord nur analysieren werden, wenn die Figur der Medea und die Umstände, in denen sie beschrieben wird, von Beginn des Dramas an untersucht werden.

Das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist es, einen Beitrag zu raum- und grenztheoretischen Untersuchungen Grillparzers *Das goldene Vließ* betreffend zu leisten, bestehende Forschungsansätze aufzugreifen und in Bezug zu dieser Arbeit zu stellen. Dafür werden in den ersten Kapiteln, die den theoretischen Teil dieser Arbeit bilden, die grundlegenden raum- und grenztheoretischen Forschungen dargelegt. Das fünfte Kapitel beschäftigt sich explizit mit Lotmans semiotischem Raummodell und der damit zusammenhängenden Grenztheorie, die die theoretische Basis der anschließenden Analyse bildet. Das folgende Kapitel befasst sich mit Räumen und Grenzen zu Grillparzers Zeit und den Umständen der Produktion und Rezeption des

Goldenen Vließes. Dieser kurze Überblick über die geschichtlichen Ereignisse schafft einerseits Ausgangspunkte zu diesbezüglich weiterführenden Forschungsansätzen, andererseits wird so die Basis für eine weitsichtigere Betrachtung innerhalb der Untersuchungen gelegt. Anschließend folgt die Analyse des Werkes. Diese beschäftigt sich zunächst mit den topographischen Räumen des Stückes und der Grenze, die sie in zwei Hälften teilt. Anschließend werden die Figuren hinsichtlich ihrer Fähigkeit und Bereitschaft zur Grenzüberschreitung untersucht und die vielschichtig inszenierten kulturellen Grenzen des Werkes offengelegt. Das letzte Kapitel der Analyse beschäftigt sich mit Medea, die die Schlüsselfigur der Trilogie ist. Es soll einerseits untersucht werden, wie die kolchische und griechische Umgebung ihre Position in den Semiosphären beeinflusst und andererseits, welche Rolle die Grenzüberschreitungen des Stückes dem Kindsmord betreffend beikommen, der in der Forschung so viel diskutiert wird.

2. Forschungsstand

Wie Caroline Anders in der überarbeiteten Fassung ihrer Dissertation *...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel* darlegt, sind Arbeiten zu Räumen und Grenzen in Grillparzers Dramen in der Grillparzerforschung keine Seltenheit. Es herrscht die allgemeine Ansicht, seine Werke seien von einem „räumlichen Dualismus geprägt“¹ und durch eine Grenze in zwei Teilräume getrennt, die von mindestens einer Figur überschritten wird. Dabei differieren die Thesen, Argumentationen und Arbeitsweisen stark. Um hier nur einige Stationen der Forschung zu nennen: F. W. Kaufmann setzt 1936 die Grenzüberschreitungen der Figuren mit ihren moralischen Werten in Verbindung: Jene Figuren, die in ihren Herkunftsräumen bleiben, verhalten sich moralisch korrekt, verlassen sie diesen Raum jedoch, führt dies zum „moralischen Niedergang der Figuren“². Max Kommerell argumentiert im selben Jahr ähnlich und setzt die räumliche Verortung mit dem Begriff der Treue in Verbindung. Peter von Matt benutzt 1965, wie seine beiden Vorgänger, ebenfalls einen emotional aufgeladenen Begriff: Seiner Arbeit nach ist der Grenzübertritt der Figuren eine Art Flucht vor ihrem Schicksal, die jedoch nicht gelingt und bestraft wird.³ Helmut Bachmaier beschreibt Ende der 1980er Jahre die Grenze als eine wichtigsten Kategorien in Bezug auf Grillparzers Werke. Ohne sie seien sowohl seine Konzeption von der Welt, als auch seine Werke unverständlich. Der Dualismus der Dramen Grillparzers sei einer von Chaos und Ordnung, der sich auch in der Topographie der Dramen widerspiegle. Bachmaier untermauert diese These jedoch nicht durch eine gründliche Analyse der Werke Grillparzers, sondern zieht vielmehr dessen Weltanschauung in ihrer Vermittlung durch Briefe, Tagebücher etc. zur Argumentation heran. 1993 greift Franz Forster einen ähnlichen Ansatz wie Bachmaier auf, einen Dualismus von Ordnung und Leben, und untermauert ihn ebenfalls durch Schilderungen der Topographie des Stückes bzw. des Bühnenbilds. Seiner Ansicht nach strebt Grillparzer in all seinen Werken nach einer Verbindung dieser beiden Teile – der Ordnung und des Lebens.⁴ Laut Anders sind all diese Ansätze aus mehreren

¹ Anders, Caroline: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“ Strategien der Ordnungsdestruktion Franz Grillparzers dramatischen Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (Würzburger Wissenschaftliche Schriften 597). S. 15.

² Ebd. S. 15.

³ Vgl. ebd. S. 16-19.

⁴ Vgl. ebd. S. 24-27.

Gründen problematisch: (1) Die Raumbegriffe sind ungenau definiert, was eine konkret nachvollziehbare Analyse nahezu unmöglich macht. (2) Die These, die Figuren seien an ihre Herkunftsräume gebunden, wird durch ungenau definierte Begriffe wie Treue, Moral usw. versucht zu begründen. Genaue Merkmale besagter Bindung und eine Definition derselben fehlen jedoch. (3) Es ist nicht klar, wo die Grenzen der Texte verlaufen. Daraus resultiert, dass auch nicht festgestellt werden kann, wann und wie genau die Figuren diese übertreten.⁵

3. Raum und Raumkonzepte in der Literatur

Um einen fundierten Zugang zu den durch den Forschungsabriss angedeuteten Problemen zu ermöglichen, soll nun auf aktuelle Raumkonzepte der Literaturwissenschaft eingegangen werden. Zu den Kernaufgaben der allgemeinen Literaturwissenschaft gehört die Untersuchung von „narrativen Symbolisierungen und Repräsentationen kultureller Phänomene“⁶. Davon abgeleitet sind die Kompetenzen der ‚raumorientierten Literaturwissenschaft‘, Untersuchungen über „das Verhältnis von empirischen Raumwirklichkeiten und ihren textuellen Figurationen als auch über das Wie der symbolischen und ästhetischen Konstitution von Räumen“⁷ anzustellen. Der Anschluss an die vorherrschenden narratologischen Forschungen bezüglich der literarischen Raumdarstellung erfolgt mittels der Darstellung von Bewegung, der Codierung, der narrativen Erschließung, den Repräsentationsformen sowie der symbolischen Aufladung im und von Raum. Im Gegensatz zur Zeit vor den 1960er Jahren sind sich Expert*innen heute einig, dass Räume in der Literatur mehr als nur Orte oder Diener der Handlungen sind, denn durch sie ist die Erschließung von Wirklichkeiten erst möglich. Ein Raum fungiert als „kultureller Bedeutungsträger“⁸, in dem sich kollektive Wertvorstellungen, Hierarchiestrukturen und Normen sowie die Positionierung des Individuums zwischen ‚fremd‘ und ‚selbst‘ manifestieren und zeigen. Es handelt sich um einen menschlich erlebten und erlebbaren Raum, in dem die Gegebenheiten des Raumes mit kulturell aufgeladenen Bedeutungen und

⁵ Vgl. Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 27-28.

⁶ Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit (Hg): Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 22.

⁷ Ebd. S. 22.

⁸ Ebd. S. 11.

individuellen Erfahrungen zusammentreffen und sich gegenseitig beeinflussen. Im Gegensatz zu den Jahren davor existierten ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Geisteswissenschaften der soziale und der geographische Raum nicht mehr getrennt voneinander, sondern als die Basis von sozialem und individuellem Handeln.⁹ Im folgendem Kapitel werden, nach einer kurzen Skizze über den ‚spatial turn‘, der die Grundlage für die erneute intensive Beschäftigung mit dem Raum in der Literatur gelegt hat, einige für die Analyse wichtige Aspekte von Räumen dargelegt.

3.1. Wende hin zum Raum – spatial turn

Eine einheitliche Raumdefinition oder -theorie innerhalb der Literaturwissenschaft gab (und gibt es bis heute) nicht. Der transdisziplinäre ‚spatial turn‘ Ende der 1980er Jahre förderte die Produktion weiterer unterschiedlicher Raumkonzepte. Dieser breiten Diversität entsprang die Forderung nach einer Vereinheitlichung der diversen sozialen, kulturellen und ästhetischen Raummodellen. Die früheste Sprache von einem ‚turn‘, damals ‚linguistic turn‘, stammt vom Philosophen Richard Rorty aus dem Jahr 1967. Im selben Jahr hielt Michel Foucault einen Vortrag, in dem er die gegenwärtige Zeit, wobei unklar ist, ob er das ganze 20. Jahrhundert, oder die späten 1960er Jahre meinte¹⁰, als ein „Zeitalter des Raumes“¹¹ bezeichnete, das in einem starken Gegensatz zu den strikt zeitlich strukturierten Ansichten des 19. Jahrhunderts stünde. Damals hielt sich die Vorstellung, Raum würde nur einen objektiven Rahmen für die Ereignisse liefern, die sich lediglich in der zeitlichen Dimension entfalten könnten, nicht jedoch in der räumlichen. Im Gegensatz zu anderen Wissenschaften, wie der Ethnologie oder historischen Geografie, greift die Literaturwissenschaft das Thema des Raumes mit all seinen einhergehenden Aspekten sehr spät auf, wie der folgende kurze Abriss zeigen soll.

Der von Edward Soja geprägte Begriff spatial turn ist seit 1989 im Umlauf. Die von Soja gegründete Bewegung sollte die Untersuchung der Raumtheorie in der Literaturwissenschaft einerseits vorantreiben, andererseits die spärlichen, bereits

⁹ Hallet/ Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 11-16.

¹⁰ Vgl. Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit (Hg): Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 58.

¹¹ Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Foucault, Michel: Schriften in 4 Bänden. Dits et écrits, Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980-1988, S. 931.

bestehenden Theorien revolutionieren und vereinheitlichen. Er erwartete sich durch die sogenannte „Wende hin zum Raum“¹² eine Rekonzeptualisierung von Raum. Das bisher ungleiche Verhältnis zwischen Zeit und Raum sollte aufgehoben, und stattdessen das Zusammenspiel der beiden Faktoren beleuchtet werden. Raum ist im Sinne Sojas ein Spiegel von Machtverhältnissen, in gleichen Maßen kulturell produziert wie auch kulturell produktiv.¹³ Diese gegenseitige Beeinflussung von Raum und Kultur ist ein wichtiger Aspekt bei der Untersuchung von Grillparzers *Das goldene Vließ*.

Aus Sicht der deutschen Wissenschaftler*innen entstanden zwei Blickrichtungen auf den spatial turn: Erstere, diese vertritt u.a. der Historiker Karl Schlögel, sieht in der räumlichen Wende die Zusammenführung von kulturellen und gesellschaftlichen Prozessen mit dem räumlichen Aspekt. Schlögel bezeichnet diese Vorgänge als Neuorientierungen und der Verlagerung von Blickrichtungen und Zugängen, durch die bisher vernachlässigte Aspekte von Literatur untersucht werden sollten. Durch diese Fokusverlagerung wandelte sich nicht nur die Produktion zukünftiger, sondern auch die Rezeption vergangener Forschungsliteratur und es ergaben sich neue Vernetzungen unter bereits bestehenden, bisher als isoliert geltenden Beiträgen. Die Anhänger*innen der letzteren Sichtweise, wozu die Literaturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick gehört, hatten und (haben weiterhin) das Ziel, Kriterien einer (räumlichen) Wende zu definieren und geltend zu machen. Für Bachmann-Medick ist eine gesteigerte Aufmerksamkeit nur der Beginn eines turns, wobei sie anstatt des englischen Wortes, Begriffe wie ‚Wende‘, ‚Umschlag‘ oder ‚Sprung‘ bevorzugt. Für sie kann man erst von einer Wende sprechen, „wenn der neue Forschungsfokus [...] selbst zum Erkenntnismittel und -medium wird“¹⁴. Sie ergänzt Schlögels Ansatz und spricht nicht nur von einer Vernetzung bestehender Theorien, sondern auch von einem möglichen Bruch, der bei diesem Vorgang passieren kann. Dadurch wird klar, dass die Entwicklungen neuer Ansätze nicht unbedingt an alte gebunden sind, wie sich im Fall des spatial turns zeigt: Denn ein turn bringt erst dann seine transdisziplinäre Wirkung hervor, wenn jede Teildisziplin mit ihrer speziellen Expertise in eine Debatte eintritt.

¹² Hallet/ Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 11.

¹³ Vgl. ebd. S. 11-12.

¹⁴ Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 26.

Dahingehend ist es die Aufgabe der Literaturwissenschaften nicht nur fachfremdes Wissen zu konsumieren, sondern die eigenen theoretischen und methodischen Ansätze unter dem Aspekt der Raumtheorie neu zu organisieren.¹⁵ . Dennoch bildet die Überarbeitung und Vernetzung bestehender Ergebnisse weiterhin einen wichtigen Ansatzpunkte für neue raum- und grenztheoretische Forschungen.

3.2. Raum und seine Aspekte

In diesem Teil der Arbeit werden einige Aspekte von Raum angesprochen und je nach Relevanz für die anschließende Analyse mehr oder weniger ausführlich behandelt. Damit soll ein Überblick über die diversen Ausprägungen und Forschungsansätze bezüglich des Raumaspekts in der Literatur gegeben werden.

3.2.1. Raum und Kultur

Obwohl sich beinahe alle kultur- und literaturwissenschaftliche Ansätze zum spatial turn mit der symbolischen Dimension von Raum und dem Verhältnis zwischen Raum und Repräsentation beschäftigen, gibt es kein einheitliches Modell, das die Beziehung zwischen dem kulturell aufgeladenen Raum und seinen Symbolisierungen beschreibt. Das ist schon an den unterschiedlichen verwendeten Begrifflichkeiten der Theoretiker*innen erkennbar.¹⁶

Hubert Zapf spricht von der „Literatur als kulturelle Ökologie“¹⁷. Damit meint er, dass Literatur sowohl raumkulturelle Erinnerung schafft, als auch die Entstehung zukünftiger Kulturräume befördert. Sie bietet durch ihre fiktionalen Räume immer die Möglichkeit einen Gegenentwurf zu vorherrschenden kulturellen Raumwirklichkeiten darzustellen, und vor allem: diese zu kritisieren. Grillparzer übt im *Goldenen Vließ* auf mehreren Ebenen Kritik an gesellschaftlichen und kulturellen Prozessen des 19. Jahrhunderts, wie der Kolonialpolitik oder der Geschlechterverhältnisse, worauf im Laufe der Arbeit noch eingegangen wird. Otmar Ette vertritt die Meinung, dass Literatur selbst kulturelle Räume fehlen und sie deshalb eigene kulturelle Topographien erzeugt. Für ihn verfolgt eine raumkonzentrierte Literaturwissenschaft das Ziel, Literatur in „historische Realitätskoordinaten“¹⁸ einzuordnen und zu untersuchen, wie

¹⁵ Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn, S. 53- 56.

¹⁶ Vgl. Hallet/ Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 22.

¹⁷ Ebd. S. 23.

¹⁸ Ebd. S. 24.

topographische Ordnungen durch Literatur erzeugt werden. Edward Soja unterscheidet in seinen Untersuchungen zwischen ‚imagined places‘ und ‚real places‘, wobei er unter Letzterem all jene Verfahren versteht, mit deren Hilfe Bedeutungseinschreibungen in materielle Räume erfolgen, wozu auch die Literatur gehört. Das führt dazu, dass erzählte Räume zweierlei zulassen: Da sie Räume repräsentieren, schaffen sie den Zugang zu bereits bestehenden kulturellen Raumordnungen. Da sie aber auch kulturelle Ordnungen in der Literatur konstruieren, können damit existierende Machtverhältnisse unterlaufen oder geprägt werden.¹⁹ „Darin liegt die sowohl repräsentierende wie performative Dimension aller literarischen Raumordnungen“²⁰.

Für den Kultur- und Literaturwissenschaftler Hartmut Böhme bedeutet Kultur, Räume zu bilden, die als Ziel Bewegung oder Beständigkeit haben. In seinem Aufsatz *Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne* beschreibt er, was unter kulturellen Topographien verstanden werden kann. Um Topographie und kulturelle Räume in einem literarischen Werk in Bezug auf die damit verbundene Grenzziehung zu untersuchen, erweisen sich dabei folgende Aspekte als hilfreich:

(1) Nach Böhme markieren Topographien Räume durch Grenzmarken. Sie „bezeichnen immer einen semiotisch organisierten Raum, der orientierte Bewegung ermöglichen soll.“²¹ (2) Topographien sind handlungsrelevant, das heißt sie sind neben Verzeichnungen auch Vorzeichnungen möglich eintretender Handlungen. (3) „Topographien sind kulturell orientierter Raum“²², dessen Gegensatz das Chaos oder die Wildnis ist. Insofern sind Topographien „Raumordnungsverfahren zur Kultivierung von Chaos und Wildnis. Entwildung ist Kultivierung.“²³ Dabei steigern sie Macht und Kontrolle. Durch Routinen innerhalb einer kulturellen Topographie entstehen Vertrautheit und Selbstverständlichkeit. Eine Unkenntnis des speziellen Codes führt jedoch zu Störungen der Orientierung, Fremdheit oder Identitätskrisen, wie sich an Medea gegen Ende der dritten Abteilung deutlich zeigt.

¹⁹ Vgl. Hallet/ Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 16.

²⁰ Ebd. S. 16.

²¹ Böhme: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne, S. 62.

²² Ebd. S. 62.

²³ Ebd. S. 62.

3.2.2. Raum und Bewegung

In Hinblick auf die in dieser Arbeit zu untersuchenden Grenzüberschreitungen von Grillparzers Figuren des *Goldenen Vließes*, stellt der Bewegungsaspekt einen wichtigen Ansatzpunkt dar. Wolfgang Hallett und Birgit Neumann schreiben in ihrem 2009 herausgegebenen Sammelband *Raum und Bewegung in der Literatur*, Raum wäre ohne Bewegung nicht denkbar, da Bewegung die Grundlage literaturwissenschaftlicher, sowie kultur- und sozialwissenschaftlicher Raumkonzepte ist. Besonders in den Literaturwissenschaften steht der Raum immer in Beziehung zu den sich darin bewegenden und ihn wahrnehmenden Subjekten. Martina Löw sagt dazu, Raum sei eine „relationale (An)Ordnung von Körpern [...] welche unaufhörlich in Bewegung sind, wodurch sich die (An)Ordnung selbst ständig verändert“²⁴. Diese Korrelation ermöglicht in der Literatur das aktive in Anspruch nehmen eines Raumes, sowie das Ausloten und Überschreiten der Raumgrenzen durch Figuren.²⁵

Das sieht auch Hartmut Böhme so, der den Standpunkt vertritt, dass Raum zunächst erfahren werden muss, bevor er gedacht werden kann. Unsere Bewegungen erschließen erst das, was wir aus historischer, kultureller und individueller Sicht als Raum verstehen. Weiters verbinden sie gewissermaßen die Komponenten Raum und Zeit. „Raum ist niemals einfach da, sondern er ist das, was mit Mühe und Arbeit überwunden werden muss. Raum zeigt sich als Widerstand. [...] Bewegt sich nichts und bewege ich mich nicht, ist kein Raum.“²⁶ Nach Böhme wird der Raum durch Bewegung des eigenen Körpers ausgerichtet – er veranschaulicht seine These mit dem Beispiel des Blickes über eine Ebene oder ein Gebirge. Erst in der Begehung ebendieser beiden Naturschauplätze zeigt sich ihre Differenz: „Je anstrengungsloser die Bewegung, desto glatter der Raum.“²⁷ Besonders der Aspekts des Widerstands ist im *Goldenen Vließ* präsent. Dieser wird einerseits von den topographischen Begebenheiten, wie dem Meer, erzeugt, andererseits durch die dem Raum zugehörigen Figuren. Deren Bestreben ist es, das ‚Fremde‘ am Eindringen in ihren kulturellen Raum zu hindern. Bei Lotmans Raum- und Grenztheorie ist dem Aspekt

²⁴ Hallet/ Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 20.

²⁵ Ebd. S. 15-21.

²⁶ Böhme: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne, S. 58.

²⁷ Vgl. ebd. S. 61.

der Bewegung bzw. dem beweglichen Subjekt eine essenzielle Bedeutung beigemessen.

3.2.3. Raum und Zeit

Die beiden Kategorien Raum und Zeit sind voneinander abhängig, da zeitliche Abläufe durch den Raumaspekt eine Verortung bekommen, und der Raum durch eine konkrete zeitliche Zuschreibung Bedeutung erlangt. Die Untersuchungen dieser Interpendenz machen es möglich, dass sowohl die in literarischen Texten hergestellten Topographien, als auch die individuelle und soziokulturelle Raumwahrnehmung festgestellt werden können.²⁸ Weiters können durch diese raumzeitlichen Modelle Raumpräsentationen innerhalb der Literatur diachron erfasst und in einen kultur- und literaturhistorischen Kontext gestellt werden. Während Zeitordnung Ereignisse sowohl nacheinander, als auch nebeneinander strukturieren müssen, organisieren kulturelle Raumordnungen neben diesen beiden Aspekten auch die ineinander verwobenen Größendimensionen.²⁹

Untersucht man das Verhältnis zwischen Raum und Zeit, stößt man unweigerlich auf Michail Bachtins Begriff des ‚Chronotopos‘. Der Begriff, den der russische Literaturwissenschaftler für die Analyse von Erzähltexten und Dramen eingeführt hat, schließt an Kants Erkenntniskritik an, nach der die beiden Aspekte Raum und Zeit jedwede Erkenntnis enthalten. Der „apriorische[] Charakter von Raum und Zeit“³⁰ ist nach Kant bewiesen, da sich die Gegenstände eines Raumes wegdenken lassen, Raum und Zeit selbst jedoch nicht. Nach Bachtin sind die beiden Formen Raum und Zeit nicht unabhängig voneinander, sondern

„[i]m künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“³¹

²⁸ Vgl. Hallet/ Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 20-21.

²⁹ Vgl. Böhme: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne, S. 64.

³⁰ Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn, S. 72.

³¹ Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. Berlin: Suhrkamp 2008. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1879). S. 7.

Bachtins Chronotops wird in dieser Arbeit jedoch nicht tiefergehend behandelt, da nicht der Zusammenhang zwischen Raum und Zeit im Vordergrund steht, sondern der Zusammenhang zwischen Raum und der ihn umgebenden Grenze.

3.2.4. Raum und Subjekt

Doris Bachmann-Medick beschreibt in ihrem Aufsatz *Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen* welchen Einfluss Räume auf die Konstituierung eines Subjektes haben. Einerseits werden die Subjekte sozialen und kulturellen Räumen zugeordnet, andererseits bringen Position und Bewegung eines Subjekts im Raum eine Haltung bzw. Bedeutung bezüglich der „fiktionalen[n] Subjektkonstitution“³² hervor. Die Räume identifizieren die Figuren, die sich in ihnen aufhalten. Durch die Art und Weise ihrer Handlungen in den Räumen werden sie charakterisiert. Dabei ermöglichen oder beschränken die räumlichen Strukturen Handlungen gleichermaßen. Die räumliche Verortung von Figuren stellt einen identitäts- und bedeutungstiftenden Vorgang her, bei denen sich die an den Raum geknüpften kulturellen und gesellschaftlichen Ordnungen und Hierarchien immer wieder neu statuieren, reflektieren oder transformieren.³³ Bachmann-Medicks Ansatz stellt eine wertvolle Bereicherung zu Loitmans Theorien und der Untersuchung des *Goldenen Vließ* dar. Im Stück sind den Figuren ihre Plätze zunächst zugewiesen, doch die eigentliche Handlung beginnt durch eine Grenzüberschreitung des Griechen Phryxus, also durch eine Bewegung. In der zweiten Abteilung lässt sich an den in Kolchis ankommenden Argonauten erkennen, wie die neue, fremde Umgebung sie verunsichert. Als sich Medea in Griechenland aufhält, wird ihr Handeln nicht mehr (nur) von ihrem Ursprungsort bestimmt, sondern von der neuen Kultur, die sie umgibt.

³² Hallet/ Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur, S. 25.

³³ Bachmann-Medick, Doris: *Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen*. In: Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit (Hg): *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript 2009, S. 265-270.

4. Der Grenzbegriff in der Literaturwissenschaft

Da neben dem Raum auch die Grenze im Fokus der vorliegenden Arbeit steht, soll dieses Kapitel eine Einführung in die für die nachfolgende Analyse wichtigsten Ansätze der Grenztheorie dargelegt werden.

In der Literaturwissenschaft wird der Begriff Grenze in unterschiedlicher Hinsicht benutzt: Im formalistischen Sinn für die Darlegung der Grenzen des Textes an sich, im philosophischen Kontext, als sozialkritisches Werkzeug oder um die territorialen Gegebenheiten eines Textes aufzuzeigen. Der Literaturwissenschaftler Dieter Lamping definiert in seinem Werk *Über Grenzen, eine literarische Topographie* die Grenze als einen „herausgehobene[n] Raum, der durch Zeichen und Rituale markiert wird: ein[en] Ort der Differenz.“³⁴ An diesem Ort gelten spezielle Gesetze, „die Gesetze der Peripherie, die sich von denen des Zentrums unterscheiden, ja mit ihnen kollidieren können.“³⁵ An der Grenze ist die Begegnung mit dem ‚Fremden‘ und ‚Anderen‘ möglich, da sie zwei Gebiete trennt, die auf sozialer, kultureller, politischer und linguistischer Ebene konträr sind. Lamping sieht die Grenze nicht als ein absolut trennendes Element, sondern eine Zone des Aufeinandertreffens der differierenden Seiten und des Übergangs derselben.³⁶ Das macht sie ambivalent und zu einem Ort „des Übergangs, der Annäherung und der Mischung“³⁷.

Der Schriftsteller Joseph Roth beschäftigt sich in seinen *Briefen aus Deutschland* mit der Frage, was eine Grenze sei und unterscheidet zwischen ‚natürlichen‘ und ‚politischen‘ Grenzen. Erstere sind aus der Natur entstandene topographische Begebenheiten, wie Flüsse oder Berge. Letztere sind von Menschen gemachte Grenzen, wie Zäune oder Mauern und stehen in Verbindung mit Machtverhältnissen. Besonders die natürlichen Grenzen spielen in der Analyse von Grillparzers *Das goldene Vließ* eine wichtige Rolle, da sich Kolchis und Griechenland hinsichtlich ihrer Topographie stark unterscheiden. Das Erkennen der Grenzen erfolgt nach Roth durch Markierungen, wie Gitter oder Pfähle, die wiederum Zeichen bzw. Symbole sind, die eine Bedeutung enthalten. So steht beispielsweise das Gitter dafür, dass hier der

³⁴ Lamping, Dieter: *Über Grenzen: eine literarische Topographie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 12.

³⁵ Ebd. S. 12.

³⁶ Ebd. S. 13-14.

³⁷ Ebd. S. 13.

Durchgang nicht erlaubt ist. „Roths Frage ‚Was ist eine ‚Grenze‘?‘ führt so von den Zeichen der Grenze zur Grenze als Zeichen.“³⁸

Einen weiteren interessanten Ansatz legt Bernhard Waldenfels dar. Für ihn verweisen Grenzen auf eine Ordnung des Lebens und der Welt. Er führt weiters aus, dass Oppositionen erst im Moment der Gegenüberstellung erzeugt werden. So benötigt beispielsweise das Fremde immer den Gegenpart des Vertrauten, damit es seine Bedeutung entfaltet.³⁹ Weiters betont er die Zweideutigkeit der Ein- aber auch Abgrenzung. Bezogen auf Subjekte, gibt es verschiedene Formen von Grenzen: (1) „*leibkörperliche* Grenzen, die das Selbst von seiner Umwelt“⁴⁰ trennt, (2) „*selbsteigene* Grenzen“⁴¹, worunter verschiedene Seinszustände (beispielsweise schlafen oder wach sein) oder Lebensabschnitte (Kindheit, Alter usw.) verstanden werden, (3) „*interpersonale* Grenzen“⁴² zwischen den Geschlechtern (4) „*soziale* Grenzen“⁴³ zwischen Kulturen, Generationen etc.

4.1. Grenze – Schwelle

Monika Fludernik zeigt in ihrem Aufsatz *Grenze und Grenzgänger: Topologische Etuden* verschiedene Grundformen von Grenzen auf, wobei hier auf die zwei grundlegenden eingegangen wird: Einerseits gibt es die klassische binäre Opposition, die eine klare Grenze zwischen zwei Bereichen zieht. Dabei handelt es sich um eine Grenze „zwischen einem Entweder und einem Oder.“⁴⁴ Andererseits existiert nach Bernhard Waldenfels auch die Definition der Grenze als Schwelle.⁴⁵ Für ihn nimmt die Schwelle eine besondere Position in der Grenzthematik ein, die immer mit einem gewissen Kontrollverlust einhergeht. Für das Subjekt ist die Schwelle ein „Übertritt in einen neuen Erfahrungsbereich“⁴⁶ – es befindet sich in einem Bereich, der nicht mehr

³⁸ Lamping: Über Grenzen: eine literarische Topographie, S. 22.

³⁹ Vgl. Waldenfels, Bernhard: Schwellenerfahrung und Grenzziehung. In: Fludernik, Monika/ Gehrke, Hans-Joachim (Hg.): Grenzgänger zwischen Kulturen. Würzburg: Ergon 1999 (Identitäten und Alteritäten 1), S. 142.

⁴⁰ Ebd. S. 145.

⁴¹ Ebd. S. 145.

⁴² Ebd. S. 145.

⁴³ Ebd. S. 145.

⁴⁴ Fludernik, Monika: Grenze und Grenzgänger: Topologische Etuden. In: Fludernik, Monika/ Gehrke, Hans-Joachim (Hg.): Grenzgänger zwischen Kulturen. Würzburg: Ergon 1999 (Identitäten und Alteritäten 1), S. 99.

⁴⁵ Vgl. Fludernik: Grenze und Grenzgänger, S. 99-101.

⁴⁶ Waldenfels: Schwellenerfahrung und Grenzziehung, S. 152.

der altbekannte ist, ist aber auch im Neuen noch nicht vollständig angekommen.⁴⁷ Das ist eine treffende Beschreibung der Position, die Medea in der dritten Abteilung einnimmt.

4.2. Grenzübertritt

Bezugnehmend auf die oben dargelegten Arten von Grenzen ist ein*e ‚Grenzgänger*in‘ nach Fludernik sowohl ein Subjekt, das eine Grenze übertritt, als auch ein Subjekt, das sich auf einer ‚Grenzlinie‘ oder in einem Grenzbereich aufhält. Dieter Lamping misst dem Grenzübertritt eine essenzielle Bedeutung zu: „Keine Grenze ohne Grenzübertritt. Ohne ihre eigene Überwindung, ihre eigene Aufhebung ist sie kaum zu denken.“⁴⁸ Er stellt den Grenzübertritt dem von dem Philosophen Karl Jasper geprägten Begriff der „Grenzsituation“⁴⁹ gegenüber und zeigt somit ihre Gegensätzlichkeit auf, da das Subjekt durch den Übertritt seine Freiheit erlangt, wohingegen es die Grenzsituation beschränkt. Der Anthropologe Georg Simmels sieht diesen Zustand als typisch für den Menschen und bezeichnet ihn als „Grenzwesen, das keine Grenze hat“⁵⁰, da in ihm immer der Konflikt zwischen Verbindung und Trennung herrscht.

Durch die territorialen Grenzziehungen des Versailler Vertrags, die spätere Emigration bedingt durch den Antisemitismus in Europa, der Teilung und der Wiedervereinigung Deutschlands bis hin zur Migrationskrise von 2015, ist die Grenze seit 1920 ein laufend behandeltes Thema in der deutschen Literatur, das an Aktualität nicht verliert.⁵¹ Dabei muss angemerkt werden, dass sich die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Grenzen keinesfalls nur auf territoriale Aspekte konzentriert. Die Grenzthematik bietet vielmehr einen Ansatz- und Ausgangspunkt für kulturelle, politische oder linguistische Forschungen innerhalb der Literatur.

⁴⁷ Vgl. Waldenfels: Schwellenerfahrung und Grenzziehung, S. 152.

⁴⁸ Lamping: Über Grenzen: eine literarische Topographie, S. 13.

⁴⁹ Ebd. S. 14.

⁵⁰ Ebd. S. 15.

⁵¹ Vgl. ebd. S. 16.

5. Der Raum- und Grenzbegriff nach Jurij M. Lotman

Der erzähltheoretische Ansatz des russischen Literaturwissenschaftlers basiert auf der Definition von Kultur als ein „semiotische[s] System“⁵², da sie durch Zeichen konstruiert und vollzogen wird.⁵³ Michael C. Frank warnt vor einer Unterscheidung „zwischen einer narratologischen und einer kultursemiotischen Perspektive [...], da sich beide von Beginn an überlagern.“⁵⁴ Frank sagt weiter: „Lotmans Erzähltheorie ist eine Kulturtheorie, die in narrativen Strukturen Kulturmodelle erkennt, und umgekehrt ist seine Kulturtheorie eine Text-, Erzähl- und Übersetzungstheorie.“⁵⁵ Gerade durch diese Verbindung eignet sich Lotmans Theorie als Grundlage der Analyse von Grillparzers *Das goldene Vließ*, da aufgezeigt werden soll, wo sich die Grenzen zwischen den im Werk konstruierten Kulturen Kolchis und Griechenland befinden und wie sie die Figuren, und in weiterer Folge den Handlungsverlauf, beeinflussen. In diesem Kapitel werden Lotmans Ansätze zur Semiosphäre, der Grenze und deren Übertritt erklärt, um im Rahmen der nachfolgenden Analyse mit ihnen arbeiten zu können.

5.1. Die Semiosphäre – der semiotische Raum

Lotman führt den Begriff der Semiosphäre analog zum Konzept der Biosphäre von Vladimir Vernadskij ein und definiert sie als „die Gesamtheit aller Zeichenbenutzer, Texte und Codes einer Kultur“⁵⁶. Nach Lotman ist die „Selbstbeschreibung“⁵⁷, also die Festlegung von Normen, einer Grammatik und Codes für Bräuche, die „höchste Stufe der strukturellen Organisation eines semiotischen Systems“⁵⁸. Sie ist gleichzeitig für die Stabilität der Semiosphäre verantwortlich, da diese sonst zerfallen würde.

⁵² Nies, Martin: Kultursemiotik. In: Barmeyer, Christoph/ Genkova, Petia u.a. (Hg.): Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume. Passau: Karl Stutz 2011. S. 207.

⁵³ Vgl. ebd. S. 207.

⁵⁴ Frank, Michael C.: Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings *Plain Tales from the Hills*. In: Frank, Susi K. (Hg.): Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited. Bielefeld: transcript 2012. S. 217.

⁵⁵ Ebd. S. 217.

⁵⁶ Lotman, Jurij M.: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik 12/4, S. 287.

⁵⁷ Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Suhrkamp: Berlin 2017. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1944). S. 170.

⁵⁸ Ebd. S. 170.

Die Semiosphäre besteht aus einem stabilen Zentrum bzw. Kern und einer Peripherie. Das Verhältnis zwischen den beiden Teilen ist asymmetrisch.⁵⁹ Frank beschreibt das folgendermaßen: „Je größer die Entfernung zum Kern, desto geringer der Einfluss der institutionellen Macht, die vom Zentrum aus die Ordnung sichert“⁶⁰. Damit etwas zu einem „kulturellen Faktor“⁶¹ wird, muss es zunächst semiotisiert werden: Einigen Objekten wird eine spezielle Bedeutung zugeschrieben, andere stehen nur für sich selbst. Das Innere des „kulturellen Zentrums“⁶² fängt an sich selbst straff zu organisieren, wodurch es jedoch an Dynamik verliert. Je weiter man sich zur Peripherie, also in die Nähe der Außengrenze der Semiosphäre, bewegt, desto deutlicher wird der Konflikt zwischen diesen im Zentrum gesetzten Normen. Dabei kann es passieren, dass Phänomene aus der Peripherie ins Zentrum wandern und so zum festen Bestandteil der Kultur werden. Lotman beschreibt die Peripherie als stark gefärbt, kräftig und oft provokant, wohingegen er das Zentrum als blass und „farb- und geruchlos“⁶³ bezeichnet: „[...] der Kern dagegen ist [...] ‚einfach nur da‘“⁶⁴.

Die semiotische Raumstruktur Lotmans stützt sich auf die These, dass „Kunstwerke sekundäre modellbildende Systeme“⁶⁵ sind. Damit meint er ein „semiotisches System, das sich am Vorbild der Sprache orientiert und eine spezifische Sicht der Welt entwirft“⁶⁶. Unter den Begriff Kunstwerk oder Text fallen sowohl literarische Texte, als auch Gemälde, Filme oder Architektur.⁶⁷ Lotman meint, dass sich eine Kultur „zwangsläufig zunächst ein Bild von der Welt machen [muss], ein räumliches Modell des Universums“⁶⁸. Das geschieht, indem räumliche Begriffe zur Erschaffung eines Modells herangezogen und symbolisch aufgeladen werden. „Die Begriffe ‚hoch – niedrig‘, ‚rechts – links‘, ‚nah – fern‘ [...] erhalten ihre Bedeutung: ‚wertvoll‘ – ‚wertlos‘,

⁵⁹ Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 163-173.

⁶⁰ Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn, S. 69.

⁶¹ Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 177.

⁶² Ebd. S. 178.

⁶³ Ebd. S. 189.

⁶⁴ Ebd. S. 189.

⁶⁵ Renner, Karl Nikolaus: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman. In: Frank, Gustav/ Lukas, Wolfgang (Hg): Norm - Grenze - Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann. Passau: Karl Stutz 2004. S. 357.

⁶⁶ Ebd. S. 357-358.

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 357-358.

⁶⁸ Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 202.

‚gut – schlecht‘, ‚eigen – fremd‘ [...] u. dgl.“⁶⁹ So entstehen Modelle der Welt, die sich in ihrem Aufbau an der vertikalen Achse orientieren. Beispielsweise entspricht das Wort ‚oben‘ dem positiv konnotierten Himmel und ‚unten‘ der negativ konnotierten Erde oder Hölle.⁷⁰

5.2. Der Grenzbegriff

Lotman beschreibt die Grenze als einen „der grundlegenden Mechanismen der semiotischen Individuation“⁷¹, den jede Kultur am Beginn ihres Werdens durchläuft. Die Grenze trennt den Innenraum, der für das Vertraute, Harmonische und Kultivierte steht, vom Außenraum der Semiosphäre, den Raum des Anderen, Fremden, Feindlichen und Chaotischen. Obwohl diese Einteilung allgemeingültig und in sich geschlossen ist, bestimmt dennoch jede Kultur selbst ihre Interpretation.

Im Laufe der 1980er und 1990er Jahren nahm Lotman Veränderungen an seinem bestehenden Konzept vor. Definierte er die Grenze vor diesen Adaptionen noch als unüberschreitbar und entweder zum Innen- oder zum Außenraum gehörig, schrieb er 1990 in seinem Aufsatz *Über die Semiosphäre*, die Grenze könne „gleichzeitig sowohl zum Außen- als auch zum Innenraum gehören“⁷². Das deckt sich mit den Forschungsansätzen der 1990er Jahre, in denen Grenzen weniger als strikte „Trennlinien konzeptualisiert werden, sondern auch als ‚Grenzbereich‘“⁷³ oder „Zone“⁷⁴. In *Die Innenwelt des Denkens* beschreibt Lotman die Grenze als ambivalent: Einerseits trennt sie, andererseits verbindet sie. Eine Grenze grenzt immer an etwas und gehört folglich gleichzeitig zu beiden benachbarten Kulturen, zu beiden aneinandergrenzenden Semiosphären⁷⁵.

Die beiden aneinander grenzenden Semiosphären stehen in einem ständigen Austausch, wodurch sich eigene Sprachen entwickeln, um einen Dialog möglich zu machen. „Ein Dialog ohne semiotische Differenz ist sinnlos, wenn die Differenz jedoch ausschließlich und absolut wird, so ist kein Dialog mehr möglich“⁷⁶. Zum

⁶⁹ Lotman: Die Struktur literarischer Texte 1972, S. 313.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 326-327.

⁷¹ Lotman: Die Innenwelt des Denkens 2017 S. 174.

⁷² Lotman: Über die Semiosphäre, S. 290.

⁷³ Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn, S. 68.

⁷⁴ Fludernik: Grenze und Grenzgänger, S. 99.

⁷⁵ Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 182.

⁷⁶ Ebd. S. 191.

Zustandekommen eines solchen braucht es das Interesse beider Seiten und „ihre Fähigkeiten, die unvermeidlichen semiotischen Barrieren zu überwinden“⁷⁷. Daher beschreibt Lotman die Grenze auch als „zwei- oder mehrsprachig“⁷⁸, deren Aufgabe es ist, von außen Kommendes zu filtern und es für das Innere zu adaptieren. Sie fungiert als Übersetzungsverfahren, die

Texte aus einer fremden Semiotik in die Sprache „unserer eigenen“ Semiotik überträgt; sie ist der Ort, wo das „Äußere“ zum „Inneren“ wird, eine filternde Membran, die die fremden Texte so stark transformiert, dass sie sich in die interne Semiotik der Semiosphäre einfügen, ohne jedoch ihre Fremdartigkeit zu verlieren.⁷⁹

Um interkulturellen Kontakte zu ermöglichen müssen „Äquivalenz-Abbilder“⁸⁰ in der eigenen Kultur existieren, Lotman vergleicht sie mit einem zweisprachigen Wörterbuch. Diese Abbilder schaffen zwar einerseits die Möglichkeit der Kommunikation, verfälschen diese jedoch gleichzeitig, da die jeweilige Kultur die andere immer in die eigene Sichtweise einbettet und es nicht möglich ist, die vollständige Seite der anderen Kultur zu entdecken.⁸¹ Die Semiosphäre ist von Grenzen unterschiedlicher Niveaus durchzogen. Dabei ist die Frage, was als Subjekt in einem System wahrgenommen wird, ein essenzieller Faktor zur Unterscheidung der Systeme, denn „die Grenze der Persönlichkeit ist eine semiotische Grenze“⁸².

Aufruhr und Rebellion entstehen, wenn zwei verschiedene Kodierungsweisen aufeinanderprallen: wenn die sozio-semiotische Struktur ein Individuum als Teil von etwas beschreibt, das Individuum selbst sich aber als autonome Einheit sieht, als semiotisches Subjekt, nicht Objekt.⁸³

In Bezug auf den literarischen Text ist die Grenze nach Lotman das „wichtigste topologische Merkmal des Raumes“⁸⁴, die den Text in zwei Teile spaltet, deren innere

⁷⁷ Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 191.

⁷⁸ Ebd. S. 182.

⁷⁹ Ebd. S. 182.

⁸⁰ Ebd. S. 183.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 174-184.

⁸² Ebd. S. 184.

⁸³ Ebd. S. 185.

⁸⁴ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 327.

Struktur differierend ist. Wie diese Grenze den Text teilt, „ist eines seiner wesentlichsten Charakterista“⁸⁵. Michael C. Frank dazu:

Mit dieser räumlichen Unterteilung geht eine semantische einher: Jeder Teilraum wird mit einer bestimmten Bedeutung versehen und konstituiert somit ein distinktes semantisches Feld. Die semantischen Felder bilden in ihrem Verhältnis binäre Oppositionen.⁸⁶

Er bezeichnet die Grenze als „topologische Figur“⁸⁷, deren literarische Realisierung vielseitig stattfinden kann, „auch ohne, dass sie in den betreffenden Texten explizit als Grenze zur Sprache kommt.“⁸⁸

5.3. Grenzübertritt(e): Das Sujet in literarischen Texten

Der Darstellung von Figuren- oder Objektdarstellungen liegt „ein System räumlicher Relationen“⁸⁹ zu Grunde – „die Struktur des Topos“⁹⁰. Diese Struktur ist für die Figurenkonstellation im Raum verantwortlich und hängt mit dem Begriff des Sujets zusammen.⁹¹ Um das Sujet zu definieren, muss zunächst geklärt werden, dass „Veränderung [...] das Existenzgesetz der Semiosphäre [ist]. Sie verändert sich als ganze, und sie verändert fortwährend ihre innere Struktur.“⁹² Dabei gibt es Elemente, die einen festen Platz in den „Substrukturen“⁹³ besitzen und Elemente, die variabel sind. „Die ersteren sind fest in sozialen, kulturellen, religiösen und anderen Strukturen verankert, die zweiten genießen eine größere Freiheit in der Wahl ihres Verhaltens.“⁹⁴ Legt man diese Theorie auf einen literarischen Text um, dann gibt es Figuren, die unbeweglich und durch ihre Strukturen eingegrenzt sind und jene, die beweglich und nicht an Regeln oder Verboten gebunden sind, sondern sich über diese hinwegsetzen können. Es sind die Held*innenfiguren, die dazu fähig sind, „die strukturellen Grenzen des kulturellen Raums zu überwinden.“⁹⁵ „[S]ie können ihren Platz in der Struktur des

⁸⁵ Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 327.

⁸⁶ Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn, S. 67.

⁸⁷ Ebd. S. 67.

⁸⁸ Ebd. S. 67.

⁸⁹ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 330.

⁹⁰ Ebd. S. 330.

⁹¹ Vgl. ebd. S. 330.

⁹² Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 203.

⁹³ Ebd. S. 203.

⁹⁴ Ebd. S. 203.

⁹⁵ Ebd. S. 203.

künstlerischen Gefüges wechseln und die Grenze, die das grundlegende topologische Merkmal dieses Raums ist, überschreiten“⁹⁶.

Eine dieser Grenzüberschreitungen stellt eine Handlung/ ein Ereignis dar. Mehrere Handlungen/ Ereignisse⁹⁷ aneinandergereiht bilden das Sujet. „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.“⁹⁸ Um etwas als Ereignis oder als Sujet zu definieren, muss das ganze „semantische[] Strukturfeld“⁹⁹ in den Blick genommen werden, denn „[d]as Sujet hängt vielmehr organisch zusammen mit dem Weltbild, das den Maßstab dafür liefert, was ein Ereignis ist und was nur eine Variante, die uns nichts neues bringt“¹⁰⁰. Lotman beschreibt das Sujet als „revolutionäres Element‘ im Verhältnis zum ‚Weltbild‘“¹⁰¹. Die Bewegung der Held*innen innerhalb ihres eigenen Raumes ist demnach noch kein Ereignis.¹⁰²

Auf Texte bezogen gibt es sujetlose und sujethafte Texte. Bei ersteren handelt es sich beispielsweise um Kalender oder Telefonbücher – sie sind ein abgeschlossenes System, „wo alles nicht nur seinen Ort *hat*, sondern auch an seinem Ort *bleibt*“, ¹⁰³ wie es Michael C. Frank treffend formuliert. Letztere sind mythologische oder künstlerische Texte, die von einer „binäre[n] semantische[n] Ordnung“ ¹⁰⁴ geprägt sind. Diese Ordnung, beispielsweise der Gegensatz von arm und reich, wird räumlich differenziert dargestellt: „die Welt der Armen wird realisiert als die ‚Vorstädte‘ [...], die der Reichen als ‚Hauptstraße‘ [...] und eine unüberschreitbare Linie trennt die beiden Teile“¹⁰⁵. Dieses Verbot gilt, wie vorher bereits erwähnt, für fast alle Figuren, außer eine einzige Figur oder eine kleine Gruppe von Figuren.¹⁰⁶

⁹⁶ Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 212.

⁹⁷ In *Die Innenwelt des Denkens* benutzt Lotman das Wort ‚Handlung‘ (S. 203), in *Die Struktur literarische Texte* verwendet er für die selbe Beschreibung den Begriff ‚Ereignis‘ (S. 332). Im weiteren Verlauf der Arbeit werde ich mich auf den Begriff Ereignis beschränken.

⁹⁸ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 332.

⁹⁹ Ebd. S. 332.

¹⁰⁰ Ebd. S. 333.

¹⁰¹ Ebd. S. 339.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 332-336.

¹⁰³ Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn, S. 67.

¹⁰⁴ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 337.

¹⁰⁵ Ebd. S. 337-338.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 336-339.

An der Grenze bündeln sich alle Faktoren, die der handelnden Figur das Übertreten ebendieser erschweren bzw. verwehren wollen. Hat sie den Übertritt geschafft, befindet sie sich im „Gegenfeld“¹⁰⁷. Nun kann sie entweder in diesem Feld „aufgehen und sich aus einer beweglichen Figur in eine unbewegliche verwandeln“¹⁰⁸, oder das Sujet ist nicht abgeschlossen und sie bleibt weiter in Bewegung.

Da der Held aber auch in ‚jener‘ Welt nicht eins wird mit seiner Umgebung [...], kommt das Sujet noch nicht zum Stillstand: der Held kehrt zurück und wird, nun in verwandelter Seinsform, zum Herren ‚dieser‘ Welt, deren Antipode er zuvor war.¹⁰⁹

5.4. Zusammenführung

Nach Lotmans Modell wird literarisches Handeln durch Raum und Bewegung möglich gemacht. „Erst die Figur, die den Raum durchquert und dabei über Grenzen schreitet, bringt das Sujet in Gang.“¹¹⁰ Mit der Überarbeitung seines Grenzbegriffes hin zum Raum der Begegnung und des Übergangs macht er seine grenzüberschreitenden Figuren zu Vermittler*innen. Michael C. Frank sieht in dieser „Übersetzungsinstanz“¹¹¹ eine Schwerpunktverschiebung des Modells: „Im Vordergrund steht nicht mehr die hartnäckige Wirkungsmächtigkeit kultureller Texte (‚Weltbilder‘), sondern die stete Umformung des semiotischen Raumes einer Kultur.“¹¹² Durch die Hervorhebung dieser „Figur des Grenzgängers“¹¹³, die den Kontakt zwischen den beiden getrennten Sphären herstellt,

macht diese Figur einerseits die dem jeweiligen Weltbild entsprechen gezogene Grenze sichtbar, während sie die Grenzziehung andererseits in Frage stellt. Sie setzt sich über die vorgegebene Raumteilung hinweg und fordert so die Ordnung heraus. Auf diese Weise wird die Grenze zwar literarisch inszeniert, aber zugleich als Konstrukt entlarvt. Denn sie ist eben nicht naturwüchsig [...], sondern eine – prekäre – kulturelle Setzung.¹¹⁴

¹⁰⁷ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 342.

¹⁰⁸ Ebd. S. 342.

¹⁰⁹ Ebd. S. 343.

¹¹⁰ Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn, S. 67.

¹¹¹ Ebd. S. 70.

¹¹² Ebd. S. 70.

¹¹³ Ebd. S. 70.

¹¹⁴ Ebd. S. 70.

Die Vernachlässigung des Faktors Zeit ist einer der größten Kritikpunkte an Lotmans semiotischen Raummodell. Karl Nikolaus Renner entkräftet dieses Argument, indem er schreibt, dass Lotmans „Grenzüberschreitungstheorie ebenso wie der daran gekoppelte Begriff des Ereignisses die (erzählte) Zeit als Kategorie implizier[en]“¹¹⁵. Generell lässt sich sagen, dass Lotman dem Zeitbegriff sicherlich weniger ausführlich behandelt, Michail Bachtins Theorie des *Chronotopos* dahingehend aber eine wertvolle Ergänzung zu Lotmans semiotischen Raummodell darstellt.

Lotman entwickelte seine Theorien stetig weiter, was die Literaturwissenschaftler*innen Michael C. Frank und Cornelia Ruhe als Beweis und Befürwortung für deren Nutzung als „offene Modelle“¹¹⁶ sehen. Ihrer Meinung nach macht sie das zu einer wertvollen Basis für die „Erforschung des räumlichen Imaginären – und somit für die Analyse der ideellen Produktion des Raumes.“¹¹⁷

6. Grillparzer zwischen den Grenzen seiner Zeit

Geteilte Räume und Grenzen waren in Grillparzers Leben allgegenwärtig. Er wurde in der Zeit nach der französischen Revolution geboren, erlebte die Feldzüge Napoleons, sowie die Neuordnung der Gebiete nach der napoleonischen Ära mit. Territoriale Grenzen wurden also im Laufe seines Lebens immer wieder verschoben und neu geordnet. Die Mitte des 18. Jahrhunderts in Österreich war geprägt von Modernisierungen und Zentralisierungen unter Joseph II und Leopold II. Der Begriff ‚aufgeklärter Absolutismus‘ zeigt bereits die beiden charakteristischen Seiten der Epoche auf: Den neue Geist der Aufklärung, der besonders die Kultur beeinflusste, und das Festhalten an der Herrschaft des von Gott gewollten Regenten.¹¹⁸ Zur österreichischen Monarchie gehörten neben dem Erzherzogtum Österreich noch Ungarn, Mähren und Böhmen, die heutige Slowakei, Slowenien, Kroatien sowie Teile der Ukraine, Polens, Italiens, Serbiens und Rumäniens. Durch die Auseinandersetzungen mit Napoleon verloren die Habsburger bis zum Wiener Kongress 1814/1815 immer wieder Gebiete ihres Reiches.¹¹⁹ Grillparzer wuchs

¹¹⁵ Frank: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn, S. 71.

¹¹⁶ Ebd. S. 70.

¹¹⁷ Ebd. S. 70.

¹¹⁸ Vgl. Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. München: Wilhelm Heyne Verlag 2002, S. 154-155.

¹¹⁹ Vgl. Geschichte Österreich: <https://www.geschichte-oesterreich.com/1804-1867/> (8.11.19, 17:31).

innerhalb dieses kulturell diversen Vielvölkerstaates auf, genauer gesagt in dessen Zentrum: „Wien, der Hof, ist das Zentrum, der Rest ist Provinz“¹²⁰ Sein Leben war geprägt von dem „Widerspruch zwischen den Traditionen der Aufklärung [...] und dem Ringen um eine Antwort auf die Französische Revolution“¹²¹, weshalb er als eine „Gestalt des Übergangs *par excellence*“¹²² bezeichnet werden kann.

Grillparzer erfuhr Abgrenzung nicht nur auf territorialer, sondern auch auf der persönlichen Ebene: „Durch diese Grundverschiedenheit von meinen Brüdern entfernt gehalten, und da unser Vater zugleich sich von jeder Bekanntschaft abschloß, wuchs ich in völliger Vereinzelung heran.“¹²³ Es fand jedoch nicht nur Abgrenzung innerhalb der Familie statt, sondern die Familie musste sich als Gesamtkonstrukt ihren Platz in der Gesellschaft suchen und ihn behaupten:

Von der Küche ging ein zweiter langer Gang in ein bis zu einem fremden Hause reichendes abgesondertes Zimmer das die Köchin bewohnte [...] Der Zutritt auch zu diesem Zimmer war uns verbothen und wenn manchmal das schmutzige Mädchen mit dem unsauberen Kinde, wenn auch nur im Durchgang erschien, so kamen sie uns vor wie Bewohner eines fremden Welttheils.¹²⁴

Die Erklärung dieses Abgrenzungsmechanismus liegt in der vom Adel bestimmten Welt, in der sich ärmere Bürger*innen, wie es die Familie Grillparzer war, arrangieren mussten. „Man konnte sich Dienstboten gerade noch leisten und sonderte sich von ihnen ab, als wäre man selbst ein Angehöriger des Adels.“¹²⁵ Es herrschte ein Lebensgefühl der Abgrenzung der Bürokratie nach oben und unten. Dieser Vorgang spielte besonders im Vielvölkerstaat der Habsburger eine wichtige Rolle, da die Bürokratie die übergeordnete Einheit des Staatesgebildes war und somit für dessen Zusammenhalt sorgte.¹²⁶

¹²⁰ Vöckel: Geschichte Österreichs, S. 179.

¹²¹ Scheit, Gerhard: Franz Grillparzer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 8.

¹²² Lorenz, Dagmar C.G.: Grillparzer. Dichter des sozialen Konflikts. Wien/Köln: Böhlau 1986, S. 13.

¹²³ Grillparzer, Franz: Selbstbiographie. Hg. von Arno Dusini u.a. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2017, S. 7.

¹²⁴ Grillparzer: Selbstbiographie, S. 9.

¹²⁵ Scheit: Franz Grillparzer, S. 14-15.

¹²⁶ Ebd. S. 14-16.

Ein Prozess, der von der Kirche und vom Kaiser initiiert wurde, war die geistige Abgrenzung von Deutschland. 1795 wurde ein Strafrecht für „politische Kritik in Wort, Schrift oder Bild“¹²⁷ in Kraft gesetzt, später wurden Leihbibliotheken und Lesekabinette verboten. Im frühen 19. Jahrhundert sollte eine neue Bildungsreform an den Universitäten den Lehren Kants und Hegels entgegenwirken und die Studierenden von den geisteswissenschaftlichen Strömungen Deutschlands fernhalten. Grillparzer kam dennoch in Kontakt mit den Schriften Kants sowie den Dramen Schillers und Goethes. Er überschritt somit eine geistige Grenze bzw. betrat ein Gebiet, das von den Geisteswissenschaften der Monarchie durch die Kirche abgegrenzt werden sollte.¹²⁸

6.1. Zwischen den literarischen Epochenbegriffen

Die Zwischenposition Grillparzers wird auch in der Schwierigkeit ersichtlich, seine Texte innerhalb der konventionellen literaturwissenschaftlichen Epochenschreibung einzuordnen. Ist sein erster Erfolg *Die Ahnfrau* noch der Romantik zuzuordnen, zeigt sich sein nächstes Werk *Sappho* bewusst anders und ist eher der Epoche des Biedermeier zuzuschreiben.¹²⁹ Hier gehen die Meinungen in der Grillparzerforschung auseinander und besonders die frühen Berichte der 1930er Jahre setzen sich mit Grillparzer und dem Problem der Epochenverortung intensiv auseinander. Eine häufig auftretende Überlegung ist dabei das Verhältnis einer josephinischen Grundhaltung zum restaurativen Rückzug der Jahrzehnte nach dem Wiener Kongress. Nach Wilhelm Bietak zeichne sich die Biedermeierzeit in der Literatur dadurch aus, dass sie den Spannungsverhältnissen zwischen der Wirklichkeit und einer Idealvorstellung mit Resignation begegne, die „aus barocken Quellen gespeist“¹³⁰ werde. Er kommt zu dem Schluss, dass sich *Sappho* kaum und *Medea* überhaupt nicht dieser Resignationsstruktur beugen. Ernst Alker hingegen sieht in Grillparzer gar einen „immerwährenden, unversöhnlichen Konflikt[] zwischen einem josephinischen Oberbewußtsein und einem katholisch-barocken Unterbewußtsein“¹³¹. Kurt Vancsa wiederum bezeichnet in seinem Forschungsbericht „Barock und österreichische

¹²⁷ Scheit: Franz Grillparzer, S. 17.

¹²⁸ Vgl. ebd. S. 14-23.

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 34-42.

¹³⁰ Weiss, Walter: Annäherungen an die Literatur(wissenschaft) II. Österreichische Literatur. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1995 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 328). S. 111.

¹³¹ Ebd. S. 111.

Aufklärung als ‚Wurzelkräfte‘ Grillparzers“¹³² und sieht den Josephinismus somit nicht als einen störenden Faktor. Robert Mühlher nimmt 1945 die Positionen Alkers und Vancsas wieder auf und vereint sie, indem er „das österreichische Barock und die österreichische Aufklärung als innerkatholische Erscheinungen [...] zusammen der deutschen Aufklärung, dem deutschen Idealismus und der deutschen Klassik gegenüber[stellt]“¹³³, die aus dem Protestantismus entstanden sind.

6.2. *Das goldene Vließ*: Produktions- und Rezeptionsgeschichte

Die bisher erwähnten territorialen, geistigen und persönlichen Grenzen, die Grillparzer umgaben und prägten, werden in seinen Werken sichtbar. Nicht nur *Das goldene Vließ* ist von Oppositionen geprägt, auch Dramen wie *Sappho*, *Des Meeres und der Liebe Wellen* u.a.¹³⁴ Der Schaffensprozess des goldenen Vließ verlief nicht geradlinig, sondern war von einigen unangenehmen Ereignissen und einer Reise unterbrochen. Bereits 1817 dachte Grillparzer, nach der Lektüre der *Medea* von Euripides, daran seine eigene Version des Mythos zu verfassen. Während einer Kur in Baden bei Wien kam er in Kontakt mit dem Stoff der Argonauten und der Medea im *Gründlichen Lexikon Mythologicum* von Benjamin Hederich. So verfestigte sich der Gedanke an eine Trilogie.¹³⁵ Grillparzer schreibt dazu in seiner Selbstbiographie: „Mit derselben Plötzlichkeit wie bei meinen früheren Stoffen, gliederte sich mir auch dieser ungeheure, eigentlich größte den je ein Dichter behandelte.“¹³⁶ Er schrieb den ersten Teil, *der Gastfreund*, zwischen 29. September und 5. Oktober 1818.¹³⁷ Während Grillparzer an dem zweiten Teil der Trilogie, den *Argonauten*, arbeitete, fand er seine Mutter in ihrem Zimmer tot auf, sie hatte sich erhängt. Er brach seine Arbeit ab und flüchtete sich in eine Italienreise.

Wieder zurück in Wien sah er sich mit der Zensur konfrontiert, die ein kirchenkritisches Gedicht betraf, welches er in Italien verfasst hatte. Er wurde von Kaiser Franz II vor die Wahl gestellt, vom aufklärerischen Denken abzulassen, oder aus dem Kaiserreich

¹³² Weiss: Annäherungen an die Literatur(wissenschaft) II, S. 112.

¹³³ Ebd. S. 112.

¹³⁴ Vgl. Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 46.

¹³⁵ Vgl. Grillparzer, Franz: *Das goldene Vließ. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen. Der Gastfreund. Die Argonauten. Medea.* Stuttgart: Reclam 1995. (Reclams Universal-Bibliothek 4392). S. 207-208.

¹³⁶ Grillparzer: Selbstbiographie, S. 97.

¹³⁷ Vgl. Grillparzer: *Das goldene Vließ*, S. 208.

auszuwandern. Grillparzer entschied sich dazu zu bleiben, da er als freier Schriftsteller in der Habsburgermonarchie nicht überleben hätte können.¹³⁸ Diesen Umstand thematisiert er in seinem *Entwurf einer Vorrede zum goldenen Vliess [sic!]*: „Man kann sich dem Geiste seiner Zeit nicht entziehen und wenn man auch verschmäht, mit ihren Waffen zu kämpfen, so muß man es doch immer auf ihrem Boden tun.“¹³⁹ Gerhard Scheit erkennt im Trauerspiel das „Stigma von Grillparzers Unterwerfung“¹⁴⁰: „In Medeas Schlussworten, in der biedermeierlich-resignierten Aufhebung aller tragischen Möglichkeiten des Handelns scheint er selbst mit der österreichischen Misere sich abgefunden zu haben.“¹⁴¹ Diese Behauptung erscheint jedoch fragwürdig, übt *Das goldene Vließ* doch eindeutig Kritik an der Kolonialpolitik und der Geschlechterthematik des 19. Jahrhunderts. Auch die eben zitierte Stelle aus Grillparzers *Entwurf einer Vorrede zum goldenen Vliess* ist keinesfalls als Zeichen von Resignation zu sehen, sondern erklärt die Verschleierung seiner im Trauerspiel getätigten Kritik durch den mythologischen Stoff, um nicht zensuriert zu werden.

Das Trauerspiel ist eine Gegenüberstellung der europäischen und afrikanischen Kultur. Grillparzer kritisiert „das Streben des europäischen Mannes nach Dominanz über fremde, in sich geschlossene Kulturkreise“¹⁴² sowie

den Trend zur Vereinheitlichung im Zuge des jungen Kapitalismus und der Industrialisierung, die Ausbeutung der Rohstofflieferanten, die damit verbundene Unterdrückung und Verschleppung der ‚Wilden‘, die Verbrechen der westlichen Länder an nicht-europäischen.¹⁴³

Weiters gibt Grillparzer durch das Aufgreifen des antiken Stoffes dem Geschlechterkonflikt einen neuen Stellenwert und schafft, für die Frauen seiner Zeit eine Vorbildrolle.

¹³⁸ Vgl. Scheit: Franz Grillparzer, S. 48-53.

¹³⁹ Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Erster Band. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. 2. durchgesehene Auflage, München: Carl Hanser 1969. S. 970.

¹⁴⁰ Scheit: Franz Grillparzer, S. 52.

¹⁴¹ Ebd. S. 52.

¹⁴² Ebd. S. 68.

¹⁴³ Ebd. S. 86.

Auch die Beziehung zwischen Jason und Medea spiegelt die Konstellation zwischen Mann und Frau im 19. Jahrhundert wieder:

Die Griechen sind in ihren Sensitivitäten modelliert am Österreich des 19. Jahrhunderts. Liebe und Ehe sind so konzipiert, daß im günstigeren Fall sich ein Partner verleugnen muß zugunsten der Lebensansprüche des anderen, wie Medea es versucht. Im ungünstigeren Fall erlaubt die romantische Liebe keinem Partner Lebensraum – eine Befürchtung, die Grillparzer privat hegte.¹⁴⁴

Die Tatsache, dass sich Medea (als Frau und Barbarin) nicht beugt und die griechische Kultur nicht nur negativ dargestellt wird, sondern im Chaos endet, war für Grillparzers Zeit höchst untypisch.¹⁴⁵

Nach den Aufführungen von *Die Ahnfrau* und *Sappho* wurden *Der Gastfreund* und *die Argonauten* am 26. März 1821 am Burgtheater uraufgeführt, *Medea* einen Tag danach.¹⁴⁶ Der damalige künstlerische Leiter des Burgtheaters und Grillparzers Förderer Josef Schreyvogel schrieb am 8. November 1820 in sein Tagebuch: „Ich habe nun von Grillparzer sein goldenes Vließ als fertig erhalten. Der dritte und vierte Akt der Argonauten sind schlecht, das frühere größtenteils gut und die erste Hälfte der Medea vortrefflich.“¹⁴⁷ Einen Tag später schrieb er jedoch: „Die ganze Medea ist beinahe ein Meisterstück und auch dem übrigen fehlt nicht viel dazu.“¹⁴⁸

Der Schriftsteller Eduard v. Bauernfeld schrieb in einem Tagebucheintrag über die Premiere der Trilogie:

Zum ersten Mal ‚Der Gastfreund‘ und ‚Die Argonauten‘ von Grillparzer. ... Man verlangte [am Schlusse] den Dichter stürmisch; er war aber nicht mehr aufzufinden. Tags darauf: Medea. ... Grillparzer wurde lärmend gerufen, erschien endlich im blauen Frack, lief schnell und lächelnd über die Bühne.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Lorenz: Grillparzer, S. 76.

¹⁴⁵ Ebd., S. 68-75.

¹⁴⁶ Vgl. Grillparzer: Das goldene Vließ, S. 208.

¹⁴⁷ Grillparzer: Sämtliche Werke. Vierter Band, S. 900.

¹⁴⁸ Ebd. S. 900.

¹⁴⁹ Ebd. 900.

Grillparzer selbst berichtete im August 1821 in einem Brief an Karl Friedrich Moritz Paul Graf von Brühl, dem Intendanten der Königlichen Schauspiele in Berlin, vom „außerordentlichen Beifall“¹⁵⁰ seines Stückes in Wien.

Grillparzers Frauenfiguren, insbesondere die Figur der Medea, wurden zu den begehrenswertesten Bühnenrollen für Schauspielerinnen und sind es noch heute. Der Grund dafür ist besonders die Modernität der Figuren, die Grillparzer durch seine psychologisch einfühlsame Zeichnung erreichte. *Das goldene Vließ* wurde nicht nur auf österreichischen und deutschen Bühnen gespielt, sondern auch auf Gastspielen in Europa und später den USA.¹⁵¹

¹⁵⁰ Grillparzer: Sämtliche Werke. Vierter Band, S. 766.

¹⁵¹ Vgl. Brauneck: Die Welt als Bühne, S. 206-207.

7. Analyse: Die Semiosphären und Grenzen in *Das goldene Vließ*

Wendet man Lotmans Modell der Semiosphären auf das Werk *Das goldene Vließ* an, dann lassen sich Kolchis und Griechenland je als eigene Semiosphäre definieren. Diese These vertritt auch Caroline Anders und erstellt für die Dramen Grillparzers zwei Strukturmodelle. *Das goldene Vließ* gehört dem ersten an:

Die Textwelten, die in den auf Modell I basierenden Dramen dargestellt werden, sind ausnahmslos durch einen räumlichen Antagonismus gekennzeichnet – andere als die beiden in Opposition gesetzten Räume gibt es nicht, und entsprechend existiert in diesen Textwelten auch nur eine zentrale Grenze, die freilich auf der topographischen Raumbene gelegentlich zum Grenzraum ausgeweitet wird.¹⁵²

Beide Semiosphären sind als eigenständige politische Einheiten dargestellt, die ihre jeweiligen Kulturen ausgebildet haben. Beide verfügen über ein Zentrum und eine Peripherie, die auf mehreren Ebenen voneinander abgegrenzt sind. Im Gesamtbild des Stückes entstehen „zwei oppositionelle Merkmalsketten, deren einzelne Glieder jeweils äquivalent gesetzt sind.“¹⁵³ Diese Oppositionen beziehen sich auf alle Strukturen innerhalb der Semiosphären, wie Sprache, Kleidung, Architektur, Geschlechter- und Machtverhältnisse etc. Im ersten Kapitel der Analyse geht es darum zu zeigen, wie die beiden Länder topographisch dargestellt werden und somit Oppositionen entstehen, durch die eine Grenze sichtbar wird. Im zweiten Punkt wird dargelegt, welche Figuren nach Lotman zu den beweglichen und welche zu den unbeweglichen gehören und welchen Einfluss das Figurenrepertoire auf die Grenzziehung des Stückes nimmt. Das dritte Kapitel bezieht sich auf die kulturellen Unterschiede der beschriebenen Räume. Der vierte Punkt der Analyse beschäftigt sich mit der zentralen Figur der Medea, ihrem Aufenthaltsort in den Semiosphären und den von ihr begangenen Morden, die einerseits eine Grenzüberschreitung durch sie darstellen, andererseits das Produkt einer Reihe von Grenzüberschreitungen an ihr selbst sind.

¹⁵² Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 92.

¹⁵³ Ebd. S. 93.

7.1. Topographische Grenzen und territorialer Raum

7.1.1. Die Figurenbewegung im Verlauf des Stückes im Überblick

Das goldene Vließ beginnt in Kolchis, Schauplatz der ersten beiden Teile *Der Gastfreund* und *Die Argonauten*. In beiden Abteilungen kommt es zur Ankunft griechischer Männer, in der ersten Abteilung ist es Phryxus, in der zweiten Jason mit den Argonauten. Zwischen dem Aufbruch in Kolchis und der Ankunft in Griechenland liegen vier Jahre: „Vier Jahr‘ verschob die Rückkehr uns ein Gott, / Durch Meer und Land uns in die Irre treibend“¹⁵⁴ (DgV III, V 484-485). Die Leser*innen erfahren erst durch die Figurenrede, wo Jason und Medea mit ihrer Gefolgschaft bisher waren. Die erste Station von der Gora spricht, ist Jolkos in Griechenland: „So ließt ihr es in Jolkos nicht zurück / Bei deines Gatten Ohm?“ (DgV III, V 45-46). Von dort mussten sie fliehen, da Jason und Medea in Verdacht stehen, Jasons Onkel umgebracht zu haben. Ihr Weg führt sie nach Korinth, wo sich der dritte Teil des Trauerspiels, *Medea*, ereignet. Am Ende des Stückes wird Jason von Kreon verstoßen:

KÖNIG. [...] Du hast die Tochter mir genommen! Geh / Daß du nicht auch der
Klage Trost mir nimmst!

JASON. Du stößt mich fort?

KÖNIG. Ich weise dich von mir.

JASON. Was soll ich tun?

KÖNIG. Das wird ein Gott dir sagen! (DgV III, V 2271-2274)

Sein Weg führt ihn anschließend in die Wildnis, in eine „einsame Gegend von Wald und Felsen umschlossen, mit einer Hütte“ (DgV III, S. 195), dort wird er allerdings von dem Landmann, dem die Hütte gehört, ebenfalls verstoßen. An diesem Ort trifft er auf Medea, die ihm eröffnet, sie gehe nach Delphi:

MEDEA. Ich geh’ hinweg, den ungeheuern Schmerz / Fort mit mir tragend in die
weite Welt. / Ein Dolchstoß wäre Labsal, doch nicht so! / Medea soll nicht
durch Medeen sterben, / Mein frühres Leben, eines bessern Richters / Macht
es mich würdig, als Medea ist. / Nach Delphi geh’ ich. An des Gottes Altar /

¹⁵⁴ *Das Goldene Vließ* wird im weiteren Text zitiert nach: Grillparzer, Franz: *Das goldene Vließ*. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen. *Der Gastfreund*. *Die Argonauten*. *Medea*. Stuttgart: Reclam 1995. (Reclams Universal-Bibliothek 4392). Dabei werden die Abteilungen der Trilogie mit römischen Zahlen gekennzeichnet: I (*Der Gastfreund*), II (*Die Argonauten*) und III (*Medea*) und den Verszahlen vorangestellt. Beim Nebentext wird die Seitenzahl genannt.

Von wo das Vließ einst Phryxus weggenommen [...] Dort stell' ich mich den Priestern dar, sie fragend, / Ob sie mein Haupt zum Opfer nehmen an, / Ob sie mich senden in die ferne Wüste / In längerem Leben findend längre Qual.
(DgV III, V 2349-2363)

Mit Medeas Aufbruch nach Delphi endet auch das Stück: „Indem sie sich zum Fortgehen wendet fällt der Vorhang“ (DgV III, S. 198).

7.1.2 Der historische Kern der Argonautenfahrt und die realtopographische Verortung

Historisch bezieht sich der Argonautenmythos und mit ihm die Geschichte um das goldene Vließ auf „die griechische Kolonisation an den Küsten Kleinasiens und des Schwarzen Meeres (750-550 v. Chr.)“¹⁵⁵, die aus dem schnellen Bevölkerungswachstum der Griech*innen resultierte. Die Kolonialisierung führte zur Poleisbildung an den Küsten des Mittelmeeres und des Schwarzen Meeres und somit zur Verbreitung der griechischen Kultur und Sprache in diesen Gebieten.¹⁵⁶ Zu Beginn des 19. Jahrhundert gehörten beide Schauplätze von Grillparzers Trauerspiel dem Osmanischen Reich an. 1821 begann der griechische Freiheitskampf gegen die Osmanen, 1827 forderten Frankreich, England und Russland im Londoner Vertrag die Autonomie Griechenlands. Den endgültigen Sieg über das Osmanische Reich erlangten die besagten Länder in der Schlacht von Navarino 1827, womit Griechenland unabhängig wurde.¹⁵⁷

Benjamin Hederich skizziert in seinem *Gründlichen mythologischen Lexikon*, das Grillparzer zu seinem Trauerspiel inspirierte, die Fahrt der Argonauten nach den Erzählungen diverser griechischer Dichter und Geschichtsschreiber, wie Apollonios von Rhodos, Strabon oder Diodor. Hederich schildert genau, nach welchen Quellen die Argonauten wie lange und aus welchen Gründen an den einzelnen Stationen verweilten.

¹⁵⁵ Bachmaier, Helmut: Grillparzers Geschichtsauffassung. In: Haider-Pregler, Hilde/ Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hg.): „Stichwort Grillparzer“. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1994. S. 91.

¹⁵⁶ Schuller, Wolfgang: Griechische Geschichte. 6. aktual. Aufl. München: R. Oldenbourg 2008 (Oldenbourg Grundriss der Geschichte 1A), S. 13-14.

¹⁵⁷ Kinder, Hermann/ Hilgemann, Werner u.a. (Hg.): dtv-Atlas Weltgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: dtv³2010, S. 323.

Aus Gründen der Übersichtlichkeit sind hier nur die einzelnen Zwischenhalte erwähnt:

Hierauf fuhren sie von Jolko in Thessalien, an einem Orte, der nachher Aphetä genannt worden [...] Sie legeten aber bald an dem Berge Pelion an [...] Von da giengen [sic!] sie bey Pellene, ferner bey dem Berge Athos in Macedonien vorbey [...] und kamen in die Insel Samothracien [...] Sie schiffeten darauf nach der Insel Lemnos [...] Sie liefen durch den Hellespont [...] und kamen an eine Insel des Propontis [...] Nunmehr wandten sie sich auf die Seite von Asien, und landeten an den Küsten von Kleinmysien, oberhalb der Landschaft Troas, wo sie in die Mündung des Rhyndakus einliefen. Den folgenden Tag kamen sie nach Bebrycien [...] Darauf setzten sie ihren Weg fort, und kamen durch einen Windstoß an die Küsten von Thracien [...] so machten sie sich wieder auf die Reise, und giengen in das schwarze Meer hinein. An dem Eingange desselben befanden sich dies Cyaneen, zween Felsen [...] Sobald die Argonauten also durch diese Klippen hindurch waren, so wandten sie sich auf die Seite von Asien, kamen an die Insel Thyneida, und von da nach dem Flusse Lykus, wo sie in dem Lande der Mariandynier ausstiegen [...] Die Fahrt gieng vor dem Ausflusse des Parthenius vorbey [...] Mit Anbruche des Tages giengen sie um das corambische Vorgebirge [...] und darnach Themiscyra vorüber [...] Sie mußten aber nach der Juno Willen oder durch einen Windstoß bey der Insel Dia, oder vielmehr Aretia, anlanden [...] Sie giengen noch vor der Insel Philyräa und andern Oertern vorbey, und kamen endlich ohne weitere Zufälle zur Nachtzeit nach Kolchis, da sie denn in aller Stille in den Fluß Phasis einliefen, und bis nach der Hauptstadt Aea hinausfuhren.¹⁵⁸

Der Rückweg der Argonauten sei Hederich zufolge nicht genau bekannt: „Die Erzählungen davon sind so verschieden, und die Oerter, welche sie sollen berührt haben, so wenig auf einer Straße gelegen, daß das Wunderbare der Fahrt bis zum Unmöglichen getrieben worden.“¹⁵⁹ Die gesammelten Berichte über den Rückweg sind noch ausführlicher als die der Reise nach Kolchis, weshalb an dieser Stelle auf ihre Aufzählung verzichtet wird.

¹⁵⁸ Gründliches mythologisches Lexikon von Benjamin Hederich online: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Hederich&mode=Vernetzung&lemid=HA00982#XHA00982 (9.1.2020, 23:06)

¹⁵⁹ Ebd. (9.1.2020, 23:11)

7.1.3. Die topographische Beschreibung von Kolchis und Griechenland

Durch die Regieanweisungen und die Figurenreden skizziert Grillparzer die topographischen Gegebenheiten der beiden Gegenpole Kolchis und Griechenland.

7.1.3.1. Kolchis

Das Stück beginnt mit einer Beschreibung der Landschaft von Kolchis im Nebentext:

Kolchis. Wilde Gegend mit Felsen und Bäumen, im Hintergrund das Meer. Am Gestade desselben ein Altar, von unbehauenen Steinen zusammengefügt, auf dem die kolossale Bildsäule eines nackten, bärtigen Mannes steht, der in seiner Rechten eine Keule, um die Schulter ein Widderfell trägt. Links an den Szenen des Mittelgrundes der Eingang eines Hauses mit Stufen und rohen Säulen. Tagesanbruch. (DgV I, S. 7)

Die Szenerie wird als sehr brachial und unberührt beschrieben. Die Götterstatue entspricht dem Klischee des ‚wildes Mannes‘, der mit seiner Nacktheit, der Körperbehaarung und vor allem der Keule an die menschlichen Vorfahren der Prähistorie erinnert. Bereits im letzten Satz des Nebentextes wird das Adjektiv ‚roh‘ genannt, das sich allerdings nicht nur auf die Säule bezieht, sondern auf die ganze Gegend und über die Architektur mit der gesamten Kultur assoziiert wird.

Auch die zweiten Abteilung beginnt mit der Beschreibung von Kolchis im Nebentext, die wiederum auf dieselbe vermeintliche Wildheit verweist: „Kolchis. – Wilde Gegend mit Felsen und Bäumen. Im Hintergrunde ein halbverfallener Turm, aus dessen obersten Stockwerke ein schwaches Licht flimmert. Weiter zurück die Aussicht aufs Meer. – Finstere Nacht“ (DgV II, S. 31). Der Turm, von dem hier die Rede ist, ist Medeas Wohnort. Durch den Aufwand, den Aietes und Absyrtus betreiben müssen, um zu ihr zu gelangen, lässt sich erkennen, dass er abseits von den Aufenthaltsorten der anderen Kolcher*innen liegt: „Auftretend und mit dem Schwert nach allen Seiten ins Gebüsch hauend“ (DgV II, S. 31). Das ist das erste Anzeichen eines Rückzuges von Medea ist.

Das Gespräch zwischen Milo und Jason zeigt, wie fremd dieses Land für die Argonauten ist. Es wird als weitaus naturbelassener und dünner besiedelt als Griechenland beschrieben: „Kein Mensch rings, keine Hütte, keine Spur“ (DgV II, V 322).

7.1.3.2. Griechenland

In der ersten Abteilung wird Griechenland nur von Phryxus erwähnt, jedoch keine genaue Beschreibung der dortigen Topographie vorgenommen. In der zweiten Abteilung ist es der ähnliche Fall, da die Griechen keine konkreten Äußerungen über die topographischen Gegebenheiten ihres Heimatlandes machen und die Kolcher*innen selbige nicht machen können, da sie Griechenland noch nie gesehen haben. Sie äußern lediglich abwertende Urteile über das Land ihrer Feinde, beispielsweise sagt Aietes zu Absyrtus:

AIETES. Laß sie nur kommen, wir wollen sie jagen / Eilends heim in ihr dunkles Land, / Wo keine Wälder sind und keine Berge, / Wo kein Mond strahlt, keine Sonne leuchtet / Die täglich, hat sie sich müde gewandelt, / Zur Ruhe geht in unserem Meer. (DgV II, V 24-29)

Erst durch den Nebentext in der dritten Abteilung wird Griechenland, genauer gesagt Korinth, beschrieben: „Vor den Mauern von Korinth. Links im Mittelgrunde ein Zelt aufgeschlagen. Im Hintergrunde das Meer, an dem sich auf einer Landspitze ein Teil der Stadt hinzieht“ (DgV III, S. 111). Jason spricht von zwei Türmen, die „[a]m Meeresufer üppig hingelagert“ (DgV III, V 205) sind. Während in Kolchis Medeas verfallener Turm steht und der Sitz des Königs in einem Zelt verortet ist, lebt König Kreon in einer Burg: „Vorhof von Kreons Burg. Im Hintergrund der Eingang von der Wohnung des Königs; rechts an den Seitenwänden ein Säulengang [...]“ (DgV III, S. 155). Das unterstützt die Darstellung der Kolcher*innen als ‚Wilde‘, während die Griech*innen dahingehend weitaus kultivierter erscheinen. Erst am Ende des Stückes wird gezeigt, dass auch Griechenland eine wilde Gegend hat, „[w]ilde, einsame Gegend von Wald und Felsen umschlossen, mit einer Hütte“ (DgV III, S. 195).

7.1.3.3. Das Meer als topographische Grenze

Dem Meer kommt im Stück eine wichtige Bedeutung zu, denn es ist die eindeutige topographische Grenze zwischen den beiden Semiosphären Kolchis und Griechenland. Beide Länder grenzen ans Meer, sind somit gleichzeitig durch das Meer verbunden, als auch getrennt: „Durchsegelt ist ein unbekanntes Meer, / Das zürnend Untergang dem ersten Schiffer drohte, / Zu neuen Völkern und zu neuen Ländern [...]“ (DgV II, V 691-694). Das Schiff ist dabei das Objekt, das die Grenzüberschreitung erst möglich macht. Der erste Grieche, der über das Meer nach Kolchis kommt und von seiner Reise berichtet, ist Phryxus in der ersten Abteilung:

PHRYXUS. Und wie die Wogen schäumten, Donner brüllten / Und Meer und Wind
und Hölle sich verschworen / Mich zu versenken in das nasse Grab /
Versehrt ward mir kein Haar und unverletzt / Kam ich hierher an diese
Rettungsküste / Die vor mir noch kein griech'scher Fuß betrat.
(DgV I, V 322-328)

Das Meer wird in jedem Nebentext erwähnt, der die einzelnen Abteilungen einleitet, wie vorher schon dargelegt wurde. In den Nebentexten wird ein sehr friedlicher Eindruck vom Meer vermittelt, während in den Figurenreden seine gefährliche und mächtige Seite beschrieben wird, beispielsweise in der zweiten Abteilung: „Dahergekommen durch ein wildes Meer, / Aus Ländern, so entfernt, so abgelegen (DgV II, V1185-1190).

Grillparzers Faszination für das Meer hielt er in einem Tagebucheintrag während seiner Italienreise 1819 fest, an dem besonders die vorher genannte Ambivalenz des Meeres sichtbar ist:

Ein Hügel! – Hinauf! – Ah! Und da lag es vor uns weit und blau und hell, und es war das Meer. [...] Mich ergriff eine sonderbare Empfindung. [...] Das Bild vom Meere in meiner Phantasie war allerdings mächtiger, gewaltiger gewesen als die Wirklichkeit, und doch fesselte mich der Eindruck so, daß ich mich kaum trennen konnte, ich hatte mir das Meer nämlich nicht so *schön* gedacht, nicht so unbeschreiblich schön. Wie es dalag, ein holdes Mittelbild zwischen einer grünen wallenden Wiese und dem ruhigen blauen Himmel, so weich anzuschauen, daß die Sprache kein Wort hatte es zu bezeichnen, so sanft und mild das starre, ungebändigte Element, wie eine besänftigte Geliebte, die doppelt schön ist, wenn sie gezürnt hat und getobt, und nun doppelt hold den Teuern schmeichelnd und besänftigend umfängt – So hatte ich mirs nie gedacht, und darum überraschte und fesselte es mich im höchsten Grade.¹⁶⁰

7.1.3.4. Zusammenführung

Kolchis wird als raue und naturbelassene Gegend dargestellt, in der sich die Menschen in die Natur einfügen. Medea bewohnt den Turm, der zwar ein Bauwerk ist, jedoch wird er als „halbverfallen[]“ (DgV II, S. 31) beschrieben, er wird also nicht in Stand gehalten. Aietes residiert in einem Zelt, das „hier den Gegenpol dar[stellt] zum Schiff der Argonauten, zugleich aber auch schon zur Königsburg von Korinth“. ¹⁶¹ Für das

¹⁶⁰ Grillparzer: Sämtliche Werke. Vierter Band, S. 279.

¹⁶¹ Matt, Peter von: Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst. Zürich: Atlantis 1965, S. 67.

Vließ wird kein Versteck angefertigt, sondern auch hier machen sich die Kolcher*innen die Gegebenheiten der Natur zu Nutzen – die Höhle, die Schlange, das Gift – und greifen durch die Schaffung der labyrinthischen Gänge nur minimal in sie ein. In Griechenland jedoch sitzt der König in einer Burg und die Stadt ist von einer Mauer umgeben. Dass auch in Griechenland wilde und einsame Gegenden zu finden sind, wird erst nach den Morden und dem Feuer in Korinth gezeigt, als sich Jason und Medea an der Hütte des Landsmannes wiedersehen. Es könnte der Eindruck entstehen, Jason und Medea, die hier aufeinandertreffen, befänden sich wieder in Kolchis. Weiters scheint es, als wirke sich diese Gegend, die an Medeas Heimat erinnert, positiv auf ihren Zustand aus, da sie gegenüber dem gebrochenen Jason gefasst und klar auftritt.

Die topographischen Unterschiede der Länder zeichnen bereits ein erstes Bild der Kulturen, welche sich in ihnen entwickelt haben und tragen einen Teil zur Grenzziehung bei. Die eindeutige topographische Grenze ist aber das Meer, das eine klare Abgrenzung der beiden Länder und in weiterer Folge auch die Grenzübertritte der das Meer durchsegelnden Figuren sichtbar macht.

7.2. Grillparzers Figuren

Wie im 5. Kapitel dieser Arbeit bereits ausgeführt, gibt es nach Lotman bewegliche und unbewegliche Figuren. In diesem Kapitel werden die wichtigsten Figuren beider Gruppen im *Goldenen Vließ* genannt, außerdem wird beschrieben, welche Bedeutung ihnen bezüglich der Grenzthematik zukommt.¹⁶²

Grillparzers Trauerspiel ist durch die binäre Gegenüberstellung von Kolchis und Griechenland, wie schon erwähnt, in zwei Hälften, zwei Semiosphären geteilt. Deren Unterschiede werden sowohl topographisch, kulturell, als auch durch die sie bevölkernden Figuren sichtbar, die sich wiederum gegensätzlich gegenüberstehen. Eine der eindeutigsten Oppositionen innerhalb der Figurenkonstellationen ist jene von Medea und Kreusa: Beide sind Königskinder je eines Landes und gesellschaftlich konträr geprägt. Die Dramaturgie Grillparzers macht die Unterschiede zwischen den beiden Frauenfiguren durch Zuschreibungen wie ‚hell‘ und ‚dunkel‘ oder ‚gesittet‘ und

¹⁶² Dazu muss der Vollständigkeit halber gesagt werden, dass Medea zwar zur Gruppe der beweglichen Figuren gehört, in diesem Kapitel jedoch nicht behandelt wird. Da sie die zentrale Figur des Stückes ist, wird sie im 4. Kapitel der Analyse gesondert behandelt.

‚wild‘ deutlich. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Beobachtung, dass „Grillparzer den jungen und den erwachsenen Jason als ebenso scharfe Gegensätze sieht wie die zwei Welten Kolchis und Griechenland.“¹⁶³ Er sieht also den jungen Jason in Kolchis als Gegensatz zum älteren Jason, der zurück in Griechenland ist. Jason thematisiert das selbst im Laufe des Stückes mehrmals (DgV III, V 772-786, 795-816, 1046-1054). Eine dritte Gegenüberstellung ergibt sich im Verhältnis von Aietes und Kreon. Beide verbindet zwar ihre Gottesfürchtigkeit, auch wenn ihre Götter nicht diesselben sind. Gerade aus dieser Gemeinsamkeit ergibt sich eine ähnliche Grundhaltung der beiden, nämlich die Verachtung für die jeweils andere Religion und Kultur. Dabei handelt Kreon „als Grieche‘ nach festem Gesetz, offen und ohne Vorstellung, doch im Bewusstsein seines Amtes nicht minder erbarmungslos allem Fremden gegenüber“¹⁶⁴, ebenso wie Aietes. Diese Figurenkonstellation im *Goldenen Vließ* ist deshalb so essenziell, da durch das Zusammenspiel mit den anderen Figuren, die jeweils einzelnen verständlich werden.

Die Grenze zwischen den beiden Semiosphären zwingt die Figuren, sich zu positionieren. Diese Beobachtung wird von der Behauptung Matts gestützt: Nach seinen Forschungserkenntnissen gibt es für Grillparzers Figuren nur zwei Möglichkeiten ihres Daseins: „[I]m Ja oder Nein zur bestehenden Ordnung, in Ehrfurcht oder in usurpierter Autonomie“.¹⁶⁵ Caroline Anders wiederum sieht die Grenze als Orientierungshilfe für die Figuren, um „ihnen die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem, Gutem und Bösem zu erlauben“¹⁶⁶. Der von Anders verwendete Begriff der ‚Orientierungshilfe‘ erscheint in diesem Zusammenhang unpassend, da Hilfe angenommen oder abgelehnt werden kann. Die Figuren sind jedoch ihren Semiosphären zugeteilt und der Prozess, von der eigenen in die andere zu gelangen, ist ein schwieriger und nicht für alle Figuren möglicher.

Die Kontaktaufnahme mit einer Figur der anderen Semiosphäre ist für das Umfeld nicht verständlich, weshalb Grenzüberschreitungen „Tabubrüchen“¹⁶⁷ gleichkommen. Sie bringen immer eine Schuld an einer anderen unbeweglichen Figur oder Gruppe mit

¹⁶³ Matt: Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst, S. 76.

¹⁶⁴ Ebd. S. 116.

¹⁶⁵ Matt: Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst, S. 125.

¹⁶⁶ Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 96.

¹⁶⁷ Ebd. S. 98.

sich: Jason verlässt Kreusa für den Argonautenzug und Medea verrät ihren Vater, ihren Bruder und die Kolcher*innen, als sie Jason zum Vließ verhilft.¹⁶⁸ Gleichzeitig wirkt die fremde Semiosphäre auf die beweglichen Figuren faszinierend und reizvoll.

7.2.1. Bewegliche Figuren

7.2.1.1. Phryxus

Phryxus ist die erste Figur des Stückes, die die topographische Grenze überschreitet und damit in ein fremdes Land und einen fremden Kulturraum eintritt. Er ist auch die einzige griechische Figur, auf die Kolchis nicht bedrohlich und negativ wirkt, sondern, im Gegenteil, als Rettung:

PHRYXUS. [...] Hierher geführt an diese ferne Küste, / Wo Sicherheit und einfach
stille Ruh / Mit Kindesblicken mir entgegen lächeln. Dies Zeichen, das du
mir als Pfand der Rettung / In jener unheilvollen Stunde gabst / Und das,
wie der Polarstern vor mir leuchtend, / Mich in den Hafen eingeführt des
Glücks [...] (DgV I, V 204-210)

Er gibt an, von dem ihm unbekannten Kolchergott hergeführt worden zu sein. Für Phryxus ist der Gott Peronto die Verbindung zwischen ihm und Aietes: „Peronto! Rauher Laut dem Ohr des Fremden, / Wohltuend aber dem Geretteten. / Verehrst du jenen dort als deinen Schützer / So liegt ein Bruder jetzt in deinem Arm, / Denn Brüder sind ja Eines Vaters Söhne“ (DgV I, V 230-234). Phryxus verbindet in vielen Sätzen den Aspekt der Fremde mit dem des Schutzes und der neuen Heimat: „Da ging ich aus der Väter Haus und floh / In fremden Land zu suchen heimisch Glück“ (DgV I, V 280-281). Aus seinen Worten lässt sich schließen, dass er sich in Kolchis eine Heimat aufbauen möchte: „Nun denn, Gefährten, was wir hergebracht / Gerettet aus des Glückes grausem Schiffbruch, / Bringt es hierher in diese Mauern Umfang / Als Grundstein eines neuen, festern Glücks“ (DgV I, V 349-352).

Nach Lotmans Grenztheorie ist Phryxus eine Figur, die Grenzen übertreten kann und die dazu bereit ist, im „Gegenfeld auf[zu]gehen“¹⁶⁹. Jedoch wird Phryxus das von Aietes verwehrt, der eine unbewegliche Figur darstellt und somit fest in seinem Raum verankert ist. In diesem Fall zeigt sich, dass Phryxus zwar die topographische Grenze,

¹⁶⁸ Vgl. Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 106.

¹⁶⁹ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 342.

das Meer, erfolgreich überschritten hat, jedoch die kulturelle Grenze (bzw. die soziale Grenze nach Waldenfels¹⁷⁰) nicht überwinden kann. Nach Lotman finden sich an der Grenze Faktoren, die einen Grenzübertritt erschweren sollen. Genau das passiert bei Phryxus' Versuch, sich in Kolchis niederzulassen. Als er merkt, dass sein Vorhaben scheitert, versucht er zu fliehen: Er bleibt also weiter in Bewegung, da das Sujet nicht abgeschlossen ist.¹⁷¹ Das wird jedoch durch Aietes unterbunden, der schlussendlich für dessen Tod verantwortlich ist und das Sujet vorzeitig stoppt.

7.2.1.2. Jason und die Argonauten

Die Argonauten kommen als Anhänger Jasons nach Kolchis, um das Vließ zurückzuholen: „Er, der zum Zug geworben, ihn geführt, / Er, dessen eigne Sache wir verfechten [...]“ (DgV II, V 702-703). Dieser legt in einem Gespräch mit Milo zu Beginn der zweiten Abteilung offen, weshalb er von zuhause fortgegangen ist:

JASON. [...] Was sollt' ich wohl daheim? / Der Vater tot, mein Oheim auf dem Thron,
/ Scheelsüchtig mich, den künft'gen Fein, betrachtend. / Mich litt es länger
nicht, ich mußte fort. / Hätt' er nicht selbst, der Falsche, mir geboten / Hierher
zu ziehn in dieses Inselland / Das goldne Götterkleinod abzuholen, / Von
dem man spricht, so weit die Erde reicht / Und das dem Göttersohne Phryxus
einst, / Ihn selber tötend, raubten die Barbaren, / Ich wäre selbst gegangen,
freien Willens, / Dem eckelhaften [*sic!*] Treiben zu entfliehn.
(DgV II, V 291-302)

Auch Milos Grund für die Reise wird klar: „Ja freilich wollt' ich so und will noch immer
/ Denn sieh, ich glaub' du hast mir's angetan, / So lieb' ich dich und all dein Tun und
Treiben“ (DgV II, V 307-309). Jasons Ziel des Argonautenzugs ist die Rückeroberung
des Vließ, doch im Laufe der zweiten Abteilung kommt ein weiteres Begehren hinzu:
Medea. Dabei spricht er sogar direkt von einer Grenzüberschreitung:

JASON. Wenn ich so vor dir steh' und dich betrachte, / Beschleicht mich ein fast
wunderbar Gefühl. / Als hätt' des Lebens Grenz' ich überschritten / Und stünd'
auf einem unbekannten Stern, / Wo anders die Gesetze alles Seins und
Handelns, / Wo ohne Ursach' was geschieht und ohne Folge, / Da seiend weil
es ist. (DgV II, V1178-1184)

¹⁷⁰ Waldenfels: Schwellenerfahrung und Grenzziehung, S. 145.

¹⁷¹ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 341-342.

Im ersten Auftritt Jasons und dem „Durchschwimmen des Meerarms und dem anschließenden Eindringen in den Turm, wo er erstmals auf Medea stößt, verdichtet sich so auf kleinstem Raum seine Abreise aus Griechenland, die Argonautenfahrt und ihr Ziel.“¹⁷²

Nach der Bergung des Vlieses aus der Höhle in Kolchis und der Rückkehr nach Griechenland sollte die Expedition der Argonauten zwar als erfolgreich angesehen werden, doch in Griechenland wird Jason nicht als Held aufgenommen, sondern seine Rolle wandelt sich durch Medea zu der eines Flüchtlenden. Es stellt sich die Frage, weshalb er Medea nicht schon nach Erhalt des Vlieses von sich stößt bzw. spätestens nachdem er des Mordes an seinem Oheim beschuldigt wird. Eine Begründung dafür könnte sein, dass der griechische Glaube ein essenzieller Teil seiner Identität ist, der die Unterschiede zwischen sich und Medea relativiert oder es zumindest so lange als möglich versucht zu relativieren:

JASON. Es ist ein schöner Glaub' in meinem Land, / Die Götter hätten doppelt einst geschaffen / Ein jeglich Wesen und sodann geteilt; / Da suche jede Hälfte nun die andre / Durch Meer und Land und wenn sie sich gefunden, / Vereinen sie die Seelen, mischen sie / Und sind nun eins! (DgV II, V1208-1214)

Ein weiterer Grund für die Verpflichtung Jasons gegenüber Medea ist im Gespräch mit dem König zu erkennen. Er rechtfertigt das Zusammensein mit ihr von Beginn an durch einen Besitzanspruch über sie, der aus einem Liebeswahnsinn herrührte: „Da faßt' auch mich der Wahnsinn wirbelnd an, [...] und wie / Ein Abenteuer trieb ich meine Liebe. / Sie fiel mir zu [...] Nun war sie mein – hätt' ich's auch nicht gewollt“ (DgV III, V 464-469). Weiters erzählt er, dass er bereits seinem Oheim verweigert hätte, Medea wegzuschicken und auch Kreon setzt er entgegen: „Du nimmst uns Beide, oder Keinen, Herr! / Mein Leben wär' erneut, wüßt' ich sie fort, / Doch muß ich schützen, was sich mir vertraut“ (DgV III, V 551-554).

Für Lorenz hingegen ist sich Jason keiner Verpflichtung bewusst:

Familie und Heimat sind Jason keine Werte. Sein und seiner Leute Namen sind mit einem Schiff, nicht einem Land oder einer Familie assoziiert. Seine Normen sind stromlinienhaft wie das Schiff selbst, die Werte von Freibeutern. Sie haben nicht den

¹⁷² Matt: Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst, S. 67.

Ballast von Tradition oder persönlichen Bindungen. Daher kann sich ihr Träger überall oberflächlich anpassen, ohne dazugehören zu müssen. Jason schlüpft amöbenhaft in Lebensformen, die kein integraler Teil von ihm sind, da sie weder an innere noch äußere Notwendigkeit gebunden sind. Sobald der Grund für eine opportunistische Wahl aus der Welt geschafft ist, ist es auch die Bindung.¹⁷³

Es ist fraglich, ob dieses Argument vollständig haltbar ist, denn Fakt ist, dass Jason die Verschlechterung seines sozialen Status seit der Rückkehr aus Kolchis durch Medea zunächst auf sich nimmt und akzeptiert. Und obwohl sich seine soziale Position zwischenzeitlich in Korinth zu bessern scheint, findet sie dennoch am Ende des Stückes einen katastrophalen Ausgang. Zu Beginn der dritten Abteilung sagt Gora zu Medea: „Ach den Gemahl, der Kolcherfürstin Gatten, / Sie hasssen ihn um dein-, um seinetwillen. / Der Oheim schloß die Tür ihm seines Hauses, / Die eigne Vaterstadt hat ihn verbannt [...]“ (DgV III, V 76-79). Medea sieht die Abgrenzung Jasons von ihr selbst schon zu Beginn der dritten Abteilung voraus, während Jason weiterhin behauptet zu ihr zu stehen:

MEDEA. Ich weiß genug. / Das war es, was mein Vater sagte! / Ich dir zur Qual, du mir. – Doch weich' ich nicht! / Von allem was ich war, was ich besaß, / Es ist ein Einziges mir nur geblieben / Und bis zum Tod bleib' ich es: dein Weib.

JASON. Wie deutest du so falsch, was ich gesagt!

MEDEA. Beweise mir, daß ich es falsch gedeutet. / Der König naht – sprich, wie dein Herz dir's heißt.

JASON. So stehen wir dem Sturm, bis er uns bricht. (DgV III, V 267-272)

Am Ende der zweiten bzw. zu Beginn der dritten Abteilung scheint es, als sei Jason eine der beweglichen Figuren, die ihren Raum erst verlassen müssen, um nach der Wiederkehr in ihren Ursprungsraum zu einer unbeweglichen Figur zu werden. Das ist jedoch nicht der Fall, denn die Mitnahme von Medea nach Griechenland verunmöglicht ihm, in seinem Herkunftsraum aufzugehen. Am Ende des Stückes wird Jason als rastlose Figur ohne Heimat dargestellt: „Wer leitet meinen Tritt? Wer unterstützt mich? [...] Wie, alles schweigt? Kein Führer, kein Geleiter? / Folgt Niemand mir, dem einst so Viele folgten?“ (DgV III, 2275-2278). Wohin er nach dem Zusammentreffen mit

¹⁷³ Lorenz: Grillparzer, S. 79.

Medea geht bleibt offen, es ist also unklar, ob sein Sujet beendet ist, oder ob er weitere Grenzen überschreiten wird.

7.2.2. Unbewegliche Figuren

7.2.2.1. Aietes und Absyrtus

Aietes ist eine unbewegliche Figur par excellence. Nicht nur, dass er seinen eigenen Standort nicht verändert, er reagiert auch auf alle Dinge und Personen, die eine Grenze übertreten möchten (sei es von einem anderen Raum in seinen oder von seinem in einen anderen Raum), mit Ablehnung. Er bietet Phryxus kein Gastrecht und behauptet, im Sinne des Gottes Peronto zu handeln, wenn er ihn umbringe: „Peronto gebeut ihn. / Hat der Freche nicht an ihm gefrevelt? / [...] Führt der Erzürrnte ihn nicht selbst her / Daß ich ihn strafe, daß ich räche / Des Gottes Schmach und meine?“ (DgV I, 387-392). Schlussendlich beendet er Phryxus' Sujetbewegung, indem er ihn tötet.

Aietes blockt die Gespräche ab und ist nicht interessiert an der Geschichte der beiden Griechen. Er zeigt sich als König, der einerseits auf seinen eigenen Vorteil, andererseits auf den Schutz seines Landes bedacht ist – beides sind jedoch Einstellungen, die keinen kulturellen Austausch zulassen, geschweige denn wünschen. Nur die Schätze der Fremden dürften die Grenzen von Kolchis überschreiten. Gegen Ende der zweiten Abteilung zeigt sich, dass Aietes weder mit der drohenden Grenzüberschreitung seiner Tochter umgehen kann, noch zulässt, dass der Grieche Jason sich in Kolchis eingliedert:

MEDEA. Vater! Vernicht' uns nicht alle. / Löse den Zauber, beschwicht'ge den Sturm!
/ Heiß ihn dableiben, den Führer der Fremden, / Nimm ihn auf, nimm ihn an!
/ An deiner Seite herrsch'er in Kolchis, / Dir befreundet, dein Sohn!

AIETES. Mein Sohn? Mein Feind. / Tod ihm, und dir, wenn du nicht folgst! / Willst du mit mir? Sprich! Willst du oder nicht? (DgV II, V 1349-1356)

Für ihn gehört seine Tochter nach Kolchis und Jason nach Griechenland, eine Veränderung dieser Konstellation ist für ihn nicht möglich. Als sie nicht mit ihm kommt, verstößt Aietes sie.

Absyrtus stellt eine Art abgeschwächte Version seines Vaters dar. Auch er ist darauf bedacht, die Feinde zu schlagen und das Land zu verteidigen. Zu Medea ist er milder und verteidigt sie gegenüber dem Vater und den Griechen: „Nicht um den höchsten Preis, nicht um Kampf und Sieg, / Setz' ich dich in Gefahr, meine Schwester!“

(DgV II, V 1131-1132). Als es jedoch um das Vließ geht, gleichen seine Prioritäten denen des Vaters: „Das Vließ! / (*Zu Medeen.*) So hast du uns denn doch verraten / Geh hin in Unheil denn und in Verderben! / (*Zu Jason*) Behalt sie, doch das Vließ gib mir heraus!“ (DgV II, V 711-713). Am bedeutendsten für die Bestimmung als unbewegliche Figur ist jedoch Absyrtus' Tod: Er wird von den Argonauten als Geisel genommen und weiß, dass er an „Kolchis' letzte[r] Spitze“ (DgV II, V 1737) wieder ausgesetzt wird, doch trotzdem wählt er den Freitod: „Lieber frei sterben, als lebend gefangen [...] Frei bis zum Tod!“ (DgV II, V 1750 und V 1753). Die drohende Grenzüberschreitung durch den Gang auf das Schiff der feindlichen Argonauten, die Gefahr seinen Ursprungsraum zu verlassen, treibt ihn zu dieser Tat. Und anstatt das Meer bis zur äußersten Spitze Kolchis' auf dem Schiff zu überqueren, entscheidet er sich für den Tod im und durch das Meer. Absyrtus schreibt in der zweiten Abteilung das Meer dem Land der Kolcher*innen zu: „[...] keine Sonne leuchtet / Die täglich, hat sie sich müde gewandelt, / Zur Ruhe geht in unserem Meer“ (DgV II, V 27-29). Das stellt Absyrtus' Tod in ein spezielles Licht, da er sich somit gegen die mögliche Gefahr eines Grenzübertrittes und stattdessen für den Tod im eigenen Land, der eigenen Kultur, der eigenen Semiosphäre entschieden hat.

7.2.2.2. Kreon und Kreusa

Kreon ist als König von Korinth, ebenso wie Aietes, in erster Linie darauf bedacht, seine Familie und seine Stadt zu schützen, weshalb er allem Fremden zunächst skeptisch gegenübersteht, selbst Jason, als dieser von seiner Reise wiederkehrt. Die Kolcherin Medea lässt er zunächst nicht in sein Haus und duldet sie nur nach Jasons Zureden in seiner Stadt. „Den Göttern weich' ich, gegen meinen Sinn. / Sie bleibe. Doch verrät mir nur ein Zug / Die Rückkehr ihres alten, wilden Sinns, / So treib' ich sie aus meiner Stadt hinaus / Und liefere sie denen, die sie suchen“ (DgV III, V 569-573). Nach dem Bann des Herolds vertreibt er sie dennoch aus der Stadt.

Kreusas erster Kontakt mit Medea ist wortwörtlich von „Entsetzen!“ (DgV III, V 333) geprägt. Im Verlauf der dritten Abteilung geht sie jedoch immer wieder auf sie zu, nimmt sie auch vor Kreon in Schutz. Generell ist Kreons und Kreusas Handeln tief in den Traditionen Griechenlands verankert. Beide befinden sich in der sozialen Position, die keine Notwendigkeit darstellt, das eigene Land bzw. die eigene Komfortzone zu verlassen. Nur durch Medea kommen sie überhaupt in Berührung mit einer Grenze,

nämlich der kulturellen Grenze zwischen der kolchischen und der griechischen Kultur, die nur durch Medeas erfolglose Assimilationsbestrebungen sichtbar wird.

7.2.3. Zwischenposition: Gora

Goras Herkunftsraum ist Kolchis. Sie ist eng mit dessen Kultur verbunden, wie bereits die erste Szene der ersten Abteilung zeigt, als sie der Göttin Darimba ein Reh opfert. In der zweiten Abteilung warnt sie Medea vor den Fremden und drückt mehrmals ihre Zugehörigkeit aus: „Sie fechten! Götter stärkt der Unsern Arm!“ (DgV II, V943). Am Ende der zweiten Abteilung wird sie zuerst mit gefesselten Händen vor die Argo geführt, danach mit gelösten Fesseln auf das Schiff „abgeführt“ (DgV II, S. 101), um Medeas Genossin in Griechenland zu sein. In der dritten Abteilung nimmt sie die Rolle der Kritikerin Jasons und ganz Griechenlands ein. Sie erinnert Medea immer wieder an Kolchis, ihre soziale Stellung zuhause und ihr Elend jetzt. Sie wirft ihr vor: „Hast du mich hergelockt aus meiner Heimat / In deines trotz'gen Buhlen Sklaverei, / Wo ich, in Fesseln meine freien Arme, / Die langen Nächte kummervoll verseufze [...]“ (DgV III, V 59-62). Die Figur der Gora ist in Lotmans Modell nicht exakt einzuordnen. Er spricht von den unbeweglichen Figuren, die in ihren Herkunftsräumen verankert sind und diese nicht verlassen, und den Figuren, die die Grenze überschreiten und entweder in dem neuen Raum sesshaft werden, oder weiterziehen. Was ist aber mit den Figuren, die über die Grenze gebracht werden, ohne es selbst zu wollen? Gora geht nicht in ihrem neuen Raum Griechenland auf und benötigt diese Grenzüberschreitung auch nicht, um in ihrem Ursprungsraum Kolchis nach einer Rückkehr, von der nicht berichtet wird, zu einer unbeweglichen Figur werden zu können. Man könnte argumentieren, sie verlässt Kolchis aufgrund der Bindung zu Medea, doch der Nebentext der zweiten Abteilung zeigt, dass sie das Schiff der Argonauten nicht freiwillig betritt: „GORA (*die abgeführt wird*)“ (DgV II, S. 101). Somit bleibt die Frage offen, ob sie eine unbewegliche Figur ist, die über die Grenze gebracht worden ist, oder ob das unbeschadete Überqueren der Grenze (Aietes ist als unbewegliche Figur beispielsweise gestorben) sie zu einer beweglichen Figur macht. Laut Caroline Anders vollzieht Gora keine vollständige Grenzüberschreitung, da sie ihre alte Raumbindung nicht verliert und keine neue erwirbt.

Gora ihrerseits unternimmt in ‚Korinth‘ keinesfalls den Versuch, sich so wie Medea ‚griechische‘ ‚Milde‘ anzueignen und sie verhöhnt Medea offen für deren am

„griechischen“ Geschlechterverhältnis orientierte, in „Kolchis“ aber unübliche Unterwürfigkeit gegenüber ihrem Mann.¹⁷⁴

Die Beobachtung von Goras Verhalten ist zwar richtig, doch stellt sich die Frage, ob allein der Versuch Medeas sich in dem neuen Raum anzupassen, schon als Verlust ihrer ursprünglichen Raumbindung gesehen werden kann, besonders wenn man berücksichtigt, dass am Ende der dritten Abteilung eine Rückbesinnung zu ihren kolchischen Wurzeln stattfindet.

7.3. Kulturelle Grenzen

In diesen Kapiteln wird untersucht und dargelegt, welches Bild von dem jeweils anderen Land bzw. der jeweils anderen Kultur konstruiert wird. Somit wird die subjektive Grenzziehung der Kulturen und Figuren sichtbar und der Mechanismus der Abgrenzung dekonstruiert.

7.3.1. Das Kolchis der Griech*innen

Phryxus ist der erste Grieche, der jemals nach Kolchis kommt und für ihn stellt sein Ankunftsort keine Bedrohung dar, wie in der zweiten Abteilung für die Argonauten. Er spricht von Kolchis als Land „[w]o Sicherheit und einfach stille Ruh / Mit Kindesblicken mir entgegen lächeln.“ (DgV I, V 205-206). Als er jedoch bemerkt, dass er in einen Hinterhalt gelockt wird, bezeichnet er die Kolcher*innen das erste Mal als „Barbaren“ (DgV I, V 409). „Es murmeln die Barbaren unter sich / Und schaun mit höhn’schen Lächeln hin auf uns. / Man geht, man kommt, man winkt, man lauert.“ (DgV I, V 409-411).

7.3.1.1. Der Barbarenbegriff

Die Bezeichnung ‚Barbaren‘ wird im Laufe des Stückes häufig von den Griech*innen für die Kolcher*innen abwertend gebraucht.

Das lautmalende griechische Adjektiv βάρβαρος (bárbaros) [...] bedeutet ursprünglich ‚unverständlich sprechend‘ und ‚fremdsprachig‘ [...] Mit der Bedeutung ‚fremdsprachig‘ verbunden ist die zweite Grundbedeutung von bárbaros: ‚nichtgriechisch‘, ‚fremd‘.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 100-101.

¹⁷⁵ Winkler, Markus: Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer. Tübingen: Max Niemeyer 2009. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 133), S. 23.

Der Barbarenbegriff wurde bereits bei Homer verwendet und bezieht sich zunächst „aus griech[ischer] Sicht auf fremdsprachige Gruppen“¹⁷⁶. Gefördert wurde die „Hellenen-B[arbaren]-Antithese“¹⁷⁷ durch den Sieg der Griechen in den Perserkriegen. Sie unterliegt folgendem Mechanismus: „Andersartige, Fremde werden in stark ethno- bzw. hellenozentrisch bestimmten Vorstellungen als B[arbaren] wertend von der eigenen Kultur abgegrenzt.“¹⁷⁸ Dabei werden Völker, die als Barbaren bezeichnet werden, mit einer „tierischer Lebensweise [...], Wildheit, Roheit [*sic!*] und Unbildung“¹⁷⁹ in Verbindung gebracht, wie es auch in Grillparzers Stück der Fall ist, beispielsweise durch Kreusa: „Du warst kaum fort, da scholl's im ganzen Lande / Von gräßlich wilden Taten, die geschehn [...] Zuletzt verbanden sie als Gattin dir / Ein gräßlich Weib, giftmischend, vatermörd'risch. / Wie hieß sie? – Ein Barbarenname war's –“ (DgV III, V 236-331). Die Verbindung zu Tieren wird durch Milo hergestellt, der Gora als „Genossin“ (DgV II, V 1645) Medeas nach Griechenland mitnehmen möchte. „Leicht fände sie sich einsam unter Menschen. [...] bringen wir die wilden Tiere alle / Nach Griechenland, ich Sorge, man erdrückt uns, Die Seltenheit zu sehn!“ (DgV II, V 1645 und V 1650-1652).

Kolchis wird von den Griech*innen in der zweiten und dritten Abteilung immer wieder als negatives Gegenbild zur griechischen Kultur herangezogen. „Was unbedenklich sonst, erscheint hier schreckhaft [...]“ (DgV II, V 330). Jason sagt zu Medea: „In Kolchis sind wir nicht, in Griechenland, / Nicht unter Ungeheuern, unter Menschen!“ (DgV III, V 182-183). Damit folgt Grillparzer dem Barbarenbegriff: Alles von Griechenlands Kultur abweichende, wird als abnormal und verachtenswert angesehen. Das erkennt auch Medea: „Was recht uns war daheim, nennt man hier unrecht, / Und was erlaubt, verfolgt man hier mit Haß; / So laß uns denn auch ändern Sitt' und Rede / Und dürfen wir nicht sein mehr was wir wollen, / So laß uns, was wir können mindestens sein“ (DgV III, V 123-127). Sie akzeptiert somit die Wertung der Griech*innen über die Kulturunterschiede der beiden Semiosphären und versucht, den kolchischen Teil in ihr abzulegen, um sich in Griechenland einzugliedern.

¹⁷⁶ Losemann, Volker: Barbaren. In: Der Neue Pauly. Hg. von Cancik, Hubert u.a. online unter: http://dx-doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/1574-9347_dnp_e212470 (8.1.2020, 22:29).

¹⁷⁷ Ebd. (8.1.2020, 22:30).

¹⁷⁸ Ebd. (8.1.2020, 22:34).

¹⁷⁹ Ebd. (8.1.2020, 22:37).

In der zweiten und dritten Abteilung wird Kolchis von den Griechen als Land dargestellt, in dem die ihnen bisher bekannten Regeln der natürlichen und kulturellen Gesetzmäßigkeiten außer Kraft gesetzt sind. Dieser Ort ist die Ansammlung jedweder negativen Ausprägungen der Natur.

MILO. Doch hier / In dieses Landes feuchte Nebelluft / Legt Rost sich, wie ans
Schwert, so an den Mut. / Hört man in einem fort die Wellen brausen, / Die
Fichten rauschen und die Winde tosen, / Sieht kaum die Sonne durch der
dichten Nebel / Und rauhen Wipfel schaurigen Versteck, / Kein Mensch rings,
keine Hütte, keine Spur [...] (DgV II, V 315-323)

Jason spricht von den „unwirtbaren Klippen“ (DgV II, V 280) und dem Mangel an Nahrung und Gastfreundlichkeit. „Kein Führer ist, der Wegeskunde gäbe / Kein Landmann bietend seines Speichers“ (DgV II, V 281-281). Kolchis wird von den Griechen als Ort dargestellt, an dem ein Überleben nahezu unmöglich scheint, so erzählt Jason in der dritten Abteilung Kreon: „Den Tod vor uns, und hinter uns den Tod. / Was gräßlich sonst, schien leicht und fromm und mild, / Denn die Natur war ärger als der Ärgste [...]“ (DgV III, V 441-443). Grillparzers Wunsch war es, dass die ersten beiden Abteilungen „so barbarisch gehalten werden als möglich, gerade um den Unterschied zwischen Kolchis und Griechenland herauszuheben, auf den alles ankam“¹⁸⁰

Weiters ist die Sprache von „Kolchis‘ düstre[r] Märchenwelt“ (DgV II, V 689), die sogar die Sinneswahrnehmungen täuscht und die eigene Psyche sich verändert. „Da wird das Herz so weit, so hohl, so nüchtern / Und man erschrickt wohl endlich vor sich selbst.“ (DgV II, V 323-324). Auch Jason spricht von einer Selbstentfremdung, herbeigeführt durch Kolchis und Medea: „Ich selber bin mir Gegenstand geworden, / Ein anderer denkt in mir, ein anderer handelt. / Oft sinn‘ ich meinen eignen Worten nach, / Wie eines Dritten, was damit gemeint [...]“ (DgV II, V 1196-1199).

¹⁸⁰ Schumacher, Ernst: Medea – Frau im Elend. Eine mythische Figur behält durch Jahrtausende ihre tödliche Lebenskraft. Ein Essay. In: Maske und Kothurn 40/1 (1994), S. 18.

7.3.1.2. Die Verbindung mit der Dunkelheit

Kolchis wird sowohl von den Griech*innen, aber auch von den Kolcher*innen selbst mehrmals mit der Dunkelheit in Verbindung gebracht. Nicht nur die Natur ist dunkel, sondern auch die Menschen.

JASON. Der Tag ist Nacht dort und die Nacht Entsetzen, / Die Menschen aber finstrier
als die Nacht. / Da fand ich sie, die dir so greulich dünkt; / Ich sage dir, sie
glich dem Sonnenstrahl, [...] Ist sie hier dunkel, dort erschien sie licht / Im
Abstich ihrer nächtlichen Umgebung. (DgV III, V 449-457)

Jason spricht mehrmals im Stück davon, dass Medea jedoch nicht so dunkel, wie die anderen Kolcher*innen sei, was auch Grillparzers äußerlicher Vorstellung der Rolle entspricht, denn Gora sollte „um einige Tinten dunkler als die gewaltige Kolcherin“¹⁸¹ sein. Bei ihrem ersten Zusammentreffen sagt Jason zu Medea: „Heb auf das Aug und blicke mir ins Antlitz, / Daß ich die dunklen Rätsel deines Handelns / Erläutert seh’ in deinem klaren Blick.“ (DgV II, V 457-459), bei einem weiteren: „Ein einz’ges ist mir licht und das bist du“ (DgV II, V 1202). Medea selbst bittet Aietes in der zweiten Abteilung: „Mich sende zurück / In das Innre des Landes Vater, / Tief, wo nur Wälder und dunkles Geklüft, / Wo kein Aug hindringt, kein Ohr, keine Stimme, / Wo nur die Einsamkeit und ich“ (DgV II, V 985-990).

7.3.2. Das Griechenland der Kolcher*innen

In der ersten Abteilung werden durch das Aufeinandertreffen der beiden Figuren Aietes und Phryxus zwei konträre Bilder entworfen: Die Kolcher*innen werden als roh, kriegerisch und hinterlistig dargestellt, die Griechen als ehrlich, friedlich, redegewandt und zivilisiert. Die Kolcher*innen erfahren im Stück von Phryxus das erste Mal von Griechenland. Sie bezeichnen die Griechen als „fremde[] Männer“ (DgV I, V 106), „Fremde“ (DgV I, V 102), „fremde[] Männer“ (DgV I, V 106) bzw. nur „Fremde“ (DgV I, V 102), „Hellenen“ (DgV II, V 618) oder „Feinde“ (DgV I, V 102). Aietes konstruiert in den ersten beiden Abteilungen Feindbilder und schildert seinen Kindern, die Fremden würden ihr Land verwüsten, ausrauben und sie töten.

¹⁸¹ Lorenz: Grillparzer, S. 68.

Dieses Feindbild übernimmt Absyrtus, der ähnlich abwertend über Griechenland spricht, wie die Griech*innen über Kolchis:

ABSYRTUS. Laß sie nur kommen, wir wollen sie jagen / Eilends heim in ihr dunkles Land, / Wo keine Wälder sind und keine Berge, / Wo kein Mond strahlt, keine Sonne leuchtet / Die täglich, hat sie sich müde gewandelt, / Zur Ruhe geht in unserem Meer. (DgV II, V 24-29)

In der dritten Abteilung werden mit Gora und Medea zwei Kolcherinnen in Griechenland gezeigt, die konträre Einstellungen zu ebendiesem Land vertreten. Gora steht für die alte Heimat Kolchis ein, Medea vergräbt die letzten Beweise ihrer Herkunft in der Erde. Goras Meinung über die Griech*innen wird durch die Sprache der Kinder explizit: „Es schilt dich Gora einen Griechen! [...] Es sind betrügerische Leut' und feig“ (DgV III, V 216-217). Die Kolcher*innen sind für die Griech*innen Wilde, doch Medea schildert, dass auch letztere rau sein können. „Sie haben mich beleidigt oft und tief, / Doch keiner fragte noch, ob's weh getan? [...] Ich will ja gerne tun was ihr mir sagt, / Nur sagt mir was ich tun soll, statt zu zürnen“ (DgV III, V 371-372). Medea ist die einzige Figur aus Kolchis, die versucht in die griechische Kultur einzudringen. Das geschieht einerseits durch Ablegung ihrer Herkunft und andererseits durch das Erlernen der griechischen Traditionen und Bräuche, wie das Lied auf der Leier im zweiten Aufzug der dritten Abteilung. Im Streit mit Jason nach dem Urteilsspruch des Herolds wird über die Identität der Kinder verhandelt, die Jason als Griechen sieht und von allem Kolchischen abgrenzen möchte.

Durch die Betonung der Schönheit Griechenlands und der Griech*innen wird die vorher erwähnte Dunkelheit und Ungastlichkeit Kolchis' noch mehr hervorgehoben. Jason sagt noch in Kolchis zu Medea: „Wärst du in Griechenland, da wo das Leben / Im hellen Sonnenglanz heiter spielt, / Wo jedes Auge lächelt wie der Himmel, [...] Kein Haß als gegen Trug und Arglist [...]“ (DgV II, V 1237-1242). Medea beschreibt Kreusa bei ihrem ersten Zusammentreffen als „schön und hell und glänzend“ (DgV III, V 381), später sagt sie: „Das Herz wie deine Kleider hell und rein. / Gleich einer weißen Taube schwebtest du, / Die Flügel breitend über dieses Leben / Und netzest keine Feder an dem Schlamm, / In dem wir ab uns kämpfend mühsam weben.“ (DgV III, V 675-678). Auch als die Griech*innen Medea verstoßen bleibt das Motiv der Helligkeit bestehen. Kreusa wird als „weiße, silberhelle Schlange“ (DgV III, V 1115) bezeichnet, zu Jason sagt Medea: „Ich sage dir, du wirst die weißen Hände ringen“ (DgV III, V 1140). Der

Plan Kreusa zu töten beinhaltet ebenfalls die Gegenüberstellung zwischen hell und dunkel: Der Gedanke Medeas Kreusa, die helle Braut, die „Reine“ (DgV III, V 1238), zu töten, kommt aus dem Untergrund, aus der Nacht: „Hinab, wo du herkamst, Gedanke, / Hinab in Schweigen, hinunter in Nacht!“ (DgV III, V 1240-1241).

7.3.3. Zusammenführung

Es ist auffallend, dass die Griech*innen das Land und die Kultur der Kolcher*innen in einem größerem Ausmaß thematisieren, als es die Kolcher*innen umgekehrt tun. Das mag einerseits an der überlegenen sprachlichen Ausdrucksfähigkeit liegen, die es den Argonauten erst möglich macht, die kolchische Umgebung, Kultur und Menschen zu analysieren. Andererseits sind die Griechen die Ankömmlinge in einem fremden Land, die in dieser neuen Umgebung mit ihren Feinden kämpfen müssen. Für die Kolcher*innen zählt hingegen nur die Anzahl und Kriegsstärke der Feinde, sie sind auf den Schutz ihres Landes und die Schätze der Fremden bedacht. Deren kulturelle Werte und Redensarten interessieren sie nicht, da sie für eine kriegerische Auseinandersetzung keine Bedeutung haben. Es lässt sich also im Hinblick auf die Grenzüberschreitung der Figuren feststellen, dass die beweglichen Figuren ein gesteigertes Interesse an der neuen Semiosphäre zeigen bzw. zeigen müssen, um in der neuen Umgebung ihre Ziele umsetzen zu können. Phryxus verfolgt das Ziel in Kolchis eine neue Heimat zu finden, Jason und die Argonauten wollen das Vließ zurückerobern. Medeas Assimilationsversuche in der dritten Abteilung zeigen, dass diese These auch auf sie zutrifft. Aietes und Absyrtus, sowieso Kreon und Kreusa als unbewegliche Figuren zeigen kein Interesse an der Kultur der in ihre Semiosphäre eindringenden Fremden. Ihr Interesse ist die Verteidigung und der Schutz ihres Landes.

Es werden auf beiden Seiten Feindbilder konstruiert: Während die Kolcher*innen die Griech*innen mit dem Fremdheitsbegriff von sich abgrenzen, impliziert der verwendete Barbar*innenbegriff der Griech*innen neben der reinen Abgrenzung eine Überlegenheit der eigenen Kultur und verweist auf eine niedere, wilde, tierische und unzivilisierte Lebensweise der Kolcher*innen.

Grillparzer setzt die schon bei Euripides vorhandene Trennung und Unvereinbarkeit der kolchischen und griechischen Kultur fort:

Denn Kolchis repräsentiert bei Euripides den Raum des Barbarischen, der dem Raum des Hellenischen dem Wesen nach fremd ist. [...] Die hier evozierte räumliche Distanz, die Kolchis von Griechenland trennt und die, wie die Amme zu verstehen gibt, einen letztlich unüberbrückbaren Wesensunterschied markiert, wird im weiteren Verlauf der Tragödie mit der wertenden Entgegensetzung des Griechischen und Barbarischen verknüpft.¹⁸²

Die Unterscheidung zwischen Fremdem und Eigenem ist deshalb so essenziell, „da sie Orientierung und Selbstvergewisserung ermöglicht“¹⁸³. Die sprachliche Überlegenheit der Griech*innen manifestiert sich besonders an den ungleichen Redeanteilen der Figuren. Vor allem in den ersten beiden Abteilungen wird sichtbar, dass Aietes in den Gesprächen mit Phryxus und Jason immer einen weitaus geringeren Redeanteil, als sein jeweiliger griechischer Gesprächspartner hat. Weiters schweifen Phryxus und Jason in ihren Erzählungen über ihre Herkunft aus und versuchen durch diplomatisch geschickte Redeführung die Kolcher*innen zu manipulieren. „Die formvollendete griechische Sprechweise [...] hat sich durch ihre Geschlossenheit in ein eigenes Bezugsnetz entwickelt, eine eigene Realität, der es sich einzufügen und unterzuordnen gilt.“¹⁸⁴

Zu beobachten ist, dass in Grillparzers Trauerspiel keine Wertung zwischen ‚gut‘ und ‚böse‘ vorgenommen wird, „sondern es sind die Figuren, die mit diesen Kategorien operieren. Sie tun das aus ihrer jeweiligen Perspektive, was zur Folge hat, dass die Bewertungen der Räume letztlich ambivalent und widersprüchlich blieben.“¹⁸⁵ Der Welt der Figuren liegt zwar einer binäre Struktur zugrunde, „doch diese Textwelten bilden keine ontologische Ordnung, keinen natur- oder gottgegebenen Gegensatz ab [...] Vielmehr sind die entworfenen räumlichen Oppositionen offenbar kultureller Natur und von daher auch relativ.“¹⁸⁶

¹⁸² Winkler: Von Iphigenie zu Medea, S. 28.

¹⁸³ Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 98.

¹⁸⁴ Lorenz: Grillparzer, S. 74.

¹⁸⁵ Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 97.

¹⁸⁶ Ebd. S. 98.

7.4. Medeas Position in den Semiosphären

Anhand der Untersuchung unterschiedlicher Faktoren soll Medeas Position und Bewegung in den Semiosphären Kolchis und Griechenland analysiert, sowie die Grenzüberschreitungen an ihr und durch sie offengelegt werden. Dabei wird Medeas Position in Kolchis und die Grenzüberschreitungen, die durch die Kolcher*innen stattfinden im ersten Unterkapitel beschrieben, während sich das zweite mit der Position in Griechenland und den Grenzüberschreitungen durch die Griech*innen beschäftigt. Das dritte Unterkapitel untersucht Medea als Zauberin, das vierte die Morde, die sie begeht mit besonderem Fokus auf dem Kindsmord.

7.4.1. Medea unter Kolcher*innen

Das Stück beginnt mit Medea, die gerade mit ihren Frauen der Göttin Darimba ein Reh geopfert hat. „Beim Aufziehen des Vorhanges steht Medea im Vordergrund mit dem Bogen in der Hand in der Stellung einer, die eben den Pfeil abgeschossen. An den Stufen des Altars liegt ein, von einem Pfeile durchbohrtes Reh“ (DgV I, S. 7). Das erste Bild von Medea ist also das der Kriegerin und Anführerin mehrerer Frauen, die zu ihrem Stab gehören. Gleichzeitig wird der Bezug zu den Göttern hergestellt. In der Auseinandersetzung mit einer ihrer Frauen macht sie ihre Rolle klar: „Ich bin Aietes' königliches Kind / Und was ich tu' ist recht weil ich's getan“ (DgV I, V 57-58). In Verbindung mit der Figur des Aietes wirkt sie jedoch nicht mehr so unantastbar und stark, wie sie sich selbst präsentiert, sondern eher kindlich und unterwürfig. Zwar fehlt es ihr nicht an Widerworten dem Vater gegenüber, doch letzten Endes folgt sie doch seinen Befehlen. Dieser Manipulation durch Aietes ist sie sich bewusst:

MEDEA. Bin ich dein gutes Kind! / Sonst achtest du meiner wenig, / Wenn ich will, willst du nicht / Und schiltst mich und schlägst nach mir; /Aber wenn du mein bedarfst / Lockst du mich mit Schmeichelworten / Und nennst mich Medea, dein liebes Kind. (DgV I, V 120-127)

Es entsteht der Eindruck von Medea als Tochter, die den Prozess der Loslösung von ihrem Vater noch nicht vollständig abgeschlossen hat. Für diesen ist das bequem, er profitiert von ihren Zauberkünsten und fragt sie sogar nach Rat, auch wenn er schlussendlich so handelt, wie er es für richtig hält.

Die Tötung Phryxus stellt für die Beziehung zwischen Medea und Aietes einen Bruch dar:

MEDEA. Vater!

AIETES. (*zusammenschreckend*) Was?

MEDEA. Was hast du getan!

AIETES. (*dem Toten das Vließ aufdringen wollend*). Nimm es zurück!

MEDEA. Er nimmt's nicht mehr. Er ist tot!

AIETES. Tot! –

MEDEA. Vater! Was hast du getan! / Den Gastfreund erschlagen / Weh dir! Weh uns allen! – Hah! – / Aufsteigt's aus den Nebeln der Unterwelt / [...] / Sie umschlingen mich, / Mich, dich, uns alle! / Weh über dich!

AIETES. Medea!

MEDEA. Über dich, über uns! / Weh, weh! (*Sie entflieht.*)

AIETES. (*ihr die Arme nachstreckend*). Medea! Medea! (DgV I, V494-521)

So endet die erste Abteilung. Es ist nicht bekannt, wie viel Zeit zwischen der ersten und der zweiten Abteilung vergeht. Es ist auch nicht ersichtlich, ob Medea sich in der ersten Abteilung noch mit dem Vater das Haus teilt, oder ob sie lediglich das Tieropfer für die Göttin vor dem Altar in der Nähe des väterlichen Hauses abgelegt hat. In der zweiten Abteilung bewohnt sie einen Turm, der sich in größerer Entfernung vom Vater und Bruder befindet, was als logische Konsequenz auf den Bruch mit dem Vater zurückzuführen ist, wie auch die erste Unterhaltung zwischen Aietes und Medea zeigt:

AIETES. Doch erst sag' an wer dir erlaubt, / Zu fliehn des väterlichen Hauses Hut / Und hier, in der Gesellschaft nur der Wildnis / Und deines wilden Sinns, Gehorsam weigernd, / Zu trotzen meinem Worte, meinem Wink? [...]

MEDEA. [...] Verhaßt ist mir dein Haus / Mit Schauder erfüllt mich deine Nähe. / Als du den Fremden erschlugst, / Den Götterbeschützten, den Gastfreund / Und raubtest dein Gut, / Da trugst du einen Funken in dein Haus, / Der glimmt und glimmt und nicht verlöschen wird [...] Feuer geht aus von dir / Und ergreift die Stützen deines Hauses / Das krachend einbricht / Und uns begräbt. – (DgV II, V 87-117)

Sie verspricht dem Vater, ihm nur unter der Bedingung gegen die Fremden zu helfen, dass sie sich anschließend wieder von ihm distanzieren darf: „Ich bin bereit; allein versprich mir erst, / Daß, wenn die Tat gelang, dein Land befreit, / Zu hoffen wag' ich's

kaum, allein wenn doch, – / Du mich zurückziehn läßt, in diese Wildnis / Und nimmer mehr mich störst, nicht du, nicht andre“ (DgV II, V 221-225).

An diesen Textstellen lässt sich erkennen, dass Medea nicht im kulturellen Zentrum von Kolchis verortet werden kann, vielmehr sucht sie sich ihre Position in der Peripherie. Je weiter sich ein Subjekt vom Zentrum wegbewegt, desto weniger spürbar sind die kulturellen Ordnungen des Zentrums.¹⁸⁷ Durch ihren Glauben und die Beziehung zu den sie umgebenden Kolcher*innen, ist Medea zwar weiterhin dem kulturellen Raum zugehörig, jedoch entzieht sie sich mit ihrem Standort in der Peripherie so weit als möglich vom väterlichen und brüderlichen Einfluss.

7.4.1.1. Die Geschlechtergrenzen in Kolchis

Eine Verortung Medeas lässt sich neben der örtlichen und kulturellen auch auf der Geschlechterebene untersuchen. „Medea und ihre Frauen sind eine Art separatistischer Staat im Staat. Letzterer ist nicht unantastbar. Perittas Abwanderung zeigt die Grenzen des Einflußbereiches: Das praktische Recht liegt auf der heterosexuellen, männlichen Seite.“¹⁸⁸ Von der Mutter hat sie die Zauberei gelernt, den Männern (ihrem Vater, ihrem Bruder, später auch Jason) erscheinen diese Fähigkeit befremdlich, obwohl sie von ihnen profitieren. Im Stück wird weiters zwischen dem Land des Vaters und dem Land der Mutter unterschieden.¹⁸⁹ Ersterem fühlt sich Medea nicht verpflichtet, wie ihre Reaktionen auf das Ankommen der Fremden sowohl in der ersten als auch in der zweiten Abteilung mehrmals zeigen:

KOLCHER. Ein Schiff mit Fremden angelangt zur Stund’!

MEDEA. Dem Vater sag’ es an. Was kümmert’s mich! (DgV I, V 77-78)

Auch die Warnung Jasons vor dem vergifteten Trank und schlussendlich die Entscheidung für Jason und gegen den Vater sind Belege dafür, dass sie sich moralisch dem Land Aietes’ nicht verpflichtet fühlt. Lorenz dazu: „Was den kolchischen Männern als Verrat erscheint, ist Medea nur individuelle Entscheidung. Als Frau hat sie keinen Grund, sich einer Gemeinschaft loyal gegenüber zu verhalten, wenn sie an der Peripherie gehalten wird.“¹⁹⁰

¹⁸⁷ Vgl. Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 188.

¹⁸⁸ Lorenz: Grillparzer, S. 69-70.

¹⁸⁹ Ebd. S. 70.

¹⁹⁰ Ebd. S. 70.

Dass sich Aietes verraten fühlt ist an seiner Aggression eindeutig ersichtlich. Als Medea beginnt für Jason einzutreten, verstößt sie Aietes:

AIETES. Du hast mich betrogen, verraten. / Bleib! Nicht mehr betreten sollst du mein Haus. / Ausgestoßen sollst du sein, wie das Tier der Wildnis, / Sollst in der Fremde sterben, verlassen, allein. Folg' ihm, dem Buhlen, nach in seine Heimat, / Teile sein Bett, sein Irrsal, seine Schmach; / Leb' im fremden Land, eine Fremde; / Verspottet, verachtet, verhöhnt, verlacht; / Er selbst, für den du hingibst Vater und Vaterland / Wird dich verachten, wird dich verspotten, / Wenn erloschen die Lust, wenn gestillt die Begier; Dann wirst du stehn und die Hände ringen, / Sie hinüberbreiten nach dem Vaterland, / Getrennt durch weite, brandende Meere, / Deren Wellen dir murmelnd bringen des Vaters Fluch! (DgV II, V 1365-1378)

Auffallend ist hier, dass er nur vom Vaterland spricht und sie ab dieser Stelle auch nicht mehr als seine Tochter anerkennt. „Fort mein Sohn, mein einziges Kind!“ (DgV II, V1388) Er verteidigt mit Medeas Verbannung seinen Standpunkt als König und patriarchaler Herrscher, denn selbst wenn es Medeas freie Entscheidung war zu gehen, kann er diese nicht anerkennen. Verbannt er aber sie (wenn auch hinterher), rechtfertigt er für sich und die Bewohner*innen Kolchis seine alleinige und oberste Machtposition im Land. Dem Land der Mutter wiederum entsagt Medea erst, als sie den Schleier und den Stab zu Beginn der dritten Abteilung in der Erde vergräbt.¹⁹¹ Diese holt sie jedoch am Ende des Stückes wieder hervor und bekennt sich damit wieder zur mütterlichen Heimat:

MEDEA. Der Deckel springt. Noch bin ich machtlos nicht! / Da liegt's! Der Stab! Der Schleier! Mein! Ah, Mein! / (Es herausnehmend) / Ich fasse dich, Vermächtnis meiner Mutter, / Und Kraft durchströmt mein Herz und meinen Arm! / Ich werfe dich ums Haupt, geliebter Schleier! / (Sich einhüllend.) / Wie warm, wie weich! Wie neu belebend! (DgV III, V 1985-1990)

Auch Jason stellt den Zusammenhang des Zeichen besetzten Schleiers mit Kolchis und dessen Kultur dar, als er ihn ihr wie einen Befreiungsschlag, der eigentlich eine Vereinnahmung Medeas ist, vom Kopf reißt: „Und wie ich diesen Schleier von dir reiße,

¹⁹¹ Vgl. Lorenz: Grillparzer, S. 70.

/ Durchwoben mit der Unterird'schen Zeichen, / So rei' ich dich von all den Banden los, / Die dich geknüpft an dieses Landes Frevel“ (DgV II, V1402-1405).

7.4.1.2. Verortung

Mchte man Medea in der Semiosphäre von Kolchis verorten, dann zeigt sich zwangsläufig eine Ambivalenz „Ihre Stellung in Kolchis ist gefestigter als die der meisten Grillparzerschen Heldinnen [...] zu Beginn der Tragödie.“¹⁹² Das lässt sich an Medeas Umgang mit ihren Frauen festmachen, in der sie als Fürstin oder Königin geehrt und respektiert wird. Andererseits „ist [sie] eine Fremde in ihrer Gesellschaft [...], fremd angesichts der väterlichen Wert-, Tugend- und Eigentumsbegriffe. Das Land der Väter ist nicht zugleich das Land der Töchter.“¹⁹³ Zur Verortung sei aber bedacht, dass sich Medea mit ihren Frauen nicht in einem „abgeschlossenen Amazonenstaat“¹⁹⁴ lebt, sondern sich in einem Land befindet, das von Aietes beherrscht wird. Wenn man von der Annahme ausgeht, dass der König das kulturelle Zentrum eines Landes bildet, dann ist zu beobachten, dass Medea sich in der ersten Abteilung höchstens in der Nähe des Zentrums aufhält, sich jedoch spätestens am Ende derselben in die Peripherie bewegt. Sie bildet mit ihren Frauen eine Gruppe in derer Hierarchie sie an der Spitze steht, jedoch befindet sich diese Gruppe nicht im Zentrum von Kolchis, sondern exkludiert sich absichtlich daraus und wandert nach dem Ende der ersten Abteilung weiter Richtung Peripherie.

Ein weiterer Beweis für Medeas Position in der Peripherie Kolchis' ist der Bezug zu göttlichen Kräften und der Nacht, denen sie sich in der zweiten Abteilung noch stärker hingibt, als in der ersten, wie Absyrtus schildert: „Da weilt sie und sinnt Zaubersprüche / Und braut Tränke den langen Tag, / Des Nachts aber geht sie gespenstisch hervor / Und wandelt umher und klagt und weint“ (DgV II, 8-11). Beides, die Zauberei und die Nacht verortet Lotman in der Peripherie einer Semiosphäre.¹⁹⁵

¹⁹² Lorenz: Grillparzer, S. 69.

¹⁹³ Ebd. S. 70.

¹⁹⁴ Ebd. S. 69.

¹⁹⁵ Vgl. Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 188.

7.4.2. Medea unter Griech*innen

Medeas erste Begegnung mit Griechen findet in der ersten Abteilung statt, als Phryxus nach Kolchis kommt. Entgegen Phryxus Bestreben ist sie von der griechischen Rhetorik nicht geblendet. Trotzdem möchte sie ihren Vater daran hindern, Phryxus zu töten und erinnert ihn an das Gastrecht und die Rache der Götter, sie stellt also die menschlichen Werte und ihren Glauben über die Beseitigung des Fremden.

7.4.2.1. Griechen in Kolchis

Eine der Folgen, die direkt damit im Zusammenhang steht, ist, dass Jason nach Kolchis kommt und er und Medea somit aufeinandertreffen. Jedes dieser Zusammentreffen stellt einen Grenzübertritt von Jason an Medea dar, der sowohl auf körperlicher, als auch auf psychischer Ebene stattfindet. Über die physische Gewalt Jasons gibt der Nebentext Auskunft. Beim ersten Zusammentreffen „verwundet er Medeen am Arme“ (DgV II, S. 46), als sie ihn vor dem vergifteten Trank warnt „faßt [er] ihre Hand und wendet sie gegen sich“ (DgV II, S. 67), beim nächsten Zusammentreffen zerstört er erst ihre Lanze und hebt Medea anschließen hoch, entwendet ihr danach den Dolch, hält sie fest, als sie weglaufen möchte, hält sie an den Händen bis sie schließlich in die Knie sinkt (DgV II, S. 79-82). Dagmar Lorenz beschreibt die Liebesszenen als „Kampfhandlung[en], in der die Widerstrebende mit körperlicher Gewalt in die Knie gezwungen wird. Nicht von Liebe, von Sollen und Wollen ist die Rede, Schmerz, Trug, Haß“¹⁹⁶. Matt beobachtet das Motiv des ‚Eindringens‘: Jason dringt in Medeas Turm ein, möchte in Aietes Zelt eindringen, um Medea zu sehen und er reißt ihr zwei Mal im Stück den Schleier vom Gesicht und dringt somit in ihren persönlichen Raum ein.¹⁹⁷

Für die Darlegung der weitaus vielschichtigeren psychischen Gewalt, muss ein größerer Diskurs eröffnet werden. Mit Jason und Medea stehen sich zwei konträre Weltbilder gegenüber, wobei Medea wandelbar ist und die Griechen nicht von ihrem Weltbild abweichen.

¹⁹⁶ Lorenz: Grillparzer, S. 76.

¹⁹⁷ Matt: Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst, S. 67-68.

Das trifft auf Jason genauso zu, wie später auf Kreon und Kreusa. Medea hingegen ist „rational und wandelbar“¹⁹⁸, sie erfährt ihre Realität „punktuell und empirisch“¹⁹⁹.

Jason unterwirft sich nicht nur seine Umwelt physisch, er macht sie sich greifbar durch seine Kategorien. Diese sind rationalisierend-vereinfachend. Das Fremde und ich Unverständliche ist ‚arg und hassenswert‘, das Nützliche ‚schön und liebenswürdig‘.²⁰⁰

Diese beiden Kategorien sind in Medea vereint. Er trifft sie als Fremde, als „verfluchte Zauberin“ (DgV II, V 422) an und gleichzeitig als begehrten Frau, wie sie damals auch schon von Phryxus begehrt wurde. Jason hat durch seine Herkunft Schwierigkeiten die beiden bisher so streng getrennten Kategorien zu verbinden.

JASON. Doch seh' ich recht? Bist du die Zauberin, / Die dort erst heischre Flüche
murmelte? / Ein weibliches Wesen liegt zu meinen Füßen, / Verteidigt durch
der Anmut Freiheitsbrief, / Nichts zauberhaft an ihr, als ihre Schönheit. / [...]
/ Wer bist du, doppeldeutiges Geschöpf? / Scheinst du so schön und bist so
arg, zugleich / So liebenswürdig und so hassenswert [...] (DgV II, V 427-440)

Auffällig ist die Redeverteilung in den gemeinsamen Szenen der zweiten Abteilung: Medea spricht in dieser ersten Szene bis auf „Ha!“ (DgV II, V 421), „Weh mir!“ (DgV II, V 423) und „Ah!“ (DgV II, V 424) kein Wort, Jason dagegen hat einen langen Monolog. Es wiederholt sich das Bild des rhetorisch begabten Griechen und der schweigsamen Kolcherin, das sich auch in den weiteren Begegnungen der beiden in der zweiten Abteilung nicht ändert,

Medea denkt nach diesem Vorfall im Turm, es wäre ihr ein Gott erschienen. Als sie herausfindet, dass es ein Mann war, bringt sie das in einen Konflikt. Die Jungfräulichkeit und Distanz zu Männern ist Teil ihrer Identität als Priesterin und Kämpferin und wird durch die Grenzüberschreitung Jasons und ihre Faszination für ihn geschwächt. Darauf reagiert sie mit dem Wunsch nach der Zerstörung der Argonauten: „Willst du vernichten die Schar der Frevler? / Sage nur wie, ich bin bereit!“ (DgV II, V 656-657). Anschließend flieht sie vom Ort des Aufeinandertreffens: „Hinweg von dem Orte meiner Schmach! / Nimmer betret' ich ihn. Vater komm! / Was du willst, wie du willst, doch fort von hier!“ (DgV II, V 677-679). Als Jason beim erneuten Treffen

¹⁹⁸ Lorenz: Grillparzer, S. 74.

¹⁹⁹ Ebd. S. 74.

²⁰⁰ Ebd. S. 73.

der beiden Medea wieder körperlich berührt, entzieht sie ihm ihre Hand, richtet Widerworte gegen ihn: „Verwegner wagst du's? – Weh!“ (DgV II, V 922), und flieht erneut. Wollte sie nach dem ersten Kontakt mit Jason noch den Tod der Fremden, bittet sie ihn nun ihren Vater, selbige zu vertreiben: „Noch einmal also, verjag' sie die Fremden, / Stoß sie hinaus aus den Marken des Reichs / Der grauende Morgen, der kommende Tag / Sehe sie nicht mehr in Kolchis' Umfang“ (DgV II, V970-973). Tot möchte sie Jason nicht sehen, deshalb warnte sie ihn auch vor dem vergifteten Trank, jedoch meidet sie seine Nähe. Lorenz erklärt diesen Zwiespalt: „Ihr Wunsch, ihm zu helfen, hält sich die Waage mit dem, ihn zu töten. Sie weiß, dass er der Aggressor und ihr Feind ist.“²⁰¹

Die Begegnungen von Medea und Jason in Kolchis sind immer von seinen Machtansprüchen über sie geprägt sind, wie er mehrmals sogar wörtlich sagt: „Die Deinen fliehn. Du bist in meiner Macht!“ (DgV II, V 1146). Selbst als sich Medea mit Waffen und Worten wehrt, weiß Jason, dass er in dieser Situation der Mächtigere ist: „Siehst du, du kannst's nicht, du vermagst es nicht! / Und nun zu mir! Genug des Widerstrebens! / Und weigerst du's? Versuch' es wenn du kannst“ (DgV II, V 1153-1155). Schlussendlich sagt er sogar: „Erkenne deinen Meister, deinen Herrn! (*Medea liegt auf einem Knie am Boden, auf das andre stützt sie den Arm, das Gesicht mit der Hand bedeckend*)“ (DgV II, V 1229).

Die ständige Erwartung Jasons, Medea möge ‚Ich liebe dich‘ sagen ist eine weitere Form von psychischer Unterdrückung.²⁰² Weiters macht Jason Medea dafür verantwortlich, dass er Aietes den Krieg erklären müsse. Die Worte, die er anschließend an Medea richtet, sind nichts als gezielte Manipulation:

JASON. (Zu Medeen.) / Du aber, die hier stumm und bebend liegt, / Das Angesicht so feindlich abgewandt, / Leb' wohl! Wir scheiden jetzt auf immerdar. / Es war ein Augenblick, wo ich gewähnt, / Du könntest fühlen, könntest mehr als hassen, / Wo ich geglaubt, die Götter hätten uns / Gewiesen an einander, dich und mich. / Das ist nunmehr vorbei. So fahre hin! / Du hast das Leben zweimal mir gerettet, / Das dank' ich dir und wird' es nie vergessen. / In ferner Heimat und nach langen Jahren / Will ich's erzählen in dem Kreis der Freunde. / Und fragt man mich und forscht; wem gilt die Träne, / Die fremd

²⁰¹ Lorenz: Grillparzer, S. 76.

²⁰² Vgl. ebd. S. 76.

im Männerauge funkelt? /Dann sprech' ich wohl in schmerzlicher Erinnerung:
/ Medea hieß sie; schön war sie und herrlich, / Allein ihr Busen barg kein
Herz. (DgV II, V 1300-1316)

In dieser Rede benützt er jede erdenkliche rhetorische Waffe und es ist zu bedenken, dass er weiß, dass er das Vließ bekommen wird. Mehrmals wurde bis zu diesem Zeitpunkt schon die Waffenstärke und Überlegenheit der Griechen angesprochen. Es stellt sich für Jason nur die Frage, ob er das Vließ durch Medea, oder durch einen Kampf bekommt. Weiters ist er sich der von ihm ausgehenden Anziehung bewusst, weshalb er den ‚Abschied für immer‘ als emotionales Druckmittel einsetzt. Gleichzeitig gibt er Medea die Schuld für einen drohenden Abschied, da sie als Barbarin keine Liebe empfinden könne und deshalb ihre Verbindung scheitern müsse. Mit Bildern der fernen Heimat lockt er sie, erzählt von Freunden mit denen zusammengesessen wird – eine schöne Vorstellung für jemanden, der immer am Rande einer Gesellschaft gelebt und nie vollständig dazugehört hat. Und letzten Endes bindet er auch noch die Götter ein, die einen weiteren emotionalen Bezugspunkt bei Medea darstellen. Seine Manipulation hat Erfolg, Medea weint, und findet sich nun zwischen ihrem Vater und Jason. Die Szene erinnert an zwei Kinder, die sich um ein Spielzeug streiten, das zwischen ihnen zu zerreißen droht. Medea versucht den Konflikt, in den sie ihre Liebe zu Jason bringt, zu lösen, indem sie als Vermittlerin zwischen den beiden zu fungieren versucht und Jason in die Welt der Kolcher*innen eingliedern möchte: „Vater! Vernicht' uns nicht alle. / Löse den Zauber, beschwicht'ge den Sturm! / Heiß ihn dableiben, den Führer der Fremden, / Nimm ihn auf, nimm ihn an! / An deiner Seite herrsch' er in Kolchis, / Dir befreundet, dein Sohn!“ (DgV II, V 1349-1353). Das ist jedoch utopisch, da „Jasons Kultur einen Universalitätsanspruch [erhebt], der ihm die Einordnung bei den Kolchern nicht erlauben würde.“²⁰³ Jason nimmt jedoch keine Rücksicht darauf, dass Medea als Kolcherin keinen Platz in der griechischen Gesellschaft finden wird. Sie ist für ihn nur ein Nebenprodukt des Vließes. So macht er sie, nachdem sie Aietes verstoßen hat, mit seinen Worten von einer Kolcherin zur Griechin.

²⁰³ Lorenz: Grillparzer, S. 76.

Er weist ihr in der Aneinanderreihung von Sprechakten ihren zukünftigen Platz an seiner Seite zu:

JASON. Vergiß was du gehört, was du gesehn, / Was du gewesen bist auf diese Stunde. / Aietes' Kind ist Jasons Weib geworden, / An dieser Brust hängt deine Pflicht, dein Recht./ Und wie ich diesen Schleier von dir reiße, / Durchwoben mit der Unterird'schen Zeichen, / So reiß' ich dich von all den Banden los, / Die dich geknüpft an dieses Landes Frevel. / Hier Griechen eine Griechin! Grüßet sie! (*Er reißt ihr den Schleier ab.*) (DgV II, 1398-1406)

Das Herunterreißen des Schleiers stellt eine „symbolische Entjungferung“²⁰⁴ dar. Es ist ein kurzer Akt, der erledigt werden muss, bevor sich Jason wieder seinem eigentlichen Ziel zuwenden kann, dem Vließ. Als Medea ihn davon mit allen Mitteln abhalten will, wird deutlich, dass es ihm mehr bedeutet, als Medea selbst, die er gerade noch zu seiner Frau titulierte hat. Selbst als Medea droht sich zu töten, verfolgt er weiter seinen Plan: „Beweinen kann ich dich, rückkehren nicht. / Mein Höchstes für mein Wort und wär's dein Leben!“ (DgV II, V 1503-1504)

7.4.2.2. In Griechenland

In Griechenland bewegen sich Jason und Medea zunächst in der Peripherie. Ein Beleg dafür ist nach Lotman ihr sozialer Status, sie sind Flüchtende.

MEDEA. Du gönnst / Dir keine Ruh!

JASON. Ein Flüchtiger und Ruh? / Weil er nicht Ruh hat ist er eben flüchtig.

MEDEA. Du schliefest nicht heute Nacht, du gingst hinaus / Und walltest einsam durch die Finsternis.

JASON. Ich lieb' die Nacht, der Tag verletzt mein Aug. (DgV III, V 158-162)

Lotman schreibt:

In Fällen, in denen die Semiosphäre auch real-territoriale Züge hat, bekommt die Grenze eine wörtlich zu verstehende räumliche Bedeutung. [...] Damit hat auch zu tun, dass wichtige Sakral- und Verwaltungsbauten meist zentral gelegen sind. An der Peripherie dagegen sammeln sich soziale Gruppen mit niedrigem Status. Wer völlig aus der sozialen Wertschätzung herausfällt, siedelt am Rand der Vorstädte [...] Wenn dagegen die Wohnung zum Zentrum des ‚normalen‘ Lebens wird, dann ist die Grenzregion zwischen dem *Haus* und dem, was *außerhalb des Hauses* liegt [...] Nicht

²⁰⁴ Lorenz: Grillparzer, S. 77.

umsonst werden gerade diese Räume oft zum ‚Zuhause‘ für die ‚Grenzbewohner‘ (also für marginale Schichten) der Gesellschaft: Obdachlose [...] ²⁰⁵

Der Nebentext, mit dem die dritte Abteilung beginnt, legt dar, dass sich Medea und Jason „[v]or den Mauern von Korinth“ (DvG III, S. 111) befinden, also sowohl außerhalb der Stadt, als auch außerhalb des Königshauses. Medeas Wirklichkeit ist wandelbar, die der Griechen jedoch nicht. „Dynamische psychologische Prozesse sind für die statischen, ganz in ihrer Schablone des Griechentums befangenen Charaktere Jason, Kreusa, Phryxus und den König ausgeschlossen.“²⁰⁶ Das ist deutlich an der Beziehung zwischen Kreusa und Medea zu erkennen. Kreusa fürchtet sich offensichtlich vor Medea, diese sucht jedoch eine gemeinsame Ebene.

MEDEA. (*Sie will ihre Hand fassen, Kreusa weicht scheu zurück.*) / O weich nicht aus!
Die Hand verpestet nicht. / [...] Ein Königskind wie du, bin ich geboren, / Wie
du vor mir stehst, schön und hell und glänzend, / So stand auch ich einst
neben meinem Vater, / Sein Abgott und der Abgott meines Volks.
(DgV III, V 376-383)

In den weiteren gemeinsamen Szenen entwickelt sich eine absurde Dynamik zwischen den beiden. Kreusa wird (scheinbar) eine Art Schutzpatronin und Integrationsbeauftragte für Medea, gleichzeitig drängt sich dadurch der Vergleich mit der Domestizierung eines Wildtieres auf. Sie wird von Kreusa bemitleidet, die ihrem Vater beteuert: „Sie ist nicht wild. Sieh Vater her, sie weint“ (DgV III, V 399). Daraufhin gibt er ihr die Erlaubnis: „Nimm sie mit dir!“ (DgV III, V 414). Medea wird aufs Neue verdinglicht, wie es schon in Kolchis in der Beziehung mit ihrem Vater und Jason geschehen ist.

7.4.2.3. Die Geschlechtergrenzen in Griechenland

Wie in Kolchis, entsteht auch in Griechenland ein Geschlechterkonflikt. Dieser hat bereits in Kolchis durch die Eroberung Medeas durch Jason begonnen, zieht sich durch die Beziehung der beiden und zeigt sich auch nach Jasons Rückkehr in seine alte Heimat. Medea versucht sich mit Kreusa, der einzigen Frau zu verbünden: „Nimm dich der Armen, der Verlassenen an, / Und schütze mich vor jenes Mannes Blick!“ (DgV III, V 417-418). Die Abgrenzung der beiden Frauen vom griechischen Patriarchat,

²⁰⁵ Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 187.

²⁰⁶ Lorenz: Grillparzer, S. 74.

kann jedoch nicht funktionieren, da in Griechenland kein Gleichgewicht zwischen Männern und Frauen herrscht. Unter den Argonauten befanden sich keine Frauen und

„auch in Griechenland wird der Eindruck der Frauenlosigkeit nicht durch die blasse Kreusa behoben. Sie ist das Geschöpf des Mannes, ‚weiblicher‘ als es Frauen von sich aus wären und wie der effeminierte Transvestit ganz Resultat der männlichen Phantasie. Da sie sich nur auf Schleichwegen ihr Recht sichern kann, ist sie hinterlistig und zeigt die Falschheit eines Geschöpfes, das immer nur als minderwertig und unterlegen behandelt wird.“²⁰⁷

In Kolchis wird das Gleichgewicht der Geschlechter durch starke Frauenfiguren herbeigeführt. In dieser Stärke besteht der wesentliche Unterschied zwischen Medea und Kreusa. Der Geschlechterkonflikt und der Unterschied zwischen den beiden Frauenfiguren wird im zweiten Aufzug der dritten Abteilung deutlich, als Kreusa Medea das Lied auf der Leier beibringt. Medea wird sogar räumlich abgestuft, wie der Nebentext zeigt: „*KREUSA sitzend, MEDEA auf einem niederen Schemmel vor ihr [...]*“ (DgV III, S. 134). Medea verurteilt sich selbst für ihre Herkunft, da sie es nicht schafft, das Instrument zu spielen: „Nur an den Wurfspieß ist die Hand gewöhnt / Und an des Weidwerks ernstlich rauh Geschäft. / (*Ihre rechte Hand dich vor die Augen haltend.*) / Daß ich sie strafen könnte diese Finger, strafen!“ (DgV III, V 589). Hier wird wieder einmal die Härte der Kolcher*innen thematisiert. Weiters wird Kreusas Rolle in der Semiosphäre Griechenland deutlich: Sie sagt, sie habe sich nie darüber Gedanken gemacht, was der Inhalt des Liedes sei. Sie stellt die eigene Kultur nicht in Frage, Medea jedoch hinterfragt im Laufe des Stückes mehrmals sowohl ihre eigene, als auch die griechische Kultur. Das führt dazu, dass sie sieht, wie Jason durch das griechische Patriarchat geprägt wurde: „Lockt’s ihn nach Ruhm so schlägt er Einen tot, / Will er ein Weib, so holt er Eine sich, [...] Er tut nur Recht, doch recht ist was er will. / Du kennst ihn nicht, ich aber kenn’ ihn ganz [...]“ (DgV III, V 634-638). Kreusas Reaktion darauf ist Ablehnung, da in ihrer Welt und Kultur eine Ehefrau nicht so handelt: „Spricht die Gattin so vom Gatten? [...] Beim hohen Himmel, hätt’ ich einen Gatten, / So arg, so schlimm, als Deiner nimmer ist, / Und Kinder, sein Geschenk und Ebenbild, / Ich wollt’ sie lieben, töteten sie mich“ (DgV III, V 642-647).

²⁰⁷ Lorenz: Grillparzer, S. 79.

Medea stellt sich räumlich und sozial selbst unter Kreusa und versucht die Rolle der griechischen Ehefrau zu erlernen.

MEDEA. Die Stärke, die mein Stolz von Jugend war, / Sie hat im Kampfe sich als schwach bewiesen: / Oh lehre mich, was stark die Schwäche macht. / (*Sie setzt sich auf dem Schemmel zu Kreusas Füßen.*) / Zu deinen Füßen will ich her mich flüchten / Und will dir klagen, was sie mir getan; / Will lernen, was ich lassen soll und tun.[...] Vergessend, daß mein Vater Kolchis' König, / Vergessend, daß mir Götter sind als Ahnen, [...] (*Aufstehend und sich entfernend.*) Doch das vergißt sich nicht. (DgV III, V 685-699)

Sie bemerkt, dass sie als eigenständige Frau in diesem System nicht existieren kann und versucht ihre Rolle bzw. alles was sie ausmacht zu verändern, da Jason durch die Wiedereingliederung in die griechische Gesellschaft durch Kreon und Kreusa mehr und mehr gestärkt wird.

7.4.2.4. Die Rückbesinnung zur Kolcherin

Als Medea Jason ihr gelerntes Lied vortragen möchte, beachtet er sie nicht und schmiedet mit Kreusa Zukunftspläne. Auch soll nicht Medea singen, sondern Kreusa. Die Szene findet ihren Höhepunkt im Zerschlagen der Leier durch Medea. Es ist nicht nur der Bruch des Instruments, sondern auch der Bruch mit Kreusa und Jason.

KREUSA (*Sie will die Leier aufheben.*)

MEDEA (*ihren Arm ober der Hand fassend und sie abhaltend*). Halt ein! (*Sie hebt mit der andern Hand die Leier auf.*)

KREUSA. Recht gern, spielst du es selber.

MEDEA. Nein!

JASON. Gibst du sie nicht denn?

MEDEA. Nein.

JASON. Auch mir nicht?

MEDEA. Nein! [...] (*die Leier im Zurückziehen zusammendrückend, daß sie krachend zerbricht*). Hier! / Entzwei! (*Die zerbrochene Leier vor Kreusa hinwerfend.*)
Entzwei die schöne Leier!

KREUSA. (*entsetzt zurückfahrend*). Tot!

MEDEA. (*rasch umblickend*). Wer? – Ich lebe! Lebe! / (*Sie steht da hoch emporgehoben vor sich hinstarrend.*) (DgV III, V 920-925)

Mit diesem Akt beendet sie ihre Assimilationsversuche und besinnt sich wieder zu ihrer Herkunft als Kolcherin. Sie tut nicht mehr das, was Jason oder Kreusa ihr befehlen,

sie zerstört symbolisch durch die Leier einen Teil der griechischen Kultur. Das Ende der Szene ist ein Befreiungsschlag, ein Zurückfinden zu sich selbst. Auch Jason ahnt das, er fragt sie: „Was stehst du siegend da?“ (DgV III, V 926).

Als der Herold sein Urteil spricht, wendet sich Jason endgültig von Medea ab, obwohl sie ihn dazu auffordert, sein Wort zu halten, dass er ihr in Kolchis gab.

MEDEA. (zu Jason). Und muß ich fort, nun wohl, so folge mir! / Gemeinsam wie die Schuld, sei auch die Strafe! / Weißt du noch den alten Spruch? Allein soll Keines sterben, / Ein Haus, Ein Leib und Ein Verderben! / Im Angesicht des Todes schwuren wir's; / Jetzt halt es, komm!

JASON. Berührst du mich? / Laß ab von mir, du meiner Tage Fluch! / Die mir geraubt mein Leben und mein Glück, / Die ich verabscheut, wie ich dich gesehn, / Nur töricht Liebe nannte meines Wesens Ringen! / Heb dich hinweg, zur Wildnis, deiner Wiege, / Zum blut'gen Volk, dem du gehörst und gleichst. [...] (DgV III, V1041-1052)

In dieser Szene zeigen sich erneut Jasons diverse Bilder von Medea. Sie ist für ihn „eine böse Zauberin, als er sie zu töten droht, ein liebenswürdiges Mädchen, als er sie zu seinen Zwecken benutzt, eine widerliche Barbarin, als er sie verstößt.“²⁰⁸ Das letzte Zusammentreffen Jasons und Medeas in der Wildnis ist im Hinblick auf die Figurenentwicklung besonders interessant, da sich die Bilder der beiden umgedreht haben: Jason ist der Flüchtende, der sich vor Medea auf dem Boden wiederfindet. „Wie du vor mir liegst auf der nackten Erde, / So lag ich auch in Kolchis einst vor dir“ (DgV III, V 2328-2329). Das zeigt Grillparzers Bestreben seine Figuren „im Verlauf der Handlung zu einem kontrapunktisch abgestimmten Wandel zu bringen und ihre Charaktere in gegenläufiger Bewegung sich verändern zu lassen“²⁰⁹.

²⁰⁸ Lorenz: Grillparzer, S. 75.

²⁰⁹ Matt: Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst, S. 119.

7.4.2.5. Verortung

Medea ist nach der Definition Matts eine typische Heldin Grillparzers:

Die eigentlichen Helden in Grillparzers Dramen sind, wie wir wissen, nicht die Ehrfürchtigen, sondern die Vermessenen, die in tragischem Wahn von Freiheit befangenen Täter. Sie dringen in eine fremde Welt ein und lösen sich dabei unwiderruflich aus der Ordnung ihres Daseins, ohne indessen fähig zu werden, den neuen Göttern zu opfern.²¹⁰

Sie erreicht in Griechenland nie das Zentrum, sondern bleibt immer in der Peripherie. Dafür sprechen sowohl räumliche, als auch kulturelle Faktoren. In Pelias wird sie verstoßen, danach ist sie eine Obdachlose, die laut Lotman in der Peripherie verortet sind. Auch in Korinth muss sie ihr Lager vor der Königsburg aufschlagen. Erst in der Szene, als ihr Kreusa das Lied auf der Leier beibringt, befindet sich Medea in einer „Halle in Kreons Königsburg zu Korinth“ (DgV III, S. 134). Im nächsten Aufzug ist sie bereits wieder im „Vorhof von Kreons Burg“ (DgV III, S. 155). Bezüglich der kulturellen Grenze setzt Medea bereits zu Beginn der dritten Abteilung ein Zeichen, indem sie die Kiste mit ihren Habseligkeiten aus Kolchis vergräbt. Ihre Assimilationsversuche drückt sie mehrmals im Laufe des Stückes sprachlich, vor allem Gora gegenüber, sowie durch ihre Handlungen aus, wobei die Szene mit der Leier ist hier besonders hervorzuheben ist. Nach dem Urteilsspruch des Herolds wird sie sowohl von Jason, als auch von Kreusa verraten und von den Griech*innen verstoßen. Sie bekennt sich wieder zu sich als Kolcherin und nachdem sie Korinth verlassen hat, treffen sie und Jason sich wieder in einer wilderen, naturbelasseneren Gegend, in der sie erstarkt auftritt. Wenn Korinth als eine Sub-Semiosphäre in der großen Semiosphäre Griechenland angesehen wird, dann wird Medea nicht nur an die Peripherie gedrängt, sondern soll aus der gesamten Sub-Semiosphäre entfernt werden. Sie bleibt jedoch in Griechenland und geht nach Delphi, wo das Stück endet.

In der Trilogie wird in aller Radikalität dargestellt, dass die frevelhafte Tat einer Grenzüberschreitung nicht rückgängig gemacht werden oder vergessen werden kann, denn alle Versuche, die im Widerspruch zur Grundordnung stehenden Verbindung Jasons und Medeas aufzuheben, scheitern. Demzufolge gibt es für die beiden Grenzüberschreiter keine andere Lösung als den Ausschluss aus der Textwelt.²¹¹

²¹⁰ Matt: Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst, S. 125.

²¹¹ Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 122.

Die Behauptung Anders' ist nachvollziehbar, wenn angenommen wird, dass ein Grenzübertritt die gesamte Ordnung des Textes unausweichlich außer Kraft setzt. Operiert man jedoch mit der Theorie Lotmans, muss eine Grenzüberschreitung nicht automatisch ein eintretendes Chaos verursachen, denn: „Nach Überwindung der Grenze tritt der Handlungsträger in das ‚Gegenfeld‘ ein. Soll die Bewegung hier zum Stillstand kommen, so muß er in diesem Gegenfeld aufgehen und sich aus einer beweglichen Figur in eine unbewegliche verwandeln.“²¹² Das versucht Medea in Griechenland im Gegensatz zu Jason in Kolchis, der nicht den Willen hat zu einer unbeweglichen Figur zu werden. Sowohl Jason, als auch Medea gehen nicht in ihrem Gegenfeld auf. Der nächste Schritt nach Lotman ist deshalb: „Andernfalls ist das Sujet nicht abgeschlossen, und die Bewegung geht weiter.“²¹³ Hier entsteht ein Unterschied zwischen Jason und Medea: Jason ist in Griechenland bereits zurück in seinem Ausgangsraum und es scheint, als würde er durch die Hochzeit mit Kreusa darin aufgehen können, was jedoch letztendlich nicht der Fall ist. Laut Lotman ist für ihn aber keine weitere Sujetbewegung möglich. Bei Medea ist das nicht der Fall, sie schafft die Integration in Korinth zwar ebenfalls nicht, jedoch ist ihr Sujet noch nicht zum Stillstand gekommen. Ob sie die Grenze nach Kolchis noch einmal überschreitet, ist aber nicht bekannt.

7.4.3. Medea als Zauberin

Die Fähigkeiten zur Zauberei, die Anbetung der Götter und den starken Bezug zum Mond und der Nacht positionieren Medea nach Lotman schon an einem Punkt in der Semiosphäre und zwar in der Peripherie:

Bestimmte Elemente liegen aber generell *außen*. [...] Außerhalb des Dorfes musste der Zauberer leben [...] Der „normale“ Raum hat nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Grenzen. Jenseits von ihm liegt die Nacht. Wer einen Zauberer brauchte, ging nachts zu ihm. In derselben Antiwelt lebt auch der Räuber: Sein Zuhause ist der Wald (das Anti-Haus), seine Sonne ist der Mond [...] ²¹⁴

Die Zauberkräfte und der Kontakt zu den Göttern, besonders zu den Göttinnen, werden im Drama immer wieder thematisiert. Dabei gibt es okkulte Handlungen, die

²¹² Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 342.

²¹³ Ebd. S. 342.

²¹⁴ Lotman: Die Innenwelt des Denkens, S. 188.

von Medea selbst bestimmt werden und welche, zu denen sie von ihrer männlichen Umwelt (Aietes, Jason) gedrängt wird. Dabei gilt für beide Männer dasselbe: Wenn Medea ihre Kräfte für sie und ihre Belangen einsetzt, dulden bzw. wünschen sie diese Fähigkeiten, tut sie es für sich selbst und eigene Zwecke, verurteilen sie sie. In der ersten Abteilung soll Medea Aietes durch einen Trank helfen Phryxus zu töten. Zu Beginn der zweiten Abteilung, nachdem sie sich vom Vater distanziert hat, wird abfällig über ihre Zauberkünste gesprochen.

Absyrtus stellt in der zweiten Abteilung das erste Mal die Verbindung von Zauberei und Nacht her, die sich durch das ganze Stück zieht: „Des Nachts aber geht sie gespenstisch hervor [...]“ (DgV II, V 10). Er ruft sie aus ihrem Turm mit: „Komm herab du Wandlerin der Nacht [...]“ (DgV II, V 61). Den „Tau der Nacht“ (DgV II, V 1519) beinhaltet auch der Zaubertrank, der den Drachen ablenken soll, während Jason das Vließ an sich nimmt. – wieder ein Zauber, der Jason nützt. In der dritten Abteilung begräbt sie die Zeichen ihrer Heimat und schwört dem Zauber und gleichzeitig auch der Nacht ab: „Zuerst den Schleier und den Stab der Göttin; / Ich werd’ euch nicht mehr brauchen, ruhet hier. / Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei / Und was geschieht, ob Schlimmes oder Gutes, / Es muß geschehen am offenen Strahl des Lichts.“ (DgV III, V 2-6) Wichtig dabei zu bemerken ist, dass sie dabei nicht den Glauben an ihre Gottheiten ablegt, sondern lediglich der eigenen Zauberei und dem Land der Väter entsagen möchte: „Was mich geknüpft an meiner Väter Heimat / Ich hab’ es in die Erde hier versenkt; / Die Macht, die meine Mutter mir vererbte, / Die Wissenschaft geheimnisvoller Kräfte, / Der Nacht, die sie gebar, gab ich sie wieder [...]“ (DgV III, V 128-132).

Lotman bringt nicht nur die Nacht mit der Zauberei in Verbindung, sondern auch den Mond. Das passiert so auch im Stück. Die Verbindung zum Mond bringt Aietes das erste Mal im Stück zum Ausdruck: „Du rufst Geister / Und besprichst den Mond [...]“ (DgV I, V 118-119). In der dritten Abteilung wird die Verbindung durch Jason hergestellt: „Brau’ nicht aus Kräutern Säfte, Schlummertrank, / Sprich’ nicht zum Mond, stör’ nicht die Toten [...]“ (DgV III, V 179-180). Alle Morde, die in diesem Stück geschehen, werden mit der Nacht und bzw. oder dem Mond in Verbindung gebracht. Medea wird des Mordes an Jasons Oheim beschuldigt, der in der Nacht stattgefunden haben soll, wie der Herold berichtet: „[...] In schwarzen Güssen strömend hin sein Blut.

[...] Die aber ward gesehen, / Den goldnen Schmuck um ihre Schultern tragend, / Zur selben Stunde schreitend durch die Nacht. (DgV III, V 978-983)

Auch der Mord an den Kindern und Kreusa geschieht in der Nacht. Als die Kinder bei Medea sind, ist bereits die Nacht hereingebrochen, Kreusa stirbt nach ihnen.

MEDEA. Schlaf nur! / Was gäb' ich, könnt' ich schlafen so wie du. (*Der Knabe legt sich hin und schläft. Medea setzt sich gegenüber auf eine Ruhebänk. Es ist nach und nach finster geworden.*) Die Nacht bricht ein, die Sterne steigen auf, / Mit mildem, sanftem Licht herunter scheinend [...]
(DgV III, V 2063-2066)

Als sich Jason und Medea bei der Hütte des Landmanns wieder treffen wird es Morgen. Medeas Befreiung von Jason wird symbolisch durch den Aufgang eines neuen Tages untermauert, sie geht mit dem Aufgang der Sonne in Richtung Delphi.

7.4.4. Medeas Morde als und aus Grenzüberschreitung

„Verbrecherinnen werden nicht als Verbrecherinnen geboren, sondern dazu gemacht“²¹⁵. Die Gründe, weshalb Medea zur Verbrecherin (gemacht) wird, werden in diesem Kapitel untersucht. Für diese Arbeit relevant sind drei Morde Medeas: Der an Kreusa und der an ihren beiden Kindern. Ob der Tod von Jasons Onkel Medea zugerechnet werden kann, ist fraglich, deshalb wird er in der Analyse nicht berücksichtigt. Jason beteuert gegenüber Kreon, er hätte nichts mit dem Mord an seinem Onkel zu tun. „Seine Kinder, / Sein eigen Blut hob gegen ihn die Hand“ (DgV III, V 310). Als der Herold den Urteilsspruch verkündet, werden unterschiedliche Versionen dieser Todesnacht geschildert. Im Gespräch zwischen Jason und Medea möchte man zunächst glauben, er habe sie um den Mord gebeten, sie seinen Willen ausgeführt, jedoch schildert Medea ihre Version, in der sie unschuldig ist. (vgl. DgV III, V 1434-1464)

7.4.4.1. Der Mord an Kreusa

Der Urteilsspruch des Herolds stellt einen Wendepunkt in Grillparzers Trauerspiel dar. Medea wird von den Griech*innen verraten und verstoßen, auch von Jason und Kreusa, die ihr im Laufe des Dramas zumindest zeitweise das Gefühl der Treue

²¹⁵ Hyunseon Lee, Isabel Maurer Queipo (Hg.): Mörderinnen. Künstlerische und mediale Inszenierungen weiblicher Verbrechen. Bielefeld: transcript 2013, S. 11.

vermittelten. Im Gespräch mit Gora konkretisiert sich die Mordabsicht gegenüber Kreusa: „Oder an Brautgemachs Schwelle / Läge sie tot in ihrem Blut [...] Daß ich mich töten könnte, ihm zur Qual! – – / Oder Sie? Die Falsche! Die Reine!“ (DgV III, V 1233-1238). In der Auseinandersetzung mit Jason verfestigt sich ihre Meinung, dass Kreusa der Grund ist, weshalb Jason nicht mit ihr flüchten will. „Kreusa locket dich, und darum bleibst du?“ (DgV III, V 1541). Als diese die Kinder zu Medea bringt, zeigt sich erneut deren Hass:

MEDEA. Was steht ihr dort / Geschmiegt an meiner Feindin falsche Brust? / O wüßtet ihr was sie mir angetan, / Bewaffnen würdet ihr die kleinen Hände, / Zu Krallen krümmen eure schwachen Finger, / Den Leib zerfleischen, den ihr jetzt berührt. / Verlockst du meine Kinder? Laß sie los! (DgV III, V 1636-1641)

Nachdem sie Gora gegenüber ein weiteres Mal einen Mordgedanken geäußert hat, sendet sie diese mit dem Vließ und einem Gefäß mit Flammen darin zu Kreusa, die in Folge dessen im brennenden Palast umkommt. In der Zwischenzeit geschieht der Kindsmord.

Der Mord an Kreusa ist ein Mord aus Eifersucht und Rache. Kreusa gehört als Königstochter dem Zentrum der griechischen Semiosphäre an, ist nicht nur unbeweglich in ihrer eigenen physischen Grenzbewegung, sondern auch bezüglich ihrer Fähigkeit, Mechanismen der eigenen Kultur zu erkennen. Medeas in Frage stellen der griechischen männlich dominierten Gesellschaftsstrukturen bewirkt bei Kreusa Unverständnis und wird als ein weiteres Indiz der barbarischen Lebensführung gewertet. Sie akzeptiert Medea zum Schein, um sich Jason zu nähern und ihn zurückzugewinnen. Kreusa sieht in ihr nicht die weibliche Verbündete, die sie in ihrer Position im griechischen Patriarchat bestärken könnte, sondern die wilde Barbarin, die am Rande der Gesellschaft gehalten werden muss. Ihr Handeln wird nicht von Humanität bestimmt, sondern vom patriarchalen System, in das sie geboren wurde. Für die Kolcher*innen ist ihr Verhalten unverständlich, weshalb auch Gora auf Kreons Klagen nach Kreusas Tod nur antwortet: „Um deine Tochter klag’ ich nicht. Ihr ward ihr Recht! / Was griff sie nach des Unglücks letzter Habe?“ (DgV III, V 2184-2185).

7.4.4.2. Der Kindsmord

Um die Gründe für den Kindsmord zu untersuchen, bedarf es zweier Arbeitsschritte: Einerseits der Untersuchung der Motive, die sich auf der Textebene der dritten Abteilung finden. Andererseits soll der Kindsmord im Hinblick auf die der Arbeit zugrunde liegenden Grenz- und Raumtheorie untersucht werden, also wie sich die räumliche und kulturelle Trennung der beiden Semiosphären Kolchis und Griechenland und deren Grenzüberschreitung durch die beweglichen Figuren in allen drei Abteilungen des Trauerspiels auf die Tat auswirken.

Den Beginn der Katastrophe markiert der Urteilsspruch des Herolds, nach dem sich die endgültige Ausgrenzung und Abweisung Medeas durch die Griech*innen und vor allem Jason manifestiert, der nicht mit ihr flüchten möchte und somit seinen Schwur bricht. „Ein Haus, Ein Leib und Ein Verderben! / Im Angesicht des Todes schwuren wir's; / Jetzt halt es, komm!“ (DgV III, V 1044-1046). Ein Motiv des Kindsmords ist es, Rache an Jason zu nehmen und ihm die größtmögliche Verletzung zuzufügen. „Läge sie tot in ihrem Blut, / Bei ihr die Kinder, Jasons Kinder, tot.“ (DgV III, V 1233-1234). Die Beziehung zu den Kindern ist ambivalent: Einerseits kämpft Medea für sie, andererseits kommt ihr die Idee, sie umzubringen. In weiterer Folge entsteht bei ihr der Gedanke, die Kinder selbst seien schlecht, da sie das Abbild Jasons seien. Das geschieht nicht zum ersten Mal, wie einer ihrer Söhne darlegt: „Einst warst mich auf den Boden, weil dem Vater / Ich ähnlich bin, allein er liebt mich drum.“ (DgV III, V 2048-2049). Im Gespräch mit Jason macht sie den Besitzanspruch über die Kinder geltend. Jason gibt an, sie vor einer Verwilderung schützen zu wollen, die ihnen bei Medea widerfahren würde: „Des Vaters Namen fügt man ihnen bei / Und Jasons Namen soll nicht Wilde schmücken. / Hier in der Sitte Kreise erzieh' ich sie.“ (DgV III, V 1581-1583). Als die Kinder nicht mit ihr kommen wollen, wird der Hass auf Jason und die Griech*innen auf die Kinder projiziert.

MEDEA. Er wendet sich ab! Er kommt nicht! / Undankbarer! Ebenbild des Vaters! / Ihm ähnlich in den falschen Zügen / Und mir verhaßt wie er! / Bleib zurück, ich kenne dich nicht! / Aber du Absyrtyus [...] Er zögert! – Auch du nicht? – / Wer gibt mir einen Dolch? / Ein Dolch für mich und sie! (DgV III, V 1683-1698)

Die Kinder werden von Medea mit Jason gleichgesetzt, sie spricht ihnen ihre kindliche Unschuld ab. „Gut? Und flohen die Mutter? / Gut? Sie sind Jasons Kinder! / Ihm gleich

an Gestalt, an Sinn, / Ihm gleich in meinem Haß“ (DgV III, V 1775-1778). Im Gespräch mit Gora gibt es einige Andeutungen auf den später erfolgenden Mord: „Hätt’ ich sie hier, ihr Dasein in meiner Hand [...] Und ein Druck vermöchte zu vernichten [...] Sieh her! – Jetzt wären sie nicht mehr!“ (DgV III, V 1779-1783). Medea befindet sich in einem Zwiespalt: „Die Kinder liebt er, sieht er doch sein Ich, / Seinen Abgott, sein eignes Selbst / Zurückgespiegelt in ihren Zügen. / Er soll sie nicht haben, soll nicht! / Ich aber will sie nicht, die Verhaßten!“ (DgV III, V 1808-1814). Als die Kinder ihr zum Abschied geschickt werden, ist der Entschluss bereits gefasst: „Begonnen ist’s, doch noch vollendet nicht. / Leicht ist mir, seit mir deutlich, was ich will.“ (DgV III, V 2029-2030).

Die beiden unmittelbaren, aus diesen Szenen ersichtlichen Mordmotive sind also einerseits die Rache an Jason und andererseits die Projektion ihres Hasses von Jason auf die Kinder. „Das Verhalten der Kinder kann von Grillparzers Medea nur als Nachahmung des ‚Verräters‘ Jason empfunden werden.“²¹⁶ Nicht nur alleine Jasons Person ist ihr verhasst, sondern die Verkörperung der gesamten griechischen Kultur in ihm. Die Kinder stellen ein Produkt aus dem Vereinigungsversuch der beiden Räume dar. Dadurch verkörpern sie für Medea eine Komponente der Zerrissenheit und Uneinigkeit. Sie wurden von Jason und ihr in einem Grenzraum gezeugt und geboren, auf dem Meer, zwischen den beiden Semiosphären.²¹⁷

Nach dem Urteilsspruch des Herolds werden die Motive der Wildheit und der Dunkelheit wieder verstärkt im Text sichtbar und somit die Unterschiede zwischen Kolchis und Griechenland vermehrt betont. Das stützt die These, dass die Differenzen zwischen den beiden Semiosphären die den anderen Motiven zugrunde liegende Basis für die Morde Medeas bilden. Nachdem Jason sie verstößt, reflektiert Medea, was er ihr seit ihrem ersten Aufeinandertreffen angetan hat:

MEDEA. Allein wer gibt Medeen mir, wer mich? / Hab’ ich dich aufgesucht in deiner Heimat? / Hab’ ich von deinem Vater dich gelockt? / Hab’ ich dir Liebe auf-, ja aufgedrungen? / Hab’ ich aus deinem Lande dich gerissen, / Dich

²¹⁶ Schumacher, Ernst: Medea – Frau im Elend. Eine mythische Figur behält durch Jahrtausende ihre tödliche Lebenskraft. Ein Essay. In: Maske und Kothurn 40/1 (1994), S. 18.

²¹⁷ Vgl. Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 110.

preisgegeben Fremder Hohn und Spott? / Dich aufgereizt zu Freveln und Verbrechen? (DgV III, V 1056-1063)

Es kommt zu einem Prozess der Selbstentfremdung: Sie weiß, dass ihre Assimilationsversuche gescheitert sind, für die sie die Kolcherin in ihr verraten hat. Sie hat die Möglichkeit sich an Jasons Seite in die griechische Gesellschaft einzugliedern verloren und fürchtet dadurch auch ihre Herkunft verloren zu haben. Das wird deutlich, als sie in ihrem Monolog unter dem Sternenhimmel vor der Ermordung ihrer Kinder an den Fluch ihres Vaters denkt: „Und sieh! Dein Wort ist erfüllt, / Ausgestoßen steh' ich da, / Gemieden wie das Tier der Wildnis, / Verlassen von ihm, um den ich dich verließ [...]“ (DgV III, V 2110-2113). Gora kommt in dieser kritischen Phase des Identitätskonfliktes eine wichtige Rolle zu, denn mehr denn je ist sie die Verkörperung von Medeas Heimat Kolchis, die im bisherigen Verlauf der dritten Abteilung zu Gunsten von Medeas Assimilationsversuchen nicht gehört werden sollte. Jetzt, da Medea sich gegen alles Griechische wendet, ist sie ihr eine erneute Verbündete. Gora bekräftigt Medea darin, sich auf ihre Herkunft und ihre königliche Herkunft zu besinnen: „Sie sollen nicht lachen der Kolcherin, / Nicht spotten des Bluts meiner Könige“ (DgV III, V 1177-1178). Sie treibt sie zu Rachegeanken an und erzählt ihr vom Untergang der anderen Argonauten und dem Mord Altheas an ihrem eigenen Sohn.

Es kommt zu einer Rückbesinnung der kolchischen Wurzeln im Gespräch mit Jason: „(aufstehend) Nichts! / Es ist vorbei! – Verzeihet meine Väter, / Verzeiht mir Kolchis' stolze Götter / Daß ich mich selbst erniedriget und euch. / Das letzte galt's. Nun habt ihr mich!“ (DgV III, V 1573-1578). Sie erlangt ihre Identität als Kolcherin zurück, erhebt sich, um nicht länger die vor Jason kniende Position einzunehmen, was den ersten Schritt eines symbolischen Ausbruchs aus dem griechischen Patriarchat bedeutet. Die Wiedererlangung ihrer Zaubergüter wirkt sich ebenfalls begünstigend auf die Rückbesinnung zur Kolcherin aus: „Ich fasse dich, Vermächtnis meiner Mutter, / Und Kraft durchströmt mein Herz und meinen Arm! [...] Wie warm, wie weich! Wie neu belebend!“ (DgV III, V 1987-1990). Der Mord ihrer Kinder schließt diesen Prozess der Wiedererlangung der eigenen Identität ab. Die Söhne haben sich für die Identität des Vaters und der griechischen Kultur entschieden und gleichzeitig den Kolchern in ihnen entsagt, was für ihre kolchische Mutter nicht tragbar ist. Ihre Ermordung stellt für Medea die Befreiung von Jason und jeglichen griechischen Einfluss und die Rückbesinnung zu ihren eigenen Wurzeln dar.

Bezugnehmen auf die Überschrift dieses Kapitels *Mord aus und als Grenzüberschreitung* stellen sich zwei Fragen: (1) Stellt der Kindsmord eine Grenzüberschreitung dar? Diese Frage kann zweifellos positiv beantwortet werden, da die in Kapitel 4. *Der Grenzbegriff in der Literaturwissenschaft* genannte „leibkörperliche Grenze“²¹⁸ der Kinder verletzt wird, weiters Grenzen das Gesetz und die Moral betreffend. (2) Wurde der Kindsmord aus einer Grenzüberschreitung heraus verursacht? Auch diese Behauptung kann bestätigt werden, da sowohl Phryxus', der das Vließ nach Kolchis brachte, und Jasons Grenzübertritt von Griechenland nach Kolchis, als auch Medeas Grenzübertritt von Kolchis nach Griechenland die Grundsteine für die spätere Katastrophe gelegt haben. Markus Winklers These bezüglich des Kindsmords bei Euripides berücksichtigt ebenfalls räumliche und kulturelle Aspekte. Er schreibt weiters, „daß die Tötung der Kinder die Antithese der Räume des Griechischen und Barbarischen zu bekräftigen scheint; so gesehen, verwirklicht sich in ihr die Funktion der Ausschließung, die sowohl der ethnozentrischen Antithese als auch einer bestimmten Form des Widerstands gegen sie eigen ist.“²¹⁹

Ernst Schumacher vertritt eine völlig konträre Meinung: „Entscheidend für die Tötung der Kinder ist jedoch bemerkenswerterweise bei Grillparzer letztlich doch die existenzielle Bedrohtheit Medeas durch die Ausweisung ins Elend, das Ausland.“²²⁰ Dieser Behauptung Schumachers kann nach den Untersuchungen dieser Arbeit nicht zugestimmt werden: Nicht die drohende Grenzüberschreitung und die Ungewissheit in Bezug auf die nächste Bleibe führen die Krise bei Medea herbei, sondern die Nichtzugehörigkeit zu einem kulturellen Zentrum und die „Verstoßung aus der Menschheit“²²¹, wie es Helmut Bachmaier ausdrückt. Durch die Figurenrede wird klar, dass die drohende Flucht alleine keinen emotionalen Ausnahmezustand bei Medea verursacht, schließlich bittet sie Jason mehrmals gemeinsam zu fliehen, wie sie es, bevor sie in Korinth angekommen sind, schon tun mussten. „Und muß ich fort, nun wohl, so folge mir! / Gemeinsam wie die Schuld, sei auch die Strafe!“ (DgV III, 1041-1042) und „Komm, laß und fliehn, vereint, mitsammen fliehn! / Es nehm' uns auf ein

²¹⁸ Waldenfels: Schwellenerfahrung und Grenzziehung, S. 145.

²¹⁹ Winkler: Von Iphigenie zu Medea, S. 30.

²²⁰ Schumacher: Medea – Frau im Elend, S. 18.

²²¹ Bachmaier: Grillparzers Geschichtsauffassung, S. 91.

fernes Land!“ (DgV III, V 1502-1503). Das Ausland, wie es Schumacher bezeichnet, bzw. die Überschreitung einer weiteren semiotischen Grenze ist keine Bedrohung für Medea, die bereits eine solche überschritten hat. Sie befindet sich ohnehin seit der dritten Abteilung nicht mehr in ihrem Heimatland.

Bachmaier sieht Grillparzers Trauerspiel als eine „geschichtsphilosophische[] Tragödie des Humanitätsideals“²²². Medea bringt das Vließ nach Delphi, der „Ursprungsstätte der Humanitätsidee“²²³ und stellt sich dort dem Urteil der Priester, verpflichtet sich also demnach zur Humanität. Die eigentliche Tragik des Stückes besteht darin, dass diese Menschlichkeit nicht in der Geschichte verwirklicht wird, sondern „nur am geschichtslosen Ort des Heiligtum des Gottes“²²⁴. Er gibt der fehlenden Humanität, der „Verstoßung aus der Menschheit“²²⁵, die Schuld an Medeas Kindsmord. Die raum- und grenztheoretischen Untersuchungsansätze dieser Diplomarbeit liefern eine in die Tiefe gehende Argumentationsstruktur für Bachmeiers These, die den Knotenpunkt markiert, an dem sich die beiden Forschungsansätze treffen. Bachmaier verwendet den Begriff der Humanität bzw. Menschheit, wobei sich die Frage stellt, welche Faktoren zur Definition des Humanitätsbegriffes herangezogen werden. Er greift den Aspekt der Fremdheit auf, der sich auch in den Untersuchungen dieser Arbeit zeigt. Das Fremdheitsgefühl kommt den auf Lotman basierenden Untersuchungen nach zufolge dadurch zustande, dass sich Medea in keiner der beiden Semiosphären Kolchis und Griechenland im Zentrum befindet. In Kolchis flüchtet sie sich mit ihrer weiblichen Gefolgschaft in die Peripherie, schafft es jedoch dort nicht, vollkommen unabhängig von Kolchis' Zentrum zu sein. In Griechenland wird ihr der Eintritt in das kulturelle Zentrum trotz ihrer Assimilationsversuche verwehrt.

Die Figur leidet unter ihrer ‚Zerrissenheit‘, denn die ursprüngliche Raumzugehörigkeit lässt sich trotz aller gegenteiliger Versuche [...] niemals aufheben, die neue Raumbindung lässt sich niemals ganz herstellen. So sind sie zwei Räumen, zwei Ordnungen, zwei Norm- und Wertesystemen verhaftet, die gegensätzlicher nicht sein könnten, und in der Folge scheitern sie an der Beurteilung ihres eigenen Handelns.²²⁶

²²² Bachmaier: Grillparzers Geschichtsauffassung, S. 91.

²²³ Ebd. S. 91.

²²⁴ Ebd. S. 91.

²²⁵ Ebd. S. 91.

²²⁶ Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 109.

Diese Position des Dazwischenseins und der Heimatlosigkeit ergibt sich nach Bachmaier aus der fehlenden Anerkennung „als Mensch unter Menschen“²²⁷, wodurch Medea „sich selber fremd und zu ihrer blutigen Tat getrieben“²²⁸ wird. Nach Caroline Anders machen sich

die grenzüberschreitenden Figuren nicht nur den anderen Figuren, sondern auch der ordnungssetzenden Textinstanz selbst gegenüber schuldig [werden], indem sie die zentrale, vom Text gesetzte Grenze, die den Raum strukturiert und ordnet, missachten. Die negativen Folgen dieser Schuld tragen sie allerdings hauptsächlich und vor allem in letzter Konsequenz selbst [...]²²⁹.

Dieser Behauptung kann basierend auf den Untersuchungen dieser Arbeit und der Miteinbeziehung der Thesen anderer Forscher*innen, wie Bachmaier, nur teilweise zugestimmt werden. An Medea zeigt sich zwar, wie Anders weiter argumentiert, eine „Zerrissenheit“²³⁰ und ihr Aufenthaltsort befindet sich zwischen zwei nicht vereinbarenden Räumen und Wertesystemen, jedoch wäre es zu voreilig, ihr selbst die Alleinschuld am durch die Grenzüberschreitung verursachten Ungleichgewicht und in letzter Instanz auch am Kindsmord zu geben. Somit würden die Handlungen bzw. Nicht-Handlungen der unbeweglichen Figuren, die ebenfalls einen Beitrag zur Raumordnung leisten, außer Acht gelassen. Die Untersuchungsergebnisse dieser Arbeit schließen die alleinige Schuld und Verantwortung Medeas aus und bestärken in diesem Punkt die Argumentationslinie Bachmairs. Medea ist nicht die einzige grenzüberschreitende Figur des Stückes, somit trägt sie, auch wenn ihre Kinder letztendlich durch ihre Hand sterben, nicht die alleinige Schuld am Mord. Miteinbezogen werden müssen die resignierende und ablehnende Haltung der unbeweglichen Figuren auf der griechischen Seite, die eine Integration unmöglich machen und eine Vielzahl von vor dem Grenzübertritt schon beginnende und danach anhaltende Verletzungen Medeas persönlicher, menschlicher Grenze durch Aietes und Jason, später durch Kreon und Kreusa.

²²⁷ Bachmaier: Grillparzers Geschichtsauffassung, S. 91.

²²⁸ Ebd. S. 91.

²²⁹ Anders: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“, S. 109.

²³⁰ Ebd. S. 109.

8. Fazit und Ausblick

Einleitend wurde die These aufgestellt, dass der Raum in Grillparzers *Das goldene Vließ* durch eine Grenze in zwei Hälften geteilt ist. Die dabei entstehende Binarität beeinflusst sowohl den Handlungsverlauf als auch die Entwicklung der Figuren. Das kann nach den vorliegenden Untersuchungen dieser Arbeit bestätigt werden. Die Analyse auf der Basis von Lotmans semiotischem Raummodell kommt zu dem Ergebnis, dass Kolchis und Griechenland als zwei eigenständige Semiosphären angenommen werden können. Die Grenze, die sie trennt, ist auf semantischer und topographischer Ebene deckungsgleich, was an der deutlichen Markierung durch das Meer erkennbar ist.

Die beiden Semiosphären werden durch unterschiedliche Zuschreibungen auf kultureller, topographischer, sowie der Figurenebene gekennzeichnet. Kolchis' Natur und Menschen werden als ‚rau‘, ‚dunkel‘ und ‚wild‘ beschrieben, die Griech*innen hingegen als sprachgewandt, ‚hell‘ und ‚zivilisiert‘. Bei der Gegenüberstellung der topographischen und kulturellen Merkmale der beiden Hälften kommt dem Gegensatzpaar ‚hell‘ – ‚dunkel‘ eine besondere Bedeutung zu: Sie finden sich in den Figurenreden über alle drei Abteilungen des Stückes hinweg wieder und sind in Medea vereint, die für Jason hell scheint, obwohl sie aus dem dunklen Kolchis stammt. Für Medea selbst hingegen ist Kreusa ihr helles Gegenbild.

Beide Kulturen erschaffen Feindbilder, wobei zwischen ‚fremd‘ und ‚zu Hause‘ unterschieden wird. Diese Differenzierung ist essenziell für die Bestätigung der eigenen Selbstbilder der Kulturen. Während sich die Kolcher*innen nur auf das eben genannte Begriffspaar beziehen, verwenden die Griech*innen den Barbar*innenbegriff, der neben der Abgrenzung eine Überlegenheit der eigenen Kultur impliziert und den Kolcher*innen eine niedere, wilde, tierische und unzivilisierte Lebensweise unterstellt. Bei der Untersuchung, wie und wodurch die Gegensätze der beiden Semiosphären sichtbar werden, ist zu beobachten, dass im Stück keine Wertung zwischen ‚gut‘ und ‚böse‘ vorgenommen wird, sondern die Figuren mit den jeweiligen Begriffen operieren. Das führt zu einer ambivalenten und widersprüchlichen Bewertung der Räume.

Auch die Figuren selbst haben ihre gegensätzliche Entsprechung in der jeweils anderen Semiosphäre, so bilden beispielsweise Medea und Kreusa oder Aietes und Kreon ein Oppositionspaar. Durch die Interaktion mit den anderen Figuren offenbart sich die individuelle Gestalt und Verständlichkeit jeder einzelnen. Das Figurenrepertoire teilt sich weiters in die Gruppe der beweglichen und die der unbeweglichen Figuren. Ersterer gehören Phryxus, die Argonauten, Jason und Medea an, letzterer Aietes, Absyrtus, Kreon und Kreusa. Gora nimmt eine Sonderposition ein, da sie den Raumwechsel nicht freiwillig vollzieht. Durch die Grenzüberschreitungen der beweglichen Figuren werden die beiden Semiosphären miteinander konfrontiert, wodurch kulturelle Konflikte entstehen. Ein Grenzübertritt und die Kontaktaufnahme zur anderen Hälfte sind schwierige Prozesse, die im eigenen Umfeld nicht akzeptiert werden und einen Tabubruch darstellen. Die übertretenden Figuren machen sich an den unbeweglichen schuldig, wohingegen ‚das Fremde‘ auf die Grenzübertretenden reizvoll und faszinierend wirkt.

Medeas Position in den Semiosphären ist ambivalent. Sie steht weder in Kolchis, noch in Griechenland im Zentrum, sondern hält sich immer in der Peripherie auf. Selbst ihre Stellung als Königstochter gewährt ihr keine Zentrumsnähe. Stattdessen zieht sie sich mit ihren Frauen in die Wildnis zurück, kann sich jedoch nicht vollständig vom Einflussbereich des königlichen Vaters abgrenzen. Nach Lotman ist sie alleine schon wegen ihrer Zauberkräfte und der Verbundenheit zur Nacht in der Peripherie von Kolchis verortet, in Griechenland durch den Status der Flüchtenden. Medea befindet sich in der dritten Abteilung des Stückes in einer Zwischenposition: Sie hat der Kolcherin in ihr entsagt, indem sie ihren Vater für Jason verraten und ihre Zaubergüter vergraben hat, jedoch erweisen sich auch ihre Assimilationsbestrebungen in Griechenland als erfolglos. Nach dem Urteilsspruch des Herolds wenden sich schließlich alle Griech*innen von ihr ab und verstoßen sie.

Der anschließende, in den Literaturwissenschaften viel diskutierte, Mord an ihren Kindern, an dem Caroline Anders Medea selbst die Schuld gibt, ist laut Helmut Bachmair das Ergebnis fehlender Humanität. Basierend auf den Untersuchungen dieser Arbeit, ist der Kindsmord das Resultat der Grenzübertritte an und durch Medea, die in Kolchis begonnen haben und in Griechenland fortgeführt wurden.

Stellt man die Ergebnisse dieser Arbeit in Beziehung zu den raumtheoretischen Forschungen, die in den einführenden Kapiteln dargelegt wurden, zeigt sich ganz im Sinne des spatial turns, dass in Grillparzers Werk *Das goldene Vließ* die Orte keineswegs nur Diener der Handlung sind, sondern einen Einfluss auf diese haben. Bezugnehmend auf die einleitend formulierten Forschungsfragen kommt der örtlichen Ebene im behandelten Werk eine weitaus größere Bedeutung zu als der zeitlichen. Eine Untersuchung auf der theoretischen Grundlage von Michail Bachtins Begriff des Chronotopos, also des Verhältnisses zwischen den Faktoren Zeit und Raum, wäre in diesem Zusammenhang ebenfalls interessant. Weiters zeigt sich durch die beweglichen Figuren und ihre Grenzübertritte der essenzielle Zusammenhang zwischen Raum und Bewegung, den Literaturwissenschaftler*innen wie Wolfgang Hallett, Birgit Neumann, oder Hartmut Böhme betonen. Die beiden Semiosphären Kolchis und Griechenland sind zwei kulturell aufgeladene Räume, die neben der textnahen Untersuchung des Dramas, wie es in dieser Arbeit passiert ist, durchaus auch einen interessanten Ausgangspunkt für weiterführende diskursanalytische Untersuchungen bieten, beispielsweise unter dem Aspekt der Gottesgläubigkeit bzw. der göttlichen Ebene im Stück.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Grillparzer, Franz: Das goldene Vließ. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen. Der Gastfreund. Die Argonauten. Medea. Stuttgart: Reclam 1995. (Reclams Universal-Bibliothek 4392).

Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. 4 Bände (1960-65). Hg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher, Bd 4: Selbstbiographien – Autobiographische Notizen – Erinnerungen – Tagebücher – Briefe, Zeugnisse und Gespräche im Auswahl. München: Carl Hanser 1965.

Grillparzer, Franz: Selbstbiographie. Hg. von Arno Dusini, Kira Kaufmann u.a. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2017.

Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Erster Band. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. 2. durchgesehene Auflage, München: Carl Hanser 1969.

Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Vierter Band. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München: Carl Hanser 1965.

Sekundärliteratur

Anders, Caroline: „...der Zündstoff liegt, der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel.“ Strategien der Ordnungsdestruktion Franz Grillparzers dramatischen Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (Würzburger Wissenschaftliche Schriften 597).

Bachmaier, Helmut: Grillparzers Geschichtsauffassung. In: Haider-Pregler, Hilde/ Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hg.): „Stichwort Grillparzer“. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1994. S. 87-96.

Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. Berlin: Suhrkamp 2008. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1879).

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

Bachmann-Medick, Doris: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. In: Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit (Hg): Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 257-279.

Böhme Hartmut: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne. In: Lechtermann, Christina u.a. (Hg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin: Erich Schmidt 2007. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 10). S. 53-72.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Dritter Band. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.

Fludernik, Monika: Grenze und Grenzgänger: Topologische Etuden. In: Fludernik, Monika/ Gehrke, Hans-Joachim (Hg.): Grenzgänger zwischen Kulturen. Würzburg: Ergon 1999. S. 99-109.

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Foucault, Michel: Schriften in 4 Bänden. Dits et écrits, Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980-1988, S. 931-942.

Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 53-80.

Frank, Michael C.: Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings *Plain Tales from the Hills*. In: Frank, Susi K. (Hg.): Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited. Bielefeld: transcript 2012. S. 217-246.

Fülleborn, Ulrich: Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. Ein Beitrag zur Epochenbestimmung der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink: 1966.

Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Hallet, Wolfgang/ Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009. S. 11-32.

Hyunseon Lee, Isabel Maurer Queipo (Hg.): Mörderinnen. Künstlerische und mediale Inszenierungen weiblicher Verbrechen. Bielefeld: transcript 2013.

Kainz, Friedrich: Grillparzer als Denker. Der Ertrag seines Werks für die Welt- und Lebensweisheit. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaft 1975.

Kinder, Hermann/ Hilgemann, Werner u.a. (Hg.): dtv-Atlas Weltgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: dtv ³2010.

Lamping, Dieter: Über Grenzen: eine literarische Topographie. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2001.

Lorenz, Dagmar C.G.: Grillparzer. Dichter des sozialen Konflikts. Wien/Köln: Böhlau 1986.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: UTB 1972.

- Lotman, Jurij M.: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik 12/4, S. 287-305.
- Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Suhrkamp: Berlin ²2017 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1944).
- Roth, Joseph: Reise durchs Heanzenland. In: Roth, Joseph: Werke in 4 Bänden. Band 3. Hg. und eingeleitet von Hermann Kesten. Köln: Kiepenheuer & Wietsch 1976. S. 819-831.
- Matt, Peter von: Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst. Zürich: Atlantis 1965.
- Nies, Martin: Kultursemiotik. In: Barmeyer, Christoph/ Genkova, Petia u.a. (Hg.): Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume. Passau: Karl Stutz ²2011. S. 207-225.
- Pichl, Robert: Vom Vielvölkerstaat zur Europäischen Union. Die Entwicklung eines soziokulturellen Paradigmas von Franz Grillparzer über Ingeborg Bachmann bis zu Elfriede Jelinek. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 26 (2015-2016), S. 78-87.
- Renner, Karl Nikolaus: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman. In: Frank, Gustav/ Lukas, Wolfgang (Hg.): Norm - Grenze - Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann. Passau: Karl Stutz 2004. S. 357 – 381.
- Scheit, Gerhard: Franz Grillparzer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag ³1999.
- Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, München/Wien: Hanser 2003.
- Schuller, Wolfgang: Griechische Geschichte. 6. aktual. Aufl. München: R. Oldenbourg 2008 (Oldenbourg Grundriss der Geschichte 1A).
- Schumacher, Ernst: Medea – Frau im Elend. Eine mythische Figur behält durch Jahrtausende ihre tödliche Lebenskraft. Ein Essay. In: Maske und Kothurn 40/1 (1994), S. 7-38.
- Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. München: Wilhelm Heyne Verlag ⁷2002.
- Waldenfels, Bernhard: Schwellenerfahrung und Grenzziehung. In: Fludernik, Monika/ Gehrke, Hans-Joachim (Hg.): Grenzgänger zwischen Kulturen. Würzburg: Ergon 1999 (Identitäten und Alteritäten 1). S. 137-154.
- Weiss, Walter: Annäherungen an die Literatur(wissenschaft) II. Österreichische Literatur. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1995 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 328).
- Winkler, Markus: Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer. Thübingen: Max Niemeyer 2009. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 133).

Onlinequellen:

Universität Potsdam: <https://www.uni-potsdam.de/de/romanistik-kimminich/inhalte/begriff-des-monats/april-semio.html>
(letzter Aufruf am 19.1.2020, 17:48)

Geschichte Österreich: <https://www.geschichte-oesterreich.com/1804-1867/>
(letzter Aufruf am 19.1.2020, 17:47)

Der Neue Pauly online: http://dx-doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/1574-9347_dnp_e212470
(letzter Aufruf am 19.1.2020, 17:49)

Gründliches mythologisches Lexikon von Benjamin Hederich online:
http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Hederich&mode=Vernetzung&lemid=HA00982#XHA00982
(letzter Aufruf am 19.1.2020, 17:50)

Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Raumstrukturen und der Grenzziehung in Grillparzers Werk *Das goldene Vließ*. Dafür werden einführend literaturwissenschaftliche Grundlagen zu Räumen und Grenzen bzw. Grenzziehungen dargelegt. Die Basis für die nachfolgende Analyse bildet Jurij M. Lotmans semiotisches Raummodell und seine damit zusammenhängende Grenztheorie. In der Analyse wird Grillparzers Trauerspiel auf der topographischen und kulturellen Ebene, sowie der Figurenebene hinblickend auf seine dem Text zugrunde liegende Struktur untersucht. Weiters wird Medeas Position in den beiden Semiosphären Kolchis und Griechenland herausgearbeitet und analysiert, inwieweit ihre und die Grenzüberschreitung der anderen Figuren, sowie die kulturellen Differenzen zur finalen Tragödie – dem Kindsmord – beitragen.

Als Ergebnis kann festgehalten werden, dass die dem dramatischen Werk zugrunde liegende binäre Opposition sowohl den Handlungsverlauf, als auch die Entwicklung der Figuren beeinflusst. Die semantische und topographische Grenze des Textes teilt des Trauerspiel in die beiden differierenden Räume Kolchis und Griechenland. Durch die Grenzüberschreitungen der Figuren treffen die beiden Hälften aufeinander, wodurch kulturelle Konflikte entstehen.

Abstract

The following thesis examines the spatial structures and the demarcation in Grillparzer's dramatic text *Das goldene Vließ*. For this purpose, literary foundations of spatial theories as well as various concepts of boundaries are presented. Jurij M. Lotman's semiotic spatial model and its related boundary theory are the methodological approaches for this analysis. In the paper's analytical part, Grillparzer's tragedy is examined on topographic and cultural levels as well as on the character level with regard to the text's structure. Furthermore, Medea's position in the two semiospheres Colchis and Greece is defined in detail and analyzed to what extent her and the other characters' border crossing and the cultural differences contribute to the final tragedy – the children's murder.

As a result, it can be stated that the binary opposition on which the dramatic work is based, influences both the plot and the characters' development. The semantic and topographical boundaries of the text divide the drama into two different spaces: Colchis and Greece. The crossing of said borders results in confrontation of both semiospheres which then sparks conflicts among the cultures.