



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Franz Grillparzers Frauenfiguren
in sozialgeschichtlichem Kontext**
dargestellt anhand der Beispiele
Mirza, Gülnare, Hero und Rahel

Verfasserin

Sandra Maria Hackl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 190 333 313
Lehramtsstudium Deutsch / Geschichte
Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	3
1 Einleitung.....	4
1.1 Forschungsfrage, Begründung des Forschungsinteresses.....	4
1.2 Überblick über den Forschungsstand.....	5
1.3 Methodische Grundlagen: Sozialgeschichtliche Ansätze der Literaturwissenschaft und Gender Studies.....	7
2 Geschichtliche Grundlagen: Lebenswelten der Frau im Biedermeier.....	10
2.1 Politische und rechtliche Grundlagen.....	10
2.2 Unterricht und Erziehung.....	14
2.3 Ehe und Familie.....	15
2.4 Weibliche Rollenbilder.....	18
2.5 Entstehung der Frauenvereine.....	21
3 Grillparzers Frauenfiguren: Mirza, Gülnare, Hero und Rahel.....	23
3.1 Mirza und Gülnare aus <i>Der Traum ein Leben</i>.....	24
3.1.1 Äußeres Erscheinungsbild, Charakter und Sprache.....	24
3.1.2 Stellung im patriarchalen Gesellschaftsgefüge.....	29
3.1.3 Strategien zur Unterdrückung.....	37
3.1.4 Ökonomische Positionierung.....	43
3.1.5 Zusammenfassung: Mirza und Gülnare und das biedermeierliche Frauenbild.....	46
3.2 Hero aus <i>Des Meeres und der Liebe Wellen</i>.....	47
3.2.1 Äußeres Erscheinungsbild, Charakter und Sprache.....	47
3.2.2 Stellung im patriarchalen Gesellschaftsgefüge.....	54
3.2.3 Strategien zur Unterdrückung.....	65
3.2.4 Ökonomische Positionierung.....	69
3.2.5 Zusammenfassung: Hero und das biedermeierliche Frauenbild.....	73
3.3 Rahel aus <i>Die Jüdin von Toledo</i>.....	75
3.3.1 Äußeres Erscheinungsbild, Charakter und Sprache.....	75
3.3.2 Stellung im patriarchalen Gesellschaftsgefüge.....	82
3.3.3 Strategien zur Unterdrückung.....	93
3.3.4 Ökonomische Positionierung.....	97
3.3.5 Zusammenfassung: Rahel und das biedermeierliche Frauenbild.....	100
4 Synthese.....	103
5 Literaturverzeichnis.....	111
5.1 Primärliteratur.....	111
5.2 Sekundärliteratur.....	111
5.2.1 Zur Sozialgeschichte der Biedermeierzeit.....	111
5.2.2 Zum literarischen Frauenbild der Biedermeierzeit.....	112
5.2.3 Zu Franz Grillparzers Frauenfiguren.....	113
5.3 Zur literaturwissenschaftlichen Methode.....	115
5.4 Lexika und Nachschlagewerke.....	115
6 Anhang.....	116
6.1 Abstract.....	116
6.2 Lebenslauf.....	118

Vorbemerkung

Die Abfassung der vorliegenden Arbeit war nur möglich, weil mich viele Menschen bestärkt, unterstützt und ermutigt haben. Bei ihnen möchte ich mich hiermit bedanken. An erster Stelle danke ich meiner Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke für ihre Geduld, ihre wertvollen Anregungen und vor allem für ihre punktgenaue Auseinandersetzung mit dieser Arbeit. Ich weiß es besonders zu schätzen, dass sich Pia Janke dankenswerterweise sofort bereit erklärt hat, die Betreuung meiner Diplomarbeit nach dem unerwarteten Tod Wendelin Schmidt-Denglers zu übernehmen.

Inniger Dank gebührt meiner Familie, an erster Stelle meinem Mann Stefan und unseren beiden Töchtern, Lena und Sophie, die viele Stunden auf mich verzichtet haben. Eben solchen Dank möchte ich meinen Eltern aussprechen, ohne deren beständige Förderung und Unterstützung ich mein Studium weder hätte beginnen noch abschließen können. Herzlich danke ich darüberhinaus meinem Bruder Mex und meiner Schwester Lisa sowie meinen Schwiegereltern, die mich vor allem bei der Kinderbetreuung tatkräftig unterstützt haben.

Lunz am See, im August 2009

1 Einleitung

1.1 Forschungsfrage, Begründung des Forschungsinteresses

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit vier Frauenfiguren Franz Grillparzers (1791-1872), die aus unterschiedlichen Entstehungszeiten und Dramengattungen stammen: mit Mirza beziehungsweise der ihr im Traum entsprechenden Gülnare aus *Der Traum ein Leben*, mit Hero aus *Des Meeres und der Liebe Wellen* sowie mit Rahel aus *Die Jüdin von Toledo*. Die Auswahl dieser Stücke erklärt sich aus dem Anspruch, dass Grillparzers verschiedene „Dramengattungen“ vertreten sein sollten: das „historische Märchenspiel“ *Der Traum ein Leben* (Uraufführung 1834), das Griechendrama *Des Meeres und der Liebe Wellen* (Uraufführung 1831) sowie das Historiendrama *Die Jüdin von Toledo* (Uraufführung 1872). Diese Stückauswahl deckt zugleich unterschiedliche Zeiträume des Grillparzer'schen dichterischen Schaffens ab. Die lange Beschäftigung mit der Ausarbeitung dieser drei Dramen führt dazu, dass die Texte – zumindest teilweise – in der Biedermeierzeit entstanden. So beschäftigte sich Grillparzer seit 1817 mit *Der Traum ein Leben*, seit 1820 mit *Des Meeres und der Liebe Wellen* und seit 1824 mit der *Jüdin von Toledo*. Alle drei Dramen besitzen daher große Aussagekraft für die Epoche des Biedermeier.

Der zentrale Fokus dieser Arbeit liegt auf Grillparzers Frauendarstellung im Vergleich mit der historischen Realität der Biedermeierzeit. Das Ziel dieser Untersuchung besteht demnach darin, das emanzipatorische Potenzial der Grillparzer'schen Frauengestaltung anhand der Beispiele von Mirza, Gülnare, Hero und Rahel auszuloten. Zu diesem Zweck dienen vier Forschungsfragen, die für jede Frauenfigur zunächst separat beantwortet werden. Diese einzelnen Untersuchungsbereiche sind: 1. die Sprache, das Aussehen und die Charakterzüge der Frauenfigur, 2. die Stellung der Frauenfigur im patriarchalen Gesellschaftsgefüge, 3. die patriarchalen Strategien zur Unterdrückung der Frauenfigur sowie 4. die ökonomische Positionierung der Frauenfigur. Die Ergebnisse dieser Einzelanalysen werden in einer Synthese zusammengeführt und der realen historischen Situation der Frau der Biedermeierzeit gegenübergestellt. Dieser Abgleich ermöglicht eine zusammenfassende Bewertung von Grillparzers Darstellungen von Weiblichkeit.

Das Forschungsinteresse für Franz Grillparzer rührt von einem Seminar bei Prof. Wendelin Schmidt-Dengler her, im Zuge dessen der psychoanalytische Gehalt des Stückes *Der Traum ein Leben* diskutiert wurde. Die Fokussierung auf patriarchale Machtstrukturen

und deren Bewertung aus einem historischen Blickwinkel entwickelte sich aus Gesprächen mit Prof. Pia Janke.¹

1.2 Überblick über den Forschungsstand

Bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts entstehen erste Arbeiten, die sich mit der Gestaltung der Frauenfiguren Franz Grillparzers beschäftigen. Bis in die 1950er-Jahre kommen diese Analysen zum einhelligen Schluss, dass Grillparzer ein einfühlsamer Kenner der weiblichen Psyche sei und die Gestaltung weiblicher Charaktere meisterhaft verstehe.²

Seit den späten 1960er-Jahren gelten psychoanalytische Betrachtungsweisen als geeigneter Zugang zu den Grillparzer-Texten. Heinz Politzers grundlegende Grillparzer-Studie ist ein Musterbeispiel für die konsequente Verfolgung dieses Ansatzes. Politzer attestiert Grillparzer psychologische Fähigkeiten, bezieht sich dabei allerdings sowohl auf die Gestaltung weiblicher als auch männlicher Figuren.³ Eine ähnliche Position vertreten Walter Naumann und Helmut Bachmaier.⁴ In den 1980er- und 1990er-Jahren dominieren die Gender Studies als literaturtheoretische Methode die Grillparzer-Frauenforschung. Dagmar C. G. Lorenz entwickelt ihre Analyse aus einem sozialgeschichtlichen Ansatz, den sie – beispielsweise durch die Einflechtung von Tagebucheinträgen – stark mit dem biographischen Hintergrund des Autors auflädt.⁵ Lorenz gelangt zu dem Schluss, dass sich in Grillparzers Werken die Misogynie der abendländischen Kultur spiegle.⁶ Grillparzer vertrete in diesem Kontext allerdings „eine unverkennbar revolutionäre Tendenz“, da er die gesellschaftlich bedingten Rollenzuschreibungen fallweise in Frage stelle.⁷

¹ Die Aktualität des Dichters Grillparzer untersuchte Anna Babka im Jahr 1992 mittels Befragung von 150 Personen. Diese Studie kommt zu dem Ergebnis, dass der Großteil der Befragten bereits einmal „etwas“ von Grillparzer gelesen hat, dies allerdings „schon länger her“ sei. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich dabei um Schullektüre handelte, Grillparzer in der Privatlektüre allerdings nicht zu den vielgelesenen Autoren zählt. Vgl. Babka, Anna: Zur Aktualität Franz Grillparzers. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 3. Folge. Bd. 18 (1991-1992). Hg. von Robert Pichl und Hubert Reitterer. Wien: Hora Verlag 1992, S. 357-379, S. 359-360.

² Zu diesem Ergebnis kommen beispielsweise die Studien von Francis Wolf-Cirian und Hildegard Essler. Vgl. Wolf-Cirian, Francis: Grillparzers Frauengestalten. Stuttgart: Cotta 1908 und Essler, Hildegard: Die Frau Grillparzers. Dissertation. Univ. Wien 1945. Zit. n. Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität. Anmerkungen zu Grillparzers Frauenfiguren. In: Lenau Jahrbuch 26 (2000), S. 57-72, S. 57.

³ Vgl. Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier. Mit einem Vorwort von Reinhard Urbach. Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag 1990.

⁴ Vgl. Naumann, Walter: Franz Grillparzer. Das dichterische Werk. 2. Veränderte Aufl. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer Verlag 1967 (Sprache und Literatur 42) und Bachmaier, Helmut: Nachwort. In: Grillparzer, Franz: Der Traum ein Leben. Stuttgart: Reclam 2005 (RUB 4385), S. 94-96.

⁵ Lorenz, Dagmar C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. In: Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. v. Sylvia Wallinger u. Monika Jonas. Innsbruck: Institut für Germanistik der Universität Innsbruck 1986 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Germanistische Reihe Bd. 31), S. 201-216.

⁶ Vgl. ebd., S. 207.

⁷ Vgl. ebd., S. 216.

Auch William Edgar Yates vermengt biographische und sozialgeschichtliche Ansätze. Er spickt seine Darstellung der Grillparzer-Frauenbilder mit privaten Details über den Autor, die zur Formulierung seiner Hypothese allerdings nichts beitragen. Yates kommt schließlich zu dem Ergebnis, dass sich in Grillparzers Dramen „die Spannungen, die der Frauenbewegung der Biedermeierzeit zugrunde lagen“, widerspiegeln.⁸

Eine weitere Spielart des biographisch-soziokulturellen Interpretationsansatzes bietet Karin Hagl-Catling, deren Dissertation aus dem Jahr 1997 eine Analyse der imaginierten und authentischen Frauenbilder Grillparzers zum Ziel hat.⁹ Die Studie beschäftigt sich mit den Frauenfiguren Sappho, Medea, Libussa und Rahel. Hagl-Catling, die sich in der Tradition der feministischen Kulturwissenschaft verortet, zeigt „Widersprüchlichkeiten des Grillparzer-schen Frauenbildes“ auf. Damit meint Hagl-Catling jene Inkongruenzen, die zwischen Grillparzers persönlichem Frauenbild und der dichterischen Gestaltung seiner Protagonistinnen bestehen. Hagl-Catling stützt sich dabei auf die Projektionstheorie, wonach „die Krisen und Konflikte seiner weiblichen Hauptfiguren den von Grillparzer persönlich erfahrenen Krisenzuständen entsprechen“¹⁰. Einen konträren Ansatz vertritt hingegen Gerhard Scheit: Er nimmt vom privaten Frauenbild Grillparzers deutlichen Abstand.¹¹ Unter dem Titel „Grillparzer und die deutschen Männer“ arbeitet er zentrale Konstituenten von Weiblichkeit bei Grillparzer heraus: „Kindlichkeit und Erhabenheit – das sind offenbar die beiden Pole in Grillparzers Dramaturgie. Unendlich große oder keine Distanz zum anderen – in diesem Extremen bewegen sich seine Figuren.“¹² Scheit versteht – mit Bezug auf Klaus Theweleit – die Literatur als Projektionsapparat, der in Männerphantasien geprägte Bilder von Weiblichkeit auf Frauenkörper werfe.¹³ Diesen Ansatz verfolgt auch Hans Höller in einem Aufsatz, der die Frauenbilder bei Grillparzer und Ingeborg Bachmann vergleicht und diese als Konstrukt männlicher Ansprüche betrachtet.¹⁴

⁸ Vgl. Yates, William Edgar: Grillparzer and the Fair Sex. In: Grillparzer und die europäische Tradition. Londoner Symposium 1986. Hg. v. Robert Pichl u.a. Wien: Hora-Verlag 1987 (Sonderpublikation der Grillparzer Gesellschaft Wien), S. 82.

⁹ Vgl. Hagl-Catling, Karin: Für eine Imagologie der Geschlechter. Franz Grillparzers Frauenbild im Widerspruch. Entwicklung und Anwendung eines theoretischen Gesamtkonzeptes zur Analyse von Frauenbildern unter Berücksichtigung von kulturhistorischen und biographischen Aspekten anhand ausgewählter Beispiele. Frankfurt a. Main u.a.: Peter Lang 1997 (Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1588).

¹⁰ Ebd., S. 278.

¹¹ Vgl. Scheit, Gerhard: Grillparzer und die deutschen Männer. In: Stichwort Grillparzer. Hg. v. Hilde Haider-Pregler u. Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1994 (Grillparzer-Forum 1), S. 51-58.

¹² Ebd., S. 56.

¹³ Vgl. ebd., S. 51.

¹⁴ Vgl. Höller, Hans: Der Todesarten-Zyklus des 19. Jahrhunderts. Ingeborg Bachmann und Franz Grillparzer. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 3. Folge. 15. Bd. (1983), S. 141-153.

Ähnlich wie Scheit verwahrt sich auch Pia Janke in ihrem Essay „Gescheiterte Authentizität. Anmerkungen zu Grillparzers Frauenfiguren“ gegen die Einbeziehung „spekulativer biographischer Details“.¹⁵ Janke verweist auf die Uneinheitlichkeit der Frauenbilder in Grillparzers Werk und zeigt, dass Grillparzer zwar gegen die „tradierten bürgerlich-patriarchalischen Weiblichkeitsbilder“ anschreibe, es ihm allerdings nicht gelinge, „sich von ihnen [...] wirklich lösen zu können“.¹⁶ Grillparzers Versuche, „sich den Imaginationen tradierter Weiblichkeit zu entziehen“, seien „zumeist zum Scheitern verurteilt“.¹⁷ Eine jüngere Veröffentlichung über Grillparzers Frauenfiguren stammt aus dem Jahr 2006 von William C. Reeve: Ausgehend von *Der Traum ein Leben* stellt Reeve die kühne Behauptung auf, dass Grillparzer von *Sappho* bis zu *Libussa* in seinen Werken ein annähernd einheitliches Frauenbild zeichne, das stets einer durchgängig emanzipierten Sichtweise entspreche.¹⁸

Hinsichtlich der Quantität der Literatur zu den Grillparzer-Frauenfiguren, die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen, zeigt sich, dass Rahel, die *Jüdin von Toledo*, deutlich öfter in spezifischen Essays behandelt wird als Hero aus *Des Meeres und der Liebe Wellen* oder Mirza und Gülnare aus *Der Traum ein Leben*. Neben Rahel zählen Medea und Libussa zu jenen Figuren, die am häufigsten in der Literatur über Grillparzers Frauenbild referiert werden.

Die vorliegende Arbeit geht von einem sozialgeschichtlichen Ansatz der Literaturwissenschaft aus und wendet sich zugleich zentralen Fragestellungen der Gender Studies zu. Diese Untersuchung verfolgt das Ziel, das beispielsweise von Gerhard Scheit und Pia Janke angewendete Verfahren der Darstellung von Weiblichkeit im Kontext mit dem historischen Hintergrund aufzugreifen und anhand einer Detailanalyse von vier wichtigen Frauenfiguren zu verfeinern. Diesem Ansatz entsprechend verzichtet diese Arbeit vollkommen auf die Einbeziehung biographischer Hintergründe. Im Mittelpunkt stehen die Konstrukte von Weiblichkeit in den Texten des Autors Grillparzer – und nicht das Frauenbild des Menschen Grillparzer.

1.3 Methodische Grundlagen: Sozialgeschichtliche Ansätze der Literaturwissenschaft und Gender Studies

Die sozialgeschichtliche Methode der Literaturwissenschaft bietet für diese Arbeit einen zielführenden Ansatz, da dieses Verfahren auf einer engen Verknüpfung des dichterischen Werkes mit dem geschichtlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Entstehungskontext

¹⁵ Vgl. Janke, Pia: *Gescheiterte Authentizität*, S. 57-72, S.58.

¹⁶ Ebd., S. 71.

¹⁷ Ebd., S. 71-72.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 393.

beruht.¹⁹ Grillparzers Texte lassen sich durch die Anwendung dieses Ansatzes mit den historischen Lebensbedingungen der Biedermeierzeit vergleichen, da sozialgeschichtliche Verfahren auf einem Literaturverständnis basieren, das den Text nicht als autonomes Kunstprodukt eines mitunter zum Genie überhöhten Autors²⁰ betrachtet, sondern als „Resultat kultureller, sprachlicher, sozialer und gesellschaftlicher Zusammenhänge sowie politischer und ökonomischer Entwicklungen“ bewertet.²¹ Hinter dieser Annahme steht die Einsicht, dass Autoren nicht losgelöst von sozialen Normen und kulturellen Vorstellungen schreiben, literarische Texte also nicht ausschließlich als ästhetische Gebilde mit eigenen Gesetzen zu interpretieren sind, sondern als Produkte sozialer Handlungen verstanden werden müssen.²² Einwände gegen das sozialgeschichtliche Verfahren, die dessen Unzeitgemäßheit bemängeln, erübrigen sich mit der Feststellung, dass „neuere Konzepte einer mediengeschichtlich und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft [...] Erkenntnisinteressen der Sozialgeschichte im Kontext des New Historicism [reformulieren].“²³

Eine der potenziellen Schwachstellen der sozialgeschichtlichen Methode liegt in der Betonung des Stellenwerts der geschichtswissenschaftlichen Arbeit. Kritiker vertreten mitunter die Ansicht, dass der sozialgeschichtlichen Beschäftigung mit einem Text kein echtes historisches Erkenntnisinteresse zugrunde liege, da die Darstellung der geschichtlichen Fakten selektiv geschehe.²⁴ Freilich muss dieser Einwand auf ein literaturwissenschaftlich orientiertes Verfahren zutreffen, da dessen Erkenntnisinteresse vordringlich dem Text gilt. Daher wählt auch diese Arbeit die historischen Fakten nach ihrer Relevanz für das Thema dieser Arbeit aus. Doch auch eine allzu intensive Auseinandersetzung mit den historischen Fakten erlaubt Kritik an Unzulänglichkeiten der sozialgeschichtlichen Methode: „Sie liegen vor allem in der vielfach nicht gelungenen Verbindung von gesellschaftspolitischen und soziokulturellen Prozessen auf der einen, der literarischen Entwicklung auf der anderen Seite begründet; weiterhin in der Dominanz sozioökonomischer Fragestellungen.“²⁵

Eine sozialgeschichtlich motivierte Literaturbetrachtung läuft demnach einerseits Gefahr, zu einer wirtschaftsgeschichtlichen Abhandlung zu geraten sowie andererseits die Bezüge zwischen Text und außertextlicher Wirklichkeit nur in unzureichendem Ausmaß herzustellen.

¹⁹ Vgl. Becker, Sabina: Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007 (Rowohlt's Enzyklopädie 55686), S. 62.

²⁰ Zugunsten besserer Lesbarkeit verzichtet diese Arbeit durchgehend auf das Gendersplitting und bleibt bei der männlichen Form. Selbstverständlich sollen die Autorinnen, Leserinnen, Interpretinnen etc. stets mitgedacht werden.

²¹ Becker, Sabina: Literatur- und Kulturwissenschaften, S. 64.

²² Ebd.

²³ Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender u. a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther u. Irmgard Schweikle. 3. Völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007, S. 718.

²⁴ Vgl. Schön, Erich: Sozialgeschichtliche Literaturwissenschaft, S. 610.

²⁵ Becker, Sabina: Literatur- und Kulturwissenschaften, S. 72.

len. Einen Ausweg bieten hier die neueren kulturgeschichtlichen und kulturwissenschaftlichen Ansätze, die mit den sozialgeschichtlichen Zugängen zwar eng und ursprünglich verwoben sind, aber dennoch eine geweitete Perspektive der Literaturbetrachtung ermöglichen: „Im Zuge neuerer kulturgeschichtlicher und kulturwissenschaftlicher Theorien hat man diese Fokussierung auf die sozioökonomischen und politischen Kontexte von Literatur zugunsten der Einbeziehung gesamtultureller Rahmenbedingungen aufgegeben.“²⁶ Eine rigide Grenzziehung zwischen diesen beiden literaturwissenschaftlichen Verfahren erscheint innerhalb dieser Arbeit als wenig sinnvoll. Damit erweist sich ein zu den kulturwissenschaftlichen Ansätzen offenes sozialgeschichtliches Vorgehen als probates Mittel für diese Untersuchung.

Die Gender Studies bilden im Sinne des Methodenpluralismus, zu dem sich diese Arbeit bekennt, eine weitere wichtige Basis für die Auseinandersetzung mit den Grillparzer'schen Frauenfiguren. Die Gender Studies sind wiederum ihrerseits in den Kulturwissenschaften verankert, denn sie „dürfen als eine kulturwissenschaftlich fundierte Methode gelten“²⁷ und rücken jene Themen in den Fokus, die auch im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen. Somit ermöglichen sie „die Analyse gesellschaftlicher und kultureller Strukturen von Weiblichkeit“²⁸:

Indem die Gender Studies ihren Fokus auf die kulturelle Ordnung einer Gesellschaft und auf die in ihr dominierende Geschlechterordnung richten, können sie sicherstellen, dass verinnerlichte literarische und ästhetische Strategien der Anpassung, aber auch unbewusste der subversiven Auflehnung erkannt und herausgearbeitet werden.²⁹

Besonderes Augenmerk legen die Gender Studies dabei auf die „Machtstrukturen, die die Bilder von den Geschlechtern prägen“. Dieser Anspruch bedingt einen Rückgriff auf sozialgeschichtliche Ansätze: „Über die Beschreibung der in Literatur thematisierten Geschlechterverhältnisse sind dementsprechend eine Gesellschaft prägende Strukturen zu durchleuchten.“ Damit schließt sich der methodische Kreis zwischen Gender Studies und sozialgeschichtlich basierter Literaturwissenschaft, der die Grundlage dieser Arbeit bildet.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 125.

²⁸ Ebd., S. 123.

²⁹ Ebd., S. 125.

2 Geschichtliche Grundlagen: Lebenswelten der Frau im Biedermeier

Ähnlich groß wie die Unterschiede zwischen den einzelnen Schichten der noch ständisch geprägten Gesellschaft Anfang des 19. Jahrhunderts waren auch die Differenzen zwischen den Lebenswelten der Frauen. Inmitten dieser Vielfalt richtet diese Arbeit ihren Fokus auf die Darstellung weiblicher Lebenswelten im Zeitfenster des Biedermeier und beschränkt sich damit zugleich auf den urbanen Raum. Damit liegt der Schwerpunkt der Skizzierung weiblicher Lebensentwürfe dort, wo auch Grillparzer den Großteil seiner Lebenszeit verbrachte. Die bauerliche Bevölkerung, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zuge der „Landflucht“ verstärkt in die Städte drängte und dort durch billige Lohnarbeit in einer der zahlreichen Fabriken ihren Lebensunterhalt finanzierte, bleibt ausgespart.³⁰ Gleiches gilt für die Frauen aus ländlichen Gebieten.³¹

2.1 Politische und rechtliche Grundlagen

Auf die zehnjährige Amtszeit Josephs II., eines Vertreters des aufgeklärten Absolutismus, folgte eine restaurative Phase. Nachdem Josephs unmittelbarer Nachfolger, Kaiser Leopold II., nach nur zwei Jahren Regentschaft verstorben war, folgte ihm 1792 dessen Sohn Franz II. (I.) auf den Thron. Der zweite Habsburger, der neben Kaiser Franz in die Epoche des Biedermeier fällt, ist dessen Sohn Kaiser Ferdinand I., der nach dem Tod des Vaters im Jahr 1835 die Regentschaft übernahm, bis er 1848 abdanken musste.³²

Kaiser Franz vertrat gemeinsam mit seinem Staatskanzler Clemens Wenzel Lothar Fürst von Metternich einen strikten Kurs gegen sämtliche nationale und liberale Bestrebungen.³³ Selbst der Staatsbeamte Grillparzer geriet mit Metternichs ausgeprägtem Spitzel- und Zensurwesen unter der Leitung des Polizeipräsidenten Sedlnitzky mitunter heftig in Konflikt.³⁴ Obgleich Grillparzer diesem System kritisch gegenüberstand, verkörperte dieser Staat

³⁰ Vgl. Vögelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. Mit Zeittafeln, Biographien und Hinweisen auf Museen und Sammlungen. München: Wilhelm Heyne Verlag 2002 (Heyne Sachbuch Nr. 19/827), S. 221.

³¹ Zur Definition des Begriffes „Bürgertum“ im 19. Jahrhundert vgl. Kocka, Jürgen: Das europäische Muster und der deutsche Fall. In: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Eine Auswahl. Hg. v. Jürgen Kocka. 3 Bde. Bd. 1: Einheit und Vielfalt Europas. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1573), S. 9-84.

³² Vgl. zum Stammbaum der Habsburger ebd., S. 374-375.

³³ Vgl. ebd., S. 174.

³⁴ Ein Beispiel für einen Konflikt mit der Zensurbehörde war die Campo-Vaccino-Affäre. Grillparzers Gedicht an die Ruinen des *campo vaccino* (1819) enthielt die Botschaft, dass die christliche Kultur die antike Tradition vernichtet habe. Das Gedicht wurde zensiert, Grillparzer mit der Entlassung bedroht (vgl. Scheit, Gerhard: Grillparzer, S. 51-52). Dennoch war Grillparzers Verhältnis zu Metternich ambivalent. Die spöttische Ablehnung von

zugleich Grillparzers Arbeitgeber und seine Heimat: „Das Metternichsche System gab ihm nicht nur Anlaß [sic]³⁵ zu ständiger Unruhe und Unlust, es verlieh ihm auch eine Art von widerwilliger Identität.“³⁶

In diesem restaurativen Klima wurden die Rechtlosigkeit der Frauen und die Diskriminierung auf Grund ihres Geschlechtes im Jahr 1811 im Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuch (ABGB) festgeschrieben, das 1812 in Kraft trat.³⁷ Die Formulierung der Paragraphen des ABGB wurde allerdings noch unter Joseph II. in Angriff genommen. Dabei stützte man sich wesentlich auf den Codex Thesarianus, das Kodifikationswerk aus der Regierungszeit Maria Theresias.³⁸ Die Historikerin Magret Friedrich untersuchte die Parallelen zwischen beiden Gesetzeswerken und deutet die vielen sehr allgemein übernommenen Formulierungen im Eherecht des ABGB als Mittel zur Sicherung patriarchalischer Herrschaftsstrukturen:

Das ganze Vorhaben [der Ausformulierung des ABGB, Anm.] stand jedoch auch im Spannungsfeld von Durchsetzung vertragsrechtlicher Gleichheitsvorstellungen und Sicherung bestehender Vorherrschaften. So waren die Juristen bemüht, im Eherecht die männliche Vorherrschaft und im Kindschaftsrecht die „patria potestas“ [väterliche Herrschaftsgewalt, Anm.] zu garantieren. Oberster Grundsatz war und blieb daher, dass der Mann das Haupt des Hauses beziehungsweise der Familie sei. Außerdem wurde gefordert, in diesen zwischenmenschlichen Bereichen möglichst wenig explizit zu regeln, [...] um bestehende Machtverhältnisse nicht anzutasten.³⁹

Dennoch klangen manche Paragraphen des ABGB zunächst nach einer annähernd gleichen Machtverteilung zwischen Mann und Frau: So umfassten die grundlegenden Aufgaben beider Eheleute⁴⁰ sowohl moralische als auch physische Verpflichtungen, wie „in unzertrennbarer Gemeinschaft zu leben, Kinder zu zeugen, sie zu erziehen, und sich gegenseitig Beystand zu leisten“.⁴¹ Ähnlich lautete der Paragraph 90 ABGB, der versuchte, auch den Mann vorsichtig in die Pflicht zu nehmen: „Vor Allem [sic] haben beyde Theile eine gleiche Verbindlichkeit

Metternichs Maßnahmen wandelte sich in späteren Jahren zur Hoffnung auf politische Stabilität, die Grillparzer in Metternich verkörpert sah. Vgl. zum Verhältnis Grillparzer und Metternich: Nie, Jun: Franz Grillparzer als Autor des österreichischen Biedermeier. Diplomarbeit. Univ. Wien 1990.

³⁵ Zur Orthografie: In Bezug auf die S-Schreibung wurde die „alte“ Rechtschreibung in den wörtlichen Zitaten durchgängig ohne Verweis [sic] beibehalten, da die verwendete Grillparzer-Werkausgabe von Helmut Bachmaier den Originaltext der Dramen sowie sämtliche Kommentare in ebendieser Schreibweise wiedergibt. Wörtliche Zitate enthielten andernfalls mitunter mehrere Verweise auf geänderte Orthografie, was die Lesbarkeit stark einschränken würde. Auf offensichtliche Fehler abseits der S-Schreibung in Grammatik, Orthografie und Zeichensetzung wird jedoch in eckigen Klammern hingewiesen.

³⁶ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 103.

³⁷ Vgl. Vocolka, Karl: Geschichte Österreichs, S. 227.

³⁸ Friedrich, Margret: Zur Genese der Stellung der Ehefrau im österreichischen *Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuch*. In: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 14 (2003), H. 1, S. 97-109, S. 97.

³⁹ Ebd., S. 98.

⁴⁰ Bei der Eheschließung im Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuch von 1811 handelte es sich um einen bürgerlichen Vertrag. Die Eheschließung – im Regelfall zweier Katholiken – erfolgte vor einem katholischen Priester.

⁴¹ § 93 ABGB 1811, Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch für die gesammten deutschen Erbländer der Oesterreichischen Monarchie. I. Theil. Wien: Aus der K.k. Hof- u. Staatsdruckerey 1811, S. 33.

zur ehelichen Pflicht, Treue und anständigen Begegnung.“⁴² Die Formulierung „anständige[...] Begegnung“ lässt Raum zur Interpretation, wurde doch dem Mann als Oberhaupt der Familie im ABGB von 1811 die Anwendung von Gewalt – durchaus auch in physischer Form – zugebilligt: „Die Rechte, welche vorzüglich dem Vater als Haupt der Familie zustehen, machen die väterliche Gewalt aus.“⁴³ Unmissverständlich machte das Gesetz hier deutlich, dass im familiären Gefüge der Biedermeierzeit ausschließlich der Mann den Ton angab.

Ein Blick in das Kapitel Eherecht des ABGB von 1811 offenbart eine Fülle von Paragraphen, die die Freiheit der Frauen deutlich einschränkten. So waren beispielsweise die innerfamiliären Machtstrukturen per Gesetz festgeschrieben: „Der Mann ist das Haupt der Familie. In dieser Eigenschaft steht ihm vorzüglich das Recht zu, das Hauswesen zu leiten; es liegt ihm aber auch die Verbindlichkeit ob, der Ehegattinn [sic] nach seinem Vermögen den anständigen Unterhalt zu verschaffen, [sic] und sie in allen Vorfällen zu vertreten.“⁴⁴ Die Frau musste sich im Haus den Anordnungen des Mannes fügen und von ihm in sämtlichen gerichtlichen Angelegenheiten vertreten lassen, da ihr selbst jegliche Rechtsfähigkeit abgesprochen wurde. Überdies hatte die Frau dem Ehemann in seinen Haushalt zu folgen, seinen Namen anzunehmen und „so weit es die häusliche Ordnung erfordert, die von ihm getroffenen Maßregeln sowohl selbst zu befolgen, als befolgen zu machen.“⁴⁵ Dies bedeutete, dass es der Frau oblag, die Einhaltung der vom Mann vorgegebenen Regeln bei Kindern und eventuell vorhandenen Diensthofen einzufordern.

Die gesellschaftliche Geringschätzung der Frauen zeigte sich auch an der Tatsache, dass es weiblichen Personen nicht gestattet war, als Testamentszeuginnen zu fungieren. In der Erläuterung wurden Frauen in einem Atemzug mit körperlich Beeinträchtigten genannt: „Die Mitglieder eines geistlichen Ordens; Frauenspersonen und Jünglinge unter achtzehn Jahren, Sinnlose, Blinde, Taube, [sic] oder Stumme, dann diejenigen welche die Sprache des Erblassers nicht verstehen, können den letzten Anordnungen nicht Zeugen seyn.“⁴⁶ Es verwundert wenig, dass im Paragraph 192 auch davon abgeraten wird, Frauen eine Vormundschaft zu übertragen: „Auch Personen weiblichen Geschlechtes, Ordensgeistlichen und Einwohner fremder Staaten, [sic] soll in der Regel keine Vormundschaft übertragen werden.“⁴⁷

⁴² § 90 ABGB 1811, S. 32.

⁴³ § 147 ABGB 1811, S. 57.

⁴⁴ §91 ABGB 1811, S. 32.

⁴⁵ § 92 ABGB 1811, S. 33.

⁴⁶ § 591 ABGB 1811, S. 113.

⁴⁷ § 192 ABGB 1811, S. 75.

Freilich konnten Frauen durchaus eine Bürgschaft übernehmen, was im Zusammenhang mit den zitierten Restriktionen verwundern mag.⁴⁸ Es scheint so, als habe das ABGB den Frauen lediglich dann Rechte zugebilligt, wenn diese letztlich Männern nützten – die möglicherweise einmal eine Bürgin suchten. In dieses Bild passt auch jene gesetzliche Vorgabe, die das Vermögen der Frau bei der Eheschließung automatisch in die Verwaltung des Ehemannes übergehen ließ: „So lange die Ehegattin nicht widersprochen hat, gilt die rechtliche Vermuthung, daß [sic] sie dem Manne als ihrem gesetzmäßigen Vertreter die Verwaltung ihres freyen Vermögens anvertraut hat.“⁴⁹ Falls der Gatte schlecht wirtschaftet, kann die Ehefrau lediglich darauf hoffen, dass dem Mann die Hoheit über ihr Geld aberkannt wird. Dieser hat hingegen sogar das Recht, die Frau öffentlich zur „Verschwenderin“ erklären zu lassen.⁵⁰ Die sublimierte Botschaft hinter dieser Wortwahl ist unschwer zu erkennen: Männer verfügten über das Vorrecht in finanziellen Belangen, Frauen wurde dagegen unterstellt, mit Geld nicht umgehen zu können. Als gesellschaftliche Sanktion durften sie von ihren Ehemännern öffentlich bloßgestellt werden.

Zusammenfassend zeigt sich, dass die Frauen durch die Bestimmungen des ABGB in vielen Lebensbereichen den Männern gegenüber schlechter gestellt waren:

Frauen schienen im ABGB ausschließlich als Familien-Mitglieder auf, als Töchter, Ehefrauen, Mütter, Waisen oder Witwen. Ihre Unmündigkeit in finanziellen wie juristischen Belangen zeigt deutlich die Grenzlinie zur ‚Öffentlichkeit‘ in ihrer staatlich-relevanten Dimension, die als ausschließliche Männerdomäne gesehen und gewertet wurde. Frauen waren kein öffentliches Rechtssubjekt.⁵¹

An dieser Rechtlosigkeit der Frau änderte auch das Erreichen der Volljährigkeit im Alter von 24 Jahren nichts: Als Minderjährige unterstand die Frau dem Vater, als verheiratete Frau dem Ehegatten. Erst der Witwenstand entband sie von ehelicher Verfügungsgewalt: „Wenn eine minderjährige Tochter heiratete, kam sie zwar mit Rücksicht ihrer Person unter die Gewalt des Mannes, starb der Ehemann aber während ihrer Minderjährigkeit, so kehrte sie wieder unter die väterliche Gewalt zurück. Die eheliche Gewalt endete erst, wenn die Ehefrau Witwe wurde.“⁵² Die rechtliche Schlechterstellung der Frau änderte sich erst eineinhalb Jahrhunderte später: „Die Ehe blieb bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ein Ort gesetzlich legitimer Ungleichheit, letztlich basierend auf dem Eherecht Josephs II.“⁵³

⁴⁸ Vgl. § 1349 ABGB 1811, S. 3-4.

⁴⁹ § 1238 ABGB 1811 S. 357.

⁵⁰ § 1241 ABGB 1811, S. 358.

⁵¹ Hauch, Gabriella: Frau Biedermeier auf den Barrikaden, S. 23.

⁵² Weiss, Sabine: Die Österreicherin. Die Rolle der Frau in 1000 Jahren Geschichte. Graz/Wien/Köln: Styria 1996, S. 107.

⁵³ Friedrich, Marget: Zur Genese der Stellung der Frau im ABGB, S. 109.

Die im ABGB von 1811 gesetzlich festgeschriebene Sicherung patriarchalischer Herrschaftsformen und der damit einhergehenden Rechtlosigkeit der Biedermeierfrau korrespondierte mit ihrem Rückzug in den privaten Bereich, der angesichts der restriktiven politischen und rechtlichen Bestimmungen als logische Konsequenz erscheint.⁵⁴

2.2 Unterricht und Erziehung

Bildung war für das Bürgertum eine bedeutende Möglichkeit, die eigene Emanzipation zu zelebrieren. Daher wurde auf die Ausbildung der Kinder großer Wert gelegt. Freilich waren die Lerninhalte für Buben und Mädchen unterschiedlich festgelegt, weshalb der Unterricht getrennt durchgeführt wurde: „Höhere Bildung widersprach dem ‚weiblichen Geschlechtscharakter‘“, der Besuch von Bildungsinstitutionen wie Gymnasium, Realschule oder Polytechnikum war den Mädchen verwehrt.⁵⁵ Als zentrale Werte der familiären wie institutionellen Erziehung von Mädchen galten Ordnung, Fleiß und Sittsamkeit.⁵⁶ Ein probates Feld zur Vermittlung dieser Tugenden bot die manuelle Textilarbeit. Gabriella Hauch interpretiert die weibliche Handarbeit schlüssig als spezielle Disziplinierungs- und Sozialisationsfunktion auf physischer wie psychischer Ebene und nennt sie „Unterwerfung des Körpers unter eine regelmäßige Bewegung“.⁵⁷ Eine weitere Säule der Erziehung der jungen Bürgerstöchter war das Klavierspiel. Das Instrument selbst galt ebenso als Statussymbol wie das Können des Mädchens, das für die Familie am Klavier aufspielte: „Das Klavier wurde zum geselligen Instrument, stand bald in jedem Wohnzimmer, und jede Bürgertochter lernte Klavierspielen. [...] Es war gesellschaftlicher Zwang, der nun auch die Bürgermädchen an das Klavier führte wie vorher nur die Aristokratentöchter. In der Familie zum Tanze aufspielen zu können, galt vor allem als Ziel der Wünsche.“⁵⁸ Zugleich war das Erteilen von Klavierunterricht einer der wenigen geduldeten bürgerlichen Frauenberufe der Biedermeierzeit.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrte sich allerdings auch das staatliche Interesse an der Bildung.⁵⁹ Um auf die Lerninhalte Einfluss nehmen zu können, wurden staatliche Schulen gefördert. Mädchen aus dem Bürgertum konnten eigene Pensionate und Erziehungsanstalten besuchen, wie etwa das *k. u. k. Civil-Mädchen-Pensionat* oder das *k. u. k. Offi-*

⁵⁴ Von diesem Rückzug unberührt blieben freilich die Frauen der städtischen Unterschicht, die Arbeiterinnen und Dienstbotinnen, die weiterhin gezwungen waren, erwerbstätig zu sein.

⁵⁵ Hauch, Gabriella: *Frau Biedermeier auf den Barrikaden*, S. 34.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 34.

⁵⁷ Ebd., S. 35.

⁵⁸ Weber-Kellermann, Ingeborg: *Frauenleben*, S. 60-61.

⁵⁹ 1774 war die Theresianische Schulordnung in Kraft getreten, die eine allgemeine Unterrichtspflicht (nicht Schulpflicht) für alle Kinder zwischen sechs und zwölf Jahren vorsah.

cierstöchter-Erziehungs-Institut.⁶⁰ Aus diesen Mädchenschulen entwickelte sich der Schultyp des Lyzeums, in dem „das bürgerliche Frauenbild eingelernt und stabilisiert wurde: durch die Weckung mütterlicher Gefühle und patriotischer Gesinnung, und mittels Betonung des Schönheitssinns und der Kulturpflege“.⁶¹ Obwohl die Unterrichtsgegenstände der Lyzeen bereits zum Großteil mit dem Lehrplan für Buben übereinstimmten, wurde auf die mädchen-gerechte Unterrichtsgestaltung großer Wert gelegt: „Nur das Schöne und Gute sollten die Mädchen über die Welt und ihre Bewohner erfahren.“⁶² So wurden im Geschichtsunterricht etwa die Schlachten und blutigen Kriegsschauplätze übergangen oder in Geographie vorran-gig ausgewählte „schöne“ historisch bedeutsame Orte betrachtet.⁶³ Oberflächlich war die Ausbildung der jungen Frauen zwar immer mehr an jene der männlichen Kollegen angepasst, doch in der Praxis wurde bis ins letzte Detail versucht, die herrschenden Machtstrukturen bei-zubehalten:

Nicht die Beseitigung patriarchaler Strukturen und bestimmter Geschlechterstereotype strebte das Lyzeum an, sondern deren Festigung, nämlich dadurch, daß die Frau zwar an den bürgerlichen Bildungsidealen teilhaben konnte, aber wegen deren „frauenspezi-fischer“ Aufbereitung das traditionelle Frauenbild nicht in Frage stellen würde.⁶⁴

Das biedermeierlich-bürgerliche Frauenbild war damit auch im Bereich der außerhäuslichen Bildung fest verankert. Die Möglichkeit, durch den Erwerb höherer Bildung aus den gesell-schaftlich vorgegebenen Rollenmustern auszubrechen, existierte in der Biedermeierzeit für Frauen nicht.

2.3 Ehe und Familie

Die Industrialisierung und die damit verbundene Urbanisierung waren die grundlegen-den Ursachen für eine Veränderung der Auffassung von Ehe und Heirat. Für die ländlichen und städtischen Unterschichten war die Familie bis zum 18. Jahrhundert vorrangig eine Wirt-schaftsgemeinschaft gewesen, die durch eine feste Rollenzuschreibung das Überleben sicher-te. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde das Familiengefüge über Jahrzehnte hinweg konstan-ter, wie Michael Mitterauer und Reinhard Sieder in ihrer grundlegenden Untersuchung über

⁶⁰ Vgl. Flich, Renate: „Die Erziehung des Weibes muß eine andere werden.“ (Louise Otto-Peters). Mädchen-schulalltag im Rahmen bürgerlicher Bildungsansprüche. In: Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Hg. v. Brigitte Mazohl-Wallnig. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1995 (L’Homme Schriften Bd. 2), S. 269-295, S. 270.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 292.

⁶² Ebd., S. 283.

⁶³ Vgl. ebd., S. 282.

⁶⁴ Ebd., S. 292.

die Entwicklung der europäischen Familie feststellen.⁶⁵ In diesem Umstand sehen Mitterauer und Sieder die Ursache für eine veränderte Familienauffassung:

Mit ziemlicher Sicherheit wird man annehmen dürfen, daß die zunehmende Dauerhaftigkeit gleichbleibender Familienkonstellationen jenen Wandlungsprozeß wesentlich gefördert hat, den man mit Stichworten wie Intimisierung, Emotionalisierung oder Sentimentalisierung des Familienlebens zu charakterisieren versucht [...].⁶⁶

Als Wirtschaftshistoriker verorten Mitterauer und Sieder den Ausgangspunkt der Neustrukturierung der Familie in den veränderten Lebens- und Arbeitsbedingungen der Menschen, wohingegen sie den Einfluss philosophischer oder literarischer Strömungen auf das Phänomen Familie lediglich gering einschätzen.⁶⁷ Dennoch hatten philosophische Schriften aus der Aufklärung dieses Geschlechterverhältnis wesentlich mitbegründet, etwa Immanuel Kant, für den die Frau dem Mann geistig unterlegen war, Gottlieb Fichte oder Jean-Jacques Rousseau, der es als vordringlichste Pflicht der Frau erachtete, dem Mann das Leben angenehmer zu gestalten und ihm Vergnügen zu bereiten.⁶⁸

Das vorrangige Ziel einer arrangierten Ehe innerhalb des Bürgertums bestand freilich darin, eine gute Partie zu machen, denn das bedeutete, dass die Tochter finanziell gut versorgt war: „In jungen Jahren, oft erst 16-17jährig [sic], wurden die Mädchen zuweilen an meist doppelt so alte Männer ‚in gesicherter Position‘ verheiratet, und ihre naive Kindlichkeit bildete ihren besonderen Reiz.“⁶⁹ Die Liebe spielte in diesen Verbindungen meist nur eine Nebenrolle:

Liebe wurde ja allgemein nicht als Voraussetzung einer Eheschließung gesehen. Sie war vielmehr ein christliches Verhaltensgebot, das von den Ehegatten befolgt werden sollte, weil sie nun einmal – aus sozialen und wirtschaftlichen Gründen – verheiratet waren. Ja vielfach wurde sogar davor gewarnt, die Geliebte zur Ehefrau zu nehmen und die Liebe zu übertreiben.⁷⁰

Auffallend ist freilich, dass mit Begriffen wie „Intimisierung, Emotionalisierung oder Sentimentalisierung“⁷¹ bereits im 18. Jahrhundert jene Tendenzen festzumachen waren, die Jahrzehnte später im Bild der idyllischen Biedermeierfamilie kulminierten.⁷² Diese Familienvorstellung brachte allerdings vor allem für die Frau große Nachteile mit sich. Bei näherem Hin-

⁶⁵ Vgl. Mitterauer, Michael u. Reinhard Sieder: Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie. München: Beck 1977 (Beck'sche Schwarze Reihe Bd. 158), S. 80.

⁶⁶ Ebd., S. 81.

⁶⁷ Ebd., S. 81.

⁶⁸ Vgl. Csulich, Gabriela: „Idealisiert – erniedrigt – unterschätzt“. Das Frauenbild in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diplomarbeit. Univ. Wien 1995, S.48-51.

⁶⁹ Weber-Kellermann, Ingeborg: Frauenleben, S. 56.

⁷⁰ Mitterauer, Michael u. Reinhard Sieder: Vom Patriarchat zur Partnerschaft, S. 156.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 81.

⁷² Ebd., S. 158.

sehen erweist sich die biedermeierliche Familienidylle als starres Gefüge, das der Frau nur geringen Handlungsspielraum gewährt:

Die Frau wurde nachdrücklich in die Familie verwiesen. Politische Handlungsfähigkeit sprach man ihr weitgehend ab [...] Die Familie wurde als konfliktlos gedacht, man huldigte der Idylle des unpolitischen Familienlebens und übertünchte so die politisch höchst relevante Unterdrückung der Frau und der Kinder durch den autoritären Familienvater, der selbst Spiegelbild der gesellschaftlichen Verhältnisse war.⁷³

Für das Bürgertum war die Wahrung der Geschlossenheit ihres Standes gegenüber niedrigeren Gesellschaftsschichten bei der Wahl des Ehepartners ausschlaggebend, wie Gabriella Hauch feststellt.⁷⁴ Eine noch bedeutendere Rolle als die standesgemäße Absicherung habe allerdings der finanzielle Ertrag einer Verbindung gespielt.⁷⁵ In der Realität siegte daher immer wieder das Geld über die Gefühle. Mit der Absage an die „Geldehe“ zugunsten einer Liebesheirat war es oft nicht weit her: „Väterlicher- und sicher auch mütterlicherseits wurde sehr wohl überlegt, wie die Sprößlinge [sic] am profitabelsten ‚unter die Haube‘ zu bringen wären.“⁷⁶ Die verheiratete Frau erwartete die täuschende Behaglichkeit des familiären Miteinanders, das sich als Festschreibung eines rückwärtsgewandten Frauenbildes entpuppte. Diese verstärkte Betonung des Häuslichen stattete die Frau allerdings auch mit einer gewissen innerfamiliären Macht aus. Die Familie wurde zur Keimzelle des zivilisierten Menschen, dessen Formung in der Hand der Mütter lag.⁷⁷

Dass die von Hauch dargestellte Koppelung der Begriffe „Frau und Häuslichkeit“ bereits während der Biedermeierzeit erste Brüche aufweist, versucht Konstanze Mittendorfer zu zeigen. Mittendorfer warnt vor der „dichotomische[n] Verwendung des Begriffspaars öffentlich/häuslich: Wechselwirkungen zwischen den beiden Sphären wurden so übersehen, der Blick der Frauenforschung blieb allzu sehr auf das Haus fixiert [...]“.⁷⁸ Es würde in der Tat zu kurz greifen, die bürgerliche Frau der Biedermeierzeit als völlig von der Außenwelt abgeschnittenes Wesen wahrzunehmen. Nichtsdestotrotz blieb das häusliche Umfeld eine wesentliche Konstituente im Leben dieser Frauen. Freilich gilt es dabei zu bedenken, dass „die alltägliche Praxis des Zusammenlebens des Großteils der Wiener Bevölkerung dem öffentlich präsentierten und verbreiteten Ideal nicht entsprach.“⁷⁹

⁷³ Ebd., S. 160.

⁷⁴ Hauch, Gabriella: Frau Biedermeier auf den Barrikaden, S. 25.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 25.

⁷⁶ Ebd., S. 25.

⁷⁷ Ebd., S. 26.

⁷⁸ Mittendorfer, Konstanze: Die ganz andere, die häusliche Hälfte: Wi(e)der die Domestizierung der Biedermeierin. In: Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Hg. v. Brigitte Mazohl-Wallnig. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1995 (L'Homme Schriften Bd. 2), S. 27-80, S. 28.

⁷⁹ Ebd., S. 57-58.

2.4 Weibliche Rollenbilder

Das Bild der Bürgersfrau als tüchtige Hauswirtschafterin mag auf den ersten Blick nicht zur gängigen Vorstellung der Biedermeierin passen, dennoch gehörte diese Rolle zu den wichtigsten Funktionen, die die bürgerliche Frau zu erfüllen hatte. Verdrängt aus dem öffentlichen politischen Leben und fern von außerhäuslicher Erwerbstätigkeit kümmerte sich die ideale Hausfrau um den reibungslosen Ablauf des Familienlebens:

Aber bald wurden die Hausfrauentugenden in der bürgerlichen Moral der Biedermeierepoche zu weiblichen Tugenden schlechthin. Die ‚Bestimmung des Weibes‘ fand sich wieder vorrangig in der Besorgung des Haushaltes definiert, und obgleich die praktischen Möglichkeiten der Konsumgesellschaft ständig zunahmen, orientierte sich die Vorstellung von der ‚guten Hausfrau‘ am Selbstgemachten, am Hausgeschneider-ten und am ‚Hausbackenen‘.⁸⁰

Selbst wenn die bürgerliche Hausfrau auf die Hilfe von einigen Dienstboten zählen konnte, gab es diesem Ideal entsprechend viele Aufgaben. Die alltäglichen Erledigungen im Haus reichten von Kindererziehung über Einkauf und Vorratshaltung bis zur Handarbeit.⁸¹

Eine weitere wichtige Rolle der bürgerlichen Biedermeierfrau war die Repräsentation der gesellschaftlichen Bedeutung der Familie nach außen. Denn nachdem mit der ständischen Ordnung auch Zugehörigkeitsmerkmale wie Kleiderordnung, Titel oder Orden an Bedeutung verloren, grenzte sich das Bürgertum durch eigene Biedermeiermode gleichermaßen vom Adel wie von der Arbeiterschaft ab.⁸² Die Einrichtung der Wohnung mit repräsentativem, standesgemäßem Mobiliar war dafür ebenso wichtig wie Auswahl der richtigen Kleidung und Frisur. Zeitschriften informierten ihre Leserschaft über die neuesten Modeerscheinungen. Die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts herausgegebenen Almanache erfüllten im Biedermeier einen ähnlichen Zweck wie heute die Illustrierten.⁸³ Die Leserschaft dieser Magazine verfolgte das Ziel, durch Umsetzung der präsentierten Trends ein Zugehörigkeitsgefühl hervorzurufen: „Die Biedermeiergesellschaft war noch nicht auf die Anonymität des bürgerlichen Individuums eingerichtet. Der Zeichenträger als Repräsentant von Stand und Rang seiner sozialen Gruppe war Voraussetzung einer danach zu bestimmenden Behandlung des Einzelnen.“⁸⁴

Die mit der Industrialisierung zunehmende gesellschaftliche Mobilität beschränkte sich in den meisten Fällen innerhalb der Standesgrenzen: „Im 19. Jahrhundert waren die sozialen und kulturellen Bedingungen der Lebenswelten noch immer geburtsständisch dominiert,

⁸⁰ Weber-Kellermann, Ingeborg: Frauenleben, S. 49.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 50.

⁸² Dabei war das Verhältnis des Bürgertums zur Aristokratie gespalten. Einerseits wollte man sich durch Bildung und Fleiß von dieser Schicht unterscheiden, andererseits bewunderte und imitierte man den Adel gerne. Vgl. dazu Bruckmüller, Ernst u. Hannes Stekl: Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich, S. 178.

⁸³ Ebd., S. 58.

⁸⁴ Ebd., S. 59.

wenn auch der kapitalistisch organisierte Bereich der Gesellschaft mehr Mobilität zuließ, die allerdings häufig vertikal, nicht horizontal verlief.“⁸⁵ Die Darstellung der Standeszugehörigkeit war für das Bürgertum des Biedermeier von entscheidender Bedeutung. Doch es waren nicht nur die Angehörigen des Bürgertums, sondern Menschen aus allen gesellschaftlichen Schichten, „die alles daran setzten, ihren sozialen Status durch ihr Äußeres und demonstrativen Einsatz von Konsumattributen möglichst hoch erscheinen zu lassen und dessen Vorteile zu genießen.“⁸⁶ Je mehr gesellschaftliche Zusammenkünfte in die eigenen vier Wände verlagert werden mussten, desto wichtiger wurde auch die repräsentative Ausstattung der Innenräume. Die Präsentation des familiären Wohlstandes oblag der Frau: „Der in vielen Häusern demonstrierte Wohlstand und gesellschaftliche Status, nach traditioneller Rollenverteilung von der Hausfrau arrangiert“ schuf eine „an ästhetischen Werten orientierte Atmosphäre“.⁸⁷

Neben edlen Möbelstücken, teuren Stoffen und idyllischen Bildern zählte auch die gut gekleidete Frau zu einem Schmuckstück in diesem begehbaren Guckkasten:

Die (Ehe-)Frau spielte dabei eine tragende und geschlechtsspezifisch nur von ihr auszufüllende Rolle: Während der Mann sie in allen rechtlichen und politischen Angelegenheiten des öffentlichen Lebens vertrat, wo sie absent zu bleiben hatte, und sein Einkommen den materiellen Spielraum der gemeinsamen Existenz setzte, war sie es, die den wirtschaftlichen Erfolg und das häusliche Wohlleben dort sichtbar machte, wo der Mann zunehmend weniger präsent war, im häuslichen Bereich und in den Augen der Gesellschaft.⁸⁸

Die mit diesen Repräsentationsaufgaben einhergehende weibliche Verfügungsgewalt über einen gewissen Teil des Familieneinkommens bietet bei genauerem Hinsehen allerdings wenig Spielraum, denn die Kontrolle über die Familienfinanzen oblag dem Ehemann.

Einen elementaren Bestandteil der Biedermeierkultur bildeten die Salons. Für den Literaturwissenschaftler Friedrich Sengle ist die Salonkultur des Biedermeier deshalb von Bedeutung, weil sie „die Familie mit der großen Welt vermittelt“.⁸⁹ Da in der Öffentlichkeit durch politische Restriktionen – wie Versammlungsverbot und Zensur – nur wenig Möglichkeit bestand, mit dieser großen Welt in Kontakt zu treten, holte man sich die große Welt kurzerhand nach Hause. Zu diesem Zweck der halb-öffentlichen Begegnung entstanden die Salons, die sich im Biedermeier zu den Mittelpunkten des gesellschaftlichen Lebens entwickelten. Geführt wurden die Salons in der Regel von den Damen der Oberschichten. Gabriella

⁸⁵ Vöclka, Karl: Geschichte Österreichs, S. 221.

⁸⁶ Mittendorfer, Konstanze: Wi(e)der die Domestizierung der Biedermeierin, S. 60.

⁸⁷ Bruckmüller, Ernst u. Hannes Stekl: Zur Geschichte des Österreichischen Bürgertums, S. 180.

⁸⁸ Mittendorfer, Konstanze: Wi(e)der die Domestizierung der Biedermeierin, S. 60.

⁸⁹ Vgl. Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. 3 Bde. Bd. 1: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. Stuttgart: Metzler 1971, S. 136.

Hauch bezeichnet die Salons als Fenster zur Welt, die den Frauen eine begrenzte Teilnahme am halb-öffentlichen Leben eröffneten: „Die Domestizierung [der biedermeierlichen Frau, Anm.] wies jedoch im Haus Schnittstellen zur Öffentlichkeit auf: in Form von Geselligkeiten.“⁹⁰ Die Salons müssen freilich auch als Kanalisierung der weiblichen Geisteskraft in ein überschaubares Feld gesehen werden, innerhalb dessen geistige Beschäftigung unter männlicher Kontrolle möglich war: „Manche dieser Frauen [aus Adel und Bürgertum, Anm.] waren auch wissenschaftlich aktiv, sie schrieben, malten oder musizierten und führten ein offenes Haus, das als Treffpunkt für Künstler und Intellektuelle fungierte.“⁹¹ Doch als liberal-emanzipatorische Keimzelle zur Entstehung der Frauenbewegung wurden die Salons im biedermeierlichen Wien im Gegensatz zu jenen in den Städten des Deutschen Bundes nicht verstanden.⁹² Bekannte Wiener Salons führten die Bankiersgattin Fanny von Arnstein und die Schriftstellerin Karoline Pichler. Letztere war nicht nur als Gastgeberin ihres Salons, sondern auch als Autorin tätig und hatte eine fundierte humanistische Bildung genossen, was für Frauen des Biedermeier höchst untypisch war. Dennoch interpretierte Pichler ihre Rolle als Frau innerhalb der tradierten Muster: „Im Gegensatz zu ihren deutschen Zeitgenossinnen, die politisch-literarische Salons veranstalteten, wurde in den Lobeshymnen auf Caroline Picher [sic] ein Aufatmen spürbar, daß ‚die‘ Pichler ‚anders‘ wäre als etwa die ‚emanzipierte‘ Rahel Varnhagen.“⁹³ Grillparzer kam mit beiden Damen in persönlichen Kontakt: Nach seinem ersten Bühnenerfolg mit der *Ahnfrau* (1817) wurde der junge Grillparzer in den Salon Pichlers aufgenommen; Rahel Varnhagen stattete er auf seiner Deutschlandreise im Jahr 1826 einen Besuch ab.⁹⁴ Obwohl Pichler überdurchschnittlich gebildet war und auch als Schriftstellerin reüssierte, blieb sie einem konservativen Frauenbild treu: „Wir mögen sie [Pichler, Anm.] als typisches Beispiel der erfolgreichen Verinnerlichung des dominierenden traditionellen und katholischen Frauenbildes interpretieren“.⁹⁵

Diese Charakterisierung Karoline Pichlers erinnert im Zusammenhang mit der Darstellung der biedermeierlichen Frauenlebenswelt an einen wichtigen Umstand: Die häuslich zurückgezogen lebenden Bürgersfrauen waren keineswegs unablässig Leidende, die sich in ihren vier Wänden eingeschränkt fühlten. Zumindest einige von ihnen fanden in ihrer Hausfrauen- und Mutterrolle Erfüllung. Erst allmählich wurden jene Stimmen lauter, die politische Mitbestimmung für Frauen forderten.

⁹⁰ Hauch, Gabriella: Frau Biedermeier auf den Barrikaden, S. 38.

⁹¹ Vöclka, Karl: Geschichte Österreichs, S. 227.

⁹² Vgl. Hauch, Gabriella: Frau Biedermeier auf den Barrikaden, S. 39.

⁹³ Ebd., S. 44.

⁹⁴ Vgl. Scheit, Gerhard: Grillparzer. Mit Selbstzeugnissen und Dokumenten dargestellt von Gerhard Scheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TB 42008 (Rowohlts Monographien 50396), S. 48.

⁹⁵ Mittendorfer, Konstanze: Wi(e)der die Domestizierung der Biedermeierin, S. 55.

2.5 Entstehung der Frauenvereine

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts und mit der Auflösung der ständischen Gesellschaftsordnung kam es verstärkt zu Vereinsgründungen.⁹⁶ Mit einer Verzögerung von einigen Jahrzehnten formierten sich auch in der Habsburgermonarchie die ersten Frauen zu einer Interessengemeinschaft: 1810 gründete Karoline Fürstin Lobkowitz die *Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen*, die sich auf Wohltätigkeit in Form von Krankenpflege, Spital- und Schulbau konzentrierte.⁹⁷ Doch auch emanzipatorischer Keim war vorhanden, denn „zumindest sollte das Wahlrecht ein Fernziel bleiben“.⁹⁸

Bis zum Revolutionsjahr 1848 blieben auch die übrigen neu gegründeten Frauenverbände der Wohltätigkeit verpflichtet. Hierbei handelte es sich noch ausschließlich um Damen aus Adel und Bürgertum, die sich außerhäuslich engagierten. Die Sozialdemokratinnen formierten sich erst in den 1890er-Jahren. Margret Friedrich wertet das karitative Engagement als Probelauf für spätere politische Forderungen.⁹⁹ Im Zuge der Ereignisse des Jahres 1848 entstand am 28. August 1848 mit dem *Wiener Demokratischen Frauenverein* die erste Organisation innerhalb der Habsburgermonarchie, die in ihren Statuten ausdrücklich das Ziel verfolgte, die gesellschaftliche und politische Gleichstellung der Frauen zu erreichen.¹⁰⁰ Die Gründungsversammlung berief Katharina Strunz ein, die nach wenigen Sitzungen jedoch von Karoline Perin abgelöst wurde.¹⁰¹ Allerdings überdauerte dieser Verein die kurze Zeit des Aufbruchs nicht: „Der demokratische Frauenverein existierte in den noch verbleibenden zwei ‚revolutionären‘ Monaten vor der Niederschlagung der Wiener Revolution und der Verhängung des Ausnahmezustandes.“¹⁰² 1867 trat ein Vereinsgesetz in Kraft, dass es „Frauen, Ausländern und Minderjährigen“ verbot, einem politischen Verein beizutreten.¹⁰³ Anders als in Deutschland wurde der *Wiener Demokratische Frauenverein* nicht wieder mit neuem politisch-engagiertem Geist belebt: „In der Habsburgermonarchie findet sich keine Kontinuität von 1848 zu den Frauenvereinsgründungen ab Mitte der 1860er Jahre wie z. B. in Deutschland in der Person der Louise Otto-Peters.“¹⁰⁴

⁹⁶ Vgl. Friedrich, Margret: Zur Tätigkeit und Bedeutung bürgerlicher Frauenvereine in Peripherie und Zentrum. In: Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Hg. v. Brigitte Mazohl-Wallnig. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1995 (L'Homme Schriften Bd. 2), S. 125-173, S. 126.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 132.

⁹⁸ Zaar, Brigitta: „Weise Mäßigung“ und „ungetrübter Blick“ – Die bürgerlich-liberale Frauenbewegung im Streben nach politischer Gleichberechtigung. In: Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Hg. v. Brigitte Mazohl-Wallnig. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1995 (L'Homme Schriften Bd. 2), S. 233-265, S. 234.

⁹⁹ Friedrich, Margret: Zur Tätigkeit und Bedeutung bürgerlicher Frauenvereine, S. 130.

¹⁰⁰ Vgl. Hauch, Gabriella: Frau Biedermeier auf den Barrikaden, S. 145 u. S. 235.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 147-148.

¹⁰² Ebd., S. 147.

¹⁰³ Friedrich, Margret: Zur Tätigkeit und Bedeutung bürgerlicher Frauenvereine, S. 158.

¹⁰⁴ Ebd., S. 135.

Erst der 1866 gegründete *Wiener Frauenerwerbsverein* stellte den Ursprung moderner Frauenorganisationen dar, die 1893 in der Gründung des *Allgemeinen Österreichischen Frauenvereins* kulminierte. Zu dessen Zielen zählten „ein verändertes Frauenbild und eine quantitativ und qualitativ bessere Mädchenbildung ebenso [...] wie eine Änderung der Rechtsstellung der Frau in der Familie und die Möglichkeiten politischer Partizipation.“¹⁰⁵ Um 1900 zählten die Sozialdemokratin Adelheid Popp und die Bürgerliche Marianne Hainisch zu den Vorreiterinnen der Frauenbewegung.¹⁰⁶ Hainisch war Vorsitzende des Bundes der österreichischen Frauenvereine. Mit der Einführung des Frauenwahlrechts im Jahr 1918 war eines der wesentlichen Ziele dieses Bundes erreicht.

Zusammenfassend lässt sich für den innerhalb dieser Untersuchung relevanten Zeitraum der Biedermeierzeit feststellen, dass das organisierte politische Engagement von Frauen über zaghafte Ansätze nicht hinauskam. Ausgehend vom – gesellschaftlich begrüßten – Einsatz für karitative Zwecke eröffnete zunächst die Unterstützung von Mädchenschulen ein erstes emanzipatorisches Betätigungsfeld. Erst die Revolution des Jahres 1848, das den zeitlichen Endpunkt dieser Arbeit bildet, brachte einen explizit politisch ausgerichteten Frauenverein hervor. Doch auch diese Ansätze konnten sich im restaurativen Klima nach 1848 nur schwer entfalten.

¹⁰⁵ Ebd., S. 158.

¹⁰⁶ Vgl. Vöclka, Karl: Geschichte Österreichs, S. 227-229.

3 Grillparzers Frauenfiguren: Mirza, Gülnare, Hero und Rahel

Die vier Frauenfiguren Mirza, ihr Traumbild Gülnare, Hero und Rahel werden zunächst separat analysiert. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf ihrer Positionierung im Spannungsfeld zwischen Abhängigkeit und Selbstbestimmtheit sowie zwischen individueller Charakterisierung und typenhafter Darstellung. Die Ergebnisse dieser Analyse sollen die Beantwortung der zentralen Forschungsfrage ermöglichen, die überprüft, wie Grillparzers Frauenfiguren im Vergleich mit dem realhistorischen Hintergrund und dem gängigen Frauenbild des Biedermeier zu bewerten sind. Aus dieser leitenden Forschungsfrage ergeben sich unter Berücksichtigung der sozialgeschichtlicher Ansätze sowie der Gender Studies vier zentrale Untersuchungsbereiche:

1. Der Charakter, die Sprache und das äußere Erscheinungsbild der Frauenfigur: Welche Charakterzüge trägt die Frauenfigur? Welche Differenzen ergeben sich aus Selbst- und Fremdsicht? Welche Eigenschaften schreibt die Figur sich selbst zu, welche werden ihr von dritten zugeschrieben? Über welches Können, Wissen und welche Fähigkeiten verfügt sie? Welche Sprache verwendet die Frauenfigur? Welcher Stellenwert kommt dem Äußeren der Frauenfigur zu?

2. Die Stellung der Frauenfigur im patriarchalen Gesellschaftsgefüge: Handelt es sich um eine fremdbestimmte, unmündige, rechtlich abhängige Frau oder kann die Frauenfigur frei und selbstbestimmt agieren? Welche Position nimmt die Frauenfigur im Verhältnis zu den männlichen Figuren des Stückes ein? Welches Verhältnis verbindet die Figur mit Frauen aus ihrem Umfeld?

3. Die Strategien zur Unterdrückung der Frauenfigur: Wer übt mit welchen Mitteln Druck auf die Frauenfigur aus? Wie erlebt die Frauenfigur ihre Sexualität? Inwiefern versucht die Frauenfigur, die patriarchalen Herrschaftsmechanismen zu überwinden? Warum gelingt es ihr oder woran scheitert dieser Versuch?

4. Die ökonomische Positionierung der Frauenfigur: Welche wirtschaftlichen Rahmenbedingungen prägen die Frauenfigur? Aus welcher Gesellschaftsschicht stammt sie, welchen Beruf übt sie aus, über welche finanzielle Macht verfügt sie?

5. Zusammenfassung: Die Frauenfigur und das biedermeierliche Frauenbild: Wie lässt sich diese Weiblichkeitsdarstellung zusammenfassend im Verhältnis zur biedermeierlichen Lebenswelt der bürgerlichen Frau bewerten?

3.1 Mirza und Gülnare aus *Der Traum ein Leben*

Die Figur der Mirza aus *Der Traum ein Leben*¹⁰⁷ ist nur gemeinsam mit der Betrachtung der Figur der Gülnare, ihrer Parallelfigur aus Rustans Traumabenteuer, umfassend zu durchleuchten. Die beiden nehmen in vielen Bereichen diametrale Positionen ein und verleihen so dem gespaltenen Frauenbild Rustans Ausdruck. Die folgende Analyse betrachtet die Figuren der Mirza und der Gülnare separat, wobei auf Parallelen beziehungsweise Kontroversen hingewiesen wird.

3.1.1 Äußeres Erscheinungsbild, Charakter und Sprache

a) Mirza

Die Figur der Mirza ist der Inbegriff eines typisierten Biedermeierfräuleins. Obwohl der Text keinerlei Angaben über ihr Äußeres macht, liegt die Vermutung nahe, dass Mirza ein durchschnittliches, gewöhnliches junges Mädchen verkörpert. Heinz Politzer formuliert drastisch, aber treffend: „Die Gestalt Mirzas selbst ist von so penetranter Schlichtheit und blankgescheuerter Ländlichkeit, daß ihr Temperament auch eine ruhigere Natur als Rustan über alle turkestanischen Hügel gejagt hätte.“¹⁰⁸ Die Cousine Rustans verfügt offenbar über einen recht einfältigen Charakter, da sie ihre Zeit damit verbringt, auf Rustan zu warten: „Doch wo bleibt er?“¹⁰⁹ fragt sie sich.

Mirza verkörpert das Bild einer passiven Frau, die sich das Bedürfnis nach Aktivität und eigenständiger Lebensgestaltung angesichts einer männerdominierten Gesellschaft abgewöhnt hat oder es scheinbar nie verspürte. Ihr Lebensinhalt ist – ganz dem Biedermeier-Ideal entsprechend – die Familie. Mangels weiterer Familienmitglieder konzentriert sich Mirzas Aufmerksamkeit auf zwei Männer: auf ihren Vater Massud und vor allem auf ihren geliebten Cousin Rustan:

Das Stück entfaltet eine ländlich-idyllische Welt, die in biedermeierlich-bürgerlichen Sozialstrukturen geborgen ist. Die Männer, die hier vor allem Jäger sind, verrichten brav ihr Tagwerk, die Frauen erwarten sie zu Hause im Kreise ihrer Kinder [...] Es ist

¹⁰⁷ Dieses „dramatische Märchen“, wie Grillparzer es nannte, beschäftigte ihn über Jahrzehnte. 1817 schrieb er den ersten Akt, überarbeitet und vollendet hat er es 1830. Die Uraufführung erfolgte 1834 am Wiener Burgtheater.

¹⁰⁸ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier. Wien/München/Zürich: Fritz Molden Verlag 1972, S. 243.

¹⁰⁹ Grillparzer, Franz: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Helmut Bachmaier. Bd. 3: Dramen 1828-1851. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987 (Bibliothek deutscher Klassiker 20), S. 97 (Vers 21). Wörtliche Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden im Fließtext so zitiert: (HKA, Seitenzahl, Versangabe), vergleichende Zitate folgendermaßen: (vgl. HKA, Seitenzahl, Versangabe). Die Bandangabe entfällt, da es sich immer um den dritten Band handelt.

die Fürsorge, die alle domestiziert, und es ist die Gegenseitigkeit, die die Harmonie dieser Idylle ausmacht.¹¹⁰

Doch Rustan scheint keinen Wert auf derartige Gegenseitigkeiten zu legen – im Gegensatz zu Mirza. Sobald Rustan endlich zurückgekehrt ist, geht Mirza ganz in der Fürsorge um ihren zukünftigen Ehemann auf: „‘Sorge‘ ist ihr Zentralwort“.¹¹¹ Es wirkt selbstverständlich, dass Mirza das Abendessen vorbereitet und das Bett gemacht hat:

RUSTAN Horch! Mich dünkt, dein Vater ruft.

MIRZA Ich soll gehen? O, komm du mit!

Du bist heiß, die Nachtluft kühl,

Und der müde Fuß will Ruhe.

RUSTAN Laß nur! Hier –

MIRZA Nicht doch! Du sollst!

In der Hütte ruht sichs besser

Und das Abendessen wartet.

Komm! Der Vater zürnt nicht mehr,

Alles ist vergessen. – Komm!

Mit Rustan in die Hütte ab. (HKA, S. 109-110, V. 429-437)

Ebenso oberflächlich wie Mirzas Handeln bleibt ihre Sprache. Ihre Botschaften kleidet sie häufig in Interjektionen oder geseufzte Phrasen: „Horch! War das nicht Hörnerschall? / Ja, er ists! Er kommt! Er naht!“, ruft die auf Rustan Wartende. Als sich der nahende Jäger als anderer entpuppt, klagt sie voll Selbstmitleid: „Jetzo wendet er das Antlitz! / Rustan!? – – Armes, oftgetäuschte Herz! [...] Trage, wunder Busen, trage; / Bist des Tragens ja gewohnt!“ (HKA, S. 98, V. 31-38). In Rhythmus und Versmaß stimmen Mirzas Aussagen mit denen ihrer Familienangehörigen überein. Wie alle anderen Personen des Stückes spricht Mirza durchgängig in spanischen Trochäen (´xx ´xx ´xx ´xx), die Grillparzer aus den spanischen Barockdramen übernommen hat. Diese strikt vereinheitlichte Sprache vermittelt ein enges innerfamiliäres Zusammengehörigkeitsgefühl, wie es für das Biedermeier typisch ist. Andererseits zeugt diese konsequente Ähnlichkeit freilich von bedrückender Enge und strengen Normen. Mirzas Sprache kann demnach in zweierlei Hinsicht gedeutet werden: Sie vermittelt Zugehörigkeit, doch zugleich bedeutet sie die Akzeptanz bestehender Verhaltensmuster. Durch ihr schlichtes Wesen und ihre Rolle als Wartende verliert „die duldsame Mirza“¹¹² den Bezug zur Gegenwart. Sie hängt der harmonischen Vergangenheit mit einem Rustan aus besseren Tagen nach und verknüpft dies mit Zukunftsträumen:

MIRZA Scheltet drum ihn nicht, mein Vater!

War er doch nicht immer so.

¹¹⁰ Geißler, Rolf: Ein Dichter der letzten Dinge – Grillparzer heute. Subjektivismuskritik im dramatischen Werk. Mit einem Anhang über die Struktur seines politischen Denkens. Wien: Wilhelm Braumüller 1987, S. 61-62.

¹¹¹ Ebd., S. 62.

¹¹² Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität, S. 61.

O, ich weiß wohl eine Zeit,
Wo er sanft war, fromm und mild,
Wo er stundenlange saß
Auf dem Grund zu meinen Füßen,
Bald des Hauses Arbeit teilend,
Bald ein Märchen mir erzählend,
Bald – o glaubt mir, lieber Vater,
Er war damals sanft und gut.
Hat seither sich verändert,
Ei, er kann sich wieder ändern
Und er wirds, gewiß er wirds. (HKA, S. 100, V. 106-118)

Nicht nur durch ihre sprachlichen Äußerungen bleibt Mirza blass. Grillparzer verzichtet darüber hinaus über weite Strecken darauf, Mirza mittels indirekter Figurencharakterisierung näher zu bestimmen. Niemand fühlt sich bemüßigt, herausragende Eigenschaften Mirzas hervorzuheben. Die Vermutung drängt sich auf, dass sie keine besitzt. Dies verweist auf einen weiteren typisierten biedermeierlichen Charakterzug Mirzas: Sie ist geprägt von „Unauffälligkeit [...], die in dem Mittelmaß des genormten Daseins, wie es die Patriarchie [sic] diktiert, zu finden ist.“¹¹³

Da der Text direkt wie indirekt nur sehr spärlich über Mirzas körperliche Merkmale und Eigenschaften berichtet, gewinnen ihre nonverbalen Botschaften an Bedeutung. Grillparzer schreibt Mirzas Körpersprache in seinen Regieanweisungen vergleichsweise genau vor: „*Mirza mit im Schoße liegenden Händen vor der Hütte ihres Vaters sitzend*“ (HKA, S. 158, Regieanweisung nach V. 1788) heißt es im dritten Aufzug. Diese Geste verkörpert den Inbegriff weiblicher Passivität, wie sie auch die Biedermeiermaler gerne abbildeten. In ähnlicher Weise wird Mirza in der Eröffnungsszene zum kompositorischen Bestandteil der Idylle: Mirza setzt sich in der Abendsonne auf die Hausbank „Und die Vögel aus den Zweigen, / Wie beschwingte Silberglöckchen, / Läuten aus den Feierabend“ (HKA, S. 98, V. 40-41). Diese pittoreske Umgebung überträgt sich auf Mirza, die im lauten Selbstgespräch tagträumend wie ein zwitscherndes Vögelchen auf der Hausbank sitzt und in ungeduldiger Vorfreude auf die Heimkehr des Geliebten wartet.

Um Rustans Gefühlswelt ist es dagegen gänzlich anders bestellt. Die Idylle scheint ihn zu ersticken: „Seht, mich duldets hier nicht länger. / Diese Ruhe, diese Stile, / Lastend drückt sie meine Brust. / Ich muß fort, ich muß hinaus“ (HKA, S. 113, V. 532-535). Einmal aus Massuds enger Hütte ausgebrochen, verschwendet Rustan kaum einen Gedanken an seine Cousine Mirza. Wenn sie in Rustans Traumabenteuer auftaucht, dann geschieht dies ausschließlich in funktionalisierten Rollen von Weiblichkeit, wie beispielsweise der Sexualität.

¹¹³ Lorenz, Dagmar C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer, S. 207.

Mirza dient in sexueller Konnotation als Symbol für Rustans bedrohte Männlichkeit und seine verletzte Ehre.¹¹⁴ Das Handgemenge zwischen Rustan und dem Mann vom Felsen – in dem Rustan Züge des Rivalen Osmin zu erkennen glaubt – gerät zum Wettstreit um Mirza. Es kommt zum Kampf. „*Sie ringen auf der Brücke*“ und Rustan ruft: „Sein Berühren ist Entmannen. / Zanga, Zanga, rette mich!“ (HKA, S. 135, V. 1137-1138). Der Mann vom Felsen entgegnet „*Zurücksinkend: Rustan! Rustan! Mirza! Rustan!*“ (HKA, S. 136, V. 1148) und rückt Mirza dadurch mitten in den männlichen Potenzkonflikt des Traumgeschehens.

Die genannten Belege zeigen, dass Grillparzer auf eine individuelle Charakterisierung Mirzas verzichtet. Umso größer ist die Fülle jener stereotypisierten weiblichen Eigenschaften, die Mirza zum Inbegriff des bürgerlich-biedermeierlichen Frauenbildes machen.

b) Gülnare

Die Bedeutung von Gülnares Aussehen unterscheidet sich quantitativ und qualitativ von der Darstellung der äußeren Merkmale Mirzas. Während Grillparzer Mirzas Aussehen mit keiner Silbe erläutert, unterstreicht er die blendende Wirkung der Schönheit Gülnares.¹¹⁵ Auf die Ausgestaltung von Details wie Kleidung oder Haar- und Augenfarbe legt Grillparzer allerdings auch bei Gülnare keinen Wert. Es genügt, dass die Königstochter als „Lichtgestalt“ bezeichnet wird.¹¹⁶ Weniger als körperliche Merkmale sind es vielmehr die Schmuckstücke, die Rustan und Zanga verzaubern: „*Zanga zu Rustan: Schaut nur, schaut! Seht halb euch blind! / Gold und Spangen, Perlen, Kleider, / Seht der Hoheit Vollgewalt*“ (HKA, S. 126, V. 869). Hier wird deutlich, dass es die ungewöhnliche Kombination aus strahlender Weiblichkeit und den Insignien der Macht ist, die Gülnare ihre außergewöhnliche Attraktivität verleiht. Beides sind Attribute, die Mirza gänzlich fehlen. So überrascht es zunächst, als im dritten Aufzug ein laut vorgelesener Brief unerwartet körperliche Ähnlichkeiten zwischen Mirza und Gülnare erhellt: In dieser Briefbotschaft werden äußerliche Gemeinsamkeiten zwischen Mirza und Gülnare angedeutet. Dennoch ist die Rangordnung klar: Mirza ist keineswegs schön wie Gülnare, sondern lediglich „die Einzige, die vergleichbar“ scheint und ihr zumindest „nahe kommt“ (HKA, S. 157, V. 1780-1781). Die charakterlichen Differenzen zwischen diesen beiden Frauenfiguren bleiben allerdings bestehen. Ein aufschlussreiches Beispiel dafür sind die Figurenreden. Während die äußere Form auch in Gülnares Sprache gewahrt wird, indem sie wie alle anderen Figuren vierhebige Trochäen verwendet (´xx ´xx ´xx ´xx), unterscheidet sich die Substanz ihrer Aussagen wesentlich von jener Mirzas. Denn Gülnare macht sich selbst

¹¹⁴ Vgl. Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 238.

¹¹⁵ Vgl. HKA, S. 126 (V. 867-870).

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 126 (V. 869).

zum Thema ihrer Botschaften, wohingegen Mirza entweder an die Zukunft denkt: „Ei, er kann sich wieder ändern / Und er wirds, gewiß, er wirds“ (HKA, S. 100, V. 117-118), der Vergangenheit nachhängt: „O, ich weiß wohl eine Zeit, / Wo er sanft war, fromm und mild“ (HKA, S. 100, V. 108-109) oder andere um ihr Glück beneidet: „Ihr seid glücklich! – Ja, ihr seids!“ (HKA, S. 99, V. 68). Gülnare dagegen spricht über sich selbst.¹¹⁷ Sie berichtet über ihre eigenen Gefühle und versucht, aus ihren schlechten Erfahrungen in der Vergangenheit Lehren zu ziehen:

GÜLNARE Laß ihn Vater! Es erquickt mich,
Einen Mann beschämt zu sehn!
O, ich sah sie brüstend gehen,
Mit gedunsnen Worten prahlend,
Mit Versprechen Taten zahlend,
Doch kam der Erfüllung Zeit,
Wie war Held und Tat so weit! (HKA, S. 127-128, V. 917-923)

Überdies verfügt Gülnare über politisches Verständnis, denn sie erkennt die Gefahren, die dem Königreich Samarkand von außen drohen. Anstelle ihres Vaters ist sie es, die versucht, mit Rustan eine neue Verteidigungsallianz zu schmieden. Dazu bedient sie sich listig den Waffen einer Frau: Gezielt inszeniert sie sich im Dialog als „Schwache“, die der schützenden Hand eines starken „Helden“ bedarf:

GÜLNARE [...]Nun zu dir, mein edler Retter,
Der mit seines Armes Walten
Alles, mir erhalten,
Was der Schwachen übrig blieb.
Rings von Feindesmacht umgeben,
Von verschmähter Liebe Trutz,
War mir dieses Greises Leben
Einzige Stütze, all mein Schutz.
Und der Drache bleckt die Zähne,
Und es war um ihn geschehn;
Da – o lohn es diese Träne! –
Hebt sich eines Armes Sehne,
Und das Untier muß vergehn.
Vater, schau, so sehen Helden!
Vater schau, so blickt ein Mann!
Was uns alte Lieder melden,
Schau es hier verwirklicht an! (HKA, S. 127, V. 895-911)

Um ihrer Botschaft Nachdruck zu verleihen, übertreibt Gülnare, indem sie aus der Schlange kurzerhand einen „Drache[n]“ macht, der „die Zähne bleckt“ (HKA, S. 127, V. 903). Sie lässt sogar eine „Träne“ (HKA, S. 127, V. 905) – wohlgermerkt im Singular – fließen, um Rustans Mitgefühl zu erwecken. Gülnare präsentiert sich als gewiefte zukünftige Herrscherin, die ge-

¹¹⁷ Vgl. Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität, S. 61.

zielt um Rustans Gunst wirbt, um einen (vermeintlich) tatkräftigen Mann an ihrer Seite zu wissen. Eine gegenteilige Ansicht zu Gülnares „Schwäche“ vertritt Dagmar C. G. Lorenz. Sie erklärt Gülnares Schutzansuchen als Zeichen der Verwundbarkeit. Als weitere Beispiele dienen Lorenz in diesem Zusammenhang Medea und Libussa: „Isolation und Mangel an realem Rückhalt motivieren die Verwundbarkeit gerade der weiblichen Ausnahmegehalt, die sich in Momenten der Schwäche nach Unauffälligkeit sehnt [...]“. ¹¹⁸ Anders verhält es sich freilich bei Gülnare: Ihr gelingt es einerseits, in Momenten der Schwäche rasch die Kontrolle über ihre Gefühle wiederzufinden, andererseits ist sie dazu in der Lage, ihre Emotionen berechnend einzusetzen. ¹¹⁹ Grillparzer zeichnet die Figur der Gülnare als starke und selbstbewusste Frau, die über zwei für die Biedermeierzeit äußerst untypische Eigenschaften verfügt: Sie besitzt Machtbewusstsein und Selbstreflexivität.

3.1.2 Stellung im patriarchalen Gesellschaftsgefüge

a) *Mirza*

Innerhalb des patriarchalen Gesellschaftsgefüges verkörpert Mirza die idealtypische biedermeierliche Tochter einer bürgerlichen Familie. Ihre Positionierung entspricht dem konservativen Bild der fremdbestimmten Frau, die gänzlich vom Willen eines Mannes abhängig ist. Massud bildet in Mirzas Kosmos das Zentrum der patriarchalen Gewalt.

Besonders deutlich wird dies in der Schlusszene, als Mirza um das väterliche Einverständnis für die Hochzeit mit Rustan fleht. Der pater familias bestimmt über das Wohl seiner Tochter in ähnlicher Weise wie über das seines Sklaven. Zunächst muss Rustan um die Freilassung des Sklaven Zanga bitten. In diesem Dialog nennt er seinen Onkel Massud als Zeichen des Respekts vor seiner Machtposition als pater familias sogar „Vater“:

RUSTAN Dann gib dem Versucher dort,
Ihm, vor dem gewarnt die Sterne,
Gib die Freiheit ihm, gib Gold,
Laß ihn ziehn in alle Ferne!
ZANGA Herr!
RUSTAN zu Zanga:
Ich wills! – Ich bitte, Vater!
MASSUD Du beegnest meinen Wünschen.
Zu Zanga:
Ziehe hin, denn du bist frei!
Nimm dir eins der beiden Pferde.

¹¹⁸ Lorenz, Dagmar C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer, S. 207.

¹¹⁹ Heinz Politzers Charakterisierung Gülnares als „mythisch Unberührbare“ oder als „Megäre“ verfehlen ebenso ihr Ziel wie die von ihm unkritisch referierte Analyse ihres Charakters als „Hysterikerin“ und die Information, dass „Grillparzer sie, zumindest in den Vorarbeiten, als frigid charakterisiert“ hat. Vgl. Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 244-245.

Was des Säckels Inhalt faßt,
Den ich gab als Reisezehrung,
Es sei dein, nur aber scheide!
ZANGA Wirklich frei?
MASSUD Du bist! (HKA, S. 192, V. 2667-2678)

Zwar ist Massud sofort bereit, den Sklaven freizulassen und Rustan wieder in sein Haus aufzunehmen, doch bei Rustans dritter Bitte – jener nach der Hand Mirzas – lässt Massud den Neffen zappeln. Mirza hat keinen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung des Gespräches. Ihr Wort hat in dieser patriarchalen Hierarchie offenbar kein Gewicht. Mirzas Teilhabe an dieser Verhandlung über den weiteren Verlauf ihres Lebens bleibt auf empathische Interjektionen beschränkt. Mirzas Einwürfe klingen wie das retardierende Echo von Phrasen, die der Vater oder der zukünftige Ehemann zuvor verwendet haben:

RUSTAN Oheim, höre!
MIRZA Hör ihn, Vater! (HKA, S. 193, V. 2702-2703)
[...]
MASSUD Horch!
MIRZA Mein Vater!
MASSUD Leise Töne!
MIRZA Sprich ein Wort! (HKA, S. 193, V. 2706-2709)
[...]
RUSTAN Nun hinab, ihr dunkeln Träume!
Vater, sprich ein gütig Wort!
MASSUD Schau, sie nahen, schau sie kommen!
Neigen nun sich vor er Sonnen.
MIRZA Vater! Sprichst du nicht?
MASSUD *leise*: Ei später!
Laß uns horchen jetzt, nur leis! (HKA, S. 193, V. 2715-2720)

Und doch ist es schließlich Mirza, die Massud das Versprechen für eine Ehe abringt, als Rustan im entscheidenden Moment stockt. Die Verzweiflung angesichts der väterlichen Ignoranz macht Mirza mutig:

RUSTAN *eben so*:
Aber dann –?
MIRZA *eben so*: Versprich es!
MASSUD Stille!
RUSTAN UND MIRZA *sich umfassend*:
Vater! Oheim!
MASSUD *noch immer nach außen hinhorchend, mit der linken Hand das Zeichen der Einwilligung gebend, leise*:
Ja doch; seis!
Die Beiden sinken, ihn umfassend, auf die Kniee. Die Töne klingen noch immer fort. Der Vorhang fällt. (HKA, S. 194, V. 2721-2725)

Mirzas Abhängigkeit von männlicher Verfügungsgewalt zeigt sich durchgängig in allen ihren Auftritten. Ähnliche sprachliche Interaktionsmuster wie in der zitierten Schlusszene werden

bereits im ersten Aufzug sichtbar, als Massud seiner Tochter von einem Streit zwischen dem Jäger Osmin und Rustan berichtet. Auch hier spiegelt sich die untergeordnete Rolle der Frau im Gesprächsverlauf wider:

MIRZA Streit? Mit wem?

MASSUD Mit Osmin, heißt es,
 Unsers Emirs ältestem Sohn,
 Der am Hof zu Samarkand
 In des Königs Kammer dient,
 Und, mit Urlaub bei dem Vater,
 Sich den Jägern beigesellt.
 Rustan schlug nach ihm und –

MIRZA Mehr noch?

MASSUD Und sie griffen zu den Waffen.

MIRZA Waffen?

MASSUD Doch man schied sie schnell,
 Und der Streit ward ausgetragen.

MIRZA Doch vielleicht –

MASSUD Sei ruhig, Kind!
 Osmin ist schon heimgekehrt
 Und nichts weiter zu besorgen.
 Aber Rustan ahnet wohl,
 Daß mir Kunde seiner Raschheit,
 Und er scheut, mir zu begegnen.
 Kaum wirds vollends Nacht, so schleicht er,
 Seines Oheims Blick vermeidend,
 Leise wohl in sein Gemach.
 Darum, Mirza, laß uns gehn;
 Unsre Gegenwart, bedünkt mich,
 Hielt ihn wohl so lange fern.

MIRZA Und ihr zürnt ihm?

MASSUD Sollt ich nicht?

 Siehst du mich schon flehend an? [...] (HKA, S. 102-103, V. 185-208)

Ein Hinweis auf männlich dominierte Machtstrukturen in diesem Dialog ist die Anrede des Vaters mit dem distanzierten Personalpronomen „ihr“. Mirza gebraucht es in einem Interrogativsatz, mit dem sie sich direkt an Massud wendet: „Und ihr zürnt ihm?“ (HKA, S. 103, V. 207). Ein weiteres Detail des Textes ist in ähnlicher Weise sinnbildlich für die patriarchalisch geprägte Gesellschaft, in der Mirza zu verorten ist. Die wartende Frau des Jägers Kaleb trägt in der von Mirza beobachteten Begrüßungsszene einen „Knabe[n]“ (und nicht etwa bloß ein Kind unbestimmten Geschlechts oder gar ein Mädchen) auf dem Arm:

MIRZA [...]Jener Jäger, Kaleb ists,
 Sieh, sein Weib eilt ihm entgegen
 Mit dem Kleinen an der Brust.
 Wie er eilt sie zu erreichen!
 Und der Knabe streckt die Hände
 Jauchzend nach dem Vater aus. –

Ihr seid glücklich! – Ja, ihr seids! (HKA, S. 99, V. 62-68)

Diese Szene suggeriert eine Geringschätzung von Weiblichkeit. Erst ein gesunder, jauchzender Knabe als Stammhalter macht das Glück dieser idyllischen Biedermeierfamilie komplett. Die Tatsache, dass Mirza neidvoll auf diese Familienszene blickt, offenbart ihre Sehnsucht nach einem ähnlichen Lebensentwurf. Damit erfüllt Mirza das Klischeebild des typisierten Biedermeiermädchens in einer männerdominierten Gesellschaft: Sie vertritt das bürgerlich-patriarchalische Wunschbild nicht nur durch ihr häusliches Verhalten, sondern hat es ganz und gar verinnerlicht. Damit entspricht Mirza dem in der Biedermeierliteratur idealisierten Entwurf von Weiblichkeit: Typisch für die Literatur der Biedermeierzeit seien die „unermüdlich tätigen und helfenden Frauengestalten, die nicht an sich, sondern nur an ihren Mann, ihre Kinder und ihr Gesinde denken“, fasst Jost Hermand zusammen.¹²⁰ Ansprüche auf autonomes Frausein innerhalb der patriarchalen Gesellschaft stellen die idealtypischen biedermeierlichen Frauenfiguren nicht. Sie „sind vielmehr einfache naturnahe Mädchen und hausfraulich sorgende, mütterliche, mit den ewigen Naturgesetzen verbundene Frauen.“¹²¹ Mit seiner Figur der Mirza zeichnet Grillparzer diesen Typus originalgetreu nach.

Weiblichkeitsentwürfe, die Mirza Alternativen aufzeigen könnten, gibt es in diesem Stück nicht. Zu Gülnare, der einzigen Frauenfigur des Stückes, die sich nicht in dieses Muster fügt, hat Mirza keinen Zugang, da sie nur in Rustans Traum auftaucht. Die dritte Frauenfigur des Stückes, die Frau des Jägers Kaleb, verkörpert wie Mirza den Inbegriff der angepassten Biedermeierfrau. Aufschluss über Mirzas Selbstbild könnte freilich ihre Beziehung zur Mutter geben, doch diese wird im Text nicht erwähnt. Die Vermutung liegt nahe, dass Mirza als mutterlos aufgewachsenes Kind umso stärker nach einer harmonischen, vollständigen Familie strebt, in der jede Position entsprechend den gesellschaftlichen Normen besetzt ist.

Einen Gegenpol zu diesen Betrachtungen über Mirzas Position im patriarchalen Machtgefüge nimmt die Studie von William C. Reeve ein, der Mirza als manipulative Beherrscherin deutet, die Rustan durch subtilen Druck dazu zwingt, zu ihr zurückzukehren.¹²² Diese ungewöhnliche psychoanalytische Interpretation der Figur der Mirza läuft über weite Strecken ins Leere. Als Belege führt Reeve die Parallelen zwischen Mirza und der dominanten Gülnare an. Doch diese Lesart bleibt angreifbar: So wie Rustan im Traum ein anderer ist, zeigt die

¹²⁰ Vgl. Hermand, Jost: Biedermeier und Restauration. Das Problem der Epochenbezeichnung. In: Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier. Hg. v. Elfriede Neubuhr, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974 (Wege der Forschung Bd. CCCXVIII), S. 287-312, S. 308.

¹²¹ Kluckhohn, Paul: Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung. Ein erweiterter Vortrag. In: Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier. Hg. v. Elfriede Neubuhr, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974 (Wege der Forschung Bd. CCCXVIII), S. 100-145, S. 125.

¹²² Vgl. Reeve, William C.: The Woman/Women of Franz Grillparzer's *Der Traum ein Leben*, S. 386.

Traumfigur Gülnare konsequent die anderen Seiten der „Tagfigur“ Mirza auf. Im Traum konfrontiert Gülnare Rustan mit seinen Mängeln. Nicht Mirzas Stärke zwingt Rustan zur Umkehr. Es ist vielmehr die ureigene Schwäche Rustans, seine ambivalente Psyche, die ihn nicht einmal im Traum reüssieren lässt und ihn schließlich geläutert in Massuds Haus und Mirzas Arme zurücktreibt.

b) Gülnare

Wie Mirza lebt auch Gülnare mutterlos. Umso enger ist ihre emotionale Bindung an ihren Vater. Doch diese Vater-Tochter-Beziehung bildet kein patriarchales Herrschaftsverhältnis zwischen Mann und Frau ab, sondern zeigt ein annähernd gleichberechtigtes Zusammenleben. Der Text vermittelt, dass die Allianz zwischen dem König von Samarkand und seiner Tochter Gülnare mehr darstellt als eine Zweckgemeinschaft mit dem Ziel der Herrschaftssicherung. Gülnares aufgewühlter Gemütszustand nach dem Schlangen-Angriff auf den Vater zeugt von enger Verbundenheit: „Sich um seinen Nacken schmiegend / Weich in Vaterarmen liegend“ begrüßt sie ihn (HKA, S. 126, V. 870-871). Es bedarf nur weniger Worte:

Nach wiederholtem Hörnerruf kommt nun das Gefolge des Fürsten, Gülnare, seine Tochter, an der Spitze.

GÜLNARE Vater! Vater!

KÖNIG O mein Kind!

Sie stürzen sich in die Arme. (HKA, S. 126, V. 864-865)

Diese körperlich und verbal deutlich gezeigte Zuneigung wurzelt in gegenseitigem Respekt. So hatte es der König von Samarkand einst akzeptiert, dass sich seine Tochter dem Chan von Tiflis als Braut verweigert hatte, obwohl dies eine kriegerische Bedrohung des Königreiches mit sich brachte. Zanga erzählt seinem Herren Rustan von dieser Entscheidung:

ZANGA Jener Fürst aus Samarkand

Ist gedrängt von seinem Feinde,

Von dem mächtgen Chan aus Tiflis,

Der um seine Tochter freite:

Ein verwöhntes, einziges Kind,

Das gar stolz und hochgesinnt,

Selbst den Gatten wählen möchte.

Ein geziertes, äffges Wesen,

Tat so was in Dichtern lesen. [...] (HKA, S. 121, V. 731-740)

Ein absolut herrschender Familienpatriarch duldet kein Nein, wenn mit der Anbahnung einer vielversprechenden Ehe der Fortbestand der Herrscherdynastie auf dem Spiel stünde. Der König von Samarkand jedoch vermag über Gülnare keine Gewalt auszuüben. Obwohl die junge Frau im königlichen Schloss von Männern in Form von Beratern und Militärs umringt ist, lebt sie nicht unter den Zwängen einer patriarchalen Gesellschaftsordnung.

Freilich zeichnet Grillparzer Gülnare nicht als unfehlbare Frauenfigur, deren Mut die schwachen Männerfiguren glanzvoll überstrahlt. Denn von einer Überhöhung zur überlegten, entsagenden, geschlechtslosen Frau ist Gülnare weit entfernt. Ihre Fehler verleihen ihr zutiefst menschliche Züge: So durchschaut Gülnare Rustans und Zangas Pläne nicht sofort, sondern sieht in Rustan zunächst sogar den Retter ihres Vaters. Der junge Cousin Mirzas weckt in Gülnare Erinnerungen an alte Heldengeschichten aus „der Parsen Fabelland“ (HKA, S. 128, V. 934), was ihre Bewunderung für Rustan verstärkt. Die eindringliche Bitte, mit der sich Gülnare an ihn wendet, klingt alles andere als emanzipiert: „Sei mein Schützer, sei mein Retter, / Banne diese dunklen Wetter“ (HKA, S. 128-129, V. 954-955).

Gülnare sitzt noch einem zweiten Irrtum auf. Das letzte Wort des sterbenden Königs lautet „Rustan“. Doch anstatt dies als Entlarvung des Königsmörders zu deuten, legt Gülnare die Botschaft als Regelung der Nachfolge aus: „‘Rustan‘, sprach er, und verschied. / Und so fleh ich denn im Staube: / Nimm die Einsame, Verlaßne, / einst bestimmt zu nähern Banden, / Nimm sie auf in deinen Schutz!“ (HKA, S. 163, V. 1906-1910).

Gülnares Handeln wird von Fehleinschätzungen und Irrtümern begleitet. Doch durch strenge Selbstdisziplin kann das öffentlich-politische Handeln der Prinzessin dennoch gelingen: So wie Gülnare ihre Schwärmerei für Rustan später korrigiert, überwindet sie auch ihre Angst vor der Schlange. Zunächst empfindet Gülnare beim Anblick des Tieres Ekel, doch schon im nächsten Moment überwindet sie ihre Abscheu und erlegt sich selbst ihre Rolle auf:

GÜLNARE Nein!

Stark, entschlossen will ich sein.

Nach vorn kommend:

Glaubt nur nicht, mein edler Fremdling,

Daß, ein schwach erbärmlich Weib,

Hinter dir so fern ich bleib!

Oft hat man mich wohl gesehen,

Männlich die Gefahr bestehen,

Eine Gleiche stand ich ihr.

Doch das Widrige, das Grauen

So verwirklicht anzuschauen,

Nimmt entfremdend mich von mir.

Und doch, schaffts nicht fort, es bleibe;

Selbst bezwingen will ich mich. (HKA, S. 126-127, V. 882-894)

Mit selbst verordneter Härte versucht Gülnare, ihre Schwächen zu überwinden. In Momenten, in denen ihre Verletzlichkeit spürbar wird, entschuldigt sie sich für ihr unreifes Verhalten:

GÜLNARE

Gehend und vor der getöteten Schlange zurückschauernd:

O des Anblicks Nachtgewalt

Übt von neuem seine Rechte.

O verzeih es dem Geschlechte,

Das der Seele Kraft bezwingt,
Kindisch solche Schauer bringt. (HKA, S. 130, V. 1002-1006)

Gülnare beobachtet ihre Gefühlswelt und ihre Wirkung auf die Umgebung von einer übergeordneten Ebene: Sie reflektiert ihre Rolle als Frau, kontrolliert ihr Verhalten und modifiziert es gegebenenfalls. Freilich ist Gülnare weder allwissend noch fehlerlos. Doch sie besitzt die Fähigkeit, sich schnell an Situationen anzupassen, Entscheidungen zu treffen und ihre Meinung stark zu vertreten. All diese Eigenschaften werden in der Biedermeierzeit typischerweise mit Männern konnotiert. Grillparzer verkehrt diese Zuschreibungen ins Gegenteil¹²³: Sein Held Rustan ist launenhaft, wankelmütig und schwach, während Gülnare eine willensstarke Frau verkörpert. Grillparzer entwirft mit ihr das Bild einer selbstbestimmten jungen Frau, die die Grenzen der Biedermeierzeit in vielen gesellschaftlich genormten Bereichen überschreitet: Sie bietet Männern die Stirn, indem sie ein Eheangebot ausschlägt und den heimtückischen Mord an ihrem Vater durchschaut: „Ei, Kühner! / Trafst den Vater; scheust du Blut?“ (HKA, S. 179, V. 2344-2345). Schließlich weist sie Rustan in die Schranken und versammelt die Krieger hinter sich. Sie befiehlt die Armee im selbstbewussten Imperativ (V. 2328), während Rustan seine Herrschaftsansprüche nur zögernd im Konjunktiv anmeldet (V. 2326):

RUSTAN [...] Nimm die köstlichsten Provinzen,
Kleinod, Perlen, Edelstein;
Mir laß eine leere Wüste,
Wo Verlangen buhlt mit Armut,
Wo kein Gold als Sonnenschein.
Doch die Herrschaft, sie sei mein.

GÜLNARE Dir die Herrschaft? Herrsch in Ketten!
Nehmt gefangen ihn!

RUSTAN Bedenk!
Der Hintergrund hat sich nach und nach mit Soldaten gefüllt.
Nur ein Wort und diese Krieger,
Deren Abgott ich in Schlachten –

GÜLNARE Für mich, doch nicht gegen mich!
Schau, sie fliehen deine Reihen!
Kommt zu mir her, meine Treuen!

*Die Krieger, die auf Rustans Seite gestanden haben, schließen sich
Einer nach dem Andern, samt den Anführern, der gegenüber
stehenden Reihe an. [...]*

RUSTAN *den Säbel ziehend*:
Nun, wohlan, so gilts zu fechten! [...]

RUSTAN *in Fechterstellung*:
Kommt nur an! Ihr alle, alle!

GÜLNARE *ihm entgegen tretend*:
Diese nicht, sie sind nur Diener;

¹²³ Auf die Aufweichung „typisch weiblicher“ und „typisch männlicher“ Charaktermerkmale bei Franz Grillparzer verweisen u.a. Lorenz, Dagmar C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer, S. 209 und Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität, S. 62-63.

Triff mich selber, hast du Mut!
 RUSTAN *zurückweichend*:
 Alle, nur nicht dich!
 GÜLNARE: Ei, Kühner!
 Trafst den Vater; scheust du Blut?
 RUSTAN *sich vor ihr zurückziehend*:
 Zanga, Zanga!
 GÜLNARE: Nun mags gelten!
 Nun an euch! Nehmt ihn fest! [...]
 GÜLNARE: Mag das Schloß, ich selbst vergehen,
 Fällt nur er von ihrer Hand! (HKA, S. 178-180, V. 2321-2355)

Die mutige Selbstbestimmtheit Gülnares ist einer ihrer wesentlichsten Unterschiede zu Mirza. Innerhalb der patriarchalen Hierarchie nimmt Mirza die affirmative Position einer typenhaften Biedermeierfrau ein, während Gülnare diese Normen sprengt.

Allerdings verleiht Grillparzer Gülnare im Umgang mit den Zwängen der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaftsordnung eine Sonderstellung. Ähnlich emanzipiert gestaltet Grillparzer zwar auch Medea, Libussa, Sappho und Hero, doch „die ‚Ganzheitlichkeit‘ der Frauenfiguren ist [...] mit dem Preis der völligen Enthaltensamkeit und Einsamkeit erkaufte. Ihre Kräfte [...] stehen ihnen nur dann zur Verfügung [...], wenn sie frei sind von Leidenschaft und Begehren.“¹²⁴ Gülnare dagegen ist keineswegs frei von Leidenschaft und Begehren, denn sie lässt sich zunächst von Rustan betören. Gülnare entsagt nie der Liebe: Sie entscheidet sich nicht grundsätzlich gegen die Ehe, sondern sie wehrt sich lediglich gegen eine Verbindung mit dem Chan von Tiflis (vgl. HKA, S. 121, V. 734-738).

Grillparzer zeigt mit der Figur der Gülnare einen progressiven Weiblichkeitsentwurf, dem die Balance zwischen Macht und Emotion gelingt. Diese außergewöhnliche Charakterisierung Gülnares kann Grillparzer bedenkenlos vornehmen, da Gülnare lediglich eine Traumfigur innerhalb des Theaterstückes bleibt. Dadurch ist sie von der Lebenswirklichkeit des Biedermeier in doppelter Weise entfernt:

Bei all diesen, im eigentlichen Zentrum des Dramengeschehens stehenden Frauenfiguren scheint es sich um Weiblichkeitsentwürfe zu handeln, die im zeitgenössischen bürgerlichen Bewußtsein keinen Ort haben, die vielmehr als Imaginationen einem in seinem Selbstverständnis verunsicherten männlichen Unbewußten entsprungen zu sein scheinen.¹²⁵

Und so schnell wie Rustan seinen Traum verdrängt, wird auch dieses für die bürgerlich-patriarchale Gesellschaftsordnung bedrohliche Frauenbild weggewischt. Folgerichtig rückt in der Schlusszene wieder die konventionell-angepasste Weiblichkeit in den Mittelpunkt: Sie zeigt Rustan und Mirza, deren biedermeierliches Familienidyll durch ein väterliches Macht-

¹²⁴ Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität, S. 63.

¹²⁵ Ebd., S. 61.

wort Massuds bestätigt wird. Eine herausragende Rolle in dieser restaurativen Idylle nimmt der Derwisch ein. In der neueren Grillparzer-Forschung herrscht Konsens darüber, dass Grillparzer mit dieser Figur das Biedermeieridyll – und damit auch alle die Frauen betreffenden Konventionen dieser Zeit – problematisiert:

Das Finale der patriarchalischen Idylle wird mithin zum Eingeständnis, daß Freiheit ihren Sinn verloren habe. Dieser Schluß bedeutet aber nicht das letzte Wort Grillparzers. Mit der Gestalt des Derwischs fügt er sein eigenes Bekenntnis ins Werk: eine autonome Kunst und eine unendliche Überwindung der bedrängenden Lebensbezüge proklamiert das Lied des Derwischs, dem sich der freie Zanga anschließt, als gültige Wahrheit.¹²⁶

Freilich wird diese Botschaft nur subtil kommuniziert. Denn anstatt zu singen, rufen Zanga und der Derwisch diese Freiheitshymne mit der gleichen Musik wie am Ende des ersten Aktes nur durch instrumentale Töne in Erinnerung: „*Zanga und der alte Derwisch gehen außen am Fenster vorüber. Der Alte spielt die Harfe, Zanga bläst auf der Flöte dazu. Es ist die am Ende des ersten Aufzugs gehörte Melodie.*“ (HKA, S. 193, Regieanweisung vor V. 2710). Was bleibt, ist weniger die Erinnerung an die Verse des Derwisch-Liedes aus dem ersten Akt als der überwältigende Eindruck einer wiederhergestellten patriarchal geprägten Idylle.

3.1.3 Strategien zur Unterdrückung

a) *Mirza*

Grillparzer räumt in seinem Stück expliziten Anspielungen auf Politik oder Jusitz keinen Platz ein – schon allein der strengen Zensurbestimmungen wegen. Der Druck der patriarchalen Gesellschaft, der auf Mirza lastet, wird dennoch spürbar. Mit ausufernder Selbstverständlichkeit schweben diese Verhaltensnormen über allen Beziehungen. Nicht einmal dem jungen Mann Rustan gelingt es, erfolgreich gegen die überkommenen patriarchalen Machtstrukturen aufzubegehren – sein Traum scheitert. Zwar bietet der Text keine einzige offene Demonstration der väterlichen Gewalt Massuds über seine Tochter Mirza, doch Grillparzer macht deutlich, dass ohne die Einwilligung des pater familias keine Entscheidung getroffen werden kann. Mirza weiß das. Im Gegensatz zu Rustan, der keinen verbalen Konflikt mit dem Onkel scheut, sucht Mirza das versöhnliche Gespräch mit dem Vater:

MIRZA Und ihr zürnt ihm?

MASSUD Sollt ich nicht?

Siehst du mich schon flehend an?
O ich weiß wohl, jedes Wort,
Tadelnd, rauh zu ihm gesprochen,
Wie ein Pfeil aus schwachen Händen,

¹²⁶ Bachmaier, Helmut: Kommentar zu *Der Traum ein Leben*. In: HKA., S. 662.

Prallt von seinem starren Busen
Und dringt in dein weiches Herz.
Komm nur, komm! Ich will nicht schelten. (HKA, S. 103, V. 207-214)

Mirzas Strategie ist erfolgreich: Durch Bitten und Flehen gelingt es ihr weitaus öfter, den Vater zu beeinflussen, als dies Rustan mit seinen Einwänden vermag. Dennoch vermeidet Mirza es tunlichst, offen an den patriarchalen Machtstrukturen zu rütteln. Als Massud seiner Tochter unter Berufung auf die Ehre der Familie verbietet, Rustan weiter zum Bleiben zu überreden, fügt sie sich und verstummt sofort:

MASSUD Wisse denn nun auch das Letzte:

Diese hier, sie liebt dich!

RUSTAN Mirza!

Hier auch – doch es ist beschlossen.

Niemals, oder deiner wert!

MIRZA Rustan!

MASSUD Halt! So meint ichs nicht!

Kann er deiner, Kind, entraten,

Massuds Tochter bettelt nicht.

Zieh denn hin Verblendeter,

Ziehe hin, und mögest du

Nie der jetzgen Stunde fluchen.

RUSTAN Heute noch?

MASSUD *sich abwendend*:

Sobald du willst! (HKA, S. 114-115, V. 570-581)

Im schwelenden Konflikt zwischen dem Ersatzvater Massud und dem Adoptivsohn Rustan gerät Mirza zwischen die Fronten. Mirzas Passivität ist die Konsequenz aus dieser Auseinandersetzung zweier Männer-Generationen innerhalb des patriarchalen Machtgefüges. In der Traumhandlung eskaliert dieser Streit: Rustans Giftmord am König ist eine geträumte Verschiebung der Rache an Massud.¹²⁷

Im direkten Umgang mit Rustan gibt sich Mirza freilich noch weitaus angepasster und ergebener als in der Interaktion mit dem Vater. Immerhin ist Rustan ihr zukünftiger Ehemann, der sich noch nicht eindeutig für sie entschieden hat. Um ihm diese Wahl zu erleichtern, erfüllt Mirza die Rolle der unterwürfigen Braut besonders beflissen. Dies zeigt sich an ihren emsigen Vorbereitungen vor Rustans abendlicher Heimkehr („In der Hütte ruht sichs besser / Und das Abendessen wartet“). Als ihre aufsteigende Unruhe über seine Verspätung beinahe in Wut umschlägt, fasst sie den Vorsatz, ihn zur Rede zu stellen:

MIRZA [...] O man sollte grollen können,
Grollen, so wie andre fehlen,
Lang und unabänderlich,
Daß Verzeihung Preis der Beßrung

¹²⁷ Vgl. Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 241.

Und nicht Lohn des Fehlers schiene [...]. (HKA, S. 97, V. 10-14)

Doch schon im nächsten Augenblick wird dieser Gedanke von Mirza wieder verworfen. Sie hat die gesellschaftlichen Normen mit jeder Faser ihres Körpers aufgesogen, sodass es keiner Disziplinierung ihres Verhaltens von außen bedarf. Bevor sie die Grenzen der Konvention überschreitet, weist sie sich unbewusst selbst in die Schranken. Anstatt zu „grollen“ richtet sie lediglich eine rhetorische Frage an Rustan:

MIRZA Rustan!

RUSTAN Ha, man kömmt!

MIRZA Du bist es!

Konntest du so lange weilen?

O wir zitterten um dich [...]. (HKA, S. 109, V. 411-415)

Mirzas angepasstes Verhalten wurzelt in zwei elementaren Mängeln: Ihr fehlen die Gelegenheiten für ein Aufbegehren mindestens ebenso sehr wie die Beispiele für einen alternativen Lebensentwurf. So wie ihr alter Vater nicht genügend Angriffsfläche bietet, verkörpert Rustan ihre einzig mögliche soziale wie ökonomische Zukunftsperspektive: „In Grillparzers Diskurs befinden sich die weiblichen Charaktere ausnahmslos in Situationen der Unfreiheit – in einem misogynen Umfeld. Ihre Charaktere und Verhaltensweisen sind davon geprägt, wieviel [sic] oder wie wenig Spielraum ihnen zur Verfügung steht.“¹²⁸ Mirza ist in ihrem männerdominierten Umfeld als Frau völlig auf sich alleine gestellt. Sie hat weder Mutter noch Freundin (wie Hero) und auch keine Schwester (wie Rahel). Dadurch mangelt es Mirza sowohl an weiblicher Solidarität als auch an Kenntnis weiblicher Lebensentwürfe, die die herrschenden Konventionen überschreiten. Auch Mirzas Sexualität fügt sich in die bürgerlich-patriarchalen Normen der Biedermeierzeit: Sie existiert für eine junge, unverheiratete Frau offenbar nicht.

Die Repression, die auf Mirza wirkt, lässt sich als Resultat zweier Faktoren zusammenfassen: Zum einen handelt es sich um ein Zusammenspiel von sozioökonomischen Zwängen und strikten Rollenmustern der patriarchalen Gesellschaft, zum anderen wirkt sich die totale Abwesenheit anderer Frauen negativ auf Mirzas Fähigkeit zur Selbstreflexion aus. Somit erweckt Mirzas Verhalten schnell den Anschein einer täuschenden „Natürlichkeit“. Dadurch unterscheidet sich Mirzas fügsames Leben sowohl von der gewaltsam herbeigeführten Unterdrückung Rahels als auch von der selbst gewählten und religiös motivierten Unterwerfung Heros.

¹²⁸ Lorenz, Dagmar C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer, S. 206.

b) Gülnare

Ähnlich wie Mirza muss auch Gülnare auf vertraute Frauen in ihrem Umfeld verzichten, wenngleich das Personenverzeichnis zumindest auf einige „Frauen und Dienerinnen Gülnarens“ (HKA, S. 96) hinweist. Doch anders als bei Mirza greifen die patriarchalen Unterdrückungsmechanismen bei Gülnare nicht. Je größer der Druck um sie herum wird, desto stärker präsentiert sich die Prinzessin von Samarkand. Zeichen von Schwäche wie beim Anblick der Schlange („Entfernt dies Schreckbild!“, HKA, S. 126, V. 881) oder der Leiche des Vaters („Herr, zu dir gehen meine Schritte. / Tot im Staube liegt mein Vater“, HKA, S. 162, V. 1883-1884) treten gegen Schluss des Dramas zugunsten von kämpferischen Ansagen zurück. So behauptet sich Gülnare etwa im Disput um den stummen Kaleb, der den Namen des Königs-mörders auf eine Tafel schreiben will, entschieden gegen Rustan:

RUSTAN Halt! [...]

Ich verbiete, daß er schreibe!

GÜLNARE Ich befehle, daß ers soll!

RUSTAN Stellt ihn mir! Mir fest ins Auge

Mag er schauen und vergehn! [...]

Auf! Wer ficht für diesen Alten?

Ich will Gegenpart ihm halten.

GÜLNARE Nicht wer stärker, wer im Recht,

Zeige Einsicht statt Gefecht!

Schreib du nur! Wo ist die Feder?

Er verlor sie, bringt ihm neue. [...] (HKA, S. 173, V. 2181-2197)

Ähnlich entschlossen verschafft Gülnare auch den gegen Rustan rebellierenden Kriegern rund um Karkhan Gehör. Rustan fügt sich mit dem fadenscheinigen Hinweis, dass es sich lediglich um den „Wunsch“ einer „Dame[..]“ handle, dem er „gern“ nachkomme (HKA, S. 173, V. 2059-2061). Tatsächlich spricht Gülnare allerdings einen „Befehl“ aus, der Rustan keine Alternativen lässt:

RUSTAN *auf Karkhan zeigend:*

Führt sie fort!

GÜLNARE Wer sind die Leute?

RUSTAN Hochverräter.

KARKHAN Unterdrückte,

Die zu deinen Füßen flehn.

Die drei knieen.

GÜLNARE Laßt sie sprechen. [...]

Billig scheint, was sie begehren.

RUSTAN Wär es so, ich würds gewähren.

GÜLNARE Und wenn ichs nun selber wünsche?

RUSTAN Wünsche! Wünsche!

GÜLNARE Und befehle.

RUSTAN Ließe gleich sich mancherlei

Noch entgegen diesem Spruche,

Der ein Wunsch und ein Befehl;
 Doch gefällig gegen Damen,
 Füg ich gern mich unbedingt.
 Und schon sandt ich meinen Diener [gemeint ist Zanga, Anm.],
 Der den vielbesprochenen Alten
 Hin vor seine Richter bringt.
 KARKHAN Trifft ihn der, ist er verloren.
 Sende selbst nach seinem Kerker,
 Leih ihm selbst ein gnädig Ohr.
 GÜLNARE *zum Kämmerer*:
 Geh denn hin, und führ ihn vor.
 RUSTAN Halt!
Dem Kämmerer den Weg vertretend.
 GÜLNARE Ich sprach!
Der Kämmerer geht ab. (HKA, S. 168-169, V. 2041-2068)

Gegen Ende dieses Streitgesprächs genügt Gülnare bereits der nachdrückliche Hinweis „Ich sprach!“, um Rustan zur Unterordnung und den Kämmerer zur Erfüllung des königlichen Befehls zu bewegen.

Obwohl auf Gülnare und Mirza ähnliche patriarchale Unterdrückungsmechanismen wirken, gelingt es der Prinzessin von Samarkand, sich dieser Repression zu entziehen. Denn in Gülnares Lebenswelt treten die patriarchalen Machtstrukturen offen zu Tage. Dadurch ist es Gülnare möglich, sich ihnen bewusst zu widersetzen. So bedrohen etwa die väterlichen Überlegungen bezüglich einer taktisch klugen Heirat Gülnares autonome Weiblichkeit: „Daß der Fürst von Samarkand, / Hart bedrängt von Feindeshand, / Seine Tochter und ihr Erbe / Seines weiten Reiches Krone / Gerne gönnte dem zum Lohne, / Der ihn rette aus der Not“ (HKA, S. 112, V. 506-511). Der König von Samarkand funktionalisiert seine Tochter zum Siegespreis für einen Abwehrkampf auf Seiten Samarkands. Dieses Vorhaben hat er offenbar deutlich kommuniziert, da sogar der Sklave Zanga davon weiß (vgl. HKA, S. 112, V. 506-516). Doch Gülnare ist mit ihrer Rolle nicht einverstanden. Selbst nach der Rettung ihres Vaters vor der Schlange antwortet sie ausweichend auf dessen Andeutung einer Verbindung mit Rustan:

KÖNIG *halblaut*:
 [...] Dem Erretter, käme Rettung,
 Schwur ich, nichts, ich nichts zu weigern,
 Und wenn es das Höchste war.
 Du errötest, du verstehst mich.
 GÜLNARE Vater, komm laß uns gehen.
 KÖNIG Nun so karg, und erst so warm!
 Warst du hier an meiner Stelle,
 dünkte jeder Lohn dir arm. (HKA, S. 129, V. 963-970)

Bereits Gülnares abweisendes Verhalten gegenüber dem um sie werbenden Chan von Tiflis war verhängnisvoll gewesen. Damit hatte sie eine Spirale patriarchaler Gewalt in Gang gesetzt, die sie seither ständig bedroht: „Was so eben Boten künden: / Jener blutge Chan von Tiflis, / Mein Bewerber und mein Feind, / Hat in mächtgen Heeres Mitten / Unsre Gränze [sic] überschritten, / Hundert Völker stolz vereint / Weil er hilflos uns vermeint“ (HKA, S. 128, V. 943-948). Dieser männliche Machthunger – ausgehend vom Chan von Tiflis, aber auch von Rustan und Zanga – stellt eine Gefahr für Gülnares Selbstbestimmtheit dar. Denn die Prinzessin ist einerseits das Ziel der Anstrengungen, andererseits aber auch das Mittel zum Zweck. Nicht nur ein bewaffneter Konflikt mit Samarkand bietet die Aussicht auf die Landesherrschaft. Die Alternative dazu ist die Sicherstellung der Verfügungsgewalt über Gülnares Körper innerhalb einer (erzwungenen) „Vernunfttehe“. Gülnare erkennt diese doppelte Bedrohung und kämpft bewusst dagegen an. Einen wichtigen Rückhalt im Ringen um ihre Vormachtstellung stellt das Heer dar. Als hermetischer Komplex verdichteter männlicher Hierarchie ist das Militär ein Sinnbild für patriarchale Machtstrukturen. Deshalb erscheint es zunächst als eine weitere Quelle der Bedrohung für Gülnare. Doch Grillparzer stellt ihr in diesem Bereich den klugen Krieger Karkhan zur Seite. Dieser präsentiert sich als zurückhaltender, besonnener Ratgeber, der Gülnares Gefolge hinter sich weiß:

KARKHAN Fürstin, sei du nicht beklommen,
Noch ist alles nicht verloren,
Mancher Helfer bleibt dir noch.
Meine Freunde stehn in Waffen,
Und was lange still beschlossen,
Frei und offen künd ichs nun.
Während hierzu dir ich spreche,
Sprechen sie zu deinem Volke,
Schütteln ab das feige Joch. [...]
Ja, dein Volk führt deine Sache,
Und es kam der Tag der Rache. (HKA, S. 171, V. 2109-2127)

Grillparzer charakterisiert Karkhan als Gegenentwurf des hitzigen Rustan und des hinterlistigen Zanga: Karkhan ist besonnen statt machthungrig, bescheiden statt hochmütig, beharrlich statt wankelmütig – und er macht Gülnare in keiner Situation erotische Avancen. Daher kann Gülnare ihn als ihren Ratgeber akzeptieren. Mit Karkhans Hilfe gelingt es Gülnare, sich selbst in der Armee, einer Sphäre konzentrierter männlicher Machtstrukturen, gegen patriarchale Unterdrückungsmechanismen zur Wehr zu setzen.

3.1.4 Ökonomische Positionierung

a) Mirza

Mirza ist die Tochter Massuds, der „ein reicher Landmann“ ist, wie es im Personenverzeichnis heißt (HKA, S. 96). Der Sklave Zanga zieht diese Information allerdings in Zweifel. Auf dem Weg nach Samarkand überredet er Rustan zur Vorspiegelung einer adeligen Abstammung. Diese emsigen Bemühungen werten indirekt Massuds wirtschaftliche Lage und seine gesellschaftliche Stellung ab. Im Lauf dieses Gesprächs bezeichnet er Massud und Mirza wörtlich als „arm“:

ZANGA Ihr geht nun nach Samarkand;
Da ist denn vor allem nötig,
Daß ihr gleich als der erscheint,
Der ihr später denkt zu werden.
Euern Vater, lobesam,
Adeln wir nur gleich im Grabe,
Machen ihn zum Chan, zum Emir
Aus – Grusinien, – dem Monde.
So was hilft beim ersten Eintritt,
Und erreicht ihr eure Wünsche,
Deckt das Andre der Erfolg.

RUSTAN Gut!

ZANGA Ei, gut? Nu, das geht besser,
Als ich glaubte, als ich hoffte.
Euer Oheim, seine Hütte –

RUSTAN Arme Mirza!

ZANGA Ja, weil arm,
hindert sie ein reiches Wollen [...]. (HKA, S. 120, V. 710-725)

Trotz Zangas gegenteiliger Behauptung, die hauptsächlich zur Aufstachelung Rustans dient, ist Massud freilich in der Lage, sich den „Negersklave[n] Zanga“ (HKA, S. 96) und eine Magd namens Racha zu leisten (vgl. HKA, S. 111, V. 456). In der Tat braucht sich Mirza offenbar nicht mit schwerer landwirtschaftlicher Arbeit abzugeben. Mirzas Aufgabenbereich ist „des Hauses Arbeit“, wie sie selbst betont (HKA, S. 100, V. 31). Der elternlose Rustan, der sohnsgleich in Massuds Haus lebt, stellt keine große Hilfe bei der Bewirtschaftung der Ländereien dar. Anstatt die Felder des Onkels zu bestellen, will Rustan lieber „Lorbeeren vom Feld der Ehre“ und „Früchte vom Lebensbaum“ pflücken (HKA, S. 107, V. 334-335). Diese Haltung bekümmert Massud:

MASSUD [...] Ja, des Nachts, entschlummert kaum,
Spricht von Kämpfen selbst sein Traum.
Während wir des Feldes Mühn
Und des Hauses Sorge teilen,
Sieht man ihn bei Morgens Glühn
Schon nach jenen Bergen eilen. (HKA, S. 100, V. 92-97)

Doch selbst das geringe Interesse Rustans an der Landwirtschaft und das Fehlen mütterlicher Arbeitskraft haben sich offenbar nicht auf das Arbeitspensum der jungen Mirza ausgewirkt.¹²⁹ Bei ihren Auftritten kommt Mirza stets „aus der Hütte“, die ihren zentralen Lebensbereich darstellt.¹³⁰ Sie spürt keinerlei wirtschaftlichen Druck und findet Zeit, sich in Tagträumen über ein idyllisches Leben mit ihrem Cousin Rustan zu verlieren: Beim Anblick der Begrüßungsszene zwischen dem Jäger Kaleb und dessen Frau, die den kleinen Sohn auf dem Arm trägt, findet sie Gelegenheit, sich ihren Wunschträumen hinzugeben: „*Sie versinkt in Nachdenken.*“ (HKA, S. 99, Regieanweisung nach V. 68). Im Inneren der Hütte tritt Mirza als umsichtige Hausfrau in Erscheinung: In den beiden Szenen am Bett des schlafenden Rustan ist sie es, die die Lampe trägt, den Weg weist und die Türen öffnet: „*MIRZA tritt mit einer Lampe, vom Hintergrunde her, auf*“ als sie gemeinsam mit ihrem Vater Massud „*Die Türe öffnend*“ nach dem unruhig schlafenden Rustan sieht: „*Sie geht hinein.*“ (HKA, S. 180-181, Regieanweisungen). Auch in einer weiteren Szene ist es wiederum Mirza, die das Geschehen erhellt: „*Massud und Mirza kommen. Letztere trägt eine hellbrennende [sic] Leuchte in der Hand.*“ (HKA, S. 188, Regieanweisung nach V. 2567).

Diese Licht-Symbolik verweist auf Mirzas häusliche Kompetenz und Umsichtigkeit. Die äußeren Angelegenheiten des landwirtschaftlichen Betriebes und die finanziellen Rahmenbedingungen kümmern sie dagegen nicht. Damit erfüllt Mirza eindeutig das Muster der bürgerlichen Biedermeierfrau. Die von Mirza angestrebte und im letzten Akt des Stückes endlich beschlossene Heirat mit Rustan wird ihre ökonomischen Verhältnisse und ihre Position in der Familie nicht wesentlich verändern. Aus der wirtschaftlichen Gewalt des Vaters geht Mirza in jene des Ehemannes über. Die von Zanga angedeuteten Zweifel an den Vermögensverhältnissen verweisen auf ein weiteres Charakteristikum der Biedermeierzeit: Angesichts schwieriger Vermögensverhältnisse versuchten die Menschen durch Kleidung und Benehmen die Zugehörigkeit zu einer möglichst gehobenen Gesellschaftssicht vorzuspiegeln.

b) Gülnare

Während die wirtschaftliche Lage der Familie Mirzas nicht eindeutig festgelegt wird, ist Gülnare zweifelsfrei in ein Umfeld voller Reichtümer eingebettet. Gleich ihrem Vater trägt sie die

¹²⁹ Die Ursache für das Fehlen der Mutter bleibt ungeklärt.

¹³⁰ Vgl. HKA, S. 97 (Regieanweisung vor V. 1), S. 103 (Regieanweisung nach V. 214), S. 109 (Regieanweisung nach V. 410) sowie S.110 (Regieanweisung nach V. 444) und weitere. Verstörend wirkt die durchgängige Bezeichnung „Hütte“ für die Unterkunft der Familie eines reichen Landmannes, als der Massud im Personenverzeichnis bezeichnet wird. Schlüssig schiene die Schilderung eines Landhauses oder einer Villa. Zu der spartanischen Bezeichnung „Hütte“ passt auch das „kurze ländliche Zimmer“, in dem Rustan in seinen Traum versinkt (Vgl. HKA, S. 180, Regieanweisung nach V. 2355). Freilich ist es erst die einfältige Enge dieser Hütte, die Rustan zu seinen geträumten Heldentaten anspornt, somit ist die Hütte als Ausgangs- und Endpunkt der Handlung notwendig.

ökonomische Potenz der königlichen Familie offen zur Schau. Bezeichnenderweise ist es sowohl bei der ersten Begegnung mit dem König als auch bei jener mit Gülnare stets der Sklave Zanga, der Rustan auf den kostbaren Aufputz der beiden Königlichen hinweist. Beim Kampf mit der Schlange bemerkt Zanga den wertvollen Schmuck des Landesherren von Samarkand:

ZANGA [...] Herr, das ist ein reicher Mann!

Wohl ein Fürst, vielleicht ein König! –

Zieltet besser ihr ein wenig,

Zahlten Ehren euch und Gold.

RUSTAN Wirst du Glück mir nimmer hold?

ZANGA Seht die Perlen, das Geschmeide! – [...] (HKA, S. 123, V. 785-790)

Gülnare selbst trägt ähnlich kostbare Schätze am Leib, als sie zum ersten Mal mit Rustan und Zanga zusammentrifft. Die Liste ihrer Schmuckstücke wird mit der Beschreibung von „Gold und Spangen, Perlen, Kleider[n]“ (HKA, S. 126, V. 867) noch genauer geschildert als die des Königs. Sofort werden die Zeichen des weiblichen Reichtums mit der sexuellen Ebene verbunden. Rustan ist von dem Anblick beeindruckt, als sich Gülnare eng an den Vater schmiegt. Diese Szene klingt in Rustans Wahrnehmung wie ein Liebesakt:

RUSTAN Zanga, jene Lichtgestalt,

Sich um seinen Nacken schmiegend,

Weich in Vaterarmen liegend.

Wie sie atmet, wie sie glüht,

Jede Fiber wogt und blüht. (HKA, S. 126, V. 869-873)

Gülnares offen sichtbare Erotik passt zu ihrem selbstbewusst zur Schau gestellten Reichtum. In der Tat zeigt sich im Verlauf des Stückes, dass Gülnare nicht das Bild einer naiven, püppchenhaft-keuschen Prinzessin erfüllt, die darauf wartet, zwecks wirtschaftlicher Absicherung von einem Prinzen geheiratet zu werden.¹³¹ Gülnare geht als zukünftige Nachfolgerin des Königs auch mit den ihr zustehenden Ressourcen und Luxusgütern selbstbewusst um. Ihre ökonomische Vormachtstellung erklärt sich aus der Genealogie der Familie: Der alternde König von Samarkand hat in Gülnare sein „verwöhntes, einziges Kind“ (HKA, S. 121, V. 736). Dieser Status als Alleinerbin verleiht Gülnare eine Machtfülle, zu der ihre ökonomische Selbstbestimmtheit zählt. Damit durchbricht Grillparzer mit der Figur der Gülnare auf wirtschaftlicher Ebene die Normen der Biedermeierzeit, in der Frauen kaum Kontrolle über eigenes Vermögen zustand und sie in wirtschaftlicher Abhängigkeit lebten.

¹³¹ Vielmehr ist es genau umgekehrt: Gülnares Weigerung, den „mächtigen Chan aus Tiflis“ zu heiraten, bringt das Königreich Samarkand in arge Bedrängnis durch den verschmähten Bräutigam.

3.1.5 Zusammenfassung: Mirza und Gülnare und das biedermeierliche Frauenbild

Grillparzer konstruiert Mirza und Gülnare als Gegenfiguren. Der Abgleich dieser beiden Figuren mit dem historischen biedermeierlichen Frauenbild führt daher zu zwei diametralen Ergebnissen. Mirza erfüllt das idealtypische Bild der Biedermeierfrau in allen für diese Arbeit entwickelten Untersuchungsbereichen.¹³² Ihre typisierten Charakterzüge spiegeln sich in ihrer inhaltsleeren Sprache und ihrer passiven Gestik. Mirzas Leben ist von ökonomischen Zwängen bestimmt, denn nur eine Ehe garantiert ihr Versorgungssicherheit. Die patriarchalen Machtstrukturen hat Mirza in hohem Grad verinnerlicht, sodass sie an keinen alternativen Lebensentwurf denken kann. Die Unterdrückungsmechanismen, die Mirzas Leben beeinflussen, äußern sich deutlich in der Figur Massuds als pater familias, von dem die unumschränkte Herrschaftsgewalt ausgeht.

Gülnare dagegen trägt ausgeprägte emanzipierte Züge. Sie widerspricht dem biedermeierlichen Frauenbild durch ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit, ihre egozentrische Sprache und vor allem durch ihren selbstbewussten Umgang mit den patriarchalen Machtstrukturen. Verglichen mit Frauenfiguren anderer Grillparzer-Dramen nimmt Gülnare eine Sonderstellung ein: Grillparzer zeigt Gülnare nicht als entsagende Jungfrau (wie Hero), andererseits auch nicht als bedrohliche Verführerin (wie Rahel) oder als blind Wütende (wie Medea). Gülnares Charakter entpuppt sich als vielschichtig und abgründig. Sie ist zwischen Gefühl und Verstand hin- und hergerissen, sie muss um ihre Autonomie kämpfen. Für das Gelingen dieses Ringens ist Gülnares Fähigkeit zur Selbstreflexion zentral.

¹³² Interessante Erkenntnisse bietet in diesem Zusammenhang der Vergleich der Grillparzer'schen Frauenfiguren mit der Frauengestaltung bei seinen Zeitgenossen Nestroy und Raimund. Beide griffen zumeist auf typenhafte Frauenfiguren zurück. Vgl. zur Frauendarstellung Nestroys Rett, Barbara: Liebesgeschichten oder Heiratssachen. Frauen im Leben und Werk Nestroys. In: Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. H. 3/4 (1982), S. 78-82 sowie Tanzer, Ulrike: Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater-Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy. In: Nestroyana. Blätter der internationalen Nestroy-Gesellschaft. H. 3/4 (1998), S. 96-105 und Stammer, Sigrid: Die Frauenrollen in Johann Nestroys Werken. Wien, Diplomarbeit 2004. Vgl. zur Frauendarstellung Raimunds Hein, Jürgen u. Claudia Meyer: Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele. Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. Wien: Lehner 2004 (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Bd. 7) sowie James, Dorothy: Politics and Morality in the Plays of Ferdinand Raimund. In: The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte. Hg. v. Robert Pichl u. Clifford A. Bernd unter Mitarbeit v. Margarete Wagner. Wien: Lehner 2002 (Sonderpublikation der Grillparzer-Gesellschaft Bd. 5), S. 197-209.

3.2 Hero aus *Des Meeres und der Liebe Wellen*

Gerade in der Sekundärliteratur zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*¹³³ rückt der biographische Aspekt besonders deutlich in den Vordergrund. Gerne wird betont und belegt, wie Grillparzer bei der Gestaltung seiner Hero von Frauen aus seiner unmittelbaren Umgebung beeinflusst worden ist.¹³⁴ Namentlich genannt werden Marie Rizy, Charlotte von Paumgarten und Marie von Smolenitz, die später den Grillparzer-Freund und Biedermeiermaler Moritz Daffinger heiratete: Diese Frauen hätten „das Hero-Bild mitgeformt“.¹³⁵ Brigitte Prutti geht noch einen Schritt weiter und verweist neben dem Konnex zwischen Grillparzers realen Bekanntschaften und der Hero-Figur auch auf Parallelen zwischen dem mutterfixierten Leander und Grillparzer selbst.¹³⁶ Die folgende Analyse klammert diese – mitunter höchst spekulativen – biographischen Details bewusst aus.

3.2.1 Äußeres Erscheinungsbild, Charakter und Sprache

In *Des Meeres und der Liebe Wellen*, einem Trauerspiel in fünf Aufzügen, adaptiert Grillparzer den antiken Stoff von Hero und Leander. Somit sind die äußeren körperlichen Merkmale und das Alter seiner weiblichen Hauptfigur bereits in den Grundzügen vorgegeben. Auf nähere Erläuterungen kann Grillparzer daher verzichten. Tatsächlich erwähnt Grillparzer keinerlei ausschmückende Einzelheiten über Heros Aussehen, ganz im Gegensatz zu seiner Schilderung Leanders, den er bis ins letzte Detail in Größe, Statur, Haar- und Augenfarbe festlegt. Naukleros beschreibt seinen Freund Leander:

NAUKLEROS Da lehnt er, weich, mit mattgesenkten Gliedern.
Ein Junge, schön, wenn gleich nicht groß, und braun.
Die finstern Locken ringeln um die Stirn;
Das Auge, wenns die Wimper nicht verwehrt,
Sprüht heiß wie Kohle, frisch nur angefacht;
Die Schultern weit, die Arme derb und tüchtig,
Von prallen Muskeln ründlich überragt; (HKA, S. 32, V. 579-585)

Diese plastische Schilderung des jungen, braungebrannten Leander will vor allem nachvollziehbar machen, welche erotische Anziehungskraft dieser „arme[...] Fischerbursche[...] von

¹³³ Wie *Der Traum ein Leben* beschäftigt auch dieses Drama den Dichter über Jahre hinweg. Erste Notizen zum Hero-und-Leander-Stoff stammen aus 1820. 1826 beginnt Grillparzer mit der Ausarbeitung, den Großteil des Dramas schreibt er 1828. Nach mehrmaliger Überarbeitung stellt er den Text 1829 fertig. Die Uraufführung erfolgt 1831, der erste Druck 1840. Vgl. Grillparzer, Franz: Werke Bd. 3, S. 571-572.

¹³⁴ Vgl. Yates, William Edgar: Grillparzer and the Fair Sex, S. 71-72, Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 110 sowie Scheit, Gerhard: Grillparzer, S. 59 und vor allem Hagl-Catling, Karin: Für eine Imagologie der Geschlechter, S. 126-135.

¹³⁵ Bachmaier, Helmut: Kommentar zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*. In: HKA, S. 572.

¹³⁶ Vgl. Prutti, Brigitte: Letale Liebe und das Phantasma idealer Mütterlichkeit in Grillparzers Trauerspiel „Des Meeres und der Liebe Wellen“. In: ZfdPh 124 (2005), S. 180-203, S. 200-202.

Abydos“¹³⁷ auf Hero ausübt. Grillparzers Angaben zu Heros Aussehen bleiben vergleichsweise vage, so etwa auch der Hinweis auf ihr Alter: Im ersten Aufzug deutet die junge Frau an, dass sie noch ein Kind war, als sie in die Obhut des Onkels auf die Insel Sestos gelangte: „Vielmehr ein glücklich Ungefähr hat mich / Nur halb bewußt an diesen Ort gebracht“ (HKA, S. 15-16, V. 146-147) und „Aus langer Kindheit träumerischem Staunen / Bin ich hier zum Bewußtsein erst erwacht“ (HKA, S. 16, V. 155-156).

Seit Heros Ankunft auf Sestos sind sieben Jahre vergangen (vgl. HKA., S. 45, V. 921). Ihr Aussehen entspricht mittlerweile dem einer jungen Frau aus gehobener Schicht. Obwohl Grillparzer keine Details erwähnt, thematisiert er mehrfach Heros Schönheit. Bereits im ersten Aufzug begrüßt Janthe ihre Gefährtin mit einem Hinweis auf deren blendendes Aussehen: „Ei, schöne Hero, schon so früh beschäftigt?“ (HKA, S. 13, V. 54). Die Phrase „schöne Hero“ scheint für die Dienerin eine feste Fügung zu sein, die sie so verinnerlicht hat, dass sie beiläufig, fast gedankenlos, ausgesprochen wird. Freilich hat Hero das Attribut „schön“ durchaus verdient. Das zeigt Grillparzer in einer schwärmerischen Schilderung, die er bezeichnenderweise in Naukleros' Mund legt. Der vor Verliebtheit kränkelnde Leader steht stumm weinend daneben, als sich sein Freund an die Begegnung mit Hero und den übrigen Mädchen im Tempelhain erinnert:

NAUKLEROS Die Priestrin selbst. Ein herrlich prangend Weib! [...]
Der Anmut holder Zögling und der Hoheit.
Des Adlers Aug, der Taube süßes Girren,
Die Stirn so ernst, der Mund ein holdes Lächeln,
Fast anzuschauen wie ein fürstlich Kind,
Dem man die Krone aufgesetzt, noch in der Wiege.
Und dann; was Schönheit sei, das frag du mich.
Was weißt du von des Nackens stolzem Bau,
Der breit sich anschließt reichgewundnen Flechten;
Den Schultern, die beschämt nach rückwärts sinkend,
Platz räumen den begabtern, reichen Schwestern,
Den feinen Knöcheln und dem leichten Fuß,
Und all den Schätzen so beglückten Leibes?
Was weißt du? sag ich, und du sahst es nicht.
Doch sie sah dich. Ich hab' es wohl bemerkt. (HKA, S. 33-34, V. 621-638)

Grillparzer verliert sich nicht in Details, sondern betont den edlen, gar „fürstlich[en]“ Gesamteindruck von Heros Erscheinung. Der Quell von Heros „Anmut“ ist vor allem ihr Körperbau: Naukleros erwähnt die „runden Hüften“, „des Nackens stolze[n] Bau“, „die Schultern“ sowie „die feinen Knöchel[...] und de[n] leichten Fuß“ (HKA, S. 33-34, V. 621-638). Leander selbst findet erst bei einer weiteren Begegnung mit Hero Worte für die Geliebte. Mit

¹³⁷ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 228.

einer überschwänglichen Geste und einer emotionalen Interjektion steigert er die zuvor durch Naukleros erfolgte Beschreibung Heros, indem er „zu ihren Füßen stürzend“ ruft: „O himmlisch Weib!“ (HKA, S. 40, V. 812). Mit diesen eindringlichen, doch frei von wandelbaren Schönheitsidealen formulierten Beschreibungen Heros unterstreicht Grillparzer die klassische Komponente seines Dramas: „Gewiß ist Hero die legitimste unter Grillparzers klassischen Gestalten.“¹³⁸ Dies zeigt sich nicht zuletzt an Heros Sprache, die sich durchgängig in das Schema des Blankverses fügt (x´x x´x x´x x´x x´x). Auch die Sprache der übrigen Figuren folgt diesem fünfhebigen, reimlosen Jambus. Eine der wenigen Variationen im Versmaß vollzieht Grillparzer im dritten Akt: Als Leander Heros Turm erklimmt, bricht der bislang ruhig fließende Blankvers auf. Grillparzer verkürzt das Versmaß stellenweise zu freien jambischen Rhythmen. Damit verstärkt er die erotische Spannung und den Reiz des Verbotenen, die dieser nächtlichen Begegnung innewohnen:

LEANDER	An Ginst und Efeu hielt sich meine Hand. So kam ich her.
HERO	Und wenn du, gleitend, stürztest?
LEANDER	So war mir wohl.
HERO	Und wenn man dich erblickte?
LEANDER	Man hat wohl nicht. [...]
HERO	Dein Haar ist naß Und naß ist dein Gewand. Du zitterst auch.
LEANDER	Doch zitr' ich nicht vor Frost; mich schüttert Glut.

(HKA, S. 50, V. 1078-1096)

Ähnlich verkürzt antwortet Hero dem Priester im Dialog unmittelbar nach der Liebesnacht mit Leander und auch hier wird ihre anhaltende innere Aufregung spürbar. Beharrlich versucht sich Hero dem Botendienst für den Onkel zu widersetzen. Hero fällt ihrem Vorgesetzten mehrfach ins Wort (V. 1465-1466 und V. 1485) und bringt damit ihren Widerwillen deutlich zum Ausdruck:

PRIESTER	Du findest wohl den Mann bei jenen Hütten, Doch wär' es nicht, und hätt' er sich entfernt, So wirst du mir schon weiter wandeln müssen. Bis du –
HERO	Es soll geschehn.
PRIESTER	[...] Das letzte Fest ließ unsern Tempel nackt. Es fehlt an Weihrauch, Opfergerste, Linnen; Kannst du davon mir bringen, dank' ich dirs.
HERO	Dann aber kehr' ich heim.
PRIESTER	Gewiß! Wenn du Der Pilgerruh erst einen Blick gegönnt, Die dort ganz nah auf schlanken Säulen steht. [...] Den Opfern die sie bringen wohne bei.

¹³⁸ Ebd., S. 210.

Und hast du so dein heilig Amt vollbracht –
 Es wäre denn, der Rückweg gönnte Zeit –
 HERO Genug, o Herr! Beinah sagt' ich: zuviel.
 Einschmeichelnd:
 Gesteh' ich dirs; ich bliebe lieber hier.
 PRIESTER *ruhig:*
 Doch muß es sein.
 HERO Muß es? Nun so geschehs. (HKA, S. 66-67, V. 1464-1487)

In emotional aufgeladenen Situationen variiert Grillparzer Heros Sprache und zeigt damit, dass Hero in diesen Momenten ihre Selbstbeherrschung ablegt: Sie lässt sich durchaus von ihren Gefühlen leiten und ist demnach alles andere als eine kühl-berechnende Frau. Wenn sie von ihren Emotionen überwältigt wird, gibt sie sich keine besondere Mühe, diese zu verbergen – auch wenn ihr dies zum Nachteil gereicht.

Während Grillparzer über Heros Aussehen nur wenige Angaben macht, zeichnet er ihren Charakter umso ausführlicher. So lässt er hinter der Fassade der pflichtbewussten Priesterin Heros jugendlich-überschwängliches Gemüt hervortreten: In der Eingangsszene des ersten Aktes schwelgt Hero in kindlicher Vorfreude auf das Fest, bei dem sie zur Priesterin geweiht werden soll:

HERO *ein Körbchen mit Blumen im Arme haltend tritt aus dem
 Tempel und steigt die Stufen hinab:*
 [...] Und ich bin dieses Festes Gegenstand.
 Mir wird vergönnt, die unbemerkten Tage,
 Die fernhin rollen ohne Richt und Ziel,
 Dem Dienst der hohen Himmlischen zu weihn;
 Die einzelnen, die Wiesenblümchen gleich,
 Der Fuß des Wanderers zertritt und knickt,
 Zum Kranz gewunden um der Göttin Haupt,
 Zu weihen und verklären. Sie und mich.
 Wie bin ich glücklich, daß nun heut der Tag,
 Und daß der Tag so schön, so still, so lieblich. (HKA, S. 11, V. 4-13)

In diesem Monolog schwingen neben aufgeregter Vorfreude auch Selbstverliebtheit und Stolz mit: „Hero nimmt ihre Priesterschaft nicht so sehr als eine Verbindlichkeit auf sich wie als Privileg in Anspruch“¹³⁹ und macht aus der Freude über die Aufwertung ihres sozialen Status kein Hehl: „Ich bin dieses Festes Gegenstand“ (V. 4) versichert sie sich. Ihre zukünftige Aufgabe sieht Hero weniger im selbstlosen Dienst „der hohen Himmlischen“ (V. 7), sondern vielmehr darin, „Zu weihen und verklären. Sie und mich.“ (V. 11). Politzer beschreibt Hero in diesem Kontext als „Kindliche“: „Sie ist, man merkt es, ungemein verwöhnt; und mit der Selbstverständlichkeit eines Wesens, das den höheren Ständen entsprungen ist, greift sie [...]“

¹³⁹ Ebd., S. 211.

nach der Würde der Priesterin.“¹⁴⁰ Heros Selbstbewusstsein grenzt tatsächlich durchaus an Überheblichkeit. Dies tritt vor allem im Umgang mit untergeordneten Bediensteten zutage, etwa wenn sich der Tempelhüter bei Hero nach dem unbekannten Mann erkundigt: „Wohl sahst du ihn, und mußttest ihn wohl sehn!“ worauf ihm Hero unwirsch antwortet: „Muß ich? Bin ich denn Wächter so wie du?“ (HKA, S. 59, V. 1275-1279). Sogar gegenüber dem Priester bezieht sie gegen den Wachmann Stellung: „Der Mann da ist nicht klug.“ (HKA, S. 59, V. 1279). Auch in der Interaktion mit den Dienerinnen verdichtet sich Heros Stolz mitunter zu Hochmut. So gerät Hero mit ihrer Dienerin Janthe und den übrigen Mädchen über vernachlässigte Pflichten in Streit:

JANTHE	Ei seht, sie tadelt uns, weil wir die Kanne, Das wenige Gerät nicht weggeschafft.
HERO	Viel oder wenig, du hasts nicht getan.
JANTHE	Wir waren früh am Werk und sprengten, fegten. Da kam die Lust, im Grünen uns zu jagen.
HERO	Drauf gingt ihr hin und – Nun, beim hohen Himmel! Als du den leichten Fuß erhobst und senkstest, Kam dir der Vorhof deiner Göttin nicht, Dein unvollendet Werk dir nicht vors Auge? Genug, ich fass’ euch nicht, wir wollen schweigen. (HKA, S. 13, V. 56-65)

Dieses altkluge Verhalten Heros wirkt aufgesetzt und scheint nicht aus innerster Überzeugung zu resultieren. Heros Dienerin Janthe thematisiert diese Ambivalenz und hält Hero mehrfach Einwände entgegen, die in einer entwaffnenden Feststellung gipfeln: „Weil du so grämlich bist und einsam schmollst, / Beneidest du den Frohen jede Lust.“ (HKA, S. 13, V. 66-67). Hero spürt wohl bereits zu diesem Zeitpunkt, noch lange vor der Begegnung mit Leander, dass Janthes Behauptung zutrifft. Zunächst versucht Hero, sich mit ihrer Bestimmung zur Priesterin zu verteidigen. Als dies Janthes Spott nur noch mehr anfacht, bemüht Hero ihre Autoritätsposition, die auf Janthe freilich kaum Eindruck macht: „Nun schweig!“ muss Hero die Dienerin auffordern und ihre Anweisung mehrmals wiederholen: „Schweige, sag’ ich“, „Sprich nicht und reg dich nicht!“ und „Du sollst nicht reden, sag’ ich, nicht ein Wort!“ (HKA, S. 13-14, V. 81-90.)

Heros aggressive Abwehrhaltung gegenüber weltlichen Freuden verdeutlicht, dass diese Versuchungen sehr wohl ihr Interesse wecken und sie sich mit aller Kraft dagegen wehrt. Diese verborgene Seite von Heros Charakter entblößt Grillparzer in der Szene mit der Taube, deren Nest aus dem Aphrodite-Tempel entfernt werden soll:

PRIESTER *zu dem Diener, der das Nest in ein Körbchen gelegt, auf
dem oben die brütende Taube sichtbar ist:*

¹⁴⁰ Ebd.

Geh nur und trag es fort!
Der Diener geht.
HERO Halt du, und setz es ab, wenns Jene kränkt.
Gib sag ich!
Sie hat dem Diener das Körbchen abgenommen.
Armes Tier, was zitterst du?
Sieh, Mutter, es ist heil.
Die Taube streichelnd:
Bist du erschrocken?
Sie setzt sich auf den Stufen der Bildsäule links im Vorgrunde nieder, das Körbchen in den Händen; indem sie bald durch Emporheben die Taube zum Fortfliegen anlockt, bald betrachtend und untersuchend sich mit ihr beschäftigt.
PRIESTER *zum Diener:* Was ist? Befahl ich nicht?
Der Diener weist entschuldigend auf Hero.
PRIESTER *zu ihr tretend:* Bist du so neu im Dienst,
Daß du nicht weißt was Brauches hier und Sitte? [...]
Kein Vogel baut beim Tempel hier sein Nest,
Nicht girren ungestraft im Hain die Tauben,
Die Rebe kriecht um Ulmen nicht hinan,
All was sich paart bleibt ferne diesem Hause,
Und jene dort fügt heut sich gleichem Los.
HERO *die Taube streichelnd:* Du armes Tier, wie streiten sie um uns!
(HKA, S. 22-23, V. 343-359)

In dieser Szene macht Grillparzer nicht nur Heros Empfindsamkeit, ihre Mitleidsfähigkeit und ihre Tierliebe deutlich, sondern er verweist auf ihre Intuition. Hero findet sich in der Taube wieder, die der Willkür des Priesters ausgesetzt ist:

Der Dichter verrät [...] das schlummernde Gefühl des Mädchens; er deckt in diesen wenigen Worten, dieser einen Gebärde, die seelische Gefährdung seiner Heldin auf, die erst dann erkennen darf, daß sie zur Liebe reif, zu lieben geschaffen wurde, wenn sie dem Priesterstand beigetreten und damit dem Liebesverbot verfallen ist.¹⁴¹

Was im Streitgespräch mit Janthe aus Selbstschutz noch als schroffe Ablehnung hervortrat, erweist sich als der gleiche Charakterzug, der in der Tauben-Szene deutlich wird: Hero besitzt die Gabe, ihre Gefühle unverfälscht wahrzunehmen. Politzer bezeichnet diese Eigenschaft Heros mit Bezug auf Grillparzers Vorarbeiten mit dem Begriff „sensuell“.¹⁴² Freilich gelingt es Hero nicht, ihre zwei zentralen Bedürfnisse in einem gelingenden Lebensentwurf zu vereinen: Sie sehnt sich nach dem authentischen Ausleben ihrer Gefühle und ist zugleich von einem Bedürfnis nach Emanzipation geprägt. Den geeigneten Weg zu einem selbstbestimmten Leben sieht Hero zunächst im Priesterinnendasein im Dienst der Aphrodite. Doch in Wahrheit ist Hero an den kultischen Handlungen recht wenig gelegen, vielmehr scheint sie mangels Alternativen in den Dienst der Göttin getreten zu sein. Dagmar C. G. Lorenz erkennt ähnliche

¹⁴¹ Ebd., S. 212.

¹⁴² Ebd., S. 218.

Verhaltensmuster bei Frauenfiguren aus anderen Grillparzer-Dramen: „Die Fügsamkeit der Unterdrückten ist nur scheinbar, ist im besten Falle passive Aggression [...] bis hin zur sanften Hero, die sich mit den ihr auferlegten Normen so wenig identifiziert, daß sie zu Übertretung derselben kaum eine Hemmschwelle zu überwinden hat.“¹⁴³

Tatsächlich bedarf es keiner langen Überredungskunst durch Leander, Hero angesichts seines verbotenen nächtlichen Besuches vom Herbeirufen der Wächter abzuhalten. Nach sehr kurzem Zögern verwickelt Hero Leander sofort in ein Gespräch, indem sie interessiert eine Frage an ihn richtet:

HERO Zurück, du bist verloren, wenn ich rufe.
LEANDER Nur einen Augenblick vergönne mir!
 Die Steine bröckeln unter meinen Füßen;
 Erlaubst du nicht, so stürz' ich wohl hinab.
 Ein Weilchen nur, dann klimm' ich gern zurück.
 Er läßt sich in das Gemach herein.
HERO Dort steh und reg dich nicht! – Unsel'ger,
 Was führte dich hierher? (HKA, S. 49, V. 1067-1073)

Da Heros Entscheidung für das Priesterinnendasein „auf Flucht, also auf eine Verneinung, gegründet [war], was niemals Gutes verheißt“¹⁴⁴, braucht es nicht viel, um sie davon wieder abzubringen: „Durch die Leidenschaft wird aber sogleich diese Entscheidung revoziert: der Entschluß zur Lebensabkehr wird zunichte durch die Liebe, die erneut die Zuwendung zum Leben erzwingt.“¹⁴⁵ Hero besitzt demnach weniger die Berufung zur Priesterin als vielmehr die Fähigkeit, sich mit den bestehenden Umständen zu ihren Gunsten zu arrangieren – zumindest so lange, bis sie Leander begegnet. Denn spätestens dann „zeigt sich, daß ihre emanzipatorische Entscheidung für die Bewußtheit einer Priesterexistenz so problemlos nicht ist. Mit diesem vereindeutigten Entschluß hat sie Dimensionen ihre Wesens und der Wirklichkeit ausgeklammert [...]“¹⁴⁶

Charakteristisch für Hero ist demnach die Unvereinbarkeit ihrer Wünsche, die wie die Ansprüche einer emanzipierten Frau klingen. Von einer trüben Kindheit geprägt, möchte die junge Frau den Zwängen und Pflichten einer Ehe entgehen. Die einzige Möglichkeit dazu bietet ihr das Priesterinnendasein. Doch Hero bemerkt, dass sie sie weder dazu bereit noch dazu imstande ist, ihre Gefühle gänzlich hintanzustellen. Grillparzer „entfaltet den weiblichen Konflikt zwischen Autonomieverlangen und erotischen Verschmelzungswünschen“.¹⁴⁷ Heros

¹⁴³ Lorenz, Dagmar C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer, S. 212.

¹⁴⁴ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 214.

¹⁴⁵ Bachmaier, Helmut: Kommentar zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*. In: HKA, S. 601.

¹⁴⁶ Geißler, Rolf: Ein Dichter der letzten Dinge. Grillparzer heute. Subjektivismuskritik im dramatischen Werk – mit einem Anhang über die Struktur seines politischen Denkens. Wien: Wilhelm Braumüller 1987, S. 37.

¹⁴⁷ Prutti, Brigitte: Letale Liebe und das Phantasma idealer Mütterlichkeit, S. 183.

jugendliches Gemüt erweist sich im Laufe dieser schicksalshaften Verstrickungen allerdings als dem kalten, analytisch-berechnenden Wesen des Priesters weit unterlegen. So gelingt es Hero nicht, die List des Onkels nach ihrer Liebesnacht mit Leander zu durchschauen (vgl. HKA, S. 65-66, V. 1449-1490). Wenngleich sich Hero im direkten Gespräch gegen Priester und Tempelhüter auflehnt, vermag sie es an Hinterhältigkeit nicht mit ihnen aufzunehmen. Heinz Polizer erklärt Heros Charakter aus „der völlig unverbrauchten, ungeprüften Jugend dieses Mädchens“ und erkennt an ihr „das Blumenhafte“¹⁴⁸. Diese Einschätzung übersieht allerdings, dass Heros Kindheit maßgeblich zu der Entwicklung ihrer Überzeugungen beigetragen hat und wohl alles andere als ein geeigneter Nährboden für die Entfaltung eines „blumenhaften“ Wesens war. Heros Chancenlosigkeit gegenüber dem Onkel ist demnach keine Charakterschwäche, die auf ihre „blumenhafte“ Unschuld – und somit auf eine „typisch weibliche“ Fehlleistung – zurückzuführen wäre, sondern viel mehr das Ergebnis mangelnder Lebenserfahrung.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Grillparzer mit Hero einen überzeugenden, vielschichtigen, facettenreichen weiblichen Charakter zeigt. Hinter der Maske des übersteigerten Pflichtbewusstseins wird schnell Heros jugendlich-empfindsames Wesen sichtbar, das mit kindlicher Naivität allerdings wenig gemeinsam hat. In dieser Frauenfigur vereint Grillparzer diametrale Eigenschaften: Der Wunsch nach einer selbstbestimmten Lebensführung trifft auf Empfindsamkeit und das Verlangen, Gefühle offen ausleben zu können. Hero verkörpert Stolz und Selbstbewusstsein, verfügt dabei aber nicht über die konsequent-berechnende Gefühlskälte, die den Priester kennzeichnet.

3.2.2 Stellung im patriarchalen Gesellschaftsgefüge

Heros Tätigkeit als Priesterin der Aphrodite auf der Insel Sestos wirkt zunächst wie ein Lebensentwurf, der ein hohes Maß an Selbstbestimmung birgt. Tatsächlich ist das Gegenteil der Fall. Heros Stellung innerhalb des patriarchalen Gesellschaftsgefüges erweist sich bei näherer Betrachtung als untergeordnete Position mit wenig Spielraum. Das Leben auf der Insel, in dem Hero eine Alternative zu einem Leben als Ehefrau sieht, entpuppt sich schließlich als ein ähnlich unfreies Dasein wie ihre unglückliche Kindheit. Ihrer dunklen Vergangenheit im Elternhaus ist sich Hero seit Kindertagen bewusst, während sie die Enge des Priesterinnendaseins erst durch ihre Liebe zu Leander erfährt. Hero bezeichnet jenes Haus, in dem sie ihre frühen Kinderjahre verbrachte, nicht als „unserer Haus“, sondern sie wahrt emotional wie verbal die Distanz und spricht von der Wohnung der Eltern lediglich als „ihrem Hause“

¹⁴⁸ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 211.

(HKA, S. 17, V. 201). Bereits seit Kindertagen war Hero dort offenkundig physischer und psychischer Gewalt in doppelter Form ausgesetzt: Nicht nur der Vater, sondern auch der ältere Bruder ließen ihre ungezügelter Gefühle an Hero aus:

HERO [...] Und fort und fort ging Sturm in ihrem Hause.
Mein Vater wollte was kein Anders wollte,
Und drängte mich und zürnte ohne Grund.
Die Mutter duldet und schwieg.
Mein Bruder – Von den Menschen all, die leben,
Bin ich nur einem gram, es ist mein Bruder.
Als Älterer, und weil ich nur ein Weib,
Ersah er mich zum Spielwerk seiner Launen.
Doch hielt ich gut, und grollte still und tief. (HKA, S. 17, V. 201-209)

Heros Abneigung gegen den Vater und den Bruder mündete zunächst in Hass, indem das Kind „still und tief grollte“ (HKA, S. 17, V. 209), später in Verdrängung aus Selbstschutz: „Vergaß ich sie, / geschahs um sie zu lieben.“ (HKA, S. 17, V. 212). Von Geburt an war Hero das schwächste Glied innerhalb der familiären Hierarchie, da sie nicht nur die Jüngste in der Geschwisterreihe, sondern vor allem „nur ein Weib“ (HKA, S. 17, V. 207) war. Bereits in frühester Kindheit stand Hero somit unter dem direkten Einfluss willkürlicher patriarchaler Machtausübung. Mit dieser konfliktträchtigen Familienkonstellation lässt Grillparzer hinter die Fassade einer typischen Biedermeierfamilie blicken:

So ist – wie wir im Drama rückwirkend erfahren – die Familie Heros geradezu von beispielhafter bürgerlicher Verfassung. Da ist [sic!] der patriarchalische Vater und die schweigsame, gefühlsbetonte, ganz der Vorherrschaft des Mannes sich beugende Mutter. Und da ist ein launischer Bruder, der nun auf Abenteuer ausgezogen ist und der früher Hero tyrannisierte und schikanierte.¹⁴⁹

Mit deutlichen Worten skizziert Grillparzer im ersten Akt seines Dramas „die Geschichte eines frühen Familienkonflikts“¹⁵⁰, wie Heinz Politzer formuliert. Er erklärt schlüssig, wie Grillparzer die Weichen für Heros späteres Unglück bereits in deren Kindheit stellt: „Macht und nicht Trieb herrscht in Heros Elternhaus. Macht wird auch ihr Leben bestimmen bis zu dem einen Augenblick, da der Trieb eintritt, Erfüllung findet und alles Standes- und Anstandsgefühl in den Wind schlägt.“¹⁵¹ Demnach ist der Großteil von Heros Leben das Resultat von kaltem Machtkalkül, das ihren Vater und ihren Onkel leitet.

Die erste Erfahrung mit patriarchaler Machtausübung macht Hero im Kindesalter, wenn sie von der Mutter getrennt und in die Obhut des Onkels gegeben wird. Aus der Einflussphäre von Vater und älterem Bruder gelangt das Kind im Haus des Onkels in eine

¹⁴⁹ Geißler, Rolf: Ein Dichter der letzten Dinge. Grillparzer heute, S. 33.

¹⁵⁰ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 213.

¹⁵¹ Ebd.

neue Dimension männlicher Machtausübung. Die neue Bezugsperson des Mädchens ist jemand, der in zweifachem Sinn Autorität verkörpert: der Onkel, ein nahezu fremder Mann, der zugleich das Amt des Oberpriesters bekleidet. Hero lässt das Gewaltpotenzial dieses Umsiedlungsaktes anklingen, wenn sie erzählt, dass sie „Nur halb bewußt an diesen Ort gebracht“ (HKA, S. 16, V. 147) wurde. In dieser einen Verszeile kommt durch die Betonung des „halb bewußt[en]“ Zustandes nicht nur der Unwille, sondern durch die Verwendung des Passivs auch das wortwörtliche Erleiden dieser Handlung zum Ausdruck. Das Mädchen dient lediglich als Spielball zur Wahrung männlicher Herrschaftsinteressen. Nur um eine Familientradition aufrecht zu erhalten – schon Heros Tante war Priesterin auf Sestos (vgl. HKA, S. 45, V. 912) – wird das Kind zur Priesterin auserkoren und muss auf die Insel übersiedeln. Angesichts der schlechten Erfahrungen im Elternhaus mag dieser Schritt für Hero tatsächlich eine gewisse Verbesserung bedeutet haben, doch die frühe Trennung von Mutter und Tochter hat bei beiden Spuren hinterlassen, wie Grillparzer bei deren erstem Wiedersehen nach „sieben langen Jahren“ (HKA, S. 45, V. 921) zeigt. Emotionale Interjektionen dominieren den Dialog. Während Hero für den Vater nur abfällige Bemerkungen übrig hat, erfüllt sie der Anblick der Mutter mit Freude:

HERO Mutter! Mutter!

[...] *Heros Eltern kommen.*

VATER Mein Kind! Hero, mein Kind!

HERO *auf ihre Mutter zueilend:* O meine Mutter!

VATER Sieh nur, wir kommen her, den weiten Weg [...]

HERO Meine Mutter!

VATER Sie auch! Auch sie! [...]

MUTTER *halblaut:* Mein gutes Kind!

HERO Hörst du? Sie sprach. O süßer, süßer Klang,
So lange nicht gehört. O meine Mutter! (HKA, S. 18-19, V. 227-265)

Die Konsequenz des jähen Abschiedes aus dem Elternhaus war die enge Bindung des kleinen Mädchens an den Onkel, der in Personalunion die Positionen von Vater und Mutter einnahm: „Die verfrühte Trennung von den Eltern wurde durch den priesterlichen Onkel bewältigt, mit dessen Devise fragloser Pflichterfüllung sich das junge Mädchen anfangs noch wie selbstverständlich identifiziert.“¹⁵² Hero wuchs in einem streng hierarchisch gegliederten System religiöser Verhaltensvorschriften auf, in dem die einzige vertraute Person zugleich als oberster Befehlsgeber fungierte. Dennoch bringt Hero dem Onkel positivere Gefühle entgegen als ihrem leiblichen Vater. Während sie den Vater stets spöttisch bäugt, nennt sie den Onkel wiederholt „O guter Ohm“ und „mein edler Ohm“ (HKA, S. 19, V. 258 und S. 14, V. 91): „Aus guten Gründen hat sie [Hero, Anm.], was noch an kindlicher Neigung und töchterlichem

¹⁵² Prutti, Brigitte: Letale Liebe und das Phantasma idealer Mütterlichkeit, S. 186.

Schutzbedürfnis in ihr verblieben ist, auf den Bruder des Vaters, den Priester, übertragen.“¹⁵³
Doch Grillparzer erzeugt im Verlauf des Stückes auch zwischen Hero und dem Priester eine immer stärkere Spannung, die schließlich in offen ausgesprochenes Misstrauen mündet:

PRIESTER Zähm' ich den Grimm in meiner tiefsten Brust?
Kein Zweifel mehr, die Zeichen treffen ein! –
Ein Mann dem Tempel nah, und Hero weiß es.
Und Einer wars von jenen Jünglingen,
Leander und Naukleros heißen sie,
Die, aus Abydos, ich im Haine traf.
Ob aber schon seit lang mit Heuchlerkunst,
Sie mirs verbirgt; ob nun erst, heute, jetzt erst? (HKA, S. 67, V. 1499-1506)
[...]

HERO Genau besehn, wollt' ich, er [Leander, Anm.] käme nicht.
Ihr Argwohn ist geweckt, sie lauern, spähn.
Wenn sie ihn trafen – mitleidsvolle Götter!
Drum wärs besser wohl, er käme nicht. (HKA, S. 79, V. 1794-1797)

Diese Aussagen belegen, dass zwischen Hero und dem Priester kein Vertrauensverhältnis besteht, sondern dass ihr Zusammenleben nicht viel mehr als eine – von Heros Vater und Onkel erzwungene – Zweckgemeinschaft ist. Damit sind jene Attribute, die Hero dem Onkel formelhaft zuschreibt („guter Ohm“, „edler Ohm“, HKA, S. 19, V. 258 und S. 14, V. 91), bloße Floskeln, die sie bewusst verwendet, um den brüchigen Frieden des Inselidylls zu wahren. Denn Hero weiß, dass ihre Stellung innerhalb dieses patriarchalen Machtgefüges allein vom Wohlwollen ihres Onkels abhängt. Die Insel Sestos stellt den idealen Wirkungsbereich männlicher Machtausübung in verdichteter Form dar: Sestos ist ein hermetisch von der Außenwelt abgeriegelter und streng bewachter Ort, der symbolhaft mit einem „Gittertor“ (HKA, S. 13, V. 80) gesichert ist. Der Fortbestand dieser Idylle wird nicht durch natürliche Neigung der handelnden Personen, sondern durch ein straffes Regelsystem gewährleistet. Zur Wahrung dieser scheinbar heilen Welt scheut der Priester auch vor Lügen nicht zurück und zeigt damit, „wie inständig er aber die Unerbittlichkeit des Schicksals zu beschwichtigen wünscht und darauf erpicht ist, das Ansehen der Priesterin und seines Hauses zu wahren, wie aufklärerisch er sich bereit findet, die ganze Affaire mit allem Drum und Dran vergessen sein zu lassen [...]“.¹⁵⁴ Freilich handelt der Priester in erster Linie aus Selbstschutz – immerhin ist er hauptverantwortlich für Leanders Tod – und weniger aus Sorge um das Ansehen Heros. Im Mittelpunkt seiner kühl kalkulierten Handlungen steht die Wahrung der eigenen Vormachtstellung und der patriarchal-religiösen Machtstrukturen auf der Insel Sestos:

PRIESTER Was war? Was ist geschehn?
JANTHE *mit gerungenen Händen nach dem Strauche zeigend:*

¹⁵³ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 214.

¹⁵⁴ Ebd., S. 227.

O Herr! mein Herr!
 PRIESTER Erheb die Zweige! Schnell!
Es geschieht. Gerechte Götter!
 Ihr nahmt ihn an. Er fiel von Eurer Hand!
 JANTHE *noch immer die Zweige haltend:*
 Erbarmt sich Niemand? Nirgends Beistand, Hilfe?
 PRIESTER Laß das und komm!
Indem er sie anfaßt: Hörst du? und schweig! Entfällt
 Ein einzig Wort von dem was du vernahmst –
Sich von ihr entfernend, laut:
 Ein Fremder ist der Mann, ein Unbekannter,
 Den aus das Meer an diese Küste warf,
 Und jene Priestrin sank bei seiner Leiche,
 Weil es ein Mensch, und weil ein Mensch erblich. [...]
 TEMPELHÜTER *leise:* So ists denn – ?
 PRIESTER Schweig! (HKA, S. 84-85, V. 1901-1917)

Der Priester ist vom ersten Augenblick bemüht, diesen potenziellen Skandal unter den Teppich zu kehren. Selbst als seine Ziehtochter Hero vor Kummer „ohne Besinnung zu Boden sinkt“ (HKA, S. 84, Regieanweisung vor V. 1901), zeigt er kein Mitleid. Denn Hero hat mit ihrem Verhalten die Stabilität des patriarchalen Systems gefährdet – und damit die Gunst ihres Onkels verspielt. Anstatt Mitgefühl für das Mädchen zu zeigen, betont der Priester Heros „Fehl“ und bedroht sie mit dem Zorn der Götter:

PRIESTER Da's nun geschehn.
 HERO Geschehen? Nein!
 PRIESTER Es ist!
 Die Götter laut das blut'ge Zeugnis gaben,
 Wie sehr sie zürnen, und wie groß dein Fehl;
 So laß in Demut uns die Strafe nehmen;
 Das Heiligtum, es teile nicht die Makel,
 Und ew'ges Schweigen decke was geschehn. (HKA, S. 86, V. 1925-1930)

Die Wortwahl des Priester-Onkels zeigt deutlich, wie konsequent er sich seine Wahrheit zu-rechtlegt. Leanders Tod steht eindeutig in Zusammenhang mit dem Verhalten des Priesters, der die Lampe in den Sturm gestellt und ihr Erlöschen damit bewusst in Kauf genommen hat: „Der Götter Sturm verlösche deine Flamme!“ (HKA, S. 80, V. 1817) ruft er bei seiner verhängnisvollen Tat. Nachdem Leander im Meer ertrunken ist, behauptet der Priester, dass dieser Tod schlicht „geschehn“ (HKA, S. 86, V. 1925) sei, ähnlich wie ein Missgeschick, das nicht zu verhindern gewesen wäre. „Ew'ges Schweigen“ (HKA, S. 86, V. 1930) solle das tragische Ende des Jünglings aus Abydos für immer vergessen machen. In ihrem Schmerz wagt es Hero, sich entschieden gegen diese euphemistische Sprachregelung des Onkels zu wehren: Offen bezichtigt sie ihn der Schuld an Leanders Tod:

HERO Verschweigen ich, mein Glück und mein Verderben,

Und frevelnd unter Frevlern mich ergehn?
 Ausschreien will ichs durch die weite Welt,
 Was ich erlitt, was sich besaß, verloren,
 Was mir geschehn und wie sie mich betrübt.
 Verwünschen dich, daß es die Winde hören
 Und hin es tragen vor der Götter Thron.
 Du warsts, du legtest tückisch ihm das Netz,
 Ich zog es zu, und da war er verloren.
 Wo brachtet ihr ihn hin? ich will zu ihm! (HKA, S. 86, V. 1931-1940)

Diese Anklage des Onkels ist zugleich das letzte Aufblitzen von Heros emanzipatorischer Kraft („Ausschreien will ichs durch die weite Welt“). Denn schon wenige Verse später scheint sie die Aussichtslosigkeit ihrer Situation erkannt zu haben, wenn sie resignierend, aber „stark“ feststellt: „Nun denn, ich hab’ gelernt Gewaltigem mich fügen! / Die Götter wolltens nicht, da rächten sie.“ (HKA, S. 91, V. 2046-2047). Als Hero an Leanders Bahre tritt, um Abschied von der Leiche zu nehmen, überwältigt sie der Schmerz freilich aufs Neue: Der Onkel steht teilnahmslos daneben, er scheint das Geschehen lediglich zu überwachen, um weiteres Aufsehen zu verhindern:

NAUKLEROS Hab Mitleid, Herr!
 PRIESTER Ich habe Mitleid,
 Deshalb erret’ ich sie.
 Zu Hero tretend: Es ist genug.
 HERO *sich mit Beistand aufrichtend:* Genug?
 Meinst du? genug? – Was aber soll ich tun?
 Er bleibt nicht hier, ich soll nicht mit. [...] (HKA, S. 92, V. 2065-2071)

Selbst angesichts Heros seelischen Schmerzes und ihres körperlichen Verfalls bleibt der Priester gefühllos. Seine zynischen Kommentare legen nahe, dass sogar Heros Tod in Kauf nähme: „Und gälts ihr Leben! Gäb’ ich doch auch meins / Um Unrecht abzuhalten. Doch es ist nicht.“ (HKA, S. 93-94, V. 2108-2109). Auch auf Janthes Hilferufe reagiert der Priester nicht:

JANTHE *die Heron angefaßt hat, zum Priester:*
 Herr, der Frost des Todes ist mit ihr!
 PRIESTER Ob Tod, ob Leben, weiß der Arzt allein. [...]
 JANTHE Sie gleitet, sinkt!
 Setzt ab! in Doppelschlägen pocht ihr Herz!
 PRIESTER Des Herzens Schlag ist Leben, Doppelschlag
 Verdoppelt Leben denn. Ihr tragt ihn fort!
 Der ist kein Arzt, der Krankendrohung scheut.
Man hat die Leiche [Leanders, Anm.] zur Pforte hinausgetragen. Der Priester folgt.
 JANTHE Ist hier nicht Hilfe, Rettung? Sie vergeht. (HKA, S. 92-93, V. 2083-2093)

Heros Tod ist demnach nicht die Konsequenz eines unabwendbaren tragischen Schicksals, sondern er bleibt ihr einziger Ausweg aus diesem engmaschigen System männlicher Macht-

ausübung. Der Oberpriester hat Heros Handlungsspielraum so lange eingengt, bis sie an dieser aussichtslosen Unterdrückung zu Grunde geht:

Die Katastrophe, wie sie Grillparzer in *Des Meeres und der Liebe Wellen* gestaltet, resultiert nicht aus einem Kampf der Geschlechter, der in einen Akt der endgültigen Unterwerfung, Domestizierung oder Opferung der Frau durch den Mann mündet, sondern aus einer äußeren, sich der Liebe entgegenstellenden liebesfeindlichen (Priester-)Welt. In *Des Meeres und der Liebe Wellen* schreibt Grillparzer das Scheitern der freien Selbstverwirklichung einer liebenden Frau ausschließlich einem äußeren, gesellschaftlichen Repressionssystem zu und nicht einem von Hierarchievorstellungen geprägten Liebes-Kampf, bei dem die Frau dem Mann schließlich unterliegt.¹⁵⁵

Es sind die gesellschaftlichen Zwänge, die Heros Liebe zu Leander von Beginn an aussichtslos erscheinen lassen. Dessen ist sich Hero schon beim ersten Zusammentreffen mit Leander bewusst. Deshalb ruft sie sich ihr Gelübde in Erinnerung:

HERO zu Naukleros:

Ich sagt' es schon und wiederhol' es nun:
Niemand der lebt begehrt' um mich zu werben,
Denn gattenlos zu sein heißt mein Dienst.
Noch gestern, wenn ihr kamt, da war ich frei,
Doch heut versprach ichs, und ich halt' es auch. (HKA, S. 39, V. 785-789)

Dieser Monolog offenbart Heros erste Zweifel an ihrer Entscheidung für ein Leben als Priesterin. Noch versucht Hero, sich auf ihre Lebensregeln einzuschwören. Doch zugleich wird sie sich ihrer Fremdbestimmtheit bewusst: „Noch gestern, wenn ihr kamt, da war ich frei.“ (V. 788) Diese Feststellung bedeutet, dass sich Hero in ihrer Position als Priesterin „unfrei“ erfährt, da ihr in dieser Funktion etwas „versagt“ (HKA, S. 39, V. 793) bleibt.

Mit der Positionierung einer jungen Frau in einer hohen religiösen Machtposition bricht Grillparzer mit den gesellschaftlichen Konventionen seiner Zeit. Hero wird als Priesterin der Aphrodite mit einer gewissen religiösen Macht ausgestattet, was einem Tabubruch gleichkommt. Heros Status gewinnt in Verbindung mit einer Beobachtung Helmut Bachmaiers besondere Bedeutung, der die plausible Ansicht vertritt, dass die Kulthandlungen auf Sestos deutliche Züge der katholischen Liturgie trügen.¹⁵⁶ Konrad Schaum beschreibt die Zwänge der Religionsausübung treffend als „orthodox-kirchengesetzliche[...] Verpflichtungen ihres [Heros, Anm.] zölibatären Priestertums“.¹⁵⁷ Ausgehend von diesen Feststellungen impliziert Grillparzers Drama zweierlei subtile Kritik: Zum einen wendet er sich mit der Priesterweihe Heros symbolisch gegen die misogynie Haltung des Katholizismus, zum ande-

¹⁵⁵ Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität, S. 66.

¹⁵⁶ Vgl. Bachmaier, Helmut: Kommentar zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*. In: HKA, S. 601.

¹⁵⁷ Schaum, Konrad: Dramatik, Ethik und Tragik bei Grillparzer. In: Zwischen Weimar und Wien. Grillparzer – Ein Innsbrucker Symposium. Hg. v. Sieglinde Klettenhammer. Innsbruck: Institut für Germanistik 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Kultureissenschaft: Germanistische Reihe Bd. 45), S. 51-67, S. 60.

ren zeigt er die Abgründe auf, die ein gleichsam zölibatäres Priester(innen)leben mit sich bringen kann. Doch Grillparzer relativiert im Laufe des Dramas diese kritischen Anspielungen auf den Katholizismus, denn Heros Priesterschaft stellt letztlich keine wirkliche Bedrohung der bestehenden Ordnung dar. Der Oberpriester bleibt stets die übergeordnete Machtin- stanz, die jederzeit beliebig in das Geschehen eingreifen kann.

Heros Vorhaben, in einem Leben als Priesterin die weibliche Selbstbestimmtheit zu wahren, scheitert an ihrer Begegnung mit Leander. Dieses Treffen erweckt in ihr allerdings „kein[en] Trieb der Selbsterfüllung, sondern ihr elementares Empfinden für das Lebenswahr- re“.¹⁵⁸ Bis zur Begegnung mit Leander hoffte Hero, durch das Priesterinnendasein einem Le- ben als unterdrückte Ehefrau zu entgehen und sich der patriarchalen Machtausübung so weit wie möglich entziehen zu können: „Nur als keusche, sich den männlichen Ansprüchen entzie- hende isolierte Frauen können sie [Grillparzers „starke Frauen“] ihre selbstgesetzte Mission [...] als Priesterin (Hero) realisieren, nur indem sie sich bewußt der Liebe enthalten, vermö- gen sie ihre Unabhängigkeit zu verwirklichen.“¹⁵⁹ In einem Gespräch mit der Mutter offenbart Hero ihre Beweggründe und ihr Männerbild. Grillparzer legt seiner Hauptfigur dabei offene Worte in den Mund:

MUTTER Dein Bruder, Kind, ist nicht mehr heim bei uns! [...]

HERO So ist er nicht mehr da? Nun doppelt gerne
 Kehrt' ich mich dir nach Haus, seit kund mir solches.
 Doch ist nicht er, sind da noch Hundert andre,
 Von gleichem Sinn und störrisch wildem Wesen.
 Das ehrne Band der Roheit um die Stirn,
 Je minder denkend, um so heft' ger wollend.
 Gewohnt zu greifen mit der starren Hand
 Ins stille Reich geordneter Gedanken,
 Wo die Entschlüsse keimen, wachsen, reifen
 Am milden Strahl des gottentsprungnen Lichts.
 Hineinzugreifen da und zu zerstören,
 Hier zu entwurzeln, dort zu treiben, fördern
 Mit blindem Sinn und ungeschlachter Hand.
 Unter solchen wünschtest du dein Kind?
 Vielleicht wohl gar – ?

MUTTER Was soll ich dirs verhehlen?
 Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand.

HERO Das darfst du sagen, ohne zu erröten?
 Wie? und muß hüten jenes Mannes Blick,
 Des Herren, deines Gatten? Darfst nicht reden,
 Mußt schweigen, flüstern, ob du gleich im Recht,
 Ob du die Weisre gleich, stillwaltend Beßre?
 Und wagst zu sprechen mir ein solches Wort? (HKA, S. 21-22, V. 297-326)

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität, S. 63.

Die Eltern vertreten „insgesamt die Überzeugungen einer bornierten kleinbürgerlichen Gesinnung, die als zeitkritische Replik auf vorherrschende Normen gelesen werden können: aus der antiken Verkleidung treten Wiener Bürger des Biedermeier mit ihren Lebens- und Moralauffassungen hervor.“¹⁶⁰ In Heros Antwort auf die mütterlichen Wertvorstellungen schwingt demnach auch Grillparzers Kritik am Zeitgeist mit. Grillparzer lässt seine Heldin von einem alternativen Lebensentwurf träumen: Sie „versucht [...] ihre ehemaligen Bezüge radikal zu kappen, um ihr Selbstsein zu bewahren“, da „Vater und Bruder aus eigener Machtvollkommenheit über Menschen und Verhältnisse“ verfügen.¹⁶¹ In ihrem jugendlichen Idealismus ist Hero noch davon überzeugt, ein anderes, selbstbestimmtes Leben führen zu können. Politzer spricht in diesem Zusammenhang überspitzt von „Hero [...], die bisweilen wie eine Suffragette klingt“¹⁶². Die Ursache für den Konflikt zwischen Heros emanzipatorischen Ansprüchen und der Wirklichkeit liegt „in der repressiven Geschlechterordnung der modernen Kernfamilie, der sich die Heldin [des] Stückes mit ihrer Entscheidung für das jungfräuliche Priestertum entziehen will.“¹⁶³

Doch nicht nur die schlechten Erfahrungen mit Vater und Bruder haben Hero in ihrer Entscheidung für ein Leben als Priesterin bestärkt. Mindestens ebenso prägend wirkte die Absenz der Mutter – auch wenn sich Hero dieses Einflusses nicht bewusst ist. Denn die Kindheit auf Sestos lehrte Hero, dass sie auch ohne die enge Beziehung zu ihrer Mutter aufwachsen konnte. Somit glaubt Hero zu wissen, dass sie auch in ihrem weiteren Leben auf eine enge Liebesbeziehung verzichten könne. Diese Annahme entpuppt sich nach dem Zusammentreffen mit Leander allerdings als fataler Irrtum.

Diese Abwesenheit der Mutter ist eine Konstante, die die Hero mit den anderen Frauenfiguren, die ebenfalls Gegenstand dieser Analyse sind, verbindet: Rahels Mutter ist tot, über den Verbleib von Mirzas (beziehungsweise Gülnares) Mutter ist nichts bekannt und Hero wird im Kindesalter von der Mutter getrennt. Wie groß der Einfluss dieser Tatsache für die Lebensgestaltung der Frauenfiguren ist, hat Brigitte Prutti anhand der Hero gezeigt.¹⁶⁴

Heros Liebe zu Leander erwacht laut Prutti deshalb, weil dieser Fischerbursche für sie „eine Figuration der unbedingten mütterlichen Liebe [ist], die die Geborgenheit der frühkindlichen Mutter-Kind-Dyade und einen elementaren körperlichen Genuss verspricht, in dem Zärtlichkeit, Nahrung und das mütterliche Wort miteinander verschmelzen.“¹⁶⁵ Die patriar-

¹⁶⁰ Bachmaier, Helmut: Kommentar zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*. In: HKA, S. 600.

¹⁶¹ Geißler, Rolf: Ein Dichter der letzten Dinge, S. 36.

¹⁶² Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 214.

¹⁶³ Prutti, Brigitte: Letale Liebe und das Phantasma idealer Mütterlichkeit, S. 183.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 180-203.

¹⁶⁵ Ebd., S. 182.

chale Gesellschaftsordnung ist demnach nicht nur das verhängnisvolle Hindernis, sondern zugleich auch die Ursache für Heros Liebe zu Leander. Der Jüngling weckt und erfüllt Heros Bedürfnis nach mütterlicher Liebe, die ihr in Kindertagen zum Zweck patriarchalen Machterhalts entzogen wurde. Der Anblick des liebeskranken Leander, der sich während Heros Priesterweihe in sie verliebt hat, weckt ihren Mutterinstinkt. Hero stillt das Verlangen des Liebesdurstigen: „Hero *ihm den Krug hinhaltend, aus dem er knieend trinkt*: / So trink! und jeder Tropfen / Sei Trost, und all dies Naß bedeute Glück.“ (HKA, S. 49, V. 81-819). Diese Geste erinnert an die Interaktion zwischen einer Mutter und ihrem durstigen Kind.

Leanders kindlich-trotzige Charakterzüge sind die zentrale Bedingung dafür, dass sich Hero überhaupt in ihn verlieben kann: „Leander ist alles andere denn ein männlicher Held im Sinne einer überkommenen Heroik. Er besitzt Züge, die sonst den Frauen zugesprochen werden, [...] den Trübsinn, die Ängstlichkeit, die Schweigsamkeit [...]“. ¹⁶⁶ Als ihn die unerfüllte Liebe zu Hero quält, verfällt er in einen depressionsähnlichen Zustand und beginnt zu weinen. Leander unterscheidet sich somit grundlegend von jenen Männern, die das patriarchale Herrschaftssystem stützen: „Es sind genau diese quasi-femininen Merkmale im Sinne einer polaren Geschlechterkonzeption, die ihn für Hero so anziehend erscheinen lassen [...]“. ¹⁶⁷ So verfliegt Heros Misandrie nach dem ersten Zusammentreffen mit Leander: „Der Jüngere, der Braungelockte, Kleinre / Vielleicht gefiel er mir. – Vielleicht? – Je nun!“ (HKA, S. 48, V. 1008-1009). Heros Zuneigung kann nur zu einem Mann erwachen, der keinerlei Eigenschaften eines dominanten Patriarchen mehr an sich hat. Mit Leander zeigt Grillparzer einen sensiblen, verletzlichen Mann. Damit stellt er das bürgerliche Männerbild und das Prinzip patriarchaler Machtausübung in Frage. Grillparzer lässt weitere Kritik an den bestehenden männlichen Herrschaftsverhältnissen anklingen: Hero stellt sich gegen das traditionelle Familienbild der Mutter und bricht bei der ersten Gelegenheit mit den patriarchal-religiösen Normen des Onkels. Nach dieser Übertretung, nach der Liebesnacht mit Leander, verspürt Hero keinerlei Schuldgefühle. Das verdeutlicht, wie wenig Hero an restriktiven gesellschaftlichen Werten gelegen ist:

Höchst modern erscheint die Tatsache, dass er [Grillparzer, Anm.] dabei ganz auf die naheliegende Entfaltung eines moralischen Konflikts verzichtet hat. Er zeigt uns keine von Schuldgefühlen zerknirschte Heroine, die um die Verletzung des Jungfräulichkeitsgebots bekümmert wäre und sich in misogyn angehauchter Selbstquälerei oder diversen Opfervorstellungen erginge. ¹⁶⁸

¹⁶⁶ Scheit, Gerhard: Franz Grillparzer, S. 63.

¹⁶⁷ Prutti, Brigitte: Letale Liebe und das Phantasma idealer Mütterlichkeit, S. 200.

¹⁶⁸ Ebd., S. 202.

Dennoch eröffnet Grillparzer in seinem Drama keine positive Perspektive. Hero scheitert an den patriarchalen Limitierungen, denen sie ausgeliefert ist. Die Verzweiflung zum Tode, die Hero an Leanders Leichenbahre ergreift, ist nicht nur in der Trauer um den Geliebten begründet. Zugleich erkennt Hero, dass sie dem repressiven patriarchalen System aus Machtausübung und Kontrolle nur durch ihren Tod entgehen kann. Ihre verzweifelte Klage „Nie wieder dich zu sehn, im Leben nie!“ (HKA, S. 91, V. 2058) kann einerseits auf den bevorstehenden Abschied vom Toten bezogen werden, andererseits als Wiederholung einer priesterlichen Verhaltensregel: Seit Beginn der Liebschaft war Hero klar, dass sie Leander gemäß der religiösen Konventionen niemals wieder sehen dürfe:

HERO zur *Bahre tretend*:

Nie wieder dich zu sehn, im Leben nie!
Der du einhergingst im Gewand der Nacht
Und Licht mir strahltest in die dunkle Seele,
Aufblühen machtest all was hold und gut;
Du fort von hier an einsam dunklen Ort
Und nimmer sieht mein lechzend Aug dich wieder.
Der Tag wird kommen und die stille Nacht,
Der Lenz, der Herbst, des langen Sommers Freuden,
Du aber nie. Leander, hörst du? nie!
Nie, nimmer, nimmer nie!

Sich an der Bahre niederwerfend

und das Haupt in die Kissen verbergend. (HKA, S. 91, V. 2058-2067)

Einzig Heros Dienerin Janthe bietet mit ihrer finalen Anklage des Priester-Onkels dem Schuldigen die Stirn.¹⁶⁹ Mit ihrem Abschied aus dem Haus des Oberpriesters und der Rückkehr zu ihrer Familie entscheidet sie sich aus der Sicht einer nach Emanzipation strebenden Frau für das kleinere Übel: „Ich kehre heim zu meiner Eltern Herd [...] / Mich duldet länger nicht in eurem Hause.“ (HKA, S. 92, V. 2114 und V. 2117). Die Zwänge in Ehe und Elternhaus mögen unangenehm sein, doch die Kombination aus religiösem Wahn und patriarchaler Machtausübung ist noch gefährlicher: Sie wirkt tödlich.

Grillparzer lässt Hero in ihrem Bedürfnis nach einem selbstbestimmten Leben scheitern, zugleich relativiert er mit Janthes finaler Rückkehr ins Elternhaus auch seine Kritik an der bestehenden Gesellschaftsordnung. Grillparzer thematisiert anhand seiner Hero zwar den repressiven bürgerlich-patriarchalen Umgang mit Weiblichkeit, doch findet auch er aus dem Zwiespalt zwischen weiblichem Autonomieverlangen und den gesellschaftlichen Zwängen keinen gangbaren Ausweg.

¹⁶⁹ Die Figur der Janthe zeigt gewisse Parallelen zu Esther, der Halbschwester Rahels aus *Die Jüdin von Toledo*. Beide weiblichen Nebenfiguren stehen in einem Nahverhältnis zu der verstorbenen Heldin, beiden legt Grillparzer ein moralisierendes Schlusswort in den Mund.

Zusammenfassend lässt sich Heros Positionierung im patriarchalen Gesellschaftsgefüge als Wechselspiel von Abhängigkeiten beschreiben: Sie wird als Kind von Vater und Bruder unterdrückt, gegen ihren Willen von der Mutter getrennt und schließlich dem Onkel ausgeliefert. Die Insel Sestos ist das Symbol doppelter patriarchaler Machtausübung: Die Macht des Mannes potenziert sich hier mit den strengen Verhaltensregeln der Religion. Heros Versuch, sich dem männlichen Einfluss als Priesterin zu entziehen, scheitert an ihren Gefühlen für Leander ebenso wie an ihrer Unterlegenheit gegenüber dem berechnenden Priester-Onkel. Grillparzers Haltung gegenüber weiblichem Autonomieverlangen bleibt pessimistisch: Er lässt Hero angesichts der widrigen äußeren Umstände dem geliebten Leander in den Tod folgen.

3.2.3 Strategien zur Unterdrückung

In Heros Kindheit sind Unterdrückung und das Schüren von Angst die wesentlichen Instrumente patriarchaler Machtausübung. Der Bruder quält die jüngere Schwester weil sie „nur ein Weib“ (HKA, S. 17, V. 207), wie Hero selbst sagt. Die unantastbare Autorität des Vaters erklärt sich aus dessen absoluter familiärer Machtposition, der sich auch die Mutter angstvoll beugt. Sie wagt ohne das Einverständnis des Gatten nicht einmal zu sprechen (vgl. HKA, S. 19, V. 258-260). Heros frühere Furcht vor Vater und Bruder ist in den Jahren auf der Insel Sestos freilich verflogen. Jene Unterdrückungsmechanismen, die auf dem bloßen Vorrecht des Männlichen basieren und die das kleine Mädchen noch gefügig machten, greifen bei der mittlerweile zu einer jungen Frau herangewachsenen Hero nicht mehr: Für den Bruder empfindet sie nichts anderes als Hass und Verachtung: Als ihr die Mutter vom Verschwinden des Bruders berichtet, reagiert Hero kühl und abweisend (vgl. HKA, S. 17, V. 205-206 und S. 21, V. 305-306). Den Vater straft Hero mit Ignoranz: Bei der ersten Begegnung mit den Eltern nach sieben Jahren entsteht der Eindruck, dass Hero ihren Vater bewusst übersieht:

Heros Eltern kommen.

VATER Mein Kind! Mein Kind!

HERO *auf ihre Mutter zueilend:* O meine Mutter!

VATER Sieh nur, wir kommen her den weiten Weg –
 Mein Atem wird schon kurz! – So fern vom Hause
 Als Zeugen deines götternahen Glücks. [...]

HERO Meine Mutter!

VATER Sie auch! Auch sie! (HKA, S. 18-19, V. 231-243)

An ihrem Vater bemerkt Hero zuerst sein stark gealtertes Aussehen: „Und ist der Mann so alt?“ (HKA, S. 18, V. 228) Politzer enttarnt diese Bemerkung als verdeckten Wunsch nach dem Tod des Vaters: „Außerdem tritt hier, in dieser blitzhellen ersten Beobachtung, Heros Aggression zutage; denn wenn uns an einem Menschen zunächst sein hohes Alter auffällt,

dann sind wir nicht allzu weit davon entfernt, auch sein Ende herbeizuwünschen.“¹⁷⁰ Wenn-
gleich diese Einschätzung überzogen sein mag, so trifft es doch zu, dass Hero keinerlei Zu-
neigung mit ihrem Vater verbindet. Dass der Vater jeglichen Einfluss auf Hero verloren hat,
zeigt sich deutlich, wenn Hero ihm offen widerspricht. Seine väterliche Macht aus Heros Kin-
dertagen hat auf Sestos keine Geltung mehr. Geschickt spielt Hero die Macht des Priester-
Onkels gegen jene des Vaters aus:

VATER	[...] Und wieder ists auch besser, spricht sie nicht. Wer Förderliches nicht vermag zu sagen, Tut klüger, schweigt er völlig. Bruder, nicht?
HERO	O guter Ohm, heiß deinen Bruder schweigen, Daß meine Mutter rede.
PRIESTER	Bruder, laß sie!
VATER	So sprich; allein –
HERO	Nicht so! Nach ihrem Herzen. Wies ihr gefällt. (HKA, S. 19, V. 255-262)

Doch je deutlicher sich Hero von ihrer Kindheit und dem Elternhaus abgrenzt, desto mehr
muss sie sich freilich dem patriarchal und religiös reglementierten System des Onkels auslie-
fern: „In der Bindung an den reinen Dienst sucht das Mädchen die Lösung einer trüben häus-
lichen Situation.“¹⁷¹ Die Machtfülle des Priester-Onkels entpuppt ist allerdings deutlich grö-
ßer als jene von Vater und Bruder. Das übersteigerte Pflichtbewusstsein des Priesters grenzt
an religiösen Wahn:

Er ist das Amt. Er vollstreckt dessen Regeln und Normen, ist Anwalt von Sitte und
Brauch. Er verlangt die Unterordnung unter die Rituale. [...] Der Priester wird zum
Funktionär der Religion. So überschaut er in der Folge alles und ist überall dort anzu-
treffen, wo es zu dirigieren und die Ordnung um ihrer selbst willen zu wahren gilt.¹⁷²

Um diese Ordnung aufrechtzuerhalten, bedient sich der Oberpriester mehrerer Strategien der
Unterdrückung. Diese betreffen vorrangig Hero, tragen aber auch zur Repression Janthes und
der übrigen Dienerinnen sowie des Wachpersonals bei. Eindringlingen tritt der Priester eben-
so aggressiv entgegen – auch sie stellen eine potenzielle Bedrohung der herrschenden Ord-
nung dar. Als zentrales Instrument seiner Herrschaftssicherung verwendet der Priester seine
religiöse Macht, indem er sich auf göttliche Gesetze oder Vorgaben beruft. Er tadelt Heros
Verhalten konsequent mit dem Hinweis, dass dies ihres Amtes als Priesterin nicht angemessen
oder unwürdig sei. Hero bleibt nichts anderes übrig, als sich zu fügen: „Im Tempel muß sie
sich den Forderungen der strengen Satzungen des Oberpriesters unterwerfen.“¹⁷³ Doch dem

¹⁷⁰ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 214.

¹⁷¹ Ebd., S. 213-214.

¹⁷² Geißler, Rolf: Ein Dichter der letzten Dinge, S. 36.

¹⁷³ Bachmaier, Helmut: Kommentar zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*. In: HKA, S. 602-603.

Priester geht es damit nicht um den Schutz seiner Nichte Hero vor öffentlichen Fehlritten, sondern um die Wahrung seiner religiös begründeten Vorherrschaft und des vermeintlichen Idylls auf Sestos. Der Anblick der beiden Eindringlinge Naukleros und Leander entfacht den Zorn des Priesters und offenbart seine Strategie religiöser Repression: „Der Göttin Hain, der Priesterwohnung Nähe / Betritt kein Mann, kein Fremder ungestraft. / Entlass’ ich euch, verdankt es meiner Huld. / Ein zweites Mal verfielt ihr dem Gesetze.“ (HKA, S. 40, V. 825-828). Auch Hero bekommt diesen Druck immer wieder zu spüren. Wenige Augenblicke, bevor das Fest ihrer Priesterweihe beginnt, mahnt sie der Onkel zu rechtem Verhalten. Zugleich lässt er hier offen die seine Drohgebärden anklingen, mittels derer er Hero offenbar zu ihrem Entschluss gedrängt hat:

PRIESTER Zugleich bedenk’ ich wirklich,
 Daß heilsam feste Nötigung der Abschluß
 Von jedem irdisch wankem, wirrem Tun.
 Du wähltest ewig unter Möglichkeiten
 Wär’ nicht die Wirklichkeit als Gränzstein hingesezt.
 Die freie Wahl ist schwacher Toren Spielzeug.
 Der Tücht’ge sieht in jedem Soll ein Muß
 Und Zwang, als erste Pflicht, ist ihm die Wahrheit. (HKA, S. 25, S. 409-416)

Eine weitere Unterdrückungsstrategie des Priesters tritt hier ans Licht: Den Hinweis auf pflichtbewusstes Verhalten und Wahrheitstreue verbindet er mit dem Zweifel an Heros Fähigkeit zu eigenständigem Denken. Ohne besondere Subtilität versucht der Priester, das Selbstvertrauen seiner Nichte zu schwächen: Er traut ihr nicht zu, eine Entscheidung zu treffen („Du wähltest ewig unter Möglichkeiten“, HKA, S. 25, V. 412) und erinnert sie an die Enge der Gesellschaftsordnung („die Wirklichkeit als Gränzstein“, HKA, S. 25, V. 413). Dieser psychische Druck des Onkels hat seine Wirkung nicht verfehlt. Denn als Leander nachts in ihren Turm eindringt, erfasst Hero alsbald die Furcht vor der drohenden Strafe, über die sie erstaunlich genau Bescheid weiß:

HERO Die Meder und die Baktren, fern im Osten,
 Sie töten Jene, die, der Sonne Priestrin,
 Das Aug auf den geliebten Jüngling warf.
 Mein Volk, nicht also mordbegier’gen Sinns,
 Es schonet zwar das Leben der Verirrten,
 Allein stößt aus sie, und verachtet sie,
 Zugleich ihr ganzes Haus und all die Ihren.
 Du kannst nicht sein mit Hero, fühlst du wohl.
 Drum also geh, und trage was du mußt. (HKA, S. 52, V. 1134-1141)

Hero weiß, dass sie dem berechnenden Onkel unterlegen ist, der sich als ein Meister des Taktierens und im Wahren des Scheins entpuppt: „Er mißtraut den Menschen – und den Göttern,

deshalb regelt er alle Dinge nach seinem Gutdünken: die Götter dienen ihm nur noch als pseudometaphysische Legitimation für sein kalkuliertes, zweckrationales Handeln.“¹⁷⁴

Neben der Androhung von Strafen und der Berufung auf religiöse Gesetze bedient sich Priester allerdings auch weitaus weltlicherer Maßnahmen, um sein Herrschaftssystem aufrechtzuerhalten. Geschickt zwingt er Hero nach der Liebesnacht mit Leander zu einem fingierten Botendienst, der die ohnehin von der durchwachten Nacht erschöpfte Priesterin noch mehr ermüdet. Zu spät erkennt Hero, dass sie das Opfer einer List geworden ist: „Mit Absicht tatet ihrs“ (HKA, S. 75, V. 1678), stellt sie verärgert fest und nimmt sich trotzig vor: „Ein andermal will ich wohl klüger sein“ (HKA, S. 75, V. 1682). Als Konsequenz dieses Hinterhalts fasst sie den Entschluss: „Ich denke künftig selbst mir zu gebieten“ (HKA, S. 75, V. 1687). Heros verfrühter Schlaf nach diesem fingierten und ermüdenden Botengang bietet dem Onkel die Gelegenheit, die Lampe in den Sturm zu stellen und damit Leanders Tod zu besiegeln. Dieser mörderische Plan offenbart den wesentlichsten Unterschied zwischen Hero und dem Onkel: Der Priester verfügt über die Fähigkeit, vorausschauend zu denken, das Verhalten anderer Personen zu berechnen und sie gezielt für seine Zwecke zu manipulieren. Ähnlich einem Verhör versucht der Priester zunächst, Janthe unter Druck zu setzen und ihr Hinweise auf die Geschehnisse der vergangenen Nacht zu entlocken. Doch Janthes Loyalität gegenüber Hero ist stärker als ihre Furcht vor dem Priester oder dem Verlust ihrer Stellung als Dienerin im Tempel:

PRIESTER Von allem was sich Schlimmes je begab
 In diesem Haus, fand ich dich immer wissend,
 Belehrt durch Mitschuld, oder Neugier mindestens.
 Nun meldet man, daß sich in dieser Nacht
 Verdächtig Treiben hier am Turm geregt.
 Auch fand dich dieser Mann, da alles schlief,
 Noch wachend und gekleidet in den Gängen.
 Drum steh ihm Red und sage was du weißt.

Er entfernt sich.

JANTHE Bei allen Göttern, Herr –

PRIESTER *zurücksprechend*: Laß du die Götter!
 Und sorg erst wie den Menschen du genügst.

JANTHE Nichts weiß ich ja; ich hörte nur Bewegung,
 Ein Kommen und ein Gehn. Die Nacht war schwül;
 Da lauscht' ich vor der Tür, und ging dann schlafen.

(HKA, S. 63, V. 1377-1389)

Doch der Priester durchschaut Janthe sofort: „Denn daß du weißt, zeigt mir dein ängstlich Zagen“ (HKA, S. 63, V. 1395). Mit ähnlich kriminalistischem Spürsinn ahnt der Priester, dass

¹⁷⁴ Ebd., S. 613.

Heros Geliebter in der nächsten Nacht zurückkehren wird und fasst den Plan, ihm eine Falle zu stellen:

PRIESTER [...] Naukleros und Leander? Welcher wars?

Die flachen Hände vor sich hingestreckt:

In gleichen Schalen wäg' ich euer Los.
Die Namen beide ähnlichen Gehalts,
Die Zahl der Laute gleich in ein und anderm,
Desselben Anspruchs Jeder auf das Glück:
Indes der Eine doch ein Lebender, Beseelter,
Sein Freund ein Toter ist, schon jetzo tot.

(HKA, S. 67-68, V. 1507-1513)

Bezeichnenderweise ist es nicht Heros Fehlverhalten, das den Zorn des Priesters erweckt, sonder die Gefährdung des Herrschaftssystems durch einen Fremden, der ihm mit Hero die zentrale Integrationsfigur des religiösen Kultes streitig macht: „Unseliger, was strecktest du die Hand / Nach meinem Kind, nach meiner Götter Eigen?“ (HKA, S. 68, V. 1517), fragt der Priester. Die zweimalige Betonung des Possessivpronomens verdeutlicht die absolute Verfügungsgewalt, die der Priester über Hero beansprucht. Erst der Anblick ihrer Leiche verändert das Verhalten des Priesters: Während er die Entfernung von Leanders Leichnam noch geschäftig organisierte (vgl. HKA, S. 92, V. 2085), fehlen ihm angesichts der toten Nichte die Worte: „*Er eilt die Stufen hinauf, vor der Hingesunkenen knieend*“ (HKA, S. 93, Regieanweisung vor V. 2109), bleibt aber stumm. Es ist Janthe, die die letzten Anweisungen für Hero trifft: „*Sie nimmt den Kranz von Amors Bildsäule. / Hier trägt diesen Kranz mit der Bleichen fort.*“ (HKA, S. 93, V. 2118).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Hero lebenslang von patriarchalen Einflüssen geprägt bleibt. Während es ihr bald gelingt, sich dem Einfluss von Vater und Bruder zu entziehen, bleibt sie dem Willen des Onkels bis zu ihrem Tod ausgeliefert. Von ihm gehen auf mehreren Ebenen wirkungsvolle Strategien zur Unterdrückung weiblichen Autonomieverlangens aus. Die Hauptquelle seiner Machtfülle bildet die religiöse Autorität, die er als Oberpriester der Insel Sestos verkörpert. Diesen umfassenden religiösen Einfluss verstärkt er durch sein berechnendes und manipulatives Verhalten.

3.2.4 Ökonomische Positionierung

Der entscheidende Faktor für Heros wirtschaftliche Situation und ihre gesellschaftliche Positionierung ist ihre Abkunft aus einer Familie, die im Zusammenhang mit kultischen Handlungen über gewisse Privilegien verfügt. Heros Vater und der Priester von Sestos sind Brüder, somit ist „DER OBERPRIESTER, *ihr Oheim*“ (HKA, S. 10). Seit Generationen obliegt dieser Familie das Vorrecht des Götterdienstes, wie der Priester im Dialog mit Hero ausführt:

PRIESTER [...] Du weißt, es war seit undenkbaren Zeiten
 Begnadet von den Göttern unser Stamm
 Mit Priesterehren, Zeichen und Orakeln,
 Zu sprechen liebten sie durch unsern Mund:
 Lockts dich nun nicht zurück es zu gewinnen
 Das schöne Vorrecht, dir zum höchsten Ruhm
 Und allem Volk zu segensreichem Frommen? (HKA, S. 16, V. 174-179)

Es ist bemerkenswert, wie der Priester in dieser Passage mit verbittertem Unterton feststellt, dass Hero die Gabe der Weissagung fehlt. Deshalb steht Hero als Götterdienerin nicht auf einer Stufe mit ihren Vorfahren. Somit ist ihr Status als Priesterin von Beginn an mit einem Makel behaftet. Doch Hero selbst geht mit dieser Tatsache angesichts der priesterlichen Verbissenheit auffallend freimütig um:

HERO Verschiednes geben Götter an Verschiedne;
 Mich haben sie zur Seh'rin nicht bestimmt.
 Auch ist die Nacht, zu ruhn; der Tag, zu wirken,
 Ich kann mich freuen nur am Strahl des Lichts.

PRIESTER Vor allem sollte heut –

HERO Ich war ja dort,
 Noch eh die Sonne kam, in unserm Tempel
 Und setzte mich bei meiner Göttin Thron
 Und sann. Doch keine Stimme kam von oben.
 Da griff ich zu den Blumen, die du siehst,
 Und wand ihr Kränze meiner hohen Herrin,
 Erst ihr, dann jenen beiden Himmlischen,
 Und war vergnügt. (HKA, S. 17, V. 184-195)

Noch genießt Hero offenbar unbeschwert die herausragende Stellung, die ihr als Abkömmling dieser Familie zusteht. Die Tragweite ihrer Aufgaben als Priesterin ist ihr nicht voll bewusst: „Aus Schmuck und Spiel scheint ihr der Dienst am Heiligen zu bestehen. [...] Nicht trägt sie [...] die Schwere der Verpflichtung.“¹⁷⁵ Ähnlich wie ihr Vater betrachtet auch Hero dieses ererbte familiäre Privileg als Selbstverständlichkeit, als der „Ahnen Recht“, das sie nur zu „ergreifen[...]“ (HKA, S. 11, V. 20) braucht:

HERO Das schöne Vorrecht, Priesterin nun selbst,
 Und heute, heut; an diesem, diesem Tage.
 Auf jenen Stufen wird das Volk sie sehn
 Den Himmlischen der Opfer Gaben spendend. (HKA, S. 11-12, V. 17-26)

Während Heros Freude Spuren von kindlichem Stolz trägt, entblößt Grillparzer in einem Nebensatz das geltungssüchtige Gesicht ihres Vaters. Scheinbar beiläufig gibt Grillparzer über die gesellschaftliche Stellung von Heros Vater Auskunft: Der „prahlerische und hypochondri-

¹⁷⁵ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 211.

sche Alte“¹⁷⁶ sieht die bevorstehende Priesterweihe der Tochter ebenso als Mittel zur Hebung des familiären Ansehens wie sein „[...]Amt, mit dem seit manchem Jahr / Bekleidet das Vertraun mich unsrer Stadt“ (HKA, S. 18, V. 238-239). Grillparzer verwendet für diese Selbstbeschreibung des Vaters freilich eine besondere Wortfügung: Durch die Inversion in der zweiten Vershälfte („bekleidet das Vertraun mich unsrer Stadt“) kommt die Brüchigkeit dieser zwanghaft um äußere Wertschätzung bemühten Familienfassade zum Vorschein. Wie viel dieser Familie ihr Status bedeutet, macht der Vater deutlich, wenn er seinen Besuch auf der Insel Sestos vor Hero rechtfertigt: Er betont nicht, dass ihm am Wiedersehen mit der Tochter gelegen sei, sondern ihm geht es darum, „Zu schauen, wie du in der Ahnen Spur / Antrittst das Recht, um das sie uns beneiden, / Die Andern alle rings umher im Land [...]“ (HKA, S. 18-19, V. 235-237).

In dieser Begründung des elterlichen Besuches wird es offensichtlich: In Heros hehrer Herkunftsfamilie herrschen Zank und Hader. Der Ursprung für diesen innerfamiliären Konflikt liegt nicht zuletzt in einer angespannten finanziellen Situation: Hero selbst ist es, die sich ihren früh erzwungenen Abschied aus dem Elternhaus damit erklärt, dass sie den Eltern „immer eine Last“ (HKA, S. 17, V. 200) gewesen sei. Folglich beschlossen Vater und Onkel, das Mädchen, die „Last“, auf die Insel Sestos zu schicken.¹⁷⁷ Auf die Zustimmung des Kindes wurde dabei freilich kein Wert gelegt: „Mein Vater [...] drängte mich“ (HKA, S. 17, V. 202-203), sagt Hero selbst. Wenngleich die Option offen bleibt, dass der Vater seiner Tochter mit dieser Entscheidung eine abgesicherte Zukunft bieten wollte, behält seine Maßnahme einen bitteren Beigeschmack: Denn Heros Übersiedlung in die Obhut des Onkels sicherte die religiös begründete Vormachtstellung der Familie und entlastete zugleich das Budget des Elternhauses.

Die Tatsache, dass sich die Mutter nicht gegen den Willen des Ehemannes auflehnte, sondern stumm „duldete und schwieg“ (HKA, S. 17, V. 204), offenbart deren Abhängigkeit von ihrem Gatten. Denn dass sie mit dem Auszug Heros nicht einverstanden war, gibt sie gegenüber ihrer Tochter offen zu verstehen: „O wehe, weh! / Sie haben mir mein frommes Kind entwendet, ihr Herz geraubt mit selbstisch eitlen Lehren [...]“ (HKA, S. 22, V. 327-329) klagt die Mutter beim Wiedersehen. Beim Anblick der jungen Tauben, die aus dem Nest geholt werden, ruft sie aus: „[...] So reißen sie / Das Kind auch von der Mutter, Herz vom Herzen, / Und haben des ihr Spiel. O weh mir, weh!“ (HKA, S. 22, V. 339-341). Selbst nach mehreren

¹⁷⁶ Ebd., S. 214.

¹⁷⁷ Tatsächlich erinnert diese Maßnahme an eine vor allem in ländlichen Gegenden bis ins frühe 20. Jahrhundert übliche Tradition: Für kinderreiche Familien stellte der Priesterberuf eine kostengünstige Ausbildung und einen gesicherten Lebensunterhalt für einen der Söhne dar. Ebenso wurde für Töchter, denen sich keine Aussicht auf Heirat bot, ein Leben im Dienst eines geistlichen Ordens erwogen.

Jahren ist der Schmerz über die frühe Trennung von der Tochter bei der Mutter noch überdeutlich spürbar. Dennoch hat sie zum Zeitpunkt von Heros Abschied nicht einmal den Versuch einer Opposition gegen den Ehemann unternommen. Die Vermutung liegt nahe, dass sich Heros Mutter vornehmlich aus Existenzangst mit dem Verlust ihrer kleinen Tochter arrangiert hat. Denn im Gegensatz zu Hero tat sich für ihre Mutter nie eine Alternative zum Dasein als unterdrückte Ehefrau auf. Somit erklärt sich das Zwangsverhältnis, das Heros Mutter nach wie vor an Heros Vater bindet, primär aus wirtschaftlicher Abhängigkeit. Die Mutter biegt sich diese Wahrheit freilich zurecht, indem sie nicht von Versorgungssicherheit, sondern von Glück redet, das eine Frau in der Ehe finden könne. Angesichts ihres freudlosen Lebens klingt dieser Ratschlag an die Tochter freilich zynisch: „Was soll ich dirs verhehlen? / Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand.“ (HKA, S. 21, V. 319-320).

Hero widerspricht dieser Behauptung entschieden. Doch ihre eigene ökonomische Positionierung bietet ihr selbst kaum mehr Spielraum, als ihrer Mutter in der Ehe zur Verfügung steht. Denn auf der Insel Sestos lebt Hero unter dem direkten Einfluss ihres Onkels, der als Priester eine absolute männliche Machtposition verkörpert. In dieser Funktion regelt er nicht nur die Kulthandlungen, sondern inszeniert sich überdies als umfassender Herrscher: Er befiehlt das Tempelpersonal und tritt zudem als Landesherr auf, etwa wenn er die beiden fremden Jünglinge Leander und Naukleros als Eindringlinge betrachtet: „Weis Jene dort zurück“ (HKA, S. 25, V. 424), befiehlt er dem Tempelhüter bei ihrem Anblick. Es überrascht nicht, dass der Onkel auch über die ökonomischen Ressourcen der Insel Sestos verfügt. So bestimmt er etwa über Heros tägliches Arbeitspensum, wenn er seiner Nichte Botengänge aufträgt oder religiöse Übungen vorschreibt (vgl. HKA, S. 66-67). Überdies legt er ihren Wohnsitz fest, indem er Hero nach der Priesterweihe in den Turm führt: „Des Dienstes heil'ge Pflichten sind vollbracht, / Der Abend sinkt; so komm denn in dein Haus, / Von heut an dein, der Priestrin stille Wohnung“ (HKA, S. 44, V. 80-892). Darüber hinaus trifft der Priester-Onkel auch sämtliche Entscheidungen in Personalangelegenheiten. So obliegt es beispielsweise ihm, Janthe nach dem nächtlichen Besuch Leanders mit der Aufkündigung des Dienstes zu bedrohen (vgl. HKA, S. 76, V. 1719-1720).

Aus dieser vielfältigen wirtschaftlichen Abhängigkeit führt für Hero freilich kein Weg hinaus. Der Schritt zurück ins Elternhaus brächte sie aus der ökonomischen Gewalt des Onkels zurück in jene des Vaters. Auch eine Verbindung mit dem geliebten Leander böte keine Alternative, denn der junge Mann stammt aus zerrütteten Familienverhältnissen: Seine Mutter ist tot, über den Verbleib des Vaters ist nichts bekannt, materielle Sicherheit ist ihm fremd.

Leander haust in einer schlichten Hütte (vgl. HKA, S. 68, Regieanweisung nach V. 1528) und lebt als „arme[r] Fischerbursch[...]“¹⁷⁸ von der Hand in den Mund.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, die Heros Leben prägen, ihre Abhängigkeit von männlicher Willkür widerspiegeln. Heros ökonomische Positionierung ergibt sich zunächst aus väterlicher Entscheidungsgewalt, später aus dem Wohlwollen des Priester-Onkels. Jene Freiheit, die Hero durch den Umzug vom Elternhaus auf die Insel Sestos gewonnen hat, ist demnach nur eine scheinbare, denn in wirtschaftlichen Belangen tritt der Priester als autoritäre Machtfigur auf. Er allein trifft die Entscheidungen: Hero bleibt lediglich die Aufgabe, sich damit zu arrangieren. Die ökonomischen Zwänge, die auf sie einwirken, sind demnach ein wesentlicher Faktor im Korsett der Abhängigkeiten, das Hero schließlich die Luft zum Atmen raubt.

3.2.5 Zusammenfassung: Hero und das biedermeierliche Frauenbild

Grillparzer gestaltet mit Hero eine vielschichtige, facettenreiche und authentische Frauenfigur, die sich von dem konventionellen Lebensentwurf als Ehefrau lossagt. Jene Normen, die Heros Unfreiheit bedingen, erinnern deutlich an das bürgerlich-konservative Wertesystem der Biedermeierzeit. Heros Auflehnung gegen diesen Lebensentwurf, der von der Mutter verkörpert wird, kann daher durchaus als Kritik Grillparzers an dem reaktionären Frauenbild seiner Zeit gelesen werden. Heros Charakterzüge widersprechen dem typisierten Idealbild eines tugendhaften Biedermeiermädchens: Hero kümmert sich wenig um gesellschaftliche Konventionen; Eigenschaften wie Höflichkeit, Demut und Zurückhaltung sind ihr fremd: Sie zeigt kaum Respekt vor väterlicher und priesterlicher Autorität.

Dennoch ist sie von den patriarchalen Machtstrukturen vor allem ökonomisch abhängig. Als unverheiratete junge Frau bietet ihr nur der Dienst als Priesterin eine gesicherte Existenz außerhalb einer Ehe. In dieser Position muss sie sich allerdings den Anordnungen des Priester-Onkels fügen. Auf ökonomischer Ebene bleibt Hero daher die Unabhängigkeit sowohl im Elternhaus als auch im Dienst als Priesterin versagt. Damit spiegelt Heros wirtschaftliche Unfreiheit reale Abhängigkeitsverhältnisse, die auch in der Biedermeierzeit wirksam waren.

In ähnlicher Weise entpuppt sich Heros Positionierung im patriarchalen Gesellschaftsgefüge als negatives Sittenbild der Biedermeierzeit in antikem Gewand. Unterdrückt von Vater und Bruder verlebt das Mädchen eine schwere Kindheit. Die Mutter wird auf den Status als unmündige Ehefrau reduziert und bietet der Tochter keine Orientierungshilfe. Die von

¹⁷⁸ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 228.

Vater und Onkel beschlossene Ausbildung Heros zur Priesterin auf Sestos befreit sie zwar aus der Unterdrückung im Elternhaus, doch der Repression ihrer Weiblichkeit ist Hero auf Sestos in doppelter Weise ausgesetzt. Denn die Mechanismen männlicher Macht werden auf der Insel durch die strengen Vorgaben der religiösen Kulthandlungen verstärkt. Die Liebe zu Leander zeigt ihr diese eng gesteckten Grenzen des Priestertums auf. Freilich kann die Liebe zwischen Hero und Leander innerhalb dieser Gesellschaftsordnung nicht gelingen – dafür sind die Strategien zur Unterdrückung weiblichen Autonomieverlangens zu vielfältig: Der Onkel setzt sein Machtmonopol als Oberpriester geschickt ein. Er bedroht Verfehlungen im religiösen Dienst mit strengen Strafen und verfügt er über einen Machtapparat, dessen er sich ausschließlich zum eigenen Vorteil bedient. Diesem verdichteten System patriarchaler Gewalt und engmaschiger Kontrolle, das einzig auf männlichen Machterhalt ausgerichtet ist, kann Hero nicht gewachsen sein: Der Tod bleibt ihr einziger Ausweg.

Die von Grillparzer vorgenommene Positionierung Heros als Priesterin kann als Zeichen der kritischen Auseinandersetzung mit den herrschenden Machtverhältnissen seiner Lebenszeit – einschließlich des Katholizismus – gelesen werden. Hero dringt mit ihrer Teilhabe an der Regelung der Religionsausübung in eine hermetische Männerdomäne vor. Als Priesterin verfügt sie über eine gewisse Macht – auch über Männer. Doch trotz dieser progressiven Signalwirkung bleibt Hero letztlich ungefährlich: Der Oberpriester lässt nie davon ab, Hero zu kontrollieren und zu beeinflussen. Als sie gefährlich zu werden droht, stirbt sie.

Grillparzer zeigt den Zwiespalt zwischen weiblichem Autonomieverlangen und den beengenden äußeren Umständen, der in der Biedermeierzeit deutlich spürbar wurde. Seine Heldin Hero, die gefühlsbetont agiert und zugleich versucht, den Männern die Stirn zu bieten, unterliegt im Ringen um weibliche Selbstbestimmtheit: Grillparzer bietet seiner Frauenfigur zum Arrangement mit der umfassenden Machtfülle des patriarchalen Herrschaftssystems keine Alternative.

3.3 Rahel aus *Die Jüdin von Toledo*

Die Figur der Rahel zählt zu den am häufigsten untersuchten Frauenfiguren der Grillparzer-Forschung. Gerade für Fragen im Zusammenhang mit der dichterischen Darstellung von Weiblichkeit erweist sich *Die Jüdin von Toledo*¹⁷⁹ als sehr ergiebig. Innerhalb dieser Arbeit bildet die Figur der Rahel neben Hero und Mirza/Gülnare den dritten Ausgangspunkt der Analyse. Nicht näher behandelt werden die äußeren und charakterlichen Parallelen zwischen Rahel und Grillparzers Bekanntschaft Marie von Smolenitz, da biographische Aspekte nicht Teil dieser Arbeit sind.¹⁸⁰

3.3.1 Äußeres Erscheinungsbild, Charakter und Sprache

Anders als bei seiner Schilderung Heros und auch im Unterschied zur Darstellung Mirzas beziehungsweise Gülnares, geht Grillparzer bei der Beschreibung Rahels genauer ins Detail. Diese ausführliche Darstellung der körperlichen Merkmale bewirkt, dass die faszinierende Wirkung von Rahels sexuell attraktivem Frauenkörper nachvollziehbar wird. Diese Tatsache als Kritik Grillparzers an selbstbewusst zur Schau gestellter Weiblichkeit auszulegen, greift allerdings zu kurz. Vielmehr problematisiert Grillparzer durch Rahels Attraktivität indirekt die Figur des Königs Alphons, der nach der Begegnung mit der körperlich anziehenden Rahel gänzlich aus seiner Rolle als Herrscher fällt. Grillparzers Beschreibung der Rahel ermöglicht zugleich einen Einblick in die biedermeierliche Vorstellung von erotischer Weiblichkeit. Sowohl der König als auch sein Vasall Graf Garceran zeigen sich nach der ersten Begegnung mit Rahel im königlichen Garten¹⁸¹ von ihrem Aussehen beeindruckt: Der König bezeichnet sie als „schön“ (HKA, S. 496, V. 355) und „hübsch[...]“ (HKA, S. 497, V. 378), auch der Frauenkenner Garceran nennt sie „schön“ (HKA, S. 499, V. 404). Im vierten Akt verleiht Alphons Rahel gar das Prädikat „meisterhaft“: „Denn sieh nur diese Augen – / Nun ja, die Augen! – Körper, Hals und Wuchs / Das hat Gott wahrlich meisterhaft gefügt“ (HKA,

¹⁷⁹ Dieses Trauerspiel in fünf Akten wurde 1872 in Prag postum uraufgeführt, doch die Entstehungsgeschichte des Dramas reicht bis ins Biedermeier zurück: Erste Notizen stammen aus dem Jahr 1816, der Plan der Handlung entstand 1824. Nach Vorarbeiten im Jahr 1827 schrieb Grillparzer 1839 die ersten beiden Akte. Der dritte Aufzug entstand 1849, im Jahr 1851 vollendete Grillparzer schließlich das Drama (vgl. Bachmaier, Helmut: Kommentar zu *Die Jüdin von Toledo*. In: HKA, S. 845-846). Aufgrund dieser langen Entstehungsgeschichte erscheint die Auseinandersetzung mit der *Jüdin von Toledo* im Rahmen einer Analyse, die ihren Fokus auf die Biedermeierzeit richtet, durchaus legitim.

¹⁸⁰ Vgl. Bachmaier, Helmut: Kommentar zu *Die Jüdin von Toledo*. In: HKA, S. 845 und Lorenz, Dagmar C. G.: Die Darstellung jüdischer Gestalten bei Grillparzer. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 3. Folge. Bd. 21 (2003-2006), S. 7-31, S. 16-17.

¹⁸¹ Die Einbettung der Exposition in den königlichen Garten ist ein Kunstgriff Grillparzers: Das Motiv des paradiesischen Gartens verstärkt Rahels Rolle als Verführerin nach dem Vorbild der biblischen Eva. Vgl. Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 329 und Neumann, Gerhard: „Der Tag hat einen Riß“. Geschichtlichkeit und erotischer Augenblick in Grillparzers „Jüdin von Toledo“. In: Franz Grillparzer: Historie und Gegenwartigkeit. Hg. v. Gerhard Neumann u. Günter Schnitzler. Freiburg im Breisgau: Rombach 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae 19), S. 143-177, S. 148.

S. 538, V. 1479-1481). Worin Rahels Schönheit konkret besteht, erläutert der König in einem Monolog gegenüber Garceran. Als die beiden Männer unter sich sind, wird Alphons bei der Beschreibung Rahels äußerer Reize deutlicher als zuvor. Die phantasievolle Schilderung Rahels durch den König klingt wie ein sexueller Wunscherfüllungstraum des Herrschers:

KÖNIG [...] Die Tür geht auf und hell im Kerzenschimmer
Auf dunkeln Samt die Glieder hingegossen,
Den weißen Arm umkreist von Perlenschnüren,
lehnt weichgesenkten Hauptes die Ersehnte,
Die goldnen Locken – nein, ich sage, schwarz! –
Des Hauptes Rabenhaar – und so denn weiter! (HKA, S. 501, V. 472-477)

Es ist bezeichnend, dass der König die Frau seines Tagtraumes zunächst mit goldenen Locken imaginiert. Dies zeigt, wie sehr Alphons das konventionelle weibliche Schönheitsideal verinnerlicht hat: Gerade die Betonung der Locken deutet auf das typisierte Biedermeiermädchen hin, das auf zeitgenössischen Porträts nahezu ausschließlich mit einem korrekt frisierten Lockenkopf gezeigt wird.¹⁸² Das Bild der Rahel widerspricht diesen Darstellungen von unschuldiger, kindlich-naiver Weiblichkeit nach streng vorgegebenen Normen: In den Augen ihrer Halbschwester Esther ist sie „ein verwöhnt, verwildert Mädchen“ (HKA, S. 507, V. 634-635), der königliche Berater Manrike bezeichnet Rahel gar als „Dirne“ (HKA, S. 528, V. 1182). Wie eng für den König der Rahels Schönheit mit ihrer sexuellen Anziehungskraft verbunden ist, zeigt sich besonders deutlich im zweiten Aufzug in der Szene im Gartenhaus. Als der König Rahel erblickt, wirkt er einmal mehr wie betört. In einer Klimax aus vier Verben, in denen die erotische Spannung förmlich spürbar wird, verleiht der König seiner Begeisterung für Rahels weibliche Reize Ausdruck:

KÖNIG: *Zu Garceran:*
 Ist sie nicht schön?
GARCERAN Sie ist's mein Herr und König.
KÖNIG Und wie das wogt und wallt und glüht und prangt. (HKA, S. 507, V. 640-643)

Die deutlichsten Worte für die Reduktion der jungen Jüdin zum Lustobjekt des Königs findet Garceran, der Rahel als „Das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht“ (HKA, S. 516, V. 859) beschreibt. Politzer wertet diese explizit erotische Frauendarstellung, die Grillparzer für Rahel wählt, als literarischen Meilenstein: „Kaum je zuvor hatte ein Mann es gewagt, einer Frau öffentlich ein solches Maß an erotischer Macht zuzugestehen.“¹⁸³ Und gerade diese erotische Macht ist es, die Rahel schließlich das Leben kostet. Dass der König nach dem gewalt-

¹⁸² Vgl. Krezic, Anita: Familie und Rollenzuordnungen in der Malerei der Aufklärung und des Biedermeier. Wien, Diplomarbeit 2007, S. 76.

¹⁸³ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 337.

KÖNIG [...] Ich sage dir: sie war nicht schön.
 GARCERAN Wie meint ihr [sic]?
 KÖNIG Ein Böser [sic] Zug um Wange, Kinn und Mund,
 Ein lauernd Etwas in dem Feuer-Blick
 Vergiftete, entstellte ihre Schönheit.
 Betrachtet hab' ich mir's und hab' verglichen [...].
 (HKA, S. 551-552, V. 1848-1852)

KÖNIG Sie war die Wahrheit, ob verzerrt,
All was sie tat ging aus aus ihrem Selbst,
Urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel.
Seit ich sie sah, empfand ich, daß ich lebte
Und in der Tage trübem Einerlei
War sie allein mir Wesen und Gestalt. (HKA, S. 546, V. 1685-1690)

RAHEL Ich will nicht allein sein! Hört ihr?
Bleibt! – Sie gehen. – O weh mir, weh!
Ich will nicht allein sein! Hört ihr?
Ach, sie kommen. – Schwester! Vater!

¹⁸⁵ Zur Orthografie: In der Sekundärliteratur wird Rahels Vater auch als „Isaak“ bezeichnet, die Schreibweise in dieser Arbeit richtet sich mit „Isak“ nach Helmut Bachmaiers Werkausgabe (Vgl. HKA, S. 484).

Eilt ihnen nach.
im Auftreten:
Laßt näher nur das Volk! Es stört mich nicht [...]. (HKA, S. 488, V. 88-94)

KÖNIG

Grillparzer verdeutlicht die religiöse Differenz zwischen Rahels jüdischer Familie und dem christlichen Hofstaat somit zunächst auch durch das unterschiedliche Versmaß. Als sich die sprachliche Interaktion der drei Juden nach außen richtet, passen sich ihre Äußerungen dem Schema des Blankverses an. Durch diese metrische Assimilation stellt Grillparzer seine christlichen und seine jüdischen Charaktere auf eine Stufe.¹⁸⁶ Grillparzer verzichtet nach dem ersten Akt nahezu gänzlich darauf, die jüdische Herkunft Rahels zu thematisieren.¹⁸⁷ Diese Tatsache lässt den Schluss zu, dass Rahels jüdischer Glaube nicht in kausalem Zusammenhang mit ihrem Schicksal steht:

[...] Bei Grillparzer [sind] jüdische Gestalten nicht einfach gut oder böse, verächtlich oder edel, sondern haben dieselben Schwächen und Stärken wie ihre christlichen Gegenspieler. Da Grillparzer der Stellung der Frau in beiden Dramen [in der *Jüdin* und *Esther*, Anm.] besondere Beachtung schenkt, verweist er auf parallele patriarchalische Strukturen im Judentum wie im Christentum und auf deren Konsequenzen für das nach Selbstverwirklichung strebende Individuum in beiden Gruppen.¹⁸⁸

Dagmar C. G. Lorenz argumentiert schlüssig, dass Rahels Charakter demnach nicht typenhaft jüdisch gezeichnet sei. Dennoch räumt sie ein, dass Grillparzer mitunter in die Reproduktion von Stereotypen ver falle – etwa, wenn er seiner Hauptfigur Züge verleiht, die an typisierend-antisemitische Imaginationen jüdischer Frauen erinnern: „Rahel verkörpert das mit verbotenen Lasten und sexueller Erfüllung assoziierte Stereotyp der schönen Jüdin.“¹⁸⁹ Lorenz räumt freilich ein, dass diese optischen Merkmale auch auf Marie von Smolenitz zuträfen und somit zugleich biographisch erklärbar seien.¹⁹⁰ Dennoch greift Grillparzer mitunter tatsächlich antisemitische Vorurteile auf: So ist etwa Rahels Vater Isak zweifellos jene Grillparzer-Figur, die am deutlichsten mit antijüdischen Klischees beladen ist (vgl. HKA, S. 516, V. 850 und S. 525, V. 1118-1132). In diesem Zusammenhang belegt Lorenz, dass „Grillparzers Haltung gegenüber Juden durchgängig ambivalent war.“¹⁹¹ Eine Bewertung Rahels als biedermeierliche Imagination einer typisch jüdischen Frauenfigur griffe demnach zu kurz. Für die Analyse der

¹⁸⁶ Der Sonderstatus Rahels als Jüdin ist nicht der zentrale Gegenstand dieser Arbeit. Eine aufschlussreiche Zusammenstellung von Grillparzers Charakterisierung jüdischer Figuren gibt Lorenz, Dagmar C. G.: Die Darstellung jüdischer Gestalten bei Grillparzer. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Hg. v. Robert Pichl u. Margarete Wagner unter Mitarbeit von Florian Hochwarter. 3. Folge. Bd. 21 (2003-2006). Wien: Verlag Lehner 2006, S. 7-31. Dort heißt es: „Die jüdischen Charaktere in Grillparzers ‚historischem Trauerspiel‘ *Die Jüdin von Toledo* [...] liefern einen bedeutenden Beitrag zum literarischen Diskurs über Juden und Nichtjuden. Zum Teil reproduzieren, zum Teil kritisieren sie hergebrachte Stereotypen und Klischees.“ (Ebd., S. 13).

¹⁸⁷ Vgl. Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 337.

¹⁸⁸ Ebd., S. 10.

¹⁸⁹ Ebd., S. 16.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 16-17.

¹⁹¹ Ebd., S. 17-18.

Rahel im Rahmen dieser Arbeit bedeutet dies, die Eigenarten dieser Frauenfigur nicht primär als jüdisch zu subsumieren, sondern als menschlich zu bewerten.

Interpretationsversuche zu Rahels Charakter entfalten sich in der Grillparzer-Forschung zumeist zwischen zwei diametralen Positionen: Zum einen wurde wiederholt versucht, Rahel als „Fortschreibung der literarischen Tradition des Typus der dämonischen Verführerin zu begreifen“, wie Pia Janke anhand mehrerer Beispiele belegt.¹⁹² Dass solche Deutungen zumeist männlichen Ursprungs sind¹⁹³, verwundert nicht: „Ihre Natur macht Rahel zur unersättlichen Tyrannin des Genusses [...] Was zwischen dem König und der Jüdin vorging, war, bei aller Täuschung und Enttäuschung, das Spiel des Geschlechts“¹⁹⁴, schreibt etwa Heinz Politzer. Zum anderen erscheint Rahel manchen Interpreten als Inbegriff kindlicher Naivität: Gerhard Scheit vergleicht ihr Temperament mit der „abendlichen Stimmung kleiner Kinder, da Übermut und Schläfrigkeit ineinander übergehen“.¹⁹⁵

Freilich lässt sich Rahels Wesen nicht an einer dieser beiden Extrempositionen festmachen, vielmehr ist es ein schillerndes Mosaik unterschiedlichster Eigenschaften. Ein zentrales Merkmal Rahels ist ihr entschlossener Wille. So hält sie etwa trotz Warnungen des Vaters und der Schwester an der Idee fest, den König kennenzulernen: „Ich muß ’mal den König sehn / Und er mich, ja, ja, er mich“ (HKA, S. 478, V. 69-70). Die gelassene Ignoranz aller gesellschaftlichen und höfischen Verhaltensregeln ist bezeichnend für Rahel. Diesem Charakterzug Rahels verleiht Grillparzer im Wechselspiel mit der tugendhaften Schwester Esther scharfe Konturen: Im königlichen Gartenhaus hat Rahel ein Bildnis des Königs entdeckt, das sie mitzunehmen gedenkt. Während Esther eine mögliche Strafe fürchtet, überlegt Rahel schon, wohin das gestohlene Bild am besten passen könnte:

RAHEL *kommt zurück mit einem Bild ohne Rahmen:*

Hier ist des Königs Bild, gelöst vom Rahmen.

Das nehm ich mit.

ESTHER Treibt wieder dich die Torheit?

Wie oft nicht warnt’ ich dich!

RAHEL Und hab’ ich dir gehorcht?

ESTHER Beim Himmel, nein.

RAHEL Und werd’s auch diesmal nicht.

Das Bild gefällt mir. Sieh es ist so schön,
ich häng’ es in der Stube nächst zum Bette. (HKA, S. 505, V. 567-573)

Esther zeichnet in ihren Schilderungen Rahels durchgängig das Bild eines zwar schlecht erzogenen, doch ungefährlichen Mädchens: So nennt Esther die Schwester etwa ein „töricht Kind“

¹⁹² Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität, S. 64.

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 340-341.

¹⁹⁵ Scheit, Gerhard: Grillparzer und die deutschen Männer, S. 56.

(HKA, S. 548, V. 1754). Hinweise auf Rahels körperliche Attraktivität fehlen in Esthers Berichten. Dieser Umstand zeigt, dass gerade diese – von Esther zum Schutz der Schwester verschwiegene – Eigenschaft auf die patriarchale Gesellschaft offenbar besonders bedrohlich wirkt. Gefahr wittern die Vertreter der patriarchalen Ordnung aber nicht nur in Rahels Erotik, sondern auch in ihrer Gefühlstiefe: Denn trotz ihrer unbekümmerten Leichtigkeit ist Rahel zu ehrlichen Emotionen fähig. So ist etwa ihre Zuneigung zu ihrer Halbschwester Esther ebenso aufrichtig wie dauerhaft:

RAHEL Wär meine Schwester hier! Sie ist besonnen
 Und klüger weit als ich; doch fällt der Funke
 Von Willen und Entschluß in ihre Brust,
 Dann lodert sie in gleichen Flammen auf.
 Wär sie ein Mann, sie wär' ein Held [...]. (HKA, S. 520, V. 972-976)

Diese Beschreibung Esthers kennzeichnet zugleich Rahel: Wenn sie die Besonnenheit und Klugheit der Schwester im Komparativ betont, offenbart sie zugleich, diese Eigenschaften nicht für sich selbst zu beanspruchen. Doch nicht nur für Esther, auch für den König hegt Rahel tiefe Gefühle. Gegenüber Esther überdenkt Rahel ihre Beziehung zu Alphons und bekennt am Ende des vierten Aktes: „Und hab' ihn, Schwester, wahrhaft doch geliebt“ (HKA, S. 526, V. 1136). Diesem finalen Bekenntnis aus Rahels Mund ist große Bedeutung zuzumessen: „Gewiß hat Grillparzer in Rahel kein Idealbild gezeichnet, das wollte er auch nicht, und doch hat er die widerspruchsvolle ‚Törin‘ geadelt durch ihre letzten Worte, die er sie im Drama sprechen läßt [...].“¹⁹⁶ Überdies verfügt Rahel über die Fähigkeit zu selbstreflexivem Denken, wenn sie sich die Endlichkeit der Affäre mit dem König vergegenwärtigt: „Bin ich doch selbst ein Traum nur einer Nacht“ (HKA, S. 520, V. 979).

Grillparzers Drama birgt neben Belegen für Ansätze von Rahels Selbstreflexivität auch aufschlussreiche Szenen, in denen die junge Jüdin ihre weiblichen Reize oder ihre kindliche Hilflosigkeit durchaus bewusst einsetzt: Während Rahel sich in einem Moment noch wie ein schutzensuchendes Kind gebärdet und den König um Hilfe anfleht (vgl. HKA, S. 494 V. 308-312), umschmeichelt sie wenig später Garceran: „Und doch, Herr Garceran, ich hab' euch lieb / Ihr wißt mit zarten Frauen umzugehn“ (HKA, S. 518, V. 920-921), sagt Rahel und versucht ungeniert, Garceran Berichte über erotische Abenteuer zu entlocken: „Wie viel habt ihr Geliebte, nun, gesteht.“ (HKA, S. 519, V. 955). Rahel liebt derart kokette Unterhaltungen, das Spiel, die Verkleidung und hat eine Vorliebe für melodramatische Szenen anstatt eines vernünftigen, distanzierten Dialogs. Doch Rahel ist alles andere als ein naives Kind, denn

¹⁹⁶ Skreb, Zdenko: Rahel. In: Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Hg. v. Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg u. a. Bern/München: Francke Verlag 1979, S. 97-105, S. 102.

„nicht nur in materieller, sondern auch in menschlicher Hinsicht verfügt Rahel über ein ausgezeichnetes Urteilsvermögen“.¹⁹⁷ Dessen ungeachtet bezeichnet der König Rahel dennoch gerne als Kind:

RAHEL *Die Kissen in der Laube heftig unter einander werfend:*
 Nein, nein, nein, nein! [...]
KÖNIG *lachend [...]* *Garceran erblickend:*
 Ah Garceran! Sieh nur, sie ist ein Kind.
GAR CERAN Ein sehr verwöhntes, scheint's.
KÖNIG So sind sie Alle.
 Es steht ihr wohl. (HKA, S. 518, V. 897-902)

Der König imaginiert Rahel als Kind, denn als solches ließe sich seine Geliebte bis zu einem gewissen Grad erziehen, formen und kontrollieren. Doch an Rahels Temperament scheiterte offensichtlich schon der Vater Isak in der frühen Kindheit des Mädchens.¹⁹⁸ Isak empfindet Rahels aufmüpfiges Wesen als Strafe Gottes:

ISAK Bleib zurück, geh nicht in' Garten! [...]
 Hörst du nicht denn?
RAHEL Ei, wohl hör' ich.
ISAK Nun, und weichst nicht?
RAHEL Hör', und weiche doch nicht.
ISAK Je, je, je! Was sucht mich Gott?
 Gab doch meinen Deut den Armen,
 Hab gebetet und gefastet,
 Weiß nicht wie Verbotnes schmecket,
 Je, und dennoch sucht mich Gott! (HKA, S. 485, V. 1-13)

Doch Rahel ist weder ein ungezogenes Kind noch eine dämonische Verführerin, sondern vielmehr „eine Frau, die mit sich selbst identisch ist und, indem sie einzig ihrem Wollen lebt und keine Verpflichtung darüber hinaus kennt, anarchische, das Gebäude der sittlichen und staatlichen Ordnung sprengende Kräfte freisetzt.“¹⁹⁹

Karin Hagl-Catling betrachtet Rahels authentische Gefühlsausbrüche jenseits aller gesellschaftlichen Konventionen von einer Metaebene und deutet sie als bewusst eingesetzte Strategien Rahels zur Erfahrung der eigenen Persönlichkeit: „Durch den mimetischen Prozeß von Rollenübernahme, -tausch und -distanz schafft sie sich Identitätsspielräume zur Relokalisierung ihrer Persönlichkeit, die schließlich in eine traumhafte Selbsterfahrung münden.“²⁰⁰ Es bleibt zweifelhaft, ob Rahel ihr inkongruentes Verhalten tatsächlich zum Zweck der Selbsterfahrung vollzieht. Plausibler erscheint die Erklärung Pia Jankes, wonach Rahel ihre

¹⁹⁷ Hagl-Catling, Karin: Für eine Imagologie der Geschlechter, S. 250.

¹⁹⁸ Parallel zu den Biographien Heros und Mirzas/Gülnares bleibt auch im Zusammenhang mit Rahels Kindheit die Absenz der Mutter ungeklärt.

¹⁹⁹ Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität, S. 64.

²⁰⁰ Hagl-Catling, Karin: Für eine Imagologie der Geschlechter, S. 258.

Emotionen zwar ohne hintergründiges Kalkül, jedoch unmittelbar, authentisch und selbstbewusst auslebt.

Zusammenfassend lässt sich Rahels Charakter als Summe aus mehreren unkonventionellen Eigenschaften beschreiben. An der Spitze dieser für Frauen der Biedermeierzeit äußerst untypischen Merkmale steht die natürliche, ungezähmte Weiblichkeit ihres Körpers. Grillparzers Schilderung körperlicher Details – die er bei Hero sowie Mirza/Gülnare ausklammert – unterstreicht die sexuelle Attraktivität Rahels. Dennoch greift eine Reduktion Rahels auf ihre Körperlichkeit zu kurz. Denn Rahels Wesen überschreitet noch in manch anderer Hinsicht die Normen der patriarchalen Gesellschaft: Vater und Schwester bezeichnen Rahel daher als schlecht erzogenes, verwildertes Mädchen. Doch kindliche Naivität ist keine angemessene Kategorie, um eine junge Frau wie Rahel treffend zu beschreiben, die sich durch Talent zur Provokation, anarchische Aufmüpfigkeit und unbeirrbaren Willen auszeichnet.

3.3.2 Stellung im patriarchalen Gesellschaftsgefüge

Rahels Stellung innerhalb des patriarchalen Gesellschaftsgefüges ist von Benachteiligung gekennzeichnet: „Sie ist umgeben von männlichen Gestalten, die sie dominieren und besitzen wollen.“²⁰¹ Gemessen an den Maßstäben eines patriarchalen, christlichen Normenkodex vereint Rahel in sich eine Fülle von Attributen, die ihre niedrige soziale Stellung bedingen. Rahel ist nicht nur „bloß“ eine Frau, sondern sie verkörpert in den Augen der Vertreter der patriarchalen Gesellschaftsordnung eine besondere Kombination aus mehreren negativen Eigenschaften: Sie ist Jüdin – und daher gefährlich; sie ist noch sehr jung – und daher unberechenbar; sie ist schön – und daher leicht zum Lustobjekt degradierbar; sie ist möglicherweise ein uneheliches Kind – und daher geächtet. Doch Rahels Schlechterstellung wird nicht erst im Kontakt mit den Mitgliedern des Königshofes sichtbar, sondern zeigt sich schon in ihrer Herkunftsfamilie, wo sie von ihrem Vater Isak ständig mit der tugendhaften Halbschwester Esther verglichen wird. In den Aussagen des Vaters über seine Tochter Rahel schwingt Verachtung mit. Er unterstellt ihr sogar, das Kind einer außerehelichen Affäre der Mutter mit einem Christen zu sein:

ISAK	Ja, wie deine Mutter, gelt? Die sah auch nach schmucken Christen [...], Hielt ich sie nicht streng bewacht, Glaubt' ich – nu, Gott wird verzeihen! – Deine Torheit stamme dorthier, Sei ein Erbteil schnöder Christen. Da lob' ich mein erstes Weib,
------	--

²⁰¹ Lorenz, Dagmar C. G.: Die Darstellung jüdischer Gestalten bei Grillparzer, S. 23.

zu Esther: Deine Mutter, brav wie du [...] (HKA, S. 486, V. 23-31)

Doch auch die „brave“ Halbschwester Esther bezieht mitunter gegen Rahel Stellung, anstatt sich in Loyalität gegenüber der Schwester zu üben. Esther ist es, die Rahel an den König verrät: „Sie war vor kurzem übermütig noch / Und trotzte, wollte, Herr, dich sehen“ (HKA, S. 496, V. 342-343). Die innerfamiliäre Geringschätzung Rahels wird nicht zuletzt darin sichtbar, dass der Vater sie nicht bei ihrem Namen nennt, sondern wiederholt als Tochter „deiner Mutter“ (HKA, S. 485, V. 24) und als „Törlin“ (HKA, S. 487, V. 84) bezeichnet. Darüber hinaus verwendet Isak für Rahel mehrmals das negativ konnotierte Diminutiv „Rahelchen“ (HKA, S. 503, V. 525 und S. 516, V. 850). In deutlichem Gegensatz dazu erwähnt Isak den Namen seiner Tochter Esther binnen weniger Verse gleich dreimal gänzlich unverändert:

RAHEL	Vater, hört doch!
ISAK	Nun so bleibe!
	Esther komm!
	Lassen wir allein die Törlin.
	Mag der Unrein-Händ'ge kommen,
	Sie berühren, mag sie töten!
	Hat sie's selber doch gewollt.
	Esther komm!
RAHEL	Je, Vater bleibt!
ISAK	Immer zu! Komm, Esther, komm! <i>Er geht.</i> (HKA, S. 487-488, V. 82-87)

Rahels Sehnsucht nach erwidelter Liebe richtet sich aufgrund der schlechten Erfahrungen mit dem zynischen Vater – und wohl auch mit der stets tugendhaften Schwester – nach außen. Doch neben ihrem Verlangen nach emotionaler Zuwendung verspürt Rahel auch den Drang nach Wertschätzung und Geltung, die ihr von Vater und Schwester nie gewährt wurden, wenn sie sich bewusst zur Geliebten des Königs macht:

RAHEL	Wenn er [König Alphons, Anm.] kommt und wenn er fragt: Wer ist dort die schöne Jüdin? Sag, wie heißt du? – Rahel, Herr! Isaks Rahel! sprech ich dann, Und er kneipt mich in die Backen. Heiße dann die schöne Rahel. (HKA, S. 487, V. 71-76)
-------	---

Dass Rahel noch auf der Suche nach ihrer Identität ist, belegt die dreimalige Verwendung ihres eigenen Vornamens (V. 73, V. 74 und V. 76). Mit der unmittelbar darauf folgenden irritierenden Formulierung „Mag der Neid darob zerplatzen“ (HKA, S. 487, V. 78) eröffnet Grillparzer mehrere Lesarten: Rahel ersehnt Anerkennung in Form von Neid, der jemanden zerplatzen lassen möge. Offen bleibt, ob sie dabei an die kühle Königin Eleonore, die tadellose Schwester Esther oder den geldgierigen Vater Isak denkt.

Ähnlich wie bei Rahel²⁰² liegen auch bei König Alphons die Wurzeln seines Verhaltens in der Kindheit. Die betörende Wirkung, die Rahel auf ihn ausübt, wird durch die königlichen Kindheitserlebnisse erklärbar, über die Grillparzer detailliert Auskunft gibt: Als „ein Vaterloser / Der Mutter früher schon beraubter Knabe“ (HKA, S. 488, V. 106-107), verlebt König Alphons eine elternlose Kindheit, die ganz auf seine Zukunft als Herrscher ausgerichtet ist. Er lebt umgeben von männlichen, erwachsenen Ratgebern, den „tausend bärt’gen Kehlen“ (HKA, S. 489, V. 130).²⁰³ Politzer macht diese frühen Jahre für Alphons’ späteres staatsgefährdendes Verhalten verantwortlich, „da sich seinen Nerven politische Räson als die Verkehrung alles Natürlichen und als Gefährdung der eigenen Existenz eingeprägt hatte.“²⁰⁴ Die patriarchalen Machtstrukturen – verkörpert von ehrgeizigen Höflingen und Ratgebern wie Graf Manrike – haben das Waisenkind Alphons um seine Kindheit gebracht. So wird die gefühlvolle Rahel, die den Gegenpol zu vernunftbetontem, staatsmännischem Handeln verkörpert, für Alphons erstmals zum Inbegriff eines lustbetonten Lebens. Politzer betrachtet Rahel offenbar aus einem ähnlichen Blickwinkel wie der König, wenn er sie „die Verkörperung der Wollust [sic]“ nennt, die „des anderen bedarf, um sich selbst zu spüren, um dazusein.“²⁰⁵ Diese einseitige Deutung, die Rahel als gänzlich triebgesteuertes Wesen versteht, greift freilich zu kurz. Denn es ist weit mehr als nur ihre sexuelle Attraktivität, die Rahel in den Augen der Königstreuen gefährlich macht:

In der *Jüdin von Toledo* präsentiert Grillparzer die rebellische Dimension der weiblichen Erotik. In der lustvollen Maskierung, im anarchischen Spiel, in der „wahnsinnigen“ Liebe löst Rahel das starre männliche System der Triebunterdrückung auf, zerstört sie die patriarchalische Ordnung – und muß aus eben diesem Grund Opfer werden. Sie [...] muß beseitigt werden, damit ebendiese Ordnung gerettet wird.²⁰⁶

Die erste, die das revolutionäre Potenzial von Rahels Verhalten erkennt, ist die Königin. Schon in der Szene im Englischen Garten wendet sich Eleonore entschlossen ab, weil sie von Rahels Verhalten und der darauf folgenden Reaktion ihres Gemahls peinlich berührt ist:

RAHEL	Hier will ich bleiben und will leichter atmen. <i>Die Wange an des Königs Knie gelegt:</i> Hier ist die Sicherheit, hier ruht sich’s gut.
KÖNIGIN	Wollt ihr [sic] nicht gehn?
KÖNIG	Ihr seht, ich bin gefangen!

²⁰² Hier zeigt sich auch eine Parallele zwischen Rahel und Hero: In beiden Fällen ermöglicht Grillparzer die Herstellung eines Kausalzusammenhangs zwischen den Kindheitserlebnissen und den Charakterzügen seiner Frauenfiguren. Die zentrale Rolle nimmt dabei sowohl für Hero als auch für Rahel eine äußerst negativ gezeichnete Vaterfigur ein.

²⁰³ Der traumatisierende Verlust der Mutter ist eine Parallele zwischen den „untypischen“ Männerfiguren Leander und Alphons.

²⁰⁴ Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier, S. 332.

²⁰⁵ Ebd., S. 339.

²⁰⁶ Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität, S. 65.

KÖNIGIN Seid Ihr gefangen, ich bin frei. Ich gehe.

Mit ihren Frauen ab.

KÖNIG Nun auch noch das! Mit ihrem Züchtigtun

 Erschaffen sie, was sie entfernen möchten. (HKA, S. 495-496, V. 330-335)

Der König inszeniert sich lustvoll als Gefangener seines Triebes. Innerhalb der patriarchalen Gesellschaftsordnung fühlt er sich dazu berechtigt, seine Ehefrau, immerhin die Königin von England, im Beisein Dritter offen zu brüskieren. Wie geschickt Alphons es innerhalb dieses männlich dominierten Systems versteht, die Frauen für seine Fehltaten verantwortlich zu machen, verrät sein Ausspruch: „Mit ihrem Züchtigtun / Erschaffen sie, was sie entfernen möchten“ (HKA, S. 496, V. 335). Damit beschuldigt er die reservierte Eleonore, durch ihre Gefühlskälte seine Untreue heraufbeschworen zu haben. Daher scheint es legitim, auch die Königin bis zu einem gewissen Grad als von patriarchalen Machtmechanismen unterdrückte Frauenfigur zu begreifen. Diese Lesart entspricht William Edgar Yates’ Deutung des Dramas: Für ihn verkörpert Eleonore als einzige Figur des Textes das Zusammenspiel von Staatsrason und Menschlichkeit. Zwar fällt sie zunächst Rahels Todesurteil, bittet dann aber um Gnade für die Mätresse ihres Gatten. Daher sei sie die einzige Figur des Stückes „[who] combines moral principle with humane feeling“.²⁰⁷ Gänzlich anders wird die Figur der Königin von Politzer interpretiert, der ihr die „Kälte ihres Blutes“ ankreidet.²⁰⁸ Freilich verbindet diese beiden gegensätzlichen Standpunkte eine Botschaft: In beiden Fällen ist das Verhalten der Königin eine Reaktion auf die mangelnde Wertschätzung von Weiblichkeit innerhalb der patriarchalen Gesellschaftsordnung.

Dennoch lässt sich Eleonores Stellung nicht annähernd mit Rahels misslicher Lage vergleichen: Denn während Rahel völlig auf sich allein gestellt ist, kann sich die betrogene Ehefrau Eleonore stets auf den Rückhalt der königlichen Berater rund um den Grafen Manrike verlassen, der um die Bedeutung einer stabilen Beziehung des Herrscherpaares weiß. Als vordergründige Erklärung seiner ablehnenden Haltung gegenüber Rahel dient Manrike die Bedrohung des Königreiches durch die Mauren: „Doch rüstet sich der Maure an den Grenzen / Und droht mit Krieg dem schwerbedrängten Land / Da ist des Königs Recht zugleich und Pflicht [...] / Entgegen sich zu stemmen der Gefahr“ (HKA, S. 528, V. 1171-1175). Doch in Wahrheit geht es um die Bewahrung der patriarchalen Ordnung, die durch Rahels bloße Anwesenheit in Gefahr geraten ist, wie Manrike selbst verrät:

MANRIKE Es hat der König sich vom Hof entfernt
 Verlockt von eines Weibes üpp’gem Sinn,
 Was uns zu richten keineswegs geziemt [...]

²⁰⁷ Vgl. Yates, William Edgar: *Die Jüdin von Toledo*, S. 119.

²⁰⁸ Vgl. Politzer, Heinz: *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, S. 335.

Da muß vor allem denn die Dirne fort. [...] (HKA, S. 528, V. 1165-1167)

In den Augen der betrogenen Ehefrau Eleonore und der königlichen Berater ist Rahel nichts weiter als eine verachtenswerte „Dirne“ (V. 1167). Mit dieser Klassifizierung wird Rahel auf die unterste Stufe der Gesellschaftsordnung gedrängt. Die Bezeichnung Dirne impliziert die Unterstellung, dass Rahel ihren Körper wie eine Ware anbietet. Diese Behauptung ermöglicht wiederum die Degradierung Rahels zu einem Konsumartikel, der ersetzt wird, sobald er verbraucht ist: Die junge Jüdin verkörpert in den Augen der Vertreter der patriarchalen Ordnung das „Lustobjekt [...], das beim kleinsten Anlaß wieder aufgegeben werden kann wie eine Sache“.²⁰⁹ Rahels Vater Isak trägt mit seiner Geldgier wesentlich dazu bei, dass seine Tochter bei Hof ausschließlich als Dirne wahrgenommen wird, etwa wenn er gegenüber Garceran zufrieden bekundet: „Mein Rahelchen steigt täglich in der Gunst“ (HKA, S. 516, V. 850).

Die Tatsache, dass der König ein außereheliches Verhältnis mit einer Mätresse pflegt, ist freilich nicht der Grund für Rahels Tod. Denn die patriarchale Gesellschaftsordnung sah auch bei Alphons' Ahnen offenbar bereitwillig über königliche Affären hinweg. Alphons selbst berichtet davon: Zwar täuscht er im Gespräch mit einem Diener zunächst Entrüstung über der Vorfahren „Schwäche niedern Straucheln“ (V. 776) vor, fasst gedanklich allerdings schon den Plan, es dem Ahnen gleichzutun:

KÖNIG *Er hat das Bild [Rahels, Anm.] angeblickt und dann in den Busen gesteckt.*

Ist dort nicht seitwärts
Das Schloß Retiro, wo mein Ahn, Don Sancho
Mit einer Maurin, aller Welt verborgen –

DIENER So ist's erlauchter Herr.

KÖNIG Wir wollen unsre Ahnen
Nachahmen in der Tapferkeit, dem Wert
Und nicht in ihrer Schwäche niedern Straucheln.
Vor allem gilt es sich erobern selbst
Und dann entgegen feindlichen Erobrern.
Retiro heißt das Schloß? – Was wollt' ich nur?
Ja so, nur fort! Und sei verschwiegen! Zwar
Du weißt ja nicht. Um so viel besser. Komm!

Mit dem Diener ab. (HKA, S. 513, V. 772-781)

Wie Alphons' Geliebte Rahel war auch die von Don Sancho verehrte Maurin äußerlich und konfessionell eine Fremde. Ob auch die Maurin für die Affäre mit ihrem Leben bezahlte, bleibt zwar im Dunkeln, doch es erscheint höchst unwahrscheinlich, da weder der König noch der Diener dahingehende Hinweise anklingen lassen. Exotische Einflüsse im königlichen Schlafzimmer reichen offenbar noch nicht für einen innenpolitischen Skandal. Das lässt folgenden Schluss zu: Es sind nicht Rahels Glaube und ihr Aussehen, an denen sich die patriar-

²⁰⁹ Geißler, Rolf: Ein Dichter der letzten Dinge, S. 19.

chale Gesellschaft stößt – denn außergewöhnliche, fremde Geliebte gab es am spanischen Königshof schon vor Rahel. Vielmehr ist es die von Rahel ausgehende subversive Kraft innerhalb der patriarchalen Gesellschaftsordnung, die sie schließlich das Leben kostet. Freilich verabsäumt Grillparzer es nicht, dieser Stilisierung Rahels zur Bedrohung der herrschenden Ordnung – wie sie Eleonore und Manrike vornehmen – eine gewisse Grundlage zu verleihen. Mit ihrem Verkleidungsspiel im Gartenhaus bringt Grillparzer Rahels Missachtung jeglicher gesellschaftlicher Konventionen zum Ausdruck. In einem Gartenhaus mitten im königlichen Anwesen krönt sich Rahel selbst zur Königin: „Da wählt sie eine Krone sich heraus [...] / Und sagt sie sei die Königin“ (HKA, S. 503, V. 539 und V. 543). Was Grillparzer als Spiel getarnt hat, kann in emanzipatorischer Lesart durchaus als ein symbolisches Verlangen nach weiblicher Gleichberechtigung gedeutet werden.

Doch die Gefährlichkeit der Beziehung zwischen Rahel und Alphons liegt in den Augen der Höflinge nicht nur in Rahels subversivem Verhalten, sondern auch in der Qualität und der Intensität dieser außerehelichen Verbindung. Trunken von der körperlichen Begegnung mit Rahel verlässt Alphons den königlichen Palast und vernachlässigt selbst angesichts eines drohenden Krieges die Regierungsgeschäfte. Lieber genießt er das süße Leben mit Rahel und schlittert dadurch in ein Abhängigkeitsverhältnis zu seiner Geliebten: „[...] Die Gewalt dieser unbewußten Entwicklung ist allem individuellen Denken und Tun übergeordnet, und was sich in ihm wirklich vollzog, entzieht sich den rationalen Begriffen der Moral und Sitte.“²¹⁰ Doch Alphons unterschätzt den Druck seines Amtes innerhalb der christlich-patriarchalen Gesellschaftsordnung, der ihn selbst auf dem Lustschloss Retiro einholt: Der König fühlt sich durch die Ratschläge der auf ein Ende der Affäre drängenden Berater mindestens ebenso unwohl wie durch seine psychische und physische Abhängigkeit von Rahel. So plötzlich und heftig, wie die Beziehung zu Rahel begann, naht daher das Ende: Eine Kette mit Rahels Bild, die der König um den Hals trägt, symbolisiert seine enge Bindung an die junge Jüdin. Doch bald ist Alphons sicher, von Rahel verzaubert worden zu sein und entledigt sich des Schmuckstückes (vgl. HKA, S. 536, V. 1443-1444):

KÖNIG *stehen bleibend*: Ein Zauber endlich ist. Er heißt Gewohnheit,
 Der Anfangs nicht bestimmt, doch später festhält,
 Von dem was störend, widrig im Beginn,
 Abstreift den Eindruck, der uns Unwillkommen,
 Das Fortgesetzte steigert zum Bedürfnis.
 Ist's leiblich doch auch anders nicht bestellt.
 Die Kette, die ich trug – und die nun liegt,
 Auf immer abgetan – So Hals als Brust

²¹⁰ Schaum, Konrad: Psychologie und Zeitbewußtsein. Zur Menschengestaltung Franz Grillparzers. In: Grillparzer-Studien. Hg. v. Konrad Schaum. Bern/Berlin u. a.: Peter Lang 2001, S. 55-66, S. 65.

Sie haben an den Eindruck sich gewöhnt
Sich schüttelnd:
 Und fröstelnd geht's mir durch die leeren Räume.
 Ich will mir eine andre Kette wählen,
 Der Körper scherzt nicht, wenn er warnend mahnt.
 (HKA, S. 537, V. 1464-1475)

Im letzten Vers dieser Passage spricht Alphons die körperlichen Symptome an, die Rahels Gegenwart bei ihm auslöst. Freilich flicht Grillparzer schon früher Hinweise auf Alphons Abhängigkeit von Rahel in sein Drama ein: Kurz nachdem er Garceran mit Rahel in das Gartenhaus geschickt hat, plagt ihn die Eifersucht und er schickt einen Knappen als Kundschafter aus (vgl. HKA, S. 499, V. 413-420). Wenig später kommt er persönlich, um Rahel zu sehen und ihr Komplimente zu machen: „Ja, du gefielst mir, sag' ich noch einmal“ (HKA, S. 506, V. 610). Bald steigert sich sein Verlangen und er spricht von Rahel als einem „Mädchen [...] schön und reizend, / Sie scheint verwegener Brust und heft'gen Sinns“ (HKA, S. 511, V. 729-730). Ein besonders eindrückliches Beispiel für Rahels Kontrolle über Alphons bietet ein auf den ersten Blick unscheinbares Detail aus dem dritten Akt: Rahel und Alphons steigen von einem Schiff (vgl. HKA, S. 517, Regieanweisung vor V.879) und gehen durch den Garten:

RAHEL	Auch dieses Gartens Gänge, nicht mit Sand, Mit scharfen Steinen sind sie roh bestreut, Für Männertritt und nicht für Frauenschritte.
KÖNIG	Legt einen Teppich ihr und macht ein Ende.
RAHEL	Ich fühl es wohl, ich bin euch nur zur Last. O wäre meine Schwester nur erst hier Denn ich bin krank und sterbens-todes-matt. Nur diese Kissen hier?

Die Kissen in der Laube heftig unter einander werfend. (HKA, S. 517-518, V. 890-897)

Rahel stellt die Geduld des Königs in dieser Szene bewusst auf die Probe. Nach der Klage über den schlechten Zustand des Gartenweges scheint Rahel sogar mit den Kissen in der Gartenlaube unzufrieden zu sein. Der König reagiert wortkarg, fast resignierend auf Rahels Vorwürfe, doch gibt er ihrem Willen schließlich nach. Damit erweckt Grillparzer den Eindruck, als sei Alphons an Szenen wie diese bereits gewöhnt.

Doch sobald sich der König begreift, dass er sich dieser Frau gedanklich wie körperlich ausgeliefert hat, schlagen seine Gefühle für Rahel um. Sofort beschließt Alphons, dass er sich eine „andre Kette“ (HKA, S. 537, V. 1474) für seine außerehelichen Abenteuer wählen wird. Mit dieser Reaktion wird deutlich, dass die Gefühle des Königs für Rahel nie von Dauer waren. Eine entsprechende Andeutung macht Alphons bereits im dritten Akt, wenn er Garceran versichert, dass seine Beziehung zu Rahel nichts anderes als ein „Traumspiel“ sei:

KÖNIG	Sieh Garceran, ich fühle ganz mein Unrecht
-------	--

Doch weiß ich auch, daß eines Winkes nur,
 Es eines Worts bedarf, um dieses Traumspiel
 Zu lösen in sein eigentliches Nichts
 Und also duld' ich es, weil ich's bedarf
 In diesen Wirren, die ich selbst verschuldet.
 Wie steht's im Heer?
 GARCERAN Wie ihr seit länger wißt.
 Die Feinde rüsten sich. (HKA, S. 518, V. 902-909)

Mit dem Hinweis, dass es „eines Winkes nur“ (V. 903) bedürfe, um die Affäre zu beenden, deutet der König seine unumschränkte Machtfülle an: „[...] Bei König Alfons verschmelzen staatliche Macht und Patriarchat ganz. Der moderne Führer [...] geht hervor aus der Personalunion von Angst und Macht.“²¹¹ Auf die Sicherung seiner Macht ist der König auch innerhalb des Verhältnisses zu Rahel bedacht: Die Art und Weise, wie Alphons von seiner Beziehung spricht, verrät, dass es ihn weniger um eine wechselseitige Liebe zu Rahel als vielmehr um die egoistische Befriedigung seiner Bedürfnisse geht: Seine Formulierung, dass er die Verbindung lediglich „duld[e]“, weil er ihrer bedürfe (V. 906), erniedrigt Rahel auf die Stufe eines Gebrauchsgegenstandes, den man verwendet, solange man ihn benötigt. Von seinen Bemerkungen über die Beziehung zu Rahel, die er abfällig als „eigentliches Nichts“ (V. 905) bezeichnet, schwenkt Alphons sofort zum Krieg, dem Inbegriff männlicher Machtausübung. Diese verbale Parallelität der Liebesaffäre und der militärischen Überlegungen deutet auf das gewaltsame Ende Rahels voraus, die kurz vor Kriegsbeginn den patriarchalen Machtstrukturen zum Opfer fällt.²¹²

Doch obwohl der König der höchste Repräsentant dieser männerdominierten Gesellschaftsordnung ist, zeichnet Grillparzer ihn nicht als entschlossenen Herrscher: „Weil sie nicht handelt, nicht in der je gegenwärtigen Situation sich zu Entscheiden vermag, wird die Gestalt des König Alfons problematisch.“²¹³ Für William Edgar Yates liegt in dieser gespaltenen Persönlichkeit des Königs der Anfang allen Übels: „The difficulties lie rather in the King, who starts with fine words but betrays his Queen, fails Rahel, and neglects his duties.“²¹⁴ Tatsächlich gebärdet sich König Alphons als Wendehals, wenn er Rahel zunächst vollmundig Schutz verspricht, sie dann aber im Stich lässt. Noch im ersten und zweiten Akt bezeichnet er Rahel wiederholt als „mein[en] Schützling“ (HKA, S. 498, V. 379 und HKA, S. 500, V. 429) und verschafft Rahel und ihrer Familie – nicht uneigennützig – eine Unterkunft in seiner Nähe

²¹¹ Scheit, Gerhard: Grillparzer und die deutschen Männer, S. 56.

²¹² Vgl. Höller, Hans: Grillparzers Lebensdramen. Für Ute und Bogomil Karlavaris-Bremer. In: Mariborer Grillparzer-Symposium. Hg. v. Mirko Krizman. Maribor: Pedagoška fakulteta Univerza v Mariboru 1993, S. 130-146, S. 133-134.

²¹³ Ebd., S. 57

²¹⁴ Yates, William Edgar: Grillparzer, *Die Jüdin von Toledo*, S. 124.

(HKA, S. 497, V. 365-366). Überdies verspricht Alphons der gesamten Familie Sicherheit, sobald er in den Krieg gegen die Mauren zieht: „Dafür mein Wort! / Ich weiß zu schützen wem ich Schutz gelobt“ (HKA, S. 507, V. 616-617). Als der König wenig später dem Druck seiner Berater nicht standhalten kann und die Beziehung zu Rahel aufgeben will, plant er zunächst, Rahel an einen jüdischen Ehemann zu verheiraten:

KÖNIG Das Mädchen aber selbst, sie sei entfernt!
 Mag dann mit einem Mann sie ihres Volks –
 Von vorn nach rückwärts auf und nieder gehend, in Absätzen stehen bleibend:
 Ob das zwar nicht. – Die Weiber dieses Stamms
 Sind leidlich, gut sogar. – Allein die Männer
 Mit schmutz'ger Hand und engem Wuchersinn,
 Ein solcher soll das Mädchen nicht berühren. (HKA, S. 537, V. 1445-1450)

Dieses königliche Vorhaben löst sich bereits in Zweifel auf, noch bevor es zur Gänze ausgesprochen ist. Mit diesem Verhalten erweist sich Alphons einmal mehr als zaghaft und entscheidungsschwach. Schließlich verspricht er Rahel eine sichere Bleibe im Schloss Retiro. Alphons hebt den Schutz vor Manrike besonders deutlich hervor:

KÖNIG Dieses Schloss ist fest, der Kastellan bewährt,
 Er wird euch schützen mit dem eignen Leben. [...]
 War er [Manrike, Anm.] mein Schützer
 Und mein Vertreter in der Knabenzeit,
 So weiß ich selber nun mein Recht zu schützen,
 Auch gegen ihn und gegen Jedermann. (HKA, S. 524, V. 1073-1086)

Denn es ist gerade Graf Manrike, der väterliche Freund, der die Schwäche des Königs erkennt und die Anwesenheit Rahel als Bedrohung empfindet. Der greise Graf verkörpert männlich konnotierten Eigenschaften wie Entschlossenheit und Tatendrang weitaus überzeugender als der König selbst. Manrike fasst den Plan, mit Hilfe seines Sohnes Garceran Rahel auf dem königlichen Lustschloss Retiro zu überfallen. Angesichts des Zögerns seines Sohnes Garceran reagiert der alte Manrike kühn wie ein junger Bursche:

MANRIKE Ist's also denn und seid ihr noch ein Mann,
 Seid ein Kastilier, tretet unter uns
 Und führt mit uns des Vaterlandes Sache.
 Ihr seid bekannt im Schlosse zu Retiro,
 Der Hauptmann öffnet euch wenn ihr's begehrt.
 Vielleicht ist solch ein Einlaß uns vonnöten
 Wenn taub der König unser hoher Herr.
GAR CERAN Nichts gegen meinen König, meinen Herrn.
MANRIKE Ihr habt die Wahl! Folgt jetzt nur diesen Andern,
 vielleicht kommt alles besser als man glaubt. (HKA, S. 532, V. 1295-1304)

Manrike, der während der Kinder- und Jugendjahre für König Alphons sorgte (vgl. HKA, S. 488, V. 115) und die Staatsgeschäfte führte, begründet seinen Entschluss zum Mord an Rahel

mit der mangelnden Sittlichkeit der jungen Generation. Die absolute Unumstößlichkeit des patriarchalen Ordnungssystems wird in Manrikes Begründung durch einen Paarreim verdeutlicht (aa bb cc), mit dem Grillparzer den fünfhebigen Jambus variiert:

MANRIKE Die Kraft war mit der Sitte sonst vereint,
 Doch wurden sie in jüngster Zeit sich feind.
 Die Kraft blieb bei der Jugend wo sie war,
 Die Sitte floh zum altergrauen Haar.
 Nehmt meinen Arm. Wie schwankend auch die Schritte:
 Die Kraft entfloh, doch treulich hielt die Sitte. (HKA, S. 532, V. 1309-1314)

Dieser Generationenkonflikt um die Machtausübung innerhalb des patriarchalen Gefüges hat für Rahels gesellschaftliche Positionierung wesentliche Folgen: Rahel hofft durch ihre Verbindung mit dem König nicht nur auf Liebe und gesellschaftliches Ansehen, sondern auch auf eine stabilere Stellung innerhalb der Gesellschaft. Doch ihre Beziehung zu dem kastilischen Monarchen bedeutet für Rahel in keinerlei Hinsicht eine Verbesserung gegenüber ihrem früheren Leben. Denn die patriarchalen Normen bieten keinen Raum für authentische Weiblichkeit, wie Rahel sie verkörpert. Der König, der sich von Rahels Wesen vor allem körperlichen Genuss verspricht, erweist sich innerhalb des männlichen Machtsystems als zu schwach, um Rahel vor dem Tod zu bewahren: Obwohl Rahel eine Verbindung mit dem scheinbar mächtigsten Mann dieser Gesellschaftsordnung eingeht, wird sie getötet. Alphons, dem ersten Repräsentanten des christlich-patriarchalen Herrschaftssystems, sind die Zügel – die er möglicherweise nie wirklich in der Hand hielt – gänzlich entglitten.

Die patriarchale Gesellschaftsordnung und ihre Werte werden am konsequentesten von Manrike verkörpert, der die Staatsräson zur Grundlage seines Handelns macht. Nach Rahels Tod versucht freilich auch König Alphons, diesem Wertesystem wieder zu entsprechen. In der Schlusszene lässt Alphons seinen Sohn, den Kronprinzen, auf den königlichen Schild heben. In diesem Bild erkennt Hans Höller einen „Kreislauf, in den der Schluß der *Jüdin von Toledo* einmündet, wenn nun der König das Kind in eine Kriegsordnung hineinstellt, so wie er einst selbst in seiner Kinderzeit in die soldatische Ordnung hineingezwungen worden war [...]“.²¹⁵ Dieser Dramenschluss mit seiner deutlichen Perpetuierung der patriarchalen Machtstrukturen deutet an, dass eine Frauenfigur wie Rahel in diesem System von Beginn an zum Scheitern verurteilt sein musste. Das individuelle Verhalten des Königs verliert damit für das Schicksal Rahels an Gewicht. Denn angesichts der unüberwindbaren patriarchalen Wertordnung sind es nicht primär Alphons' Entscheidungsschwäche und seine mangelnde Führungsqualität, die

²¹⁵ Höller, Hans: Zur Aktualität von Grillparzers Dramen-Sprache. In: Stichwort Grillparzer. Hg.v. Hilde Haider-Pregler u. Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien u. a.: Böhlau 1994, S. 59-70, S. 65.

Rahels Tod bedingen, sondern es ist der Druck des Systems: Für eine Frau wie Rahel hat diese Gesellschaft keinen Platz.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Rahels Stellung innerhalb des patriarchalen Gesellschaftsgefüges die Position einer Unterdrückten ist. Im ersten Akt ist es vor allem ihr jüdischer Glaube, der Rahel als anders brandmarkt. Während Grillparzer diesen konfessionellen Differenzen im Verlauf des Dramas immer geringere Bedeutung zumisst, tragen andere Facetten von Rahels Persönlichkeit zu ihrer gesellschaftlichen Diskriminierung bei: Als junge Frau, die sich in ihrem Verhalten und in ihrer offen ausgelebten Weiblichkeit über gesellschaftliche Normen hinwegsetzt, stößt Rahel schnell an die Grenzen der patriarchalen Ordnung. Das von ihrem Vater Isak gestreute Gerücht, dass Rahel möglicherweise ein uneheliches Kind sei, trägt weiter zu ihrer Rolle als Außenseiterin bei. Diese Position wird Rahel auch innerhalb ihrer Herkunftsfamilie zuerkannt. Im Gegensatz zu der tugendhaften, vernünftigen Schwester Esther betrachtet der Vater seine aufmüpfige Tochter Rahel als Strafe Gottes. Damit entspricht Rahels familiäre und gesellschaftliche Außenseiterrolle der Stellung einer mit ähnlichen Attributen ausgestatteten jungen Frau der Biedermeierzeit: Wie Rahel wäre ihr gesellschaftliche Anerkennung verwehrt geblieben.

Differenziert gestaltet Grillparzer das Verhältnis zwischen Rahel und König Alphons: Als der König auf die körperlichen Genüsse mit der schönen Jüdin nicht mehr verzichten will, gewinnt Rahel in dieser Konstellation zwar kurzfristig die Oberhand, doch ihre offen ausgelebten Emotionen und ihr attraktives Aussehen erleichtern sowohl dem König als auch Rahels späteren Mördern ihre Degradierung zu einem austauschbaren Lustobjekt. Tatsächlich erweist sich die körperliche Bindung zwischen Rahel und Alphons als wenig tragfähig: Der König fühlt sich in seiner Virilität bedroht, als er seiner physischen und psychischen Abhängigkeit von Rahel gewahr wird. Daher plant er, Rahel durch eine andere Geliebte zu ersetzen. Doch der patriarchale Machtapparat rund um den greisen Grafen Manrike kommt ihm zuvor: Angesichts der Unentschlossenheit des Königs führt Manrike unter Berufung auf Staatsräson und Sittlichkeit das Mordkomplott gegen Rahel an: Als Inbegriff für die Gefährdung der staatlichen Ordnung muss sie sterben. Grillparzers Drama zeigt, dass das männerdominierte Machtssystem auch ohne seinen obersten Repräsentanten funktioniert, solange es sich auf eine Basis von überzeugten patriarchalen Ordnungshütern wie Graf Manrike stützt.

3.3.3 Strategien zur Unterdrückung

Auf Rahels unkonventionelles Wesen reagieren die Männerfiguren des Dramas mit zunehmender Unruhe. Daher suchen sie nach Strategien, um Kontrolle über Rahels autonome Weiblichkeit zu erlangen. Von Isak über den König bis zu Manrike setzen die männlichen Figuren ab dem Moment der ersten Begegnung mit Rahel verschiedene Mittel ein, um Rahel auf ein – nach patriarchalem Ermessen – erträgliches Maß herabzuwürdigen.

Eines dieser Mittel ist die Infantilisierung, die vor allem von König Alphons eingesetzt wird. Indem er Rahel zum unmündigen Kind degradiert, erscheint es geradezu seine Pflicht zu sein, Kontrolle über dieses schutzlose Geschöpf auszuüben, Entscheidungen für Rahel zu treffen und ihr somit jegliche Fähigkeit zu eigenständigem Denken abzusprechen: Der König nennt Rahel „mein gutes Kind“ (HKA, S. 506, V. 609), beteuert „sie ist ein Kind“ (HKA, S. 518, V. 899), tadelt sie als „albern spielend, töricht-weises Kind“ (HKA, S. 522, V. 1029) und behält sie auch nach ihrem Tod so in Erinnerung, wenn er sich folgendermaßen erinnert: „Sie spielte noch, ein Kind“ (HKA, V. 545, V. 1666). Dass Alphons mit diesem Verhalten in der Tat auf eine bewusste Herabwürdigung Rahels zielt, zeigt sich darin, wie konträr er mit seinem leiblichen Sohn umgeht: Ihn bezeichnet Alphons seltener als „Kind“ (vgl. HKA, S. 552, V. 1878 und S. 553, V. 1901) als seine Geliebte Rahel. Der Kronprinz wird von Alphons häufiger als „mein Sohn“ (HKA, S. 552, V. 1869 und V. 1883, S. 553, V. 1897) genannt. Demgegenüber tituliert er Rahel stets geschlechtslos als Kind. Damit unterstreicht er ihren Status als Unschuldige und Unberührte, was für die sexuelle Beziehung zwischen Alphons und Rahel vermutlich von Bedeutung ist. Zugleich bildet diese sprachliche Infantilisierung Rahels die Basis für den besitzergreifenden, herablassenden Umgang des Königs mit seiner Geliebten.

Der alte Graf Manrike hat offenbar erkannt, dass eine Infantilisierung Rahels nicht ausreicht, um ihre Wirkung auf den König zu schmälern. Schon im ersten Akt versucht er mehrfach, Rahel aufgrund ihres jüdischen Glaubens vor dem König herabzuwürdigen: „Verboden ist der Eintritt diesem Volk“ (HKA, S. 495, V. 321), das er wenig später als „Pöbel“ (HKA, S. 498, V. 394) bezeichnet. Im zweiten Akt spielt Manrike auf die exzentrischen Charakterzüge Rahels an: Sie sei „dem losgelassnen Wahnsinn gleich“ (HKA, S. 508, V. 663). Wenig später ist es dann bereits der König, der Rahel angesichts ihrer Wirkung auf ihn dämonische Kräfte unterstellt:

RAHEL *mit einer Nadel nach dem Bilde fahrend:*

Siehst du? gerad ins Herz.

KÖNIG Halt ein! Beim Himmel!

Hast du mich fast erschreckt. Wer bist du Mädchen?

Übst du geheime Künste, die Verbrechen?
War's doch als fühlt'ich in der eignen Brust,
Den Stich nach jenem Bild. (HKA, S. 507, V. 628-633)

In einem Monolog gegenüber der Königin fasst Alphons im vierten Aufzug zusammen, welche negativen Eigenschaften auf Rahel projiziert werden. All diese Merkmale dienen zugleich als Ausgangspunkt für die Anwendung von Unterdrückungsstrategien zur Domestizierung Rahels:

KÖNIG *stehen bleibend*:

Sieh nur, du hast das Mädchen nicht gekannt.
Nimm alle Fehler dieser weiten Erde,
Die Torheit und die Eitelkeit, die Schwäche,
Die List, den Trotz, Gefallsucht, ja die Habsucht,
Vereine sie, so hast du dieses Weib.
Und wenn, statt Zauber, rätselhaft du's nennst,
Daß jemals sie gefiel, so stimm' ich ein [...] (HKA, S. 537, V. 1455-1461)

Karin Hagl-Catling meint, dass die vielfältigen Zuschreibungen, die im Verlauf der Handlung mit Rahel verbunden werden, stünden mitunter in diametralem Gegensatz zueinander stünden: „Sowohl diese Dämonisierung als auch das alle negativen Weiblichkeitszuschreibungen umfassende Bild, das Alfons im Gespräch mit der Königin zeichnet, stehen in unaufgelöstem Widerspruch zu seinen ‚Kindheits-‘ und ‚Paradies-Utopien.‘“ Diese Behauptung Hagl-Catlings lässt sich freilich widerlegen: Denn Alphons' Infantilisierung der Geliebten kann nicht nur als positive Utopie, sondern ebenso plausibel auch als Strategie zur bewussten Herabwürdigung Rahels und zugleich als Mittel zur Steigerung des sexuellen Lustgewinnes gedeutet werden. Analog lässt sich Hagl-Catlings „Paradies-Utopie“²¹⁶ anzweifeln: Ihre Deutung, Alphons imaginiere Rahel als dämonische Verführerin, um „das Bild der ‚Madonna‘ auf seine unerotische, ‚tugendhafte‘ Gattin zu projizieren“, bleibt angreifbar. Naheliegender ist die Erklärung, dass Rahels Dämonisierung eine bewusst gewählte männliche Strategie im Umgang mit der „rebellische[n] Dimension der weiblichen Erotik“²¹⁷ ist und die Anwendung von Kontrollmechanismen rechtfertigen soll.

Eine weitere Strategie zur Schwächung von Rahels gesellschaftlicher Position ist die reduzierte Kommunikation zwischen dem König und seiner Geliebten. Alphons spürt die Unruhe, die seine Affäre mit Rahel bei Hofe auslöst, doch er bespricht sich nicht mit ihr und nimmt Rahel damit die Möglichkeit, angemessen zu reagieren. Als Rahel beim Aufbruch des Königs nachfragen will, verweigert er ihr eine nähere Auskunft:

KÖNIG [...] Und ihr lebt wohl!

²¹⁶ Vgl. Hagl-Catling, Karin: Für eine Imagologie der Geschlechter, S. 242-243.

²¹⁷ Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität, S. 65.

KÖNIG Laß jetzt! Ich brauche Kraft und festen Willen
 Und möchte nicht im Abschied mich erweichen.
 Ihr hört von mir, wenn ich mein Amt geübt,
 In welcher Art und was die Zukunft bringt
 Hüllt Dunkel noch und Nacht [...]. (HKA, S. 524, V. 1087-1092)

Wie sich zeigt, sind es grundverschiedene Rezepte, mit denen die Repräsentanten des männlichen Machtsystems versuchen, Rahels revolutionäres Potenzial unter Kontrolle zu halten. Dennoch gleichen sich all diese Strategien in einem Punkt – nämlich in ihrer Wirkungslosigkeit. Denn erst die äußerste Waffe patriarchaler Machtausübung, die völlige Ausschaltung der Frau durch ihren gewaltsam herbeigeführten Tod macht Rahel endgültig stumm. Doch selbst dieser Mord beendet Rahels Wirkung auf den König nicht endgültig, wie Alphons' Gefühlsausbruch beim Anblick von Rahels Leiche zeigt:

KÖNIG[...] Als sie noch lebte wollt' ich sie verlassen.
Nun da sie tot, verläßt sie nimmer mich.
Es gräbt sich ein und schlägt nach Innen [sic] Wurzel.
[..] Kein Andrer durfte ihre Hand berühren
Und Niemand's Lippen nahen ihrem Mund,
Kein frecher Arm – Sie war des Königs Eigen,
Ob nie gesehn, gehörte sie doch mir,
Der Reize Macht dem Mächt'gen auf dem Thron.
(HKA, S. 545, V. 1661-1673)

95

rung des Königs lebt ihr Bild weiter, wie er selbst sagt (vgl. HKA, S. 545, V. 1663). Damit wird deutlich, dass der von Rahel verkörperte Weiblichkeitsentwurf auf die Zukunft vorausweist. Die nachträglichen Beteuerungen von Rahels Hässlichkeit und ihrer dämonischen Kraft, die der König gegenüber Manrike und seiner Ehefrau ausspricht, wirken wenig glaubwürdig. Denn die patriarchale Gesellschaftsordnung ist brüchig, wie sich an ihrer Reaktion auf Rahel deutlich gezeigt hat. Die vielfältigen Strategien, die zur Kontrollierung ihrer autonomen Weiblichkeit dienen sollten, sind gescheitert. Die mühsam erzwungene Restauration des instabilen patriarchalen Machtsystems scheint daher nur von vorübergehender Dauer zu sein: Vermutlich wird auch jede weitere Konfrontation mit autonomer Weiblichkeit das patriarchale Herrschaftssystem wieder bis in seine Grundfesten erschüttern. Zurecht konstatiert William Edgar Yates daher für die *Jüdin von Toledo* „the ‚landmark‘ modernity of a work that anticipates themes characteristic of the Schnitzler and Wedekind period“.²¹⁸ Wenig zutreffend erscheint dagegen Karin Hagl-Catlings Schlussfolgerung, die zu folgendem Ergebnis kommt: „In der Geringschätzung der Frau als Geschlechtswesen und in der Betonung des bürgerlichen Ehrenkodex spiegelt sich Grillparzers Frauenbild wider.“²¹⁹ Das Gegenteil dieser Behauptung lässt sich anhand des Textes nachweisen: Die unzähligen verzweifelten Versuche der Männerfiguren, Rahels autonomer Weiblichkeit Herr zu werden, deuten auf die Brüchigkeit des patriarchalen Herrschaftssystems und die Notwendigkeit eines neuen Frauenbildes voraus. Grillparzer liefert kein Patentrezept für eine neue Gesellschaftsordnung, doch er weist deutlich auf die Mängel dieses patriarchal dominierten Systems und dessen problematischen Umgang mit Frauen hin.

Zusammenfassend lässt sich daher feststellen, dass Rahel einem Bündel männlicher Unterdrückungsstrategien ausgesetzt ist. Diese Mittel steigern sich von bewusstem Missverstehen und sprachlicher Herabwürdigung zu den durchgängig angewendeten Strategien der Infantilisierung und Dämonisierung. Doch sämtliche Versuche, Rahels Einfluss auf den König abzuschwächen, scheitern – sogar, wenn König Alphons selbst versucht, diese Unterdrückungsstrategien anzuwenden. So bleibt als letztes Mittel zur Wahrung der patriarchalen Ordnung nur der Mord. Doch selbst nach ihrem Tod verliert Rahel nicht ihre faszinierende Wirkung auf den König. Daher scheint die Schlussfolgerung plausibel, dass sich das zwar wiederhergestellte, doch brüchige patriarchale Herrschaftssystem auch weiterhin durch Konfrontationen mit autonomer Weiblichkeit erschüttern lassen wird.

²¹⁸ Yates, William Edgar: Grillparzer, *Die Jüdin von Toledo*, S. 125.

²¹⁹ Hagl-Catling, Karin: Für eine Imagologie der Geschlechter, S. 248.

3.3.4 Ökonomische Positionierung

Rahel lebt in sicheren wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, wie Grillparzer im ersten Akt deutlich macht (vgl. HKA, S. 485-486, V. 24-40). Das junge Mädchen verfügt über eigenes Vermögen in Form von Schmuck, kostbarem Tuch und Geld, auf das die übrigen Familienmitglieder keinen Zugriff haben. Die verstorbene reiche Mutter Rahels hat ihr gesamtes Vermögen offenbar allein der Tochter vermacht, was geldgierigen Vater Isak Ärger versetzt:

RAHEL <i>singend</i> :	Bin ich nicht schön, Bin ich nicht reich? Und sie ärgern sich, Und mich kümmert's nicht. La la la la.
ISAK	So geht sie auf reichen Schuhen; Nützt sie ab, fragt nichts darnach, Jeder Schritt gilt einen Dreier. Hat ihm Ohr ihr reich Geschmeide, Kommt ein Dieb und nimmt ihr's ab, Fällt's in Busch, wer findet's wieder? (HKA, S. 486, V. 41-50)

Doch anders als von Vater und Schwester dargestellt, erweist sich Rahel im Umgang mit ihren Habseligkeiten alles andere als ungeschickt. Vielmehr provoziert sie den Vater und die Schwester bewusst, indem sie vorgibt, einen Ohrring ins Gebüsch geworfen zu haben (vgl. HKA, S. 487, V. 55-57). Angesichts der Aufregung des Vaters zeigt sich Rahel amüsiert: „Glaubst du denn, ich sei so töricht / Und verschleuderte das Gut?“ (HKA, S. 487, V. 60-61). Diese Äußerung zeigt, dass Rahel „sehr wohl in der Lage ist, materielle Werte einzuschätzen“.²²⁰ Wenig später bittet sie den König um ihr Leben und bietet ihm dafür neben verschiedenen Schmuckstücken auch ein Tuch an, von dem sie den Preis noch genau kennt: „Der Vater hat's gekauft um vierzig Pfund, / Echt indisches Geweb, ich geb' es hin“ (HKA, S. 495, V. 317-318). Rahels ökonomische Unabhängigkeit führt demnach keineswegs zu einem kindlich-verschwenderischen Umgang mit ökonomischen Ressourcen. Vielmehr bildet Rahels wirtschaftliche Selbstbestimmtheit die Basis für ihre bewusste Entscheidung, sich dem sozialen und materiellen Druck der patriarchalen Gesellschaft durch Missachtung der Konventionen zu entziehen. Somit stellt Rahels ökonomische Unabhängigkeit einen wesentlichen Quell für ihre authentische Selbstbestimmtheit innerhalb des patriarchalen Herrschaftssystems dar:

Rahel definiert sich selbst und wird auch von ihrem Vater ganz durch die Abstammung von der extravaganten, sinnlichen und reichen Mutter definiert, die ihrer Tochter das Vermögen und, wie es scheint, auch die entscheidenden Charakterzüge vererbt hat. Esther dagegen scheint ihrer tugendhaften, besitzlosen Mutter nachgeraten zu sein. Es steht dem Leser offen, die drastisch verschiedenen Charaktereigenschaften von den ökonomischen Voraussetzungen her zu interpretieren – Rahel als Kind des Luxus und

²²⁰ Hagl-Catling, Karin: Für eine Imagologie der Geschlechter, S. 249.

unabhängig von ihrem Vater, Esther als Produkt ihrer Abhängigkeit und bescheidenen Herkunft.²²¹

Dass Rahels freigeistige Einstellung zu Habseligkeiten gewisse Parallelen zu ihrem offenen Umgang mit ihren Gefühlen aufweist, zeigt sich im ersten Akt, als sie den König um Gnade anfleht: „*Sie wirft sich vor dem Könige nieder seinen rechten Fuß umklammernd, das Haupt zu Boden gesenkt*“ (HKA, S. 494, Regieanweisung nach V. 312). Diese überschwängliche Geste verdeutlicht: So wie Rahel den König mit ihren Wertsachen überschüttet, ist sie auch bereit, sich Alphons als Person ganz hinzugeben:

RAHEL *emporgerichtet:* Und alles, was ich habe,
ihr Armband ablösend: diese Spangen,
Dies Halsgeschmeid und dann dies teure Tuch,
ein Tuch ablösend das sie, schalartig um den Hals geschlungen trägt.
(HKA, S. 495, V. 315-316)

Auffallend ist freilich, dass Rahel nach der gewährten Freilassung darauf besteht, dass ihr der Schmuck wieder angelegt wird, bevor sie den königlichen Garten verlässt:

RAHEL *die in der Mitte der Bühne mit gebrochnen Knien und
gesenktem Haupte steht, den Ärmel aufstreifend:*
Leg mir das Armband an. – O weh, du drückst mich.
Den Halsschmuck auch – Zwar der hängt ja noch hier.
Das Tuch behalt, mir ist so schwer und schwül. (HKA, S. 497, V. 357-359)

Grillparzer entblößt mit diesem Detail Rahels Stimmungsumschwünge, die auch ihre Wertschätzung für materielle Güter betreffen. Im ersten Moment scheint Rahel zunächst noch darauf erpicht zu sein, das Armband und den Halsschmuck zurückbekommen, obwohl sie viel eher möglichst rasch den verbotenen Ort verlassen sollte. Doch bereits im nächsten Augenblick ändert sie ihre Meinung und verzichtet auf das teure Tuch, von dem sie soeben noch den hohen Preis erwähnt hat (vgl. HKA, S. 495, V. 317), lediglich weil sie es schlichtweg gerade unerträglich findet, das Tuch zu tragen. In ähnlicher Deutlichkeit zeigt sich Rahels unkonventionelle Einstellung zu Besitz und Eigentum im zweiten Akt, als sie die Einrichtung des königlichen Gartenhauses neugierig durchstöbert:

GARCERAN Was ist der Anlaß des Gelärms dort oben?
ISAK [...] Kaum wußte sie [Rahel, Anm.] vorüber die Gefahr
Da kam zurück der alte Übermut.
Sie lachte, tanzte, sang, halb toll von Neuem,
Sie rückte das Gerät, das heilig ist [...]
Trägt sie am Gürtel nicht ein Schlüsselbund?
Nun, das versucht sie, Herr, an allen Schränken
Die längst den Wänden stehn und öffnet sie [...] (HKA, S. 503, V. 528-535)

²²¹ Lorenz, Dagmar C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer, S. 209.

Rahels leichtfertiger Umgang mit Wertgegenständen wirkt sorglos und unbekümmert, doch dieses Verhalten impliziert zugleich Kritik an der Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung. Diese revolutionäre Haltung Rahels tritt im Vergleich zu der monetären Besessenheit ihres raffgierigen Vaters Isak besonders deutlich hervor: „Isaaks feiges Verhalten und seine Geldgier – er sorgt sich mehr um sein Geld als um die Tochter – reduzieren ihn zu einem grotesken Wicht.“²²²

Rahels ökonomische Freiheit stellt einen wesentlichen Faktor für ihre authentische Weiblichkeit dar. Doch während Grillparzer noch im ersten und zweiten Akt mehrfach auf die wirtschaftliche Unabhängigkeit Rahels Bezug nimmt, rückt er diesen Aspekt im weiteren Verlauf des Dramas in den Hintergrund. Im Gegenzug stellt Grillparzer Rahels authentische Körperlichkeit in den Fokus des Geschehens. Dies lässt den Schluss zu, dass Rahels ökonomische Unabhängigkeit zwar eine wesentliche Bedingung für ihr authentisches Auftreten ist, ihre wirtschaftliche Macht dennoch nicht den ausschlaggebenden Grund für ihre Stilisierung zur Bedrohung der Gesellschaftsordnung darstellt. Rahels Bedrohlichkeit für das System erklärt sich vielmehr aus ihrer offen ausgelebten Weiblichkeit, die auf das männliche Machtsystem ungleich gefährlicher wirkt als ihre wirtschaftliche Selbstständigkeit.

In ihrer ökonomischen Unabhängigkeit unterscheidet sich Rahel deutlich von zwei weiteren Frauenfiguren, die Gegenstand dieser Analyse sind: einerseits von Hero, die nur durch ihren Status als Priesterin über materiellen Besitz verfügt, andererseits von Mirza, die als Tochter eines Landmannes definiert wird. Eine Parallele ergibt sich dagegen zwischen Rahel und der Figur der Gülnare, die als junge, reiche Prinzessin von Samarkand über das väterliche Reich herrscht. Bei beiden Frauenfiguren unterstreicht die wirtschaftliche Selbstbestimmung ihr emanzipiertes Auftreten innerhalb der patriarchalen Gesellschaftsordnung. Doch bei näherer Betrachtung zeigen sich deutliche Differenzen zwischen diesen beiden ökonomisch unabhängigen Frauenfiguren, denn Gülnare und Rahel messen ihrer sicheren ökonomischen Basis eine sehr unterschiedliche Bedeutung bei. Für Gülnare spielen Statussymbole wie Schmuck und Gold zum Ausdruck ihrer Unabhängigkeit keine grundlegende Rolle. Die Prinzessin von Samarkand demonstriert ihre Selbstbestimmtheit lieber durch die kluge Lenkung der Geschicke des Königsreiches. Dadurch schlüpft Gülnare in die Rolle ihres ermordeten Vaters und handelt als junge Frau wie ein besonnener Staatsmann: Sie verschwendet keine Gedanken an ihre Reichtümer, sondern sie verwendet ihre Kraft darauf, das Königreich zu schützen. Gülnare erfüllt diese Aufgaben nicht unkonventionell, sondern sie legt nach dem

²²² Lorenz, Dagmar C. G.: Die Darstellung jüdischer Gestalten bei Grillparzer, S. 14.

Tod des Vaters männlich konnotierte Eigenschaften wie Mut und Entschlossenheit an den Tag.

Rahel dagegen pflegt einen gänzlich anderen Zugang zu Statussymbolen. Sie bricht in diesem Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Konventionen der Biedermeierzeit, in der die stille Eleganz ebenso zu den bürgerlichen Tugenden zählte wie die Sparsamkeit. Mit ihrem spielerischen bis provokanten Verhalten, das die junge Jüdin im Umgang mit wertvollen Gegenständen an den Tag legt, überzeichnet Grillparzer zugleich das Stereotyp der „Putz- und Verschwendungssucht“, das Frauen der Biedermeierzeit gerne zugeschrieben wurde.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die außergewöhnliche ökonomische Positionierung für die Gestaltung der Figur der Rahel von wesentlicher Bedeutung ist. Bewusst irritiert Grillparzer sein Publikum mit der Darstellung einer jungen Frau, die frei von männlicher Kontrolle über ihren Reichtum verfügen kann, was den Konventionen der Biedermeierzeit diametral entgegensteht.

Rahels ökonomische Basis ist zugleich ein Sinnbild für die Fülle an Emotionen, von denen sie sich leiten lässt. Ähnlich offen wie mit ihrem Schmuck und ihrem Geld geht Rahel auch mit ihren Gefühlen um: Bleibende materielle wie emotionale Werte haben für Rahel wenig Bedeutung: Sie lebt im Jetzt und ganz aus sich selbst. Doch es ist letztlich nicht Rahels wirtschaftliche Macht, die ihre Stilisierung zur Gefahr für das patriarchale Gesellschaftssystem begründet: Im Verlauf des Dramas rückt Grillparzer den ökonomischen Aspekt zugunsten ihrer unkontrollierbaren erotischen Weiblichkeit in den Hintergrund. Damit unterstreicht er, dass es zuallererst Rahels authentisch gelebtes Frausein ist, das auf die Vertreter der herrschenden Ordnung derart bedrohlich wirkt, dass die junge Jüdin sterben muss.

3.3.5 Zusammenfassung: Rahel und das biedermeierliche Frauenbild

Mit der Figur der Rahel entwirft Grillparzer eine Frauenfigur, die die gesellschaftlichen Konventionen der Biedermeierzeit in jedem nur möglichen Bereich sprengt. Schon die Tatsache, dass Grillparzer mit Rahel eine junge Jüdin, die möglicherweise gar ein uneheliches Kind ist, zur Hauptfigur eines Trauerspiels macht, weist auf das progressive Potenzial dieses Dramas hin. Mit ihrer wilden, rabenschwarzen Mähne entspricht Rahel auch äußerlich in keiner Weise dem typisierten Bild des schönen, süßen Biedermeiermädels. Ähnliche Irritationen erzeugt Grillparzer mit der ökonomischen Positionierung dieser Frauenfigur: Rahel verfügt über eigenes Vermögen jenseits jeder männlichen Kontrolle. Mit diesem Kapital geht sie willkürlich, spielerisch, mitunter verschwenderisch um – freilich nicht, ohne über den wahren Wert ihrer Besitztümer detailliert Bescheid zu wissen. Rahels unkonventionelle Einstellung zu

Besitz und Eigentum entspringt daher keineswegs kindlicher Naivität, sondern ist das Resultat der bewussten Entscheidung, gegen die gesellschaftlichen Konventionen zu handeln. Eine ebensolcher Entschluss bildet auch den Ausgangspunkt für Rahels Verhalten innerhalb des patriarchalen Gesellschaftssystems. Die junge Jüdin widersetzt sich den höfischen Konventionen mit ebensolcher Leichtigkeit wie den väterlichen Anweisungen und königlichen Befehlen. Doch die Gesellschaft empfindet Rahels authentisch gelebte Weiblichkeit als Bedrohung und reagiert mit Aggression. Die Vertreter des männlichen Machtsystems greifen zu verschiedenen Strategien, um Kontrolle über Rahel zu gewinnen: Diese reichen von Herabwürdigung und Infantilisierung bis zur Dämonisierung.

Innerhalb des patriarchalen Gesellschaftsgefüges nimmt Rahel daher eine untergeordnete Position ein: Als königliche Mätresse ist sie bald nichts weiter als ein Gebrauchsgegenstand, dessen sich der König bedient. Doch als Alphons seine physische wie psychische Abhängigkeit von Rahel erkennt, greift auch er verstärkt auf Strategien zur Unterdrückung Rahels zurück. Diese ablehnende Haltung des Königs gegenüber Rahel nährt sich aus dem massiven Druck, mit dem die königlichen Berater angesichts eines drohenden Krieges die Beendigung der Affäre mit Rahel fordern. Doch lange zielen die Mechanismen zur Domestizierung Rahels ins Leere, immer wieder zeigt sich der König aufs Neue von der schönen Jüdin verzaubert. In einem Mordkomplott sehen die Höflinge um den Grafen Manrike, den Grillparzer als Inbegriff der patriarchalen Ordnung zeichnet, den letzten Ausweg, um Rahels Einfluss auf den König und damit auf das gesamte Herrschaftssystem einzudämmen. Doch des Königs heftige Reaktion beim Anblick von Rahels Leiche verrät, dass diese restaurierte alte Ordnung brüchig ist. Oberflächlich gelingt zwar die Restauration des patriarchalen Gesellschaftssystems, doch es bleibt die Vermutung, dass dieses System bereits in seinen Grundfesten erschüttert ist.

Grillparzer zeigt mit der *Jüdin von Toledo*, wie gnadenlos die Gesellschaft mitunter mit Frauen umgeht, die den gesellschaftlichen Konventionen nicht entsprechen. Er positioniert Rahel als Kontrapunkt zur bürgerlich-beschaulichen Welt des 19. Jahrhunderts: Indem er dessen starre, christlich orientierte und patriarchal geprägte Gesellschaftsordnung mit einem irritierenden Entwurf authentischer Weiblichkeit konfrontiert, entblößt er die Schwachstellen dieses Systems. Die Figur der Rahel verkörpert demgegenüber „die umfassendste Ausformung der neuen Wirklichkeitserfahrung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, die Grillparzer durch „Engführung von psychologischer und poetischer Gestaltungsweise“ erreicht.²²³

²²³ Fülleborn, Ulrich: „Der Gang der Zeit von Anfang“. Frauenherrschaft als literarischer Mythos bei Kleist, Brentano und Grillparzer. In: *Besitz und Sprache: offene Strukturen und nicht-possessives Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze von Ulrich Fülleborn*. Hg. v. Günter Blamberger, Manfred Engel u. a. München: Wilhelm Fink Verlag 2000, S. 85-101, S. 114-115.

Mit der *Jüdin von Toldeo* präsentiert sich Grillparzer daher weniger als intimer Kenner der Frauen und ihrer Emotionen, sondern vielmehr als weitblickender Dichter, der das Potenzial einer weiblichen Emanzipationsbewegung innerhalb eines patriarchal dominierten Gesellschaftsgefüges erkannt hat. Freilich: Ähnlich wie seiner Hero verwehrt Grillparzer auch seiner Rahel ein selbstbestimmtes, erfülltes Leben. Die Konsequenz ihres unangepassten Verhaltens innerhalb der patriarchalen Ordnung ist für beide Frauenfiguren der Tod.

4 Synthese: Grillparzers Frauenfiguren und die Gesellschaft der Biedermeierzeit

Die detaillierte Auseinandersetzung mit den vier weiblichen Hauptfiguren Rahel, Hero, Mirza und Gülnare offenbart einige aufschlussreiche Parallelen in Franz Grillparzers Gestaltung seiner Frauenfiguren, verdeutlicht zugleich aber auch, dass er seine weiblichen Charaktere nicht nach einem starren Schema entwirft, sondern beständig weiterentwickelt. Diese Tatsache gewinnt angesichts der historischen Realität der Biedermeierzeit besonderes Gewicht. Die Restauration der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war von konservativer Politik im Sinne Metternichs geprägt und basierte mit dem Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuch (ABGB) von 1811 auf einer rechtlichen Grundlage, die in der Frage der Gleichberechtigung der Frau deutlich konservativ ausgerichtet war und damit die patriarchalen Machtstrukturen perpetuierte. Ob als Tochter oder Ehefrau, die Frau der Biedermeierzeit war zeitlebens eine Abhängige.

Gegen diese gesellschaftlichen Strukturen lehnten sich die Frauen erst sehr langsam auf. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts organisierten sich vor allem adelige Damen in Wohltätigkeitsvereinen, die eine bessere Ausbildung von Mädchen anstrebten. Erst im Zuge der Revolution 1848 entstand mit dem *Wiener Demokratischen Frauenverein* die erste Vereinigung, die die gesellschaftliche und politische Gleichstellung der Frau mit Nachdruck verfolgte. Allerdings wurde diese Organisation nach knapp dreimonatigem Bestehen aufgelöst. Seit 1867 war es Frauen sogar wieder ausdrücklich untersagt, einem politischen Verein anzugehören. Somit waren politische Mitbestimmung, rechtliche Absicherung und gesellschaftliche Gleichstellung für die Frau der Biedermeierzeit und noch viele Jahrzehnte danach wieder in weite Ferne gerückt. Erst 1918 gelang es Adelheid Popp und Marianne Hainisch, das seit Jahrzehnten erklärte Ziel der Frauenbewegung erreichen: das Wahlrecht für Frauen.

Die drei für diese Arbeit untersuchten Dramen thematisieren in verschiedenen Facetten die Vielfalt der Unterdrückungsmechanismen, mit denen die Frau in der Gesellschaft des Biedermeier konfrontiert war. Grundsätzlich lässt sich nach der Analyse von *Der Traum ein Leben*, *Des Meeres und der Liebe Wellen* sowie *Der Jüdin von Toledo* festhalten, dass Grillparzer seinen Frauenfiguren in allen diesen drei Texten eine auffallend hohe Bedeutung zumisst. Denn Gülnare, Hero und Rahel stellen jeweils den Mittelpunkt der Handlung dar und gleichen einander dabei in facettenreicher, tiefgehender Gestaltung abseits jeder typenhaften Darstellung. Mit diesen drei Frauenfiguren widerlegt Grillparzer zugleich all jene Behauptungen, die ihn als sensitiven, psychologisierenden Frauenkenner abzustempeln versuchten: Grillparzer zeichnet nicht in einfühlsamer Weise frustrierte Frauen nach, sondern er charakte-

risiert Menschen, die aus unterschiedlichen Motiven gegen die repressiven Normen der Gesellschaft aufbegehren.

Eine deutliche Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang die Figur der Mirza, die in der Rahmenhandlung von *Der Traum ein Leben* nur als schmuckes Beiwerk dient. Zugleich verkörpert Mirza einen interessanten Kontrapunkt zu den drei emanzipiert gezeichneten Figuren Gülnare, Hero und Rahel. Denn mit der Figur der Mirza zeigt Grillparzer den Prototyp des naiven Biedermeiermädels, das von einem idyllischen Familienleben träumt, seinen Tagesablauf ganz auf den Mann ausrichtet und diesem alle Fehlritte gutmütig nachsieht. Mirza ist bemüht, die Spannungen zwischen ihrem Geliebten und ihrem Vater auszugleichen und für innerfamiliäre Harmonie zu sorgen. Grillparzer platziert dieses mustergültige Mädchen passenderweise in einer pittoresk verklärten Landschaft. Mit einem Setting auf der Hausbank in der Abendsonne, umgeben von zwitschernden Vögeln, unterstreicht Grillparzer den unschuldig-reinen Anspruch, den das Biedermeier den Frauen seiner Zeit in allen Lebensbereichen vorgibt. Der zentrale Bestimmungsort einer Frau wie Mirza ist das Haus.

Die Überlegung, dass Grillparzer seine Mirza nicht nur typisiert gestaltet, sondern überzeichnet und damit das biedermeierliche Idealbild der Frau in Frage stellt, muss bei der Auseinandersetzung mit dem Stück *Der Traum ein Leben* zumindest erwähnt werden. Freilich lässt sich diese Ansicht rasch entkräften, da irritierende Brüche und kritische Reflexion im Zusammenhang mit Mirza zur Gänze fehlen. Daher lässt sich festhalten, dass Grillparzer mit seiner Mirza dem verklärten Idealbild der Biedermeierfrau ein literarisches Denkmal gesetzt hat. Der Umstand, dass Mirza am Ende des Stückes mit der Aussicht auf die lange ersehnte Heirat ihr stilles Glück findet, spricht deutlich dafür: Die Figur der Mirza bleibt ein biedermeierlicher Typus, dem Grillparzer kaum individuelle Charakterzüge verleiht. Zugleich hat er dieses Idealbild des Biedermeiermädels durchaus konsequent gestaltet: Das zeigt sich an Mirzas ökonomischer Abhängigkeit ebenso wie an ihrer Positionierung innerhalb der Gesellschaft, in der Mirza erst durch ihre Verbindung mit einem Mann an Bedeutung gewinnt. Grillparzer erklärt Mirzas angepasstes Verhalten allerdings nicht als Resultat der Anwendung männlicher Unterdrückungsstrategien, sondern als positiv verinnerlichte Normen, die von der jungen Frau nie in Frage gestellt werden.

Als Kontrapunkt zu Mirza entwirft Grillparzer die Figur der Gülnare, die sich innerhalb von Rustans Traumgeschehen als selbstbestimmte Frau gebärdet. Der dramentechnische Kniff des Traumes innerhalb des Bühnengeschehens ist für die Entwicklung dieses weiblichen Charakters von entscheidender Bedeutung, da damit jeglicher Anspruch auf Realisierung in der Wirklichkeit verloren geht. Wenn der elternlose, ländliche, unerfahrene Rustan im Traum

auf utopische Weise zum Prinzen wird, kann sich eine junge Frau getrost selbstbewusst an die Spitze eines Königreiches stellen: Beides scheint für Grillparzers zeitgenössisches Publikum – und wohl auch für die Zensurbehörde – schlicht zu abwegig, um die herrschende Ordnung tatsächlich in Frage zu stellen. Dennoch ist die Figur der Gülnare in der Grillparzer-Frauenforschung bisher zu Unrecht vernachlässigt worden. Denn mit Gülnare offenbart Grillparzer emanzipatorische Gedanken, die angesichts des gesellschaftlichen Hintergrundes der Entstehungszeit des Werkes (1817-1830) nahezu revolutionär anmuten. So wehrt sich Gülnare etwa gegen eine Heirat mit dem Chan von Tiflis, einem standesgemäßen, mächtigen und reichen Mann, der nach dem heiratspolitischen Verständnis der Biedermeierzeit zweifellos eine gute Partie bedeutet hätte. Doch Gülnare widersetzt sich dem väterlichen Vorschlag und verzichtet zugleich auf eine gesicherte Zukunft als Ehefrau. Dieses Vorgehen wirkt für eine Frau der Biedermeierzeit, die im Prinzip nach wie vor der *patria potestas* untersteht, mehr als ungewöhnlich. Nach dem Tod des Vaters übernimmt Gülnare die Herrscherrolle. Faszinierend an dieser Frauenfigur ist die subtile Wandlung, die sie im Laufe des Dramas durchläuft: Zunächst zeigt Gülnare typisch weiblich konnotierte Eigenschaften, wie etwa die Angst vor der Schlange, um sich im nächsten Moment dieses Verhaltens bewusst zu werden und sich selbst zur Härte zu ermahnen. Gülnare enttarnt ihre Reaktion als weibliche Schwäche und wendet sich bewusst dagegen, sie übernimmt männlich konnotierte Eigenschaften wie Mut, Stärke und Standhaftigkeit. Damit präsentiert Grillparzer Gülnare als emanzipierte Frau, die ihr Verhalten reflektiert und dadurch den Männern die Stirn bietet.

Mit Gülnare eröffnet Grillparzer für die Frau der Biedermeierzeit einen Ausweg aus der weiblichen Unterdrückung: Eine Frau, die auf typisierte weibliche Verhaltensweisen verzichtet und sich stattdessen männliche Tugenden aneignet, kann den Männern auf Augenhöhe gegenüberreten. Gülnares Unabhängigkeit entspringt einem ständigen Ringen um Selbstbeherrschung und um Verdrängung weiblich konnotierter Gefühle. Die sublimierte Forderung Grillparzers lautet daher, dass Frauen ihre weiblichen Eigenschaften abzulegen hätten, falls sie in der patriarchalen Gesellschaft reüssieren wollen. Somit ist Grillparzer mit der Figur der Gülnare von authentisch gelebter Weiblichkeit, wie er sie später anhand von Rahel zeigt, noch weit entfernt.

Abgesehen von dieser Einschränkung ist Gülnares Ausgangsposition im Vergleich zur Lebenssituation einer bürgerlichen Biedermeierfrau freilich außerordentlich günstig, um sich als selbstbestimmte Frau gegen die patriarchale Ordnung auflehnen zu können: Als Alleinerbin des Königreiches von Samarkand stattet Grillparzer sie mit einer umfassenden ökonomischen Unabhängigkeit aus. Wie bereits Mirza lässt Grillparzer bezeichnenderweise auch Gül-

nare reüssieren: Der Königstochter gelingt es, sich gegen Rustan zu behaupten und die Herrschaft im väterlichen Reich zu sichern. Aus sozialgeschichtlicher Perspektive lässt Grillparzer damit in *Der Traum ein Leben* die Entscheidung offen: Der Wettstreit um den besseren weiblichen Lebensentwurf zwischen dem braven Biedermeiermädels Mirza und der emanzipierten Herrscherin Gülnare endet unentschieden.

Ganz im Gegensatz zu diesem versöhnlichen Ausgang führt Grillparzer sowohl Hero aus *Des Meeres und der Liebe Wellen* als auch Rahel, *Die Jüdin von Toledo*, im Finale seiner beiden Dramen in den Tod. Diese letale Parallele ist jedoch das Ergebnis gänzlich verschiedener Ursachen: Hero sehnt ihren Tod angesichts des Verlustes ihres geliebten Leander geradezu herbei, während Rahel gewaltsam ermordet wird. Dennoch positioniert Grillparzer beide Frauenfiguren als Kontrapunkte zum Frauenbild des Biedermeier, wenngleich Hero und Rahel zwei Gegenentwürfe sind, die wenig miteinander gemeinsam haben. Nichtsdestotrotz führt Grillparzer die innerfamiliäre Vorgeschichte dieser beiden Frauenfiguren annähernd parallel: Bereits in früher Kindheit tun sich für Hero und für Rahel Abgründe auf. Grillparzer zeigt in bemerkenswerter Deutlichkeit, wie sehr Hero an ihrer Familiengeschichte leidet, weil der Vater und vor allem der Bruder sie Geringschätzung und Unterdrückung spüren ließen, die sich einzig aus Heros weiblichem Geschlecht ableiteten. In *Des Meeres und der Liebe Wellen* positioniert sich Grillparzer durch Heros nüchterne Abrechnung mit den patriarchalen Machtstrukturen und ihre ablehnende Reaktion auf das konservative Weltbild der Mutter in der Frauenfrage eindeutig progressiv. Weniger deutliche Worte als für Heros Verwandtschaft findet Grillparzer für Rahels Familie, in der ebenso Neid und Missgunst herrschen. Der geldgierige Vater Isak und die tugendhafte Schwester Esther versagen der aufmüpfigen Rahel Zuneigung und Respekt. Das Interesse Isaks gilt dem Vermögen seiner Tochter, während Esther darauf bedacht ist, Rahel auf ihre Verfehlungen hinzuweisen. Ähnlich negativ wie Rahels Vater Isak zeichnet Grillparzer auch Heros Vater. Diese beiden Vaterfiguren gleichen einander in ihrer unüberlegten Überheblichkeit, ihrer berechnenden Kältherzigkeit und ihrer verächtlichen Geringschätzung von Weiblichkeit.

Mirzas Vater Massud passt nicht in diese Reihe, denn er begegnet seiner Tochter zwar mitunter ebenso dominant wie die beiden anderen Vaterfiguren, allerdings besteht zwischen ihm und seiner Tochter Mirza eine tragfähige emotionale Bindung, wie sich an der sprachlichen und nonverbalen Interaktion zwischen Vater und Tochter ablesen lässt. Im Gegensatz dazu ist die Beziehung zwischen Rahel beziehungsweise Hero und ihren Vätern von geheutelten Gefühlen und tiefer Abneigung gekennzeichnet. Besonderes Gewicht gewinnen diese beiden negativen Vaterfiguren aufgrund der Absenz beziehungsweise der kaum wahrnehmba-

ren Präsenz der Mutter. Die Abwesenheit der Mutter bedeutet eine Parallele zwischen Mirza, Gülnare und Rahel, wogegen Heros Mutter zwar noch am Leben ist, in den frühen Kinderjahren allerdings von der Tochter getrennt wurde. Somit verbringt auch Hero eine mutterlose Jugend. Eine ähnlich triste Kindheit erleben Leander, der den Verlust der Mutter nicht verwindet, sowie König Alphons, dem seit jungen Jahren beide Elternteile fehlen.

Demnach stellen zerrüttete Familienverhältnisse offensichtlich ein wesentliches Motiv in Grillparzers Dramen dar, da sie vielfältige Anknüpfungspunkte für spätere Konflikte bieten. Als Musterbeispiel für diese These kann das Schicksal der Hero gelten: Sie führt zunächst als Priesterin auf der Insel Sestos ein Leben abseits des repressiven Familienverbandes. Doch was zunächst wie die Utopie einer besseren Welt anmutet, entpuppt sich schnell als das genaue Gegenteil. Der Oberpriester, der zugleich Heros Onkel ist, hat auf der hermetisch abgeschlossenen Insel ein umfassendes patriarchales Machtsystem aufgebaut. Grillparzer etabliert auf Sestos daher keinerlei Alternative zur herrschenden Gesellschaftsordnung, sondern er extrahiert deren Zwänge und präsentiert sie auf der Priesterinsel in konzentrierter Form: Die Regeln sind streng, Kontrolle ist allgegenwärtig. Zwar erfährt Hero auf Sestos zunächst ein gewisses Maß an Selbstbestimmtheit, doch diese Freiheit enttarnt sich schnell als trügerisch. Denn als Hero durch das heimliche Treffen mit Leander autonom handelt und damit gegen die strengen Kultvorschriften des Onkels verstößt und das Herrschaftssystem gefährdet, greift der Oberpriester zu gnadenlosen Mitteln, um die Ordnung zu restaurieren.

Das Thema der Erschütterung des patriarchalen Herrschaftssystems durch eine junge Frau gestaltet Grillparzer auch in der *Jüdin von Toledo*, indem er seine Männerfiguren in Rahel eine Gefährdung des bestehenden Machtsystems erkennen lässt. Wie in *Des Meeres und der Liebe Wellen* geht es auch in der *Jüdin von Toledo* um die Bewahrung des herrschenden Ordnung, die von einer unangepassten Frauenfigur in den Grundfesten erschüttert wird. In diesem Zusammenhang bietet sich ein Blick zu Gülnare aus *Der Traum ein Leben* an, die mit ihrer selbstbewussten Herrschaftsführung einen ebenso emanzipierten Entwurf von Weiblichkeit verkörpert wie Hero und Rahel. Zwar entspinnt Grillparzer die Vision der herrschenden Gülnare nur in Rustans Traumgeschehen, doch auch Gülnares Handeln wohnt ebenso revolutionäres Potenzial inne wie Rahels Aufmüpfigkeit und Heros Anspruch auf Selbstbestimmtheit.

Grillparzer gestaltet mit Rahel, Hero und Gülnare drei unterschiedliche Wege zur Verwirklichung des emanzipatorischen Anspruchs. So versucht Gülnare, sich zu behaupten, indem sie männlich konnotierte Eigenschaften an den Tag legt, wenn sie beispielsweise das Heer selbstbewusst befehligt oder sich dem bewaffneten Rustan entgegenstellt. Gülnare, das

Traumbild, passt sich der männlichen Hierarchie in ihrem Verhalten an, um darin bestehen zu können. Ihre Weiblichkeit wird zugunsten der Partizipation am patriarchalen Machtsystem hintangestellt.

Eine zunächst ähnliche Strategie des Verdrängens von Emotionen verfolgt Hero, wenngleich mit weitaus weniger Erfolg als Gülnare. Anhand der Figur der Hero zeigt Grillparzer das Scheitern eines alternativen weiblichen Lebensentwurfes. Die entscheidenden Impulse zur Zurückdrängung von Heros Lebensmodell, das gesellschaftliche Gleichberechtigung bei gleichzeitiger Möglichkeit zum Ausleben von Emotionen einfordert, gehen von Heros Onkel und Oberpriester aus. Diese patriarchale Machtfigur zeichnet Grillparzer als Inbegriff der überkommenen Normen der Gesellschaft.

Grillparzer gestaltet sein Drama *Des Meeres und der Liebe Wellen* in Bezug auf die Frage nach einer gelingenden Gleichberechtigung der Frau mit feiner Ambivalenz. Die überdeutliche Betonung der negativen Familiengeschichte ist dafür ein ebenso eindringliches Zeichen wie genauen Umstände von Heros Berufung zur Priesterin: Denn die Entscheidung zur Nutzung des familiären Privilegs wird nicht von Hero, sondern von den männlichen Familienangehörigen getroffen. Obwohl Hero abseits der herablassenden Behandlung durch Vater und Bruder zunächst glücklich zu sein scheint, täuscht dieser Eindruck, wie Grillparzer bald zeigt: Heros scheinbar freies Leben gleicht vielmehr einem Dasein unter einem Glassturz, das sich nur so lange fortführen lässt, wie sie sich als fügsame Dienerin der oberpriesterlichen Befehle – und damit der gesellschaftlichen Konventionen – erweist. Grillparzer enttarnt Heros emanzipierte Stellung innerhalb des kultisch-hierarchischen Machtgefüges auf Sestos als Trugbild und verweist damit auf die Komplexität der realen Bestrebungen zur Gleichstellung der Frau. Solange die Teilhaber des patriarchalen Gesellschaftsgefüges – in ähnlicher Weise wie der Oberpriester – nicht dazu bereit sind, Frauen in Positionen auf Augenhöhe zu akzeptieren, müssen alle weiblichen Anstrengungen zur Erreichung dieses Zieles vergeblich bleiben. Heros Lebensentwurf, der als Gegenbild zum idealisierten bürgerlichen Lebensmodell der Biedermeierfrau gedeutet werden kann, misslingt somit nicht aufgrund des listigen Verhaltens eines individuellen Widersachers. Vielmehr ist dieses Scheitern das Resultat der verkrusteten Gesellschaftsstrukturen, denen Grillparzer in der Figur des Oberpriesters Leben eingehaucht hat. Freilich bietet Grillparzer im Zusammenhang mit dieser für die Biedermeierzeit weitsichtigen Erkenntnis keinen Lösungsansatz, wie eine soziale Aufwertung von Weiblichkeit tatsächlich gelingen könnte. Dennoch gelingt es ihm, mit der Figur der Hero für die Frage der Gleichstellung der Frau zu sensibilisieren.

In beeindruckend radikaler Form zeigt Grillparzer die gesellschaftlichen Konsequenzen für unangepasste, offensiv zur Schau getragene Weiblichkeit in der *Jüdin von Toledo*. Mit der Wahl einer weiblichen, jüdischen Hauptfigur stellt sich Grillparzer in doppeltem Sinn gegen die Konventionen seiner Zeit. Eindrucksvoll gestaltet er mit seiner Rahel eine authentische Frauenfigur, die die Vertreter des patriarchalen Gesellschaftssystems mit ihrem erotischen Körperbewusstsein ebenso verstört wie mit ihrem anarchischen Verhalten. Mit der *Jüdin von Toledo* entblößt Grillparzer die Verwundbarkeit der von christlicher und männlicher Vorherrschaft geprägten restaurativen Ordnung. Die Konfrontation mit nicht kontrollierter Weiblichkeit bewirkt bei den männlichen Figuren zunächst Irritation und fördert in weiterer Folge unterschiedliche Unterdrückungsstrategien zu Tage, um schließlich in Aggression zu münden.

Grillparzers Betonung der verschiedensten Formen aufmüpfiger Weiblichkeit bedeutet im Gegenzug eine Reduktion der männlichen Präsenz auf der Bühne. Dies äußert sich weniger im weiblichen Anteil am Sprechtext als an der Aktivität, die von jeder der Frauenfiguren – mit Ausnahme von Mirza – weitaus deutlicher ausgeht als von ihren männlichen Widerparts. Grillparzers Fokussierung auf Frauenfiguren als Handlungsträgerinnen kann als gesellschaftspolitisches Zeichen gedeutet werden. Vor allem die Passivität des Königs Alphons aus der *Jüdin von Toledo* bietet dafür ein aussagekräftiges Beispiel. Doch auch Leander und Rustan lassen sich viel eher von Beratern und Zufällen leiten, anstatt selbst die Initiative zu ergreifen. Grillparzers zentrale Motive im Zusammenhang mit seiner Darstellung von Männlichkeit sind die Gewalt und der Krieg: Rustan aus *Der Traum ein Leben*, der Oberpriester aus *Des Meeres und der Liebe Wellen* und Manrike aus *Der Jüdin von Toledo* – sie alle werden zu Mördern. Doch der Mord als brutalste Form aller Gewaltdemonstrationen ist weniger Ausdruck absoluten patriarchalen Machtbewusstseins als vielmehr eine verzweifelte Reaktion auf grundlegend bedrohte Männlichkeit. Diese Erkenntnis wird durch die Tatsache bestätigt, dass Grillparzer mitunter glatte Umkehrungen der tradierten Geschlechter-Konnotationen vornimmt: Der empfindsam-weinerliche Leander und der phasenweise schwärmerisch-verliebte König Alphons sind dafür ebenso deutliche Beispiele wie die hünenhaft-entschlossene Gülnare und die draufgängerisch-anarchische Rahel.

Als zentrales Ergebnis der vorliegenden Arbeit lässt sich zusammenfassend festmachen, dass sich Grillparzer von seinen jungen Jahren bis ins hohe Alter eingehend mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft auseinandersetzt und dieses Thema in verschiedenen Spielarten in seinen Dramen behandelt. Besonderes Augenmerk legt Grillparzer dabei auf die ebenso komplexen wie subtilen Mechanismen zur Repression unangepasster Weiblichkeit.

Eine weitere Erkenntnis dieser Arbeit liegt darin, dass Grillparzer seine aufbegehrenden Frauenfiguren stets außerhalb der breiten gesellschaftlichen Masse platziert: Gülnare als Königin, Hero als Priesterin, Rahel als Jüdin. Erst durch das Außenseiterinnendasein erwachsen in Grillparzers Frauenfiguren der Drang nach Veränderung und der Mut zur Umsetzung dieses Verlangens.

In allen drei für diese Arbeit untersuchten Texten setzt sich Grillparzer eingehend mit dem Thema der Emanzipation der Frau auseinander und verankert diese Frage damit im öffentlichen Diskurs. Dabei war Grillparzer allerdings zu sehr Realist, um einer seiner aufbegehrenden Frauenfiguren ein versöhnliches Ende zu vergönnen. Hero und Rahel sterben, das Traumbild Gülnare löst sich mit Tagesanbruch in ein Nichts auf. Diese Dramenschlüsse können als pessimistische Bilanz weiblicher Emanzipationsbestrebungen gelesen werden: Selbst diese starken Frauenfiguren scheitern letztlich an den unüberwindbaren Strukturen des patriarchalen Systems. Denn dessen Machtmechanismen sind nach wie vor so stark, dass unangepasste Weiblichkeit zurückgedrängt und von den Vertretern der herrschenden Ordnung mit dem Tod geahndet wird.

Freilich ergreift Grillparzer weder Partei noch fällt er ein endgültiges Urteil. In der zeitgenössisch hochbrisanten Frage nach politischer Partizipation und rechtlicher Absicherung der Frau bezieht Grillparzer mit den hier untersuchten Dramen weder eine eindeutige noch eine endgültige Position. Daher wäre es einerseits vermessen, ihn als emanzipatorischen Autor und Vorkämpfer für die Gleichberechtigung der Frau zu bezeichnen, andererseits wäre es ebenso unzutreffend, Grillparzer eine eindeutig affirmative Grundhaltung im Sinne der bestehenden Gesellschaftsordnung zuzuschreiben. Denn obwohl Grillparzers Frauenfiguren letztlich scheitern, lösen sie sich von tradierten Rollenbildern und Verhaltensmustern, indem sie alternative Lebensentwürfe zu verwirklichen suchen. Mit seinen Schilderungen scheiternder Frauenfiguren verweist Grillparzer deutlich auf die Brüchigkeit des patriarchalen Gesellschaftssystems, das sich durch emanzipatorisch bestrebte Weiblichkeit in seinen Grundfesten erschüttern lässt.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Grillparzer, Franz: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Helmut Bachmaier. Bd. 3: Dramen 1828-1851. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987 (Bibliothek deutscher Klassiker 20).

5.2 Sekundärliteratur

5.2.1 Zur Sozialgeschichte der Biedermeierzeit

Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch für die gesammten deutschen Erbländer der Oesterreichischen Monarchie. I. Theil. Wien: Aus der K.k. Hof- und Staatsdruckerey 1811.

Bachmaier, Helmut: Kommentar. In: Grillparzer; Franz: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Helmut Bachmaier. Bd. 3: Dramen 1828-1851. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987 (Bibliothek deutscher Klassiker 20).

Bruckmüller, Ernst u. Hannes Stekl: Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich. In: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Hg. v. Jürgen Kocka. 3 Bde. Bd. 1: Einheit und Vielfalt Europas. Deutschland im europäischen Vergleich. Eine Auswahl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1573), S. 166-198.

Csulich, Gabriela: „Idealisiert – erniedrigt – unterschätzt“. Das Frauenbild in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diplomarbeit. Univ. Wien 1995.

Flich, Renate: „Die Erziehung des Weibes muß eine andere werden.“ (Louise Otto-Peters). Mädchenschulalltag im Rahmen bürgerlicher Bildungsansprüche. In: Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Hg. v. Brigitte Mazohl-Wallnig. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1995 (L'Homme Schriften Bd.2), S. 269-295.

Friedrich, Margret: Zur Genese der Stellung der Ehefrau im österreichischen Allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuch. In: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 14 (2003), H. 1, S. 97-109.

Friedrich, Margret: Zur Tätigkeit und Bedeutung bürgerlicher Frauenvereine im 19. Jahrhundert in Peripherie und Zentrum. In: Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Hg. v. Brigitte Mazohl-Wallnig. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1995 (L'Homme Schriften Bd.2), S. 125-173.

Hauch, Gabriella: Frau Biedermeier auf den Barrikaden. Frauenleben in der Wiener Revolution 1848. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1990 (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik Bd. 49).

Kocka, Jürgen: Das europäische Muster und der deutsche Fall. In: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Eine Auswahl. Hg. v. Jürgen Kocka. 3 Bde. Bd. 1: Einheit und Vielfalt Europas. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1573), S. 9-84.

Krezic, Anita: Familie und Rollenzuordnungen in der Malerei der Aufklärung und des Biedermeier. Wien, Diplomarbeit 2007.

Mazohl-Wallnig, Brigitte (Hg.): Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1995 (L'Homme Schriften Bd.2).

Mittendorfer, Konstanze: Die ganz andere, die häusliche Hälfte: Wi(e)der die Domestizierung der Biedermeierin. In: Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Hg. v. Brigitte Mazohl-Wallnig. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1995 (L'Homme Schriften Bd.2), S. 27-80.

Mitterauer, Michael u. Reinhard Sieder: Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie. München: Beck 1977 (Beck'sche Schwarze Reihe Bd. 158).

Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. Mit Zeittafeln, Biographien und Hinweisen auf Museen und Sammlungen. München: Wilhelm Heyne Verlag 2002 (Heyne Sachbuch Nr. 19/827).

Weber-Kellermann, Ingeborg: Frauenleben im 19. Jahrhundert: Empire und Romantik, Biedermeier, Gründerzeit. München: Beck 1983.

Weiss, Sabine: Die Österreicherin. Die Rolle der Frau in 1000 Jahren Geschichte. Graz/Wien/Köln: Styria 1996.

5.2.2 Zum literarischen Frauenbild der Biedermeierzeit

Hein, Jürgen u. Claudia Meyer: Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele. Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. Wien: Lehner 2004 (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Bd. 7).

Hermant, Jost: Biedermeier und Restauration. Das Problem der Epochenbezeichnung. In: Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier. Hg. v. Elfriede Neubuhr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974 (Wege der Forschung Bd. CCCXVIII), S. 287-312.

Kluckhohn, Paul: Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung. Ein erweiterter Vortrag. In: Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier. Hg. v. Elfriede Neubuhr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974 (Wege der Forschung Bd. CCCXVIII), S. 100-145.

Rett, Barbara: Liebesgeschichten oder Heiratssachen. Frauen im Leben und Werk Nestroys. In: Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. H. 3/4 (1982), S. 78-82.

Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. 3 Bde. Bd. 1: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. Stuttgart: Metzler 1971.

Stammer, Sigrid: Die Frauenrollen in Johann Nestroys Werken. Wien, Diplomarbeit 2004.

Tanzer, Ulrike: Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater-Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy. In: Nestroyana. Blätter der internationalen Nestroy-Gesellschaft. H. 3/4 (1998), S. 96-105.

5.2.3 Zu Franz Grillparzers Frauenfiguren

Babka, Anna: Zur Aktualität Franz Grillparzers. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 3. Folge. Bd. 18 (1991-1992). Hg. von Robert Pichl und Hubert Reitterer. Wien: Hora Verlag 1992, S. 357-379.

Bachmaier, Helmut: Nachwort. In: Grillparzer, Franz: Der Traum ein Leben. Stuttgart: Reclam 2005, S. 94-96.

Essler, Hildegard: Die Frau Grillparzers. Dissertation. Univ. Wien 1945.

Fülleborn, Ulrich: „Der Gang der Zeit von Anfang“. Frauenherrschaft als literarischer Mythos bei Kleist, Brentano und Grillparzer. In: Besitz und Sprache: offene Strukturen und nicht-possessives Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze von Ulrich Fülleborn. Hg. v. Günter Blamberger, Manfred Engel u. a. München: Wilhelm Fink Verlag 2000, S. 85-101.

Geißler, Rolf: Ein Dichter der letzten Dinge – Grillparzer heute. Subjektivismuskritik im dramatischen Werk. Mit einem Anhang über die Struktur seines politischen Denkens. Wien: Wilhelm Braumüller 1987.

Hagl-Catling, Karin: Für eine Imagologie der Geschlechter. Franz Grillparzers Frauenbild im Widerspruch. Entwicklung und Anwendung eines theoretischen Gesamtkonzeptes zur Analyse von Frauenbildern unter Berücksichtigung von kulturhistorischen und biographischen Aspekten anhand ausgewählter Beispiele. Frankfurt a. Main u.a.: Peter Lang 1997 (Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1588).

Höller, Hans: Zur Aktualität von Grillparzers Dramen Sprache. In: Stichwort Grillparzer. Hg. v. Hilde Haider-Pregler u. Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1994, S. 59-70.

Höller, Hans: Grillparzers Lebensdramen. Für Ute und Bogomil Karlavaris-Bremer. In: Maribor Grillparzer-Symposion. Hg. v. Mirko Krizman. Maribor: Pedagoska fakulteta Univerza v Mariboru 1993, S. 130-146.

Janke, Pia: Gescheiterte Authentizität. Anmerkungen zu Grillparzers Frauenfiguren. In: Lenau Jahrbuch 26 (2000), S. 57-72.

James, Dorothy: Politics and Morality in the Plays of Ferdinand Raimund. In: The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte. Hg. v. Robert Pichl u. Clifford A. Bernd unter Mitarbeit v. Margarete Wagner. Wien: Lehner 2002 (Sonderpublikation der Grillparzer-Gesellschaft Bd. 5), S. 197-209.

Lorenz, Dagmar C. G.: Die Darstellung jüdischer Gestalten bei Grillparzer. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 3. Folge. Bd. 21 (2003-2006), S. 7-31.

Lorenz, Dagmar C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. In: Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. v. Sylvia Wallinger u. Monika Jonas. Innsbruck: Institut für Germanistik der

Universität Innsbruck 1986 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Germanistische Reihe Bd. 31), S. 201-216.

Lü, Yixu: Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts. München: Iudicium-Verlag 1993, S. 7.

Neumann, Gerhard: „Der Tag hat einen Riß“. Geschichtlichkeit und erotischer Augenblick in Grillparzers „Jüdin von Toledo“. In: Franz Grillparzer: Historie und Gegenwärtigkeit. Hg. v. Gerhard Neumann u. Günter Schnitzler. Freiburg im Breisgau: Rombach 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae 19), S. 143-177.

Nie, Jun: Franz Grillparzer als Autor des österreichischen Biedermeier. Diplomarbeit. Univ. Wien 1990.

Politzer, Heinz: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier. Mit einem Vorwort von Reinhard Urbach. Wien/Darmstadt: Paul Zsolnay Verlag 1990.

Prutti, Brigitte: Letale Liebe und das Phantasma idealer Mütterlichkeit in Grillparzers Trauerspiel „Des Meeres und der Liebe Wellen“. In: ZfdPh 124 (2005), S. 180-203.

Reeve, William C.: The Woman/Women of Franz Grillparzer's *Der Traum ein Leben*: The dynamics of Attraction and Repulsion. In: Seminar. A journal of germanic studies. 42. Jg. H.4 (2006), S. 377-394.

Schaum, Konrad: Psychologie und Zeitbewußtsein. Zur Menschengestaltung Franz Grillparzers. In: Grillparzer- Studien. Hg. v. Konrad Schaum. Bern/Berlin u. a.: Peter Lang 2001, S. 55-66.

Schaum, Konrad: Dramatik, Ethik und Tragik bei Grillparzer. In: Zwischen Weimar und Wien. Grillparzer – Ein Innsbrucker Symposion. Hg. v. Sieglinde Klettenhammer. Innsbruck: Institut für Germanistik 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Kultureissenschaft: Germanistische Reihe Bd. 45), S. 51-67.

Scheit, Gerhard: Grillparzer. Mit Selbstzeugnissen und Dokumenten dargestellt von Gerhard Scheit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt TB ⁴2008 (Rowohlts Monographien 50396).

Scheit, Gerhard: Grillparzer und die deutschen Männer. In: Stichwort Grillparzer. Hg. v. Hilde Haider-Pregler u. Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1994 (Grillparzer-Forum 1), S. 51-58.

Skreb, Zdenko: Rahel. In: Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Hg. v. Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg u. a. Bern/München: Francke Verlag 1979, S. 97-105.

Wolf-Cirian, Francis: Grillparzers Frauengestalten. Stuttgart: Cotta 1908.

Yates, William Edgar: Grillparzer, *Die Jüdin von Toledo*. In: Landmarks in German drama. Hg. v. Peter Hutchinson. Oxford u.a.: Peter Lang 2002 (British and Irish Studies in German language and literature 27), S. 111-125.

Yates, William Edgar: Grillparzer and the Fair Sex. In: Grillparzer und die europäische Tradition. Londoner Symposium 1986. Hg. v. Robert Pichl u.a. Wien: Hora-Verlag 1987 (Sonderpublikation der Grillparzer-Gesellschaft Wien).

Zaar, Brigitta: „Weise Mäßigung“ und „ungetrübter Blick“ – Die bürgerlich-liberale Frauenbewegung im Streben nach politischer Gleichberechtigung. In: Bürgerliche Frauenkultur im 19. Jahrhundert. Hg. v. Brigitte Mazohl-Wallnig. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1995 (L’Homme Schriften Bd. 2), S. 233-265.

5.3 Zur literaturwissenschaftlichen Methode

Becker, Sabina: Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007 (Rowohlts Enzyklopädie 55686).

Maren-Griesebach, Manon: Methoden der Literaturwissenschaft. 11., unveränderte Aufl. Tübingen u.a.: Francke 1998 (UTB für Wissenschaft 121).

Schön, Erich: Sozialgeschichtliche Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hg. v. Helmut Brackert u. Jörn Stückrath. 6., erweiterte u. durchgesehene Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000 (Rowohlts Enzyklopädie 55523), S. 606-618.

5.4 Lexika und Nachschlagewerke

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Begründet v. Günther u. Irmgard Schweikle. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke u.a. hg. v. Jan-Dirk Müller. Bd. III P-Z. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2003.

Schönert, Jörg: Sozialgeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke u. a. hg. v. Jan-Dirk Müller. Bd. III: P-Z. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2003, S. 454-458.

6 Anhang

6.1 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit möchte einen Beitrag zur Auseinandersetzung mit den Frauenfiguren aus Franz Grillparzers dramatischem Werk leisten. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, wie Grillparzer vier ausgewählte Frauenfiguren (Rahel, Hero, Mirza und Gülnare) vor dem Hintergrund der historischen Lebenswelt des Biedermeier gestaltet. Die methodische Grundlage dieser Untersuchung bilden sozialgeschichtliche Ansätze der Literaturwissenschaft in gezielter Verbindung mit Aspekten der Gender Studies. Einleitend fasst daher ein knapper historischer Abriss die politische, rechtliche und soziale Stellung der Frauen in der Biedermeierzeit zusammen, um als geschichtliche Grundlage dieser Arbeit zu dienen. Biographisches Material, wie etwa Grillparzers Tagebuchaufzeichnungen, wurde für diese Analyse bewusst nicht herangezogen. Die wichtigste Quelle für diese Untersuchung stellen die dichterischen Texte dar.

Den Hauptteil dieser Arbeit bildet die Beschäftigung mit vier zentralen Frauenfiguren aus Grillparzers dramatischem Schaffen: Es sind dies Rahel aus *Die Jüdin von Toldeo*, Hero aus *Des Meeres und der Liebe Wellen* sowie Mirza und Gülnare aus *Der Traum ein Leben*. Diese Auswahl ermöglicht eine zeitliche Streuung als auch die Behandlung verschiedener Genres der Grillparzer'schen Dramatik. Die zentrale Forschungsfrage lautet: Wie stellt Grillparzer diese vier Frauenfiguren im Vergleich zur sozialgeschichtlichen Realität der Biedermeierzeit dar? Ausgehend von einer zunächst separaten Analyse dieser vier Frauenfiguren werden als Kern dieser Arbeit die patriarchalen Strukturen aufgezeigt, von denen die vier Frauenfiguren in der Entfaltung ihrer autonomen Weiblichkeit eingeschränkt werden. Besonders Augenmerk liegt dabei auf den Mechanismen und Strategien der Unterdrückung, mit denen die Vertreter der patriarchalen Ordnung auf weibliche Autonomiebestrebungen reagieren. Überdies werden anhand der ausgewählten Beispiele Grillparzers dichterische Gestaltung des äußeren Erscheinungsbildes und der Sprache sowie die ökonomische Positionierung der Frauenfiguren diskutiert. Knappe Zusammenfassungen als Schlusspunkt der separaten Beschäftigung mit den Frauenfiguren ermöglichen am Ende jedes Kapitels eine Einordnung der jeweiligen Frauenfigur im Zusammenhang mit der zentralen Forschungsfrage.

Eine umfassende abschließende Zusammenschau verknüpft die Ergebnisse dieser einzelnen Auseinandersetzungen mit dem übergeordneten Kontext der historischen Realität. Diese Synthese führt zu der zentralen Feststellung, dass Grillparzer seinen Frauenfiguren mit Ausnahme der Mirza durchgängig emanzipierte Züge verleiht, egal in welcher Gesellschafts-

schicht er sie situiert. Damit dient die vorliegende Untersuchung als Beleg für die Schlussfolgerung, dass Grillparzer zu der im Biedermeier gesellschaftspolitisch hochaktuellen Frauenfrage immer wieder aufs Neue eine durchaus progressive Position bezieht, ohne dabei dem patriarchalen Gesellschaftssystem eine eindeutige Absage zu erteilen.

Diese Arbeit zeigt ferner, dass sich Grillparzer als realistischer Kenner der patriarchalen Machtmechanismen erweist, wenn er mit Rahel und Hero zwei seiner großen aufbegehrenden Frauenfiguren nicht an widerspenstigen Individuen, sondern an den starren Normen des Gesellschaftssystems scheitern lässt. Diese Erkenntnisse ermöglichen die Formulierung der These, dass Grillparzers Frauenfiguren Rahel, Hero und Gülnare – sowie als Negativbeispiel auch Mirza – im Zusammenhang mit der Frage nach der Stellung der Frau innerhalb der patriarchal geprägten Gesellschaft der Biedermeierzeit als wegweisend gelten können: Grillparzers Frauenfiguren mögen scheitern, doch zugleich ist es ihnen gelungen, das patriarchale Herrschaftssystem in seinen Grundfesten zu erschüttern.

6.2 Lebenslauf

Am 6. September 1982 wurde ich, Sandra Maria Hackl, in Scheibbs (Niederösterreich) als Sandra Maria Ploderer geboren. Meine Eltern sind die Volksschullehrerin Maria Ploderer und der Hauptschullehrer Martin Ploderer. Ich wuchs in der Marktgemeinde Lunz am See auf und besuchte dort die Volks- und die Hauptschule. Von 1998 bis 2001 besuchte ich das Bundesoberstufenrealgymnasium in Scheibbs mit dem Schwerpunkt Instrumentalmusik (Querflöte). Dort legte ich am 26. Juni 2001 die Reifeprüfung mit Auszeichnung ab. Im selben Jahr übersiedelte ich nach Wien und nahm an der Universität Wien das Lehramtsstudium für Deutsch sowie Geschichte und Sozialkunde auf. Der Schwerpunkt meines Germanistikstudiums lag einerseits auf Neuerer Deutscher Literatur, im Speziellen auf österreichischer Literatur aus dem 19. und 20. Jahrhundert, insbesondere auf Franz Grillparzer. In meinem Geschichtestudium stand die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit österreichischer Zeitgeschichte im Mittelpunkt. Das Hauptaugenmerk lag dabei auf dem Umgang mit dem Zweiten Weltkrieg und die nationalsozialistische Herrschaft im Österreich der Nachkriegszeit.

Seit 2000 sammelte ich neben dem Studium journalistische Erfahrung als Korrespondentin für die Niederösterreichischen Nachrichten (NÖN) sowie als Teilnehmerin der Katholischen Medienakademie (KMA).

Seit September 2008 bin ich mit dem Journalisten Stefan Hackl verheiratet. Wir haben zwei Töchter, Lena (2004) und Sophie (2005), und leben mittlerweile wieder in Lunz am See.