



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Fehl am Ort – Die deplatzierte Frau“

Franz Grillparzers Konstruktion von Weiblichkeit durch die Konstitution von Raum in den Dramen *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa*.

verfasst von / submitted by

Katrin Hörbinger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

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

A 190 333 313

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

Lehramtsstudium UF Deutsch, UF Geschichte,
Sozialkunde, Polit. Bildg.

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ. – Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

-

Danksagung

Nicht fehl am Ort, sondern genau richtig platziert, ist an dieser Stelle ein herzliches Dankeschön.

Zunächst möchte ich mich bei meiner Betreuerin, Frau Professor Mag. Dr. Pia Janke, bedanken, die sich sofort dazu bereit erklärte meine Diplomarbeit zu betreuen und mich von der Erstellung meines Inhaltsverzeichnisses bis hin zu den finalen Korrekturen mit wertvollen Hinweisen unterstützte. Vielen Dank für die Geduld und die Mühen.

Auch möchte ich mich bei all jenen bedanken, die es mir ermöglichten mein Studium auf eine Art zu gestalten, die mir Zeit und Raum ließ zum Nachdenken, Überlegen, Erkennen und Verstehen. Bei meinen Eltern, für die grenzenlose Geduld, für das Beistehen auf Irrwegen und für die vielen Motivationsgespräche. Vielen Dank dafür, dass ihr mir stets den Raum dafür gabt mich selbst zu verwirklichen, ich aber nie das Gefühl hatte alleine zu sein. Danke auch an meine Schwester, die mich in ewig langen Telefonaten von philosophischen Erkenntnissen berichten ließ, mir den Zeitdruck nahm und mich immer darin bestärkte, dass letztlich alles zu schaffen ist. Ein herzliches Dankeschön widme ich auch meinem Freund, der mich dann ertrug, wenn es mir selbst nicht so leicht fiel und mich jeden Tag beim Erstellen meiner Diplomarbeit unterstützte, indem er mir den Rücken freihielt und mich am Abend des einen Tages schon für den kommenden motivierte.

Ein großes Danke soll auch an meine Freundinnen und Freunde ergehen, mit denen ich gemeinsam vor Prüfungen zitterte, Seminararbeiten besprach, Wien erkundete und durch die ich immer das Gefühl hatte am richtigen Platz zu sein.

Wer seine Schranken kennt,

der ist der Freie;

wer sich frei wähnt,

ist seines Wahnes Knecht.

Inhalt

1	Einleitung.....	5
2	Methodik.....	8
3	Forschungsstand.....	11
4	Der Raum und seine Bedeutung in der Literaturlandschaft.....	14
5	Die gebaute Umgebung - Sachliche Analyse der evozierten Räumlichkeit	22
5.1	Auf welchen Ebenen im Drama findet die Versprachlichung des Raums statt?.....	24
5.1.1	Der Nebentext	27
5.1.2	Der Haupttext	43
5.2	Arbeitet das Stück mit Kontrasträumen?	53
5.3	Bildet der Raum einen unmerklichen Rahmen des Geschehens oder spielen seine Gesetze eine maßgebliche Rolle?.....	62
6	Der Raum als Metapher des Charakters.....	69
6.1	Weibliche Identitätsstiftung durch soziale Räume – Das Verhältnis von Figur und Raum	72
6.2	Orte des Ungleichgewichts - Die Positionierung von Mann und Frau	98
7	Schlussbetrachtung	121
8	Abstract	127
9	Literaturverzeichnis	128
9.1	Primärliteratur	128
9.2	Sekundärliteratur	128
10	Tabellenverzeichnis	134

1 Einleitung

Konfrontationen mit Räumen, die nicht für einen vorgesehen sind, [werden] im Vorfeld vermieden durch das, was ich eine vorausseilende Selbstexklusion nennen möchte: Man begibt sich erst gar nicht dort hin, wo man nicht weiß, wie man sich zu verhalten hat, wo man unangenehm auffallen würde, weil man offensichtlich nicht über die entsprechenden, dort gültigen Regeln verfügt [...].¹

SCHROERS Gebrauchsanleitung zum Umgang mit Räumen scheint logisch, ja sogar einfach in seiner Umsetzung. Räume, denen man nicht entspricht, werden schon im Vorhinein vermieden. Man bleibt demnach in Räumen, die dem Charakter, der Identität, entsprechen, um darin ein möglichst konfliktfreies Dasein zu führen. SCHROERS „vorausseilende Selbstexklusion“ kann natürlich nur dann funktionieren, wenn man davon ausgeht, dass Räume statische Gebilde darstellen, deren Wirkungsgrad man erstens bestimmen und zweitens abschätzen kann. Es müsste davon ausgegangen werden, dass der Raum eine Größe darstellt, die mit messbaren Qualitäten ausgestattet ist und somit *vor* dem Betreten *von außen* bestimmt werden kann. Raum ist aber kein solch bestimmbares Konstrukt, im Gegenteil. Es handelt sich bei Raum um „keine schlichte Gegebenheit“², dem einfach so Eigenschaften zugeschrieben werden können, sondern um ein dynamisches, veränderliches Produkt³. Die Wandelbarkeit des Raums macht eine sichere Existenz innerhalb einer Räumlichkeit unmöglich, denn es ergibt sich daraus, dass sich ein Raum, in dem man ist, durch bestimmte Handlungen oder Einflüsse von außen immer feindlich stimmen kann.

Bei der Rezeption der Dramenwerke des österreichischen Autors Franz Grillparzer für ein Seminar an der Universität Wien (100240-1 Masterseminar Neuere Deutsche Literatur: Grillparzer-Dramen) wurde festgestellt, dass eben diese Veränderlichkeit des Raums und die daraus resultierenden Störungen zwischen Raum und Figuren ein handlungsbestimmendes Element innerhalb der Literatur darstellen kann. Dies erweckte mein Interesse an der durch Grillparzer konstruierten Räumlichkeit. Nach der Beschäftigung mit der Raumkonstruktion in der Tragödie *Libussa* wurde vor allem ersichtlich, dass der Raum primär bestimmend auf die Identität und die Entwicklung der Frau einwirkt, eine Tatsache, die mein Interesse für das Lesen

¹ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen: auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag⁴ 2012, S. 97.

² BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. (31-44) In: BERZEVICZY, KLÁRA und BOGNÁR ZSUZSA u.a. (Hg): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur 2009, S. 36.

³ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 12.

der dramatischen Werke mit der „räumlichen Brille“⁴ noch steigerte und ausschlaggebend für die Wahl meines Diplomarbeitsthemas war. Für die Bearbeitung der Thematik in der Diplomarbeit wurden drei Werke Grillparzers ausgewählt, welche als Kriterien zu erfüllen hatten, dass sie sich erstens um eine Frau als Protagonistin drehen, zweitens die Protagonistinnen nicht den Normen der zeitgenössischen männlichen Frauenvorstellung⁵ entsprechen und drittens die Frauen innerhalb des im Werk evozierten Raumes scheitern. Für die Analyse herangezogen werden, nach erfolgter Durchsicht der Werke Grillparzers, die Tragödien *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa*, da bei allen drei Dramen auffällig ist, dass sich der Raum der Frauen von einem mit dem Charakter übereinstimmenden zu einer den Frauen gegenüber feindlich gestimmten Umgebung verändern und der Auslöser für die Metamorphose des Raums stets das Eindringen eines männlichen Charakters darstellt. Was die Frauenfiguren Grillparzers erleben müssen, ergibt sich aus ihrer Unangepasstheit an den männlich konnotierten Raum, der mit dem Erscheinen der männlichen Figuren zur dominanten Räumlichkeit im Stück wird. Die Frauen Sappho, Medea und Libussa leben am Anfang der Tragödien stets in einem ihre Extravaganz erlaubenden und teils auch unterstützenden Raum, eine Räumlichkeit, die augenscheinlich bereits eine Art Enklave innerhalb eines primär männlich bestimmten Raumes darstellt. Durch das Vordringen des Mannes in den Raum der Frau stimmt dieser sich so, dass die Existenz der den darin eingeschriebenen Normen nicht entsprechenden Frauen gefährdet wird. Die Räume, in denen sich die Frauen gegen Ende der Stücke aufhalten, wirken sich durch ihre auf die Frau gerichtete Zwanghaftigkeit und Domestikationsversuche negativ auf die Frauenbilder aus. In allen drei Werken werden jene Räumlichkeiten, in denen die Individualität der Frauen funktionieren, von den Männern folgeschwer zum Einsturz gebracht und an die übrige männlich bestimmte Welt angepasst. Die Frauen werden ihres Raumes und damit ihrer Daseinsberechtigung beraubt.

⁴ FRANK, MICHAEL C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. (53-80) In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 53.

⁵ vgl. dazu WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘: Das Spiel der Geschlechter in den Dramen Franz Grillparzers. (117-146) In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft Vol. 44 (2003), S. 119-121.

Als Medea im dritten Akt der gleichnamigen Tragödie verzweifelt fragt, wohin sie denn noch gehen könne (MEDEA *schmerzlich*: Wohin? Wohin?⁶), steht die Frage sinnbildlich für eine Frau, der aufgrund des Nichtentsprechens männlicher Normen jeder Raum entzogen wurde. An dieser Stelle des Stückes ist Medea tatsächlich raumlos, ohne einer Möglichkeit zur Rückkehr in einen ihr gegenüber gnädig gestimmten Raum und scheitert, so vermute ich, gerade an dieser Beraubung des Raumes, also an der Entziehung ihrer Lebensgrundlage. Die enormen Einschränkungen, die die Frauen durch die männlich gestimmten Räume erleben müssen, verändern sie wesentlich in ihrer Identität, denn nachdem ihre Anpassungsversuche scheitern, versuchen sie unter großen Opfern aus der sie erdrückenden Räumlichkeit auszubrechen und zu sich selbst zurückzukehren. Diese Versuche auszubrechen passieren in den Dramenwerken Grillparzers auf verschiedene Art und Weise und sollen innerhalb der Forschungsarbeit behandelt werden. Die Diplomarbeit wird sich einerseits mit der Konstruktion der Weiblichkeit durch die Konstitution von Raum in den Werken beschäftigen und andererseits das Scheitern der Frauen innerhalb der evozierten Räumlichkeit genauer betrachten. Dafür wird erstens das Verhältnis der Räume mit den Frauenfiguren untersucht und zweitens die Positionierung der weiblichen und männlichen Figuren und die damit hergestellten, sich auf die Frau negativ auswirkenden, Hierarchien betrachtet. Die Forschungsfragen für die Forschungsarbeit lauten daher:

Wie wirkt sich die evozierte Räumlichkeit und die Positionierung der Figuren in eben jener auf die Konstruktion von Weiblichkeit in Franz Grillparzers tragischen Dramen *Sappho* (1818), *Das goldene Vließ* (1821) und *Libussa* (1848) aus?

Wie äußert sich die Deplatzierung der Frau in Grillparzers Werken durch die vom Autor konstruierte Räumlichkeit?

Das Ziel der Arbeit ist es, nachweislich zu belegen, dass durch die Konstruktion von Raum Einfluss auf die Identitäten der (weiblichen) Figuren ausgeübt wird (und umgekehrt) und das Scheitern der Frauen durch die sie umgebende Räumlichkeit ausgelöst wird. Obwohl dem Raum in der Literaturwissenschaft in den letzten Jahren immer mehr Beachtung geschenkt

⁶ GRILLPARZER, FRANZ: Das goldene Vließ. (205-390) In: HELMUT BACHMAIER (Hg.): Franz Grillparzer Werke in sechs Bänden. Franz Grillparzer Dramen 1817 – 1828. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1986. (Bibliothek deutscher Klassiker 14, Band 2), S. 349, V. 1192. Wörtliche Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden so zitiert: (DGV, Band, Seitenzahl, Versangabe), vergleichende Zitate folgendermaßen: (vgl. DGV, Band, Seitenzahl, Versangabe).

wurde und es an Sekundärliteratur mit Raumkonzepten nicht mangelt, fehlt es an einer durchgängigen literaturwissenschaftlichen Methodik zur Operationalisierbarkeit des Raumes mit einer entsprechenden Interpretationsterminologie.⁷ Für eine interpretatorische Auseinandersetzung des Zusammenspiels von Figur und Raum wird daher eine professionelle Analyse der Raumstruktur vorausgehen, durch die die Darstellung und vor allem die Wirkung des Raumes im Text genauer erkennbar gemacht werden soll. Die Vorgehensweise wird unter dem Punkt Methode allerdings genau ausgeführt.

Die Behandlung der Texte, ausgehend von dem Konzept des Raumes, soll neue Perspektiven auf literarische Werke eröffnen, einen Beitrag zur Auseinandersetzung mit durch Raum erzeugte kulturelle Konstrukte und Hierarchien leisten und erkennbar machen, inwieweit kulturelle Normen und Gefüge durch die Räumlichkeit zum Ausdruck kommen und diese auf die Figuren einwirken.

2 Methodik

Um sich interpretatorisch mit den gewählten Dramenstücken auseinandersetzen zu können, ist es notwendig, sich eine Methode zur Annäherung an die Räumlichkeit zu überlegen. Seit dem *spatial turn* wird Raum nicht mehr nur als Behälter begriffen, sondern als dynamisches Modell verstanden.⁸ Das sich wandelnde Modell Raum entsteht durch das Miteinbeziehen der menschlichen Handlungen und der Anordnung der Menschen im Raum. „Die Einbeziehung von Menschen in das Verständnis von Räumen ist ungewöhnlich [...] und erschwert zunächst das Nachdenken über Räume. Es ist aber notwendig, da Räume [...] unter Einbeziehung der anwesenden Menschen konstituiert werden.“⁹

Wie Löw feststellt, ist die Betrachtung des durch Handlungen entstehenden Raums eine schwierige. Bevor man sich also interpretatorisch auf die durch die handelnden Figuren entstehende Räumlichkeit stürzt, muss man sich analytisch den ausmachbaren

⁷ vgl. PIATTI, BARBARA: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen: Wallstein Verlag 2008, S. 21.

⁸ vgl. HAUTHAL, JANINE: Von den Brettern, die die Welt bedeuten, zur ›Bühne‹ des Textes: Inszenierungen des Raumes im Drama zwischen *mise en scène* und *mise en page*. (371-398) In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 372.

⁹ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag⁷ 2012, S. 154 -155.

Versprachlichungen von Raum widmen und erarbeiten, wie sich ein Raum innerhalb eines Werkes konstituiert.

Schritt eins bei der Vorbereitung für eine interpretatorische Auseinandersetzung mit dem sozialen Raum stellte dar zu entscheiden, welcher Raum im Drama behandelt werden soll, denn „wenn vom Raum im Drama die Rede ist, kann sich dies auf mindestens drei Räume beziehen“¹⁰, den dramatischen Raum, den szenischen Raum oder den theatralen Raum.¹¹ Während sich die letzten beiden Räume auf Bühnen- und Theaterraum beziehen, setzt sich der dramatische Raum aus der im Dramentext angelegten Raumsemantik zusammen¹² und stellt somit den „fiktiven oder imaginären Schauplatz der Handlung“¹³ dar. Es wurde hinsichtlich des Forschungszwecks beschlossen, sich mit dem dramatischen Raum auseinanderzusetzen und Relationen zwischen Bühne und Zuschauerraum und Relationen zwischen dem szenisch präsentierten Schauplatz und dem Raum des *off stage* nicht zu behandeln.¹⁴

Die Gattung des Dramas stellt bezüglich des Raums eine Besonderheit dar, weil es spezifisch für die Umsetzung innerhalb eines „realen“ Bühnenraums geschrieben wird und somit die evozierte Räumlichkeit keine völlig „freie“ ist, sondern in Bezug zu architektonischen Gegebenheiten geplant wird. Das Drama ist somit eine besondere Raumkunst¹⁵, besitzt aber hohen „literarischen Eigenwert in Hinblick auf eine rein literarische Rezeption“¹⁶, der in der aufliegenden Diplomarbeit im Mittelpunkt stehen soll und untersucht wird.

Gerade weil der dramatische Raum eine Besonderheit darstellt, muss vor der interpretatorischen Auseinandersetzung mit den Werken eine sachliche Analyse des versprachlichten Raumes erfolgen, denn „[b]ei der Analyse des Raumes einer fiktionalen Geschichte geht es zunächst einmal darum, welche Schauplätze, [...] Situationen und Ausschnitte der Wirklichkeit [...] ausgewählt und wie diese dargestellt bzw. erzählerisch gestaltet werden“¹⁷. Um aufzeigen zu

¹⁰ HAUTHAL, JANINE: Von den Brettern, die die Welt bedeuten, zur ›Bühne‹ des Textes. 2009, S. 371.

¹¹ vgl. ebda., S. 372; vgl. FRIEDRICH, SABINE: Raum und Theatralität. (105-114) In: DÜNNE, JÖRG und ANDREAS MAHLER (Hg.): Handbuch Literatur & Raum 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 3), S. 105.

¹² vgl. FRIEDRICH, SABINE: Raum und Theatralität. 2015, S. 105.

¹³ HAUTHAL, JANINE: Von den Brettern, die die Welt bedeuten, zur ›Bühne‹ des Textes. 2009, S. 372.

¹⁴ vgl. JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH 2015, S. 54.; vgl. PFISTER, MANFRED: Das Drama: Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag¹¹ 2001, S. 38.

¹⁵ vgl. HAUTHAL, JANINE: Von den Brettern, die die Welt bedeuten, zur ›Bühne‹ des Textes. 2009, S. 371.; vgl. auch: JAHN, BERNHARD: Grundkurs Drama. Stuttgart: Klett Lerntraining 2009, S. 52.

¹⁶ PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 36.

¹⁷ NÜNNING, ANSGAR: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. (33-52) In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 45.

können, wie sich die Evokation von Raum innerhalb Grillparzers Werke äußert, wurden daher Leitfragen aus SCHÖBLER FRANZISKAS Werk *Einführung in die Dramenanalyse* herangezogen und diese in Kapitel 5 durch das Heranziehen mehrerer Einführungswerke ausführlich beantwortet, wobei teilweise auch auf die für das Drama relevante Relation des Bühnenraums zum fiktiven Schauplatz verwiesen und damit auf die Abhängigkeit der dramatischen Raumkonstruktion von der Umsetzbarkeit auf der Bühne aufmerksam gemacht wurde [siehe beispielsweise die Ausführungen zur Wortkulisse in Kapitel 5.1]. Die für die sachliche Analyse ausgewählten Fragen zum Raum sind folgende:

Auf welchen Ebenen im Drama findet die Versprachlichung des Raums statt?

Arbeitet das Stück mit Kontrasträumen?

Bildet der Raum einen unmerklichen Rahmen des Geschehens oder spielen seine Gesetze eine maßgebliche Rolle?¹⁸

Die Auseinandersetzung mit der ersten Frage SCHÖBLERS scheint deswegen notwendig, weil dadurch das besondere Textsubstrat des Dramas genauer unter die Lupe genommen wird, in dem es zu zwei unterschiedlichen Formen von Textschichten kommt. Des Weiteren muss die Qualität der Räume bestimmt werden und untersucht, ob es Kontrasträume gibt und wie sich diese gegenüberstehen, denn es sind oft diese Räume, die durch ihre Gegensätzlichkeit die Handlung bestimmen und vorantreiben, indem sie der einen Figur Existenz garantieren, diese der anderen aber verweigern. Durch die Auseinandersetzung mit der letzten dramenanalytischen Frage werden die Qualitäten des Raumes im Drama diskutiert. Dabei wird SCHÖBLERS Annäherung an den Raum als qualitätsloser Rahmen kritisch hinterfragt und überhaupt in Frage gestellt, inwieweit ein Raum ohne Qualitäten bleiben kann.

Die Beantwortung der Leitfragen SCHÖBLERS ebneten den Weg für eine interpretatorische Auseinandersetzung mit der evozierten Räumlichkeit und ihrer Bedeutung für die Darstellung der Frauen und deren Scheitern. Eine Annahme für die Bearbeitung der Forschungsfrage war dabei, dass durch den dramatischen Raum „die Figurencharakterisierung [und] die soziale und atmosphärische Determinierung [...]“ ausgedrückt wird. Diese Grundlage ermöglichte es, den Raum als „Charakterisierungsmodus“¹⁹ für die (weiblichen) Figuren anzunehmen [6.1].

¹⁸ SCHÖBLER, FRANZISKA: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2012, S. 175.

¹⁹ JEBING, BENEDIKT: *Dramenanalyse*. 2015, S. 55.

Weiters erlaubte die These, dass durch den Raum und den in ihm auf spezielle Art und Weise verorteten Figuren Hierarchien zum Ausdruck kämen²⁰, anhand der Positionierung der Figuren zueinander eine Aussage über die vorherrschende Klasse im Raum zu treffen und sich mit den damit einhergehenden Auswirkungen auf die (weiblichen) Figuren zu beschäftigen [6.2]. Hinsichtlich der Forschungsfrage erschien es sinnvoll diese Untersuchung auf die Positionierung der weiblichen und männlichen Hauptakteure zu beschränken, wodurch es zur Beschäftigung mit der Verortung der Figuren Sappho und Phaon, Medea und Jason und Libussa und Primislaus kam.

Für das erleichterte Verständnis geht der analytischen wie interpretatorischen Arbeit eine überblicksmäßige Darstellung verschiedener Raumkonzepte und ihrer Bedeutung für die Literaturwissenschaft [4] voraus.

Zusammenfassend besteht die gewählte Methode aus einem literaturbasierten Überblick über die Bedeutung von Raum, einer möglichst sachlichen Analyse der Werke anhand von SCHÖBLERS Leitfragen und einer darauf aufbauenden interpretatorischen Auseinandersetzung mit den Werken hinsichtlich der Konstruktion von Weiblichkeit und dem Scheitern der weiblichen Figuren durch Raum.

3 Forschungsstand

Der Raum in der Literaturwissenschaft stellte lange Zeit ein vernachlässigtes Forschungsgebiet dar, was darauf zurückgeht, dass die Beschäftigung mit dem Raum an sich ein Desiderat in der Forschung war. Man beschäftigte sich zwar mit der Räumlichkeit, vorherrschend galt jedoch, dass der Raum Körper „wie eine Schachtel oder ein Behälter“²¹ umgibt. Für die Literaturwissenschaft bedeutete das, dass der Raum in Verdacht stand, „ein bloß zierendes Beiwerk einer ereignishaften Narration zu sein“²². Die Idee des „Behälterraums“²³ ist zwar bis heute²⁴ eine relativ stark verankerte Vorstellung des Raumes, aber längst nicht mehr die einzige

²⁰ JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. 2015, S. 55.

²¹ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 24.

²² HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. (11-32) In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 19.

²³ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 27.

²⁴ Stand: LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 27.

bekannte Überlegung zum Raum, denn „die Proklamation eines transdisziplinären *spatial turn*“²⁵ hat wesentlich zur Entwicklung verschiedener Raumkonzepte beigetragen.

Obwohl Überlegungen zum Raum in der Literaturwissenschaft bereits lange vor dem *spatial turn* stattfanden²⁶, wurde dem Forschungsgegenstand erst nach der räumlichen Wende auf „transdisziplinärer Ebene“²⁷ mehr Beachtung geschenkt. FRANK MICHAEL erklärt dazu, dass durch jeden *turn* der Fokus so verändert wird, dass „sich die wissenschaftliche Wahrnehmung des untersuchten Gegenstandes auf einen bisher vernachlässigten Aspekt konzentriert, was letztlich den Gegenstand selbst transformiert“²⁸. Für die Auffassung des Raumes bedeutet das, dass sich das Verständnis für den Raum als starre Größe hin zur Annahme des Raumes als prozessuales Produkt sozialen Handelns verlagerte. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde „der soziale Raum nicht einfach vom geographischen Raum abgekoppelt, sondern ›Raum‹ überhaupt [...] als soziale Konstruktion, also als Signatur individuellen und sozialen Handelns gefasst“²⁹.

Es zeichnet sich mittlerweile ein Trend dahingehend ab, den Raum als kulturell bestimmt anzunehmen und ihn mit „kulturellen Sinnstiftungsprozessen, Normen und Machtrelationen“³⁰ in Beziehung zu setzen. Die Textwissenschaften scheinen allerdings große Schwierigkeiten damit zu haben, Raum in einem „interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Rahmen“³¹ zu begreifen und ihn in einem solchen für sich nutzbar zu machen. NÜNNING erläutert dazu, dass zwar „die Literatur- und Erzähltheorie für die Beschreibung der Raumdarstellung recht differenzierte, aber keine so systematischen Kategorien entwickelt [hätte] wie etwa für die Analyse der Zeitdarstellung“³². Er fasst daher zusammen:

Zwar gibt es keinen Mangel an Ansätzen zur Erforschung literarischer Raumdarstellung [...], doch ein ähnlich systematisches Raster von Analysekatoren, wie es die Narratologie etwa für die Analyse der Kommunikationsebenen, der Handlungsstruktur, der erzählerischen Vermittlung, der erlebten Rede oder der Zeitdarstellung entwickelt hat, liegt im Hinblick auf die Raumdarstellung bislang nicht vor.³³

Der *spatial turn* hat *einerseits* offensichtlich dazu geführt, dass die Konzentration auf den Raum als Analysekategorie wesentlich zugenommen hat und man in den neueren Standardwerken zu Erzähltextanalysen meistens ein eigenes Kapitel zur Räumlichkeit finden wird. Beispielsweise

²⁵ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 11.

²⁶ vgl. ebda., S. 16.

²⁷ FRANK MICHAEL C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*. 2009, S. 54.

²⁸ ebda., S. 54.

²⁹ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 13.

³⁰ ebda., S. 19.

³¹ ebda., S. 20.

³² NÜNNING, ANSGAR: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. 2009, S. 33-34.

³³ ebda., S. 34.

beinhalten die für die Diplomarbeit herangezogenen einführenden Werke für die Dramenanalyse von SCHÖBLER³⁴, JEBING³⁵ und PFISTER³⁶ grundlegende Kategorien zur Analyse des Raumes. Dazu finden sich in den Datenbanken zahlreiche aktuelle Werke zu räumlichen Thematiken. Die Forschungen von DÜNNE JÖRG und ANDREAS MAHLER³⁷, NÜNNING ANSGAR und NÜNNING VERA³⁸ sowie LÖW MARTINA³⁹ sind dabei nur einige Beispiele aus der großen Ansammlung raumerforschender Literatur.

Andererseits ist das Fehlen einer einheitlich anwendbaren, an die kulturwissenschaftliche Raumforschung anknüpfende Analysekategorie für den Raum in literarischen Werken doch augenscheinlich. BARBARA PIATTI schreibt dahingehend, dass „sich die Raumdarstellung einer umfassenden literaturtheoretischen Systematik“⁴⁰ zu entziehen scheint. HALLET und NEUMANN sprechen dagegen von einem bloßen Nachholbedarf hinsichtlich der Ausbildung produktiver raumtheoretischer Konzepte und sehen in ihrem Sammelband *Bewegung und Raum in der Literatur* die Möglichkeit „Reichweiten einer raumorientierten Literaturwissenschaft auszuloten, die explizit und systematisch an die kulturwissenschaftliche Raumforschung anschließt“⁴¹. Tatsächlich muss von einer räumlichen Wende gesprochen werden, die wesentlich für die Produktion verschiedenster theoretischer Auseinandersetzungen mit dem Konzept des dynamischen Raums ausschlaggebend war, bislang aber noch keine systematische Analysekategorie für den sich wandelnden Raum hervorgebracht hat. Die vorliegende Diplomarbeit soll ein wesentlicher Beitrag dahingehend sein, aufzuzeigen, dass durch eine durchdachte Herangehensweise an den Text und eine vorausgehende Anwendung grundlegender semiotischer Kategorien (Leitfragen) die soziale Seite der Räumlichkeit innerhalb literarischer Texte erforscht werden kann. Indem man etwa das Verhältnis von Figur

³⁴ SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2012.

³⁵ JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH 2015.

³⁶ PFISTER, MANFRED: Das Drama: Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag¹¹ 2001.

³⁷ DÜNNE, JÖRG und ANDREAS MAHLER (Hg.): Handbuch Literatur & Raum 2015. (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 3)

³⁸ NÜNNING, VERA und ANSGAR NÜNNING (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag 2004.

³⁹ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag⁷ 2012.

⁴⁰ PIATTI, BARBARA: Die Geographie der Literatur. 2008, S. 127.

⁴¹ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 20

und Raum sowie die Positionierung der Figuren zueinander genauer untersucht, können wesentliche Aussagen über den Text getroffen werden.

4 Der Raum und seine Bedeutung in der Literaturlandschaft

Beschäftigt man sich mit dem Konzept des Raums wird man auf zwei große Theorieentwürfe stoßen – die absolute und die relativistische Raumauffassung. Die absolute Raumtheorie geht davon aus, dass der Raum eine Art Behältnis darstellt, in welchem sich die Körper befinden. Der Raum wird als „etwas Gegebenes“⁴², als Container begriffen, der „als bereits vorhanden vorausgesetzt wird“⁴³. Die Vertreter dieser Theorie, unter anderen Ptolemäus, Kopernikus, Kepler, Galilei oder Newton⁴⁴, gehen davon aus, „daß es einen Raum gibt, *in* dem die Körper sind“⁴⁵. Newton etwa vertrat die These, dass der Raum absolut und unveränderlich sei⁴⁶ und eine von den in ihm existierenden Körpern unabhängige Größe darstelle.⁴⁷ Primär ging es Newton dabei um den Beweis einer eigenen räumlichen Existenz. SCHROER fasst das absolute Raumkonzept so zusammen: „Das Konzept des absoluten Raums besagt, dass der Raum unabhängig von äußeren Dingen immer gleich und unbeweglich und damit auch unveränderlich bleibt.“⁴⁸

Der absolute Raum wird als starres, unflexibles System gedacht, das unabhängig von den in ihm verorteten (bewegten und unbewegten) Körpern eine eigenständige (die Körper nicht beeinflussende) Größe darstellt. Zu dieser Annahme trägt sicher wesentlich die Selbstverständlichkeit bei, mit welcher der Raum als Grundlage und Voraussetzung für die Existenz von Körpern gesehen wird.⁴⁹ Absolutisten gehen dabei davon aus, dass Raum *und* Körper zwei voneinander unabhängige Größen darstellen⁵⁰ und LÖW MARTINA fasst daher

⁴² BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. 2009, S. 34.

⁴³ ebda., S. 34.

⁴⁴ vgl. LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 17.

⁴⁵ ebda., S. 18.

⁴⁶ PFISZTNER, GÁBOR: Die Fiktion des Raumes im Zeitalter des Technischen Bildes. Zum Wandel des Raumbegriffs und dessen Wesen. (291-302) In: BERZEVICZY, KLÁRA und BOGNÁR ZSUZSA u.a. (Hg): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur 2009, S. 291.

⁴⁷ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 36.

⁴⁸ ebda., S. 36.

⁴⁹ vgl. LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 9.

⁵⁰ vgl. ebda., S. 17.

zusammen: „Die absolutistische Unterscheidung zwischen Raum und Körpern (Handeln) schließt die Annahme mit ein, daß Raum unabhängig vom Handeln existiert.“⁵¹

Newtons (absolute) Theorie besagt, dass der Raum auch als leerer Raum existieren kann⁵², doch gerade diese Annahme eines vollen und leeren Raums wirft die Frage auf, inwieweit ein Raum durch die in ihm befindlichen Körper anders gestimmt werden kann. Kann ein (mit bewegten und unbewegten Körpern) voller Raum wirklich noch dieselbe Räumlichkeit darstellen wie ein leerer?

Auf die Sprünge hilft die relativistische Herangehensweise an das Konzept des Raumes, die aus der Anordnung der Körper stets Räumlichkeit ableitet.⁵³ „Denn in der relationalen Raumvorstellung wird der Raum als keine schlichte Gegebenheit mehr gedacht [...], sondern als etwas, das erst durch soziale Operatoren entsteht.“⁵⁴ Man geht davon aus, „dass Raum nur durch etwas anderes entstehen kann“⁵⁵ und es somit den Raum als eigenständige Größe nicht gibt. Raum ist also nicht etwas, das schon vorhanden ist, sondern etwas, das erst geschaffen werden muss. Er wird „durch soziale Operatoren erst konstituiert“⁵⁶, eine These, die zum Beispiel von Leibniz so vertreten wurde.⁵⁷ Der Raum konstruiert sich aus den Beziehungen der (bewegten und unbewegten) Körper zueinander und ohne diese Beziehungen würde es nichts geben, das man als Raum bezeichnen könnte.⁵⁸ Für Leibniz stellte der Raum keine reale Größe dar, er vertrat die Ansicht, dass ihm „keinerlei dingliche Existenz“⁵⁹ zukomme. Leibniz nähert sich also durch die Beziehung der verschiedenen Körper untereinander an das Konzept des Raumes an. Er merkt an: „Man beobachtet, daß verschiedene Dinge gleichzeitig existieren und findet in ihnen eine bestimmte Ordnung des Beisammens [...]“⁶⁰

Auch FOUCAULT sieht den Raum als eine Form von „Lagerungsbeziehungen“⁶¹ und LÖW schreibt dazu, dass der relationale Raum „als bloße Lageverhältnisse der ›Dinge‹

⁵¹ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 18.

⁵² vgl. ebda., S. 25.

⁵³ vgl. ebda., S. 18.

⁵⁴ BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. 2009, S. 36.

⁵⁵ PFISZTNER, GÁBOR: Die Fiktion des Raumes im Zeitalter des Technischen Bildes. Zum Wandel des Raumbegriffs und dessen Wesen. 2009, S. 292.

⁵⁶ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 44.

⁵⁷ vgl. LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 17.

⁵⁸ vgl. PFISZTNER, GÁBOR: Die Fiktion des Raumes im Zeitalter des Technischen Bildes. Zum Wandel des Raumbegriffs und dessen Wesen. 2009, S. 292

⁵⁹ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 29.

⁶⁰ Leibniz, Gottfried Wilhelm zit. n. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 40.

⁶¹ FOUCAULT, MICHEL: Botschaften der Macht. Diskurs und Medien. Hg. von Jan Engelmann, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 147.

untereinander“⁶² verstanden werden kann. Mit der Annahme, dass Raum durch die Beziehung von (bewegten und unbewegten) Körpern entsteht, werden Raum und Körper als keine trennbaren Größen mehr wahrgenommen, eine These die beispielsweise Einstein vertrat.⁶³ Löw schildert die Dynamik des relativen Raums genauer: „Der Raum ist die Beziehungsstruktur zwischen Körpern, welche ständig in Bewegung sind. [...] Raum ist demnach nicht länger der starre Behälter, der unabhängig von den materiellen Verhältnissen existiert, sondern Raum und Körperwelt sind verwoben.“⁶⁴ Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass sich Raum und Körper gegenseitig beeinflussen, das heißt in einer Wechselwirkung miteinander stehen. Zu beachten gibt es dabei nicht bloß die Raum erzeugende Handlung, sondern auch die Rückwirkung des Raumes auf das Soziale.⁶⁵

Die Annahme, dass der Raum auf die handelnden Personen rückwirkt, setzt eine so weit von der Handlung unabhängige räumliche Größe voraus, dass in ihr zumindest das Machtpotential der Rückwirkung eingeschrieben werden kann. Eine mögliche Herangehensweise wäre es, von einem „unerfüllten Raum“ aus[zugehen], der erst dadurch, dass zwei Akteure miteinander in Wechselwirkung treten ‚erfüllt‘ wird“⁶⁶, denn „[d]iese Wechselwirkung sorgt für die soziale Relevanz des Raums, während sie selbst ohne den Raum als formale Bedingung nicht zustande käme“⁶⁷. Einen hilfreichen Ansatz liefert Lefebvre in seinen Ausführungen zum Raum, in welchen er „Raum sowohl als Teil der Produktionsmittel als auch als Produkt einer sozialen Praxis, die aufs Engste mit kulturellen Machtverhältnissen verwoben ist“⁶⁸, erfasst und daher davon ausgeht, dass Raum eine physische und soziale Ausprägung hat.⁶⁹ Der physische Raum könnte dabei als eine Art „notwendige Vorbedingung“⁷⁰ für den von der Handlung erzeugten und den die Handlung beeinflussenden sozialen Raum gewertet werden. Er bleibt dabei aber freilich nicht ein die handelnden Körper nicht beeinflussender Hintergrund, sondern determiniert die bewegten Körper in ihrem Dasein von Anfang an [Für eine erweiterte

⁶² LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 18.

⁶³ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 43.

⁶⁴ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 34.

⁶⁵ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 63.

⁶⁶ ebda., S. 63.

⁶⁷ ebda., S. 64.

⁶⁸ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 14.; vgl. auch: HAMEDINGER, ALEXANDER: Raum, Struktur und Handlung als Kategorien der Entwicklungstheorie. Eine Auseinandersetzung mit Giddens, Foucault und Lefebvre. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH 1998, S. 183.

⁶⁹ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 14.

⁷⁰ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 36.

Erläuterung zur Bedeutung des physischen Raums bezüglich der Figuren in der Literaturwissenschaft siehe auch Kapitel 6.1].

Wie man bei der Literaturrecherche zum Raum feststellt, können die ihn betreffenden Konzepte sehr unterschiedlich ausfallen. Die Versuche Raum theoretisch zu definieren und ihn mit der passenden Methodik operationalisierbar zu machen, sind sehr unterschiedliche, auch innerhalb der Literaturwissenschaft.⁷¹ HALLET WOLFGANG und NEUMANN BIRGIT fragen richterweise: „Was genau versteht die Literaturwissenschaft unter ›Raum‹? Die Antwort muss wohl lauten: vieles – und viel Verschiedenes.“⁷²

Die ontologische Frage, was denn nun der Raum ist oder nicht ist, kann augenscheinlich nicht eindeutig beantwortet werden. Bei der Beschäftigung mit dem Raum muss es tatsächlich weniger darum gehen, was Raum ist, sondern um die verschiedenen Möglichkeiten sich Raum vorzustellen, beziehungsweise sich mit ihm auseinanderzusetzen⁷³. Trotzdem kommen natürlich auch dem Raum Versuche einer erweiterten Definition zu. Lefebvre etwa beschäftigte sich mit einer inhaltlichen Bestimmung des Raumes, die weitgehend das behandelt, was der Raum nicht ist und stellt fest: „Er ist kein Container. Er ist nicht leer. Er ist nicht homogen. Er ist kein Ding. Er ist nicht nur reine Anschauung.“⁷⁴

Lefebvres Definition erscheint im Zusammenhang mit dem bisher über den Raum in Erfahrung Gebrachten einleuchtet, spannend ist aber, dass man seine Feststellungen zum Raum nicht einfach in positive Bestimmungen umwandeln kann, so bleibt primär definiert, was der Raum nicht ist. LÖW formuliert dazu, dass Lefebvre einen Begriff für etwas sucht, das „das Ergebnis vieler Handlungen und einem Ding ähnlich ist, ohne ein einfaches Produkt [...] zu sein, etwas das mehrfach in überlappenden Formen existiert und doch einer homogenisierenden Zugriffsweise unterliegt.“⁷⁵ Tatsächlich muss man bei der Beschäftigung mit dem Raum feststellen, dass er auf den ersten Blick zwar als eindeutig existent erscheint, er bei genauerer Betrachtung aber seine scharfen Konturen verliert und sich in einen dynamischen, sich ständig wandelnden Komplex verwandelt. Je nach Blickwinkel gibt sich der Raum als physische Größe oder/und als soziales Konstrukt zu erkennen. Während sich der physische Raum durch seine

⁷¹ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 11.

⁷² ebda., S. 11.

⁷³ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 10.

⁷⁴ LÖW, MARTINA: Die Rache des Körpers über den Raum? Über Henri Lefebvres Utopie und Geschlechterverhältnisse am Strand. (241-270) In: SCHROER, MARKUS (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 248.

⁷⁵ ebda., S. 248.

fassbare Existenz und seine messbaren Faktoren auszeichnet, gilt genauer zu betrachten, woraus sich der soziale Raum konstituiert und wie er sich (optisch) manifestiert.

Der soziale Raum ist erzeugt durch Handlungen der Körper und die Beziehung bewegter und unbewegter Körper. Außerdem ist der soziale Raum „stets [...] ein kultureller Bedeutungsträger“⁷⁶. In ihm schlägt sich „die jeweilige Organisation der Gesellschaft“⁷⁷ nieder. Innerhalb des Raumes kommen gesellschaftliche Hierarchien zum Ausdruck. Bourdieu geht davon aus, dass es keinen Raum gibt, der nicht „Hierarchien und soziale Distanzen zum Ausdruck bringt“⁷⁸, denn „über räumliche Strukturen [werden] gesellschaftliche Hierarchien produziert und legitimiert“⁷⁹. Es ist demnach nicht egal, wo und wie Personen im Raum verortet sind, denn in dieser Verortung sind kulturelle Normen, beziehungsweise „kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem“⁸⁰ eingeschrieben. Im Raum manifestieren sich kulturelle Konstruktionen von Gesellschaft. Wer im Raum oben verortet ist, wird auch gesellschaftlich hoch gestellt sein. Nicht umsonst liegt das Chefbüro größtenteils im höchsten Stock eines Gebäudes oder steht der Sieger eines Wettbewerbs an höchster Stelle am Siegerpodest. Innerhalb dieser Räumlichkeit finden (offen und versteckt) Hierarchien ihren Ausdruck. SCHROER macht auf die Gefahren dieser beinahe natürlich wirkenden räumlichen Differenzierung aufmerksam, indem er schreibt: „Die räumliche Objektivierung sozialer Tatbestände verfestigt also nicht nur bestehende soziale Ungleichheiten, [...] sie tragen zusätzlich noch zur Verschleierung sozial hergestellter Realitäten bei [...]“⁸¹. Setzt man sich kritisch mit den Qualitäten des sozialen Raums auseinander, wird man natürlich dem kulturellen Potential, das in der Verortung von Figuren verborgen liegt, gewahr und LOTMANS Ausführungen erscheinen einleuchtend: „Die Begriffe ‚hoch – niedrig‘, ‚rechts – links‘, ‚nah – fern‘ [...] erweisen sich als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: ‚wertvoll – wertlos‘, ‚gut – schlecht‘, ‚eigen – fremd‘ [...] u.dgl.“⁸²

Vor allem in der Literaturwissenschaft haben die in der räumlichen Verortung versteckten Botschaften große Bedeutung und können von der Autorin / dem Autor dazu genutzt werden soziale Hierarchien innerhalb der Figuren zum Ausdruck zu bringen.

⁷⁶ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 11.

⁷⁷ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 48

⁷⁸ Bourdieu, Pierre zit. n. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 103.

⁷⁹ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 26.

⁸⁰ ebda., S. 11.

⁸¹ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 81.

⁸² LOTMAN, JURIJ M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Keil, Dietrich-Rolf. München: Wilhelm Fink Verlag 1972. (Uni-Taschenbücher 103), S. 313.

In der Literatur stellt der Raum neben der Zeit eine Grundvoraussetzung für Handlung dar. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass „Raum kulturell produziert und kulturell produktiv“⁸³ ist und Einblick in gesellschaftliche Machtverhältnisse gibt.⁸⁴ Die dem Raum eingeschriebenen gesellschaftlichen Hierarchien sind primär fassbar, indem man die Bewegungen und Positionierungen der Figuren innerhalb der Räumlichkeiten in Augenschein nimmt, Raum und Bewegung sind für das Erkennen der sozialen Ordnung gemeinsam zu betrachten.⁸⁵ HALLET und NEUMANN erklären dazu: „Literaturwissenschaftlich gesehen ergibt sich diese Interdependenz bereits aus dem Umstand, dass Räume in literarischen Texten immer in einer Beziehung zu sich darin bewegendem oder zu wahrnehmenden Individuen stehen.“⁸⁶

Erst durch die Figuren, die sich im Raum bewegen und ihn durchqueren, wird die Handlung einer Geschichte in Gang gesetzt⁸⁷, das heißt, erst durch das Zusammenspiel von Bewegung und Raum kommt es zur Erzeugung eines Geschehens.

Während Literatur mit der „räumlichen Brille“⁸⁸ zu lesen bisher bedeutete, Raumkonstellationen oder literarische Schauplätze zu untersuchen⁸⁹, kommt mittlerweile vor allem der „Hervorbringung von Räumen durch die Bewegung von Körpern“⁹⁰ großes Interesse zu und „Raum“ wird auf diese Weise von einer statischen zu einer dynamischen, prozessualen Größe, die mit dem Konzept der ›Raumbeschreibung‹ nicht zu fassen ist“⁹¹.

Durch die Auseinandersetzung mit dem Zusammenspiel von Raum und Bewegung versucht man vor allem aufzudecken, wie der Raum gesellschaftliche Machtverhältnisse widerspiegelt⁹², denn „Orientierung und Positionierung im Raum haben ebenso reale wie symbolische Bedeutung für die fiktionale Subjektconstitution“⁹³. Die Verortung beziehungsweise Bewegung im Raum beeinflusst die Identität der Personen. Die Platzierung von Körpern hat immer auch identitätsstiftenden Charakter⁹⁴, wodurch es zum Ausdruck gesellschaftlicher

⁸³ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 11.

⁸⁴ vgl. ebda., S. 11.

⁸⁵ vgl. ebda., S. 20.

⁸⁶ ebda., S. 20.

⁸⁷ vgl. FRANK MICHAEL C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*. 2009, S. 67.

⁸⁸ ebda., S. 53.

⁸⁹ vgl. BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. (257-280) In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 259.

⁹⁰ vgl. BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. 2009, S. 259.

⁹¹ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 21.

⁹² vgl. FRANK MICHAEL C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*. 2009, S. 58.

⁹³ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 25.

⁹⁴ vgl. ebda., S. 25.

Gefüge kommen kann. Die kritische Analyse dieser dargestellten sozialen Gefüge innerhalb der Literaturlandschaft fand vor allem in der feministischen Literaturwissenschaft und den Gender Studies ihren Ausgang⁹⁵, „die das Bewusstsein für die Interdependenz von der Semantik des Raumes und *gender* sowie für *gendered spaces* geschärft haben“⁹⁶, denn: „Neben Klassenzugehörigkeit und ethnischer Herkunft ist das Geschlecht von entscheidendem Einfluss für die Zuweisung von gesellschaftlichen Räumen an Individuen und Gruppen [...].“⁹⁷

Besonders in das Blickfeld der geschlechtskritischen Überprüfungen sind symbolträchtige Räume, wie das Haus oder die Natur, geraten.⁹⁸ Zum Beispiel wird das Haus oft als angemessener Standort für die Frau erachtet, denn es gilt als sicherer Ort. Andererseits kann das Haus auch einen Raum für männliche Dominanz und Vorherrschaft sowie Gewaltausübung gegenüber der Frau darstellen. Die Natur hingegen wird als Raum gewertet, der dem Mann Platz für Eroberungen und Abenteuer bietet. Für die Frau stellt sie ein verbotenes Terrain dar, in dem sie aufgrund ihrer körperlichen Schwäche und Schreckhaftigkeit nicht existieren kann / darf. Weibliche Figuren, die dennoch (alleine) in den Naturraum vordringen, werden Charakteristika der Eigenwilligkeit und Selbstständigkeit zugeschrieben.⁹⁹ „Besonders aufschlussreich für die prekäre Stellung der Frau in der Gesellschaft, für ihre Positionierung an einem doppelten Ort zwischen männlicher Fremdbestimmtheit und Streben nach Selbstbestimmung, sind dabei die Ambivalenzen, mit denen die Raumerfahrung weiblicher Figuren behaftet sind.“¹⁰⁰

Im „**Raum als kulturelles Phänomen**“¹⁰¹ liegen kulturelle Normen verborgen und durch ihn werden Hierarchien transportiert. „Der enge Wechselbezug zwischen Raumerfahrung und Identitätskonstitution“¹⁰² kann vor allem in Bezug auf die Konstruktion von Weiblichkeit durch Raum aufschlussreich sein, denn es scheint, „daß in die Konstitution von Raum selbst vergeschlechtlichende Prinzipien eingebunden sind“¹⁰³. „Vieles deutet darauf hin, daß

⁹⁵ vgl. HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 25-26.

⁹⁶ NÜNNING, ANSGAR: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. 2009, S. 47-48.

⁹⁷ WÜRZBACH, NATASCHA: Raumdarstellung. (49-71) In: NÜNNING, VERA UND ANSGAR NÜNNING (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag 2004, S. 51.

⁹⁸ WÜRZBACH, NATASCHA: Raumdarstellung. 2004, S. 49-50.

⁹⁹ vgl. ebda., S. 53-54.

¹⁰⁰ ebda., S. 52.

¹⁰¹ ebda., S. 49.

¹⁰² ebda., S. 55.

¹⁰³ LÖW, MARTINA: Die Rache des Körpers über den Raum? 2005, S. 261.

institutionalisierte räumliche (An)Ordnungen auf die Körper zurückwirken und somit ebenfalls zur Vergeschlechtlichung der Körper beitragen.“¹⁰⁴

Sobald die Körper nicht mehr als im Raum eingelagert gewertet, sondern als Teil des dynamischen Prozesses Raum gewertet werden, muss man sich die Frage nach der gegenseitigen Einflussnahme der beiden (voneinander abhängigen) Größen stellen.

Es stellte schon LOTMAN fest, „dass der Ort der Handlung(en) mehr ist als eine Beschreibung der Landschaft oder des dekorativen Hintergrunds“¹⁰⁵. Es handelt sich um eine Korrelation von Raum und Bewegung, also ein soziales Produkt, das fragile und flexible Bezüge aufweist.¹⁰⁶

Der Raum als soziales Produkt ist dabei kein eindeutig auszumachendes und beschreibendes Korrelat, denn an einem Ort können mehrere Räume existieren¹⁰⁷, womit die Problematik der „Perspektivenvielfalt“¹⁰⁸ angesprochen wird. Der Raum ist aber noch nicht erschlossen, wenn man ihn als Produkt sozialer Handlungen definiert. Zu berücksichtigen ist nämlich auch, „daß [...] je nach Blickpunkt der Raum dem Betrachter oder der Betrachterin anders erscheint“¹⁰⁹ und anders auf die Personen einwirkt. Die soziale Räumlichkeit entwickelt sich unter Miteinbeziehung aller Faktoren zu einem dynamischen Gebilde, das durch Handlungen entsteht, auf Handlungen Einfluss nimmt und vom Standpunkt jeder Handelnden / jedes Handelnden neu und anders erzeugt wird. Für die Analyse des Raumes in der Literaturwissenschaft und seine Bedeutung für die (handelnden) Körper darf zwar „die Ebene der konkreten Räumlichkeiten“¹¹⁰ nicht vollständig vernachlässigt werden, insgesamt muss für eine aussagekräftige Forschung aber primär von einem dynamischen sozialen Raum ausgegangen werden. Es ist die Korrelierung von Raum und Bewegung, die es überhaupt erst möglich macht, „subjektive Verortungsversuche in literarischen Texten“¹¹¹ zu beschreiben und ihre Wirkung auf einzelne Figuren und die Handlung zu untersuchen. Nachdem die „Raumdarstellung eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung“¹¹² darstellt, muss sie hinsichtlich ihre[r] eingeschriebenen hierarchischen Normen und de[r] daraus resultierenden „sozialen Ein- und

¹⁰⁴ LÖW, MARTINA: Die Rache des Körpers über den Raum? 2005, S. 265.

¹⁰⁵ Lotman, Jurij zit. n. NÜNNING, ANSGAR: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. 2009, S. 33.

¹⁰⁶ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 12.

¹⁰⁷ vgl. LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 34.

¹⁰⁸ ebda., S. 28.

¹⁰⁹ ebda., S. 28.

¹¹⁰ BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. 2009, S. 38.

¹¹¹ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 20.

¹¹² ebda., S. 11.

Ausschlussprozesse“¹¹³, die handelnden Figuren betreffend, untersucht werden. Es geht darum, literarische Texte unter dem Aspekt des Raumes zu begutachten und von der Analyse der Handlungsräume ausgehend, den Einfluss derselben auf die Figuren zu deuten. Vor allem soll dabei „die Bedeutung erzählter Räume als kulturelle Sinnträger und »Ausdruck der Geschlechterordnung« [...] erschlossen“¹¹⁴ und dadurch die Forschungsfragen beantwortet werden.

5 Die gebaute Umgebung - Sachliche Analyse der evozierten Räumlichkeit

Die Beschäftigung mit literarischen Texten erfordert eine Kombination aus analytischen und synthetischen Verfahrensweisen. „Analytisch werden [...] Beobachtungen am Text protokolliert [...], synthetisch werden die Einzelbeobachtungen, die Ergebnisse der Analyse dann zusammengefügt und zum Ganzen eines Darstellungs- und Argumentationszusammenhangs, dessen Referenzpunkt immer das Ganze des literarischen Textes darstellt.“¹¹⁵ Dementsprechend müssen in den ersten Schritten Einzelbeobachtungen bezüglich des Raumes in den literarischen Texten protokolliert werden, um daraus in der Schlussbetrachtung eine Aussage über die Bedeutung des Raumes für den gesamten Text treffen zu können. Die Orientierung an dramenanalytischen Leitfragen soll bei der Auswahl der zu diskutierenden Einzelbeobachtungen eine Hilfestellung sein. Die nachfolgende Erstanalyse der Werke *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa* soll dazu dienen, einen Einblick dahingehend zu liefern, auf welche Art und Weise es in dramatischen Texten zu einer Versprachlichung von Raum kommen kann. Gleichzeitig wird bereits im Zusammenhang mit der Beantwortung der Leitfragen ersichtlich, welches dynamische Konstrukt der Raum tatsächlich ist und dies gibt einen ersten Einblick dahingehend, wie man in Werken konstituierte Räumlichkeiten als Ausgangspunkt für Interpretationen nutzen kann.

Die Beantwortung der ersten dramenanalytischen Frage [Auf welchen Ebenen im Drama kommt es zur Versprachlichung von Raum?] dient dazu sich dem Textsubstrat anzunähern und es zu verstehen, denn Dramenwerke weisen zwei unterschiedliche raumevozierende Textschichten auf, den Neben- und den Haupttext. Da durch beide Textschichten Raum evoziert

¹¹³ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 26.

¹¹⁴ NÜNNING, ANSGAR: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. 2009, S. 48.

¹¹⁵ JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. 2015, S. 13.

wird, lohnt sich eine Auseinandersetzung damit, ob und wie es zu unterschiedlichen Arten von Raumevokationen im Neben- und Haupttext kommt und wie diese sich gegenseitig beeinflussen. Geht man an dieser Stelle von Lefebvres Theorie aus, dass es einen physischen und einen sozialen Raum gibt¹¹⁶, muss man etwa untersuchen, ob es im Drama zu einer klaren Trennung dieser Räumlichkeiten durch die verschiedenen Textschichten kommt, oder ob sie in ständiger Wechselwirkung miteinander stehen und sich daher gegenseitig beeinflussen. Es muss also untersucht werden, inwieweit Neben- und Haupttext an der Produktion von physischer oder / und sozialer Räumlichkeit beteiligt sind.

Die Bearbeitung der zweiten Leitfrage [Arbeitet das Stück mit Kontrasträumen?] lässt erkennen: Da ein Raum mit einem anderen Raum in Kontrast stehen kann, muss davon ausgegangen werden, dass er, je nachdem mit welchen kulturellen Werten und sozialen Normen er aufgeladen ist, eine gewisse Atmosphäre vermittelt, die im Menschen nichträumliche Assoziationen auslöst.¹¹⁷ Dadurch, dass Räume in der Literatur „kulturelle Bedeutungsträger“¹¹⁸ sind, können sie unterschiedliche kulturelle Werte transportieren und so in Kontrast miteinander treten und ein handlungsantreibendes beziehungsweise die Handlung determinierendes Element darstellen. Für die Raumanalyse der Werke *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa* bedeutet das, festzustellen, welche nichträumlichen Assoziationen¹¹⁹ über die Räume transportiert werden und wie diese die Handlung beziehungsweise die Figuren unterstreichen oder kontrastieren.

Die dritte Leitfrage [Bildet der Raum einen unmerklichen Rahmen des Geschehens oder spielen seine Gesetze eine maßgebliche Rolle?] behandelt die Problematik, ob Raum einen bloßen Rahmen des Geschehens darstellen kann oder (immer) gesetzgebenden Einfluss auf die Handlung ausübt. Nimmt man an, dass dem Raum „gesellschaftlich wirksame Kräfte innewohnen“¹²⁰, muss man prinzipiell davon ausgehen, dass jeder Raum, ob physisch oder sozial, sich handlungsdeterminierend auswirkt und nie bloßer Rahmen des Geschehens bleiben kann. Die Annahme, dass der Raum, vor allem in geschlossenen Dramen, eine qualitätslose Einheit bilden könnte, zieht sich durch die dramenanalytischen Einführungswerke von PFISTER,

¹¹⁶ vgl. SCHMID, CHRISTIAN: Stadt, Raum, Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes. München: Franz Steiner Verlag GmbH 2005. (Sozialgeographische Bibliothek), S. 192.

¹¹⁷ vgl. LOTMAN, JURIJ M.: Die Struktur literarischer Texte. 1972, S. 313.

¹¹⁸ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 11.

¹¹⁹ vgl. LOTMAN, JURIJ M.: Die Struktur literarischer Texte. 1972, S. 313.

¹²⁰ vgl. SCHMID, CHRISTIAN: Stadt, Raum, Gesellschaft. 2005, S. 192.

SCHÖBLER und JEBING. In Zusammenhang mit der erfolgten Literarararbeit zum Thema „Raum in den Kultur- und Literaturwissenschaften“ muss dies jedoch kritisch hinterfragt werden. Im Rahmen der Beantwortung der dramenanalytischen Fragen soll aufgezeigt werden, dass Raum immer eigenständige und sich auf die Handlung auswirkende Qualitäten aufweist, wodurch es letztlich sinnvoll wird, die Bedeutung des Raumes im Werk für eine generelle Aussage über literarische Texte zu nutzen.¹²¹

5.1 Auf welchen Ebenen im Drama findet die Versprachlichung des Raums statt?

Für die Auseinandersetzung mit der Räumlichkeit in Dramentexten ist primär wichtig festzustellen, auf welchen Ebenen im Drama überhaupt eine Evokation von Räumlichkeit stattfindet. In Dramentexten kommt es auf zwei Ebenen zur Herstellung von Raum. Die Dramatikerin / Der Dramatiker entwirft Raum für Raum, kreiert also einen Raum für die technisch, wie räumlich begrenzte Bühne. Eine Dramenautorin / Ein Dramenautor schreibt seine Werke hinsichtlich einer „plurimediale[n] Bühnenwirkung“¹²² und hat sich in diesem Sinne an gewisse Grenzen bezüglich der bühnentechnischen Umsetzbarkeit zu halten. „Es ist davon auszugehen, dass die Dramenautor/innen zumindest bis zum 20. Jahrhundert die spezifische Bühnensituation, für die sie schrieben, kannten und auf die jeweiligen räumlichen Bedingungen des Theaters reagierten [...]“¹²³ Für Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler ist die Bedeutung, die der Bühnenraum für die Autorin / den Autor hat, oftmals nicht so deutlich und die Forschenden neigen dazu, die Bühnendimension gänzlich zu vernachlässigen.¹²⁴ Dies kann, je nach Forschungsaufgabe, allerdings durchaus Sinn machen, denn die Aufgabe von Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler ist schließlich die Arbeit an und mit Texten. Auch in dieser Arbeit werden bei der Rezeption der Werke Grillparzers Relationen zwischen Bühnenraum und fiktivem Schauplatz oder das Verhältnis der Bühne zum Zuschauerraum nicht berücksichtigt.

Dramatische Texte, gerade als bloße Textform und nicht auf der Bühne verwirklicht, sind in ihrer Verschriftlichung eine Besonderheit. Nachdem ein dramatischer Text dafür vorgesehen

¹²¹ vgl. BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. 2009, S. 40.

¹²² PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 34.

¹²³ SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. 2012, S. 146.

¹²⁴ vgl. PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 34.

ist, auf einer Bühne von Schauspielern in einem Dialog umgesetzt zu werden, benötigt das Drama verschiedene Mittel zur Offenlegung des räumlichen Ausmaßes und der räumlichen Intensität.¹²⁵ MANFRED PFISTER erklärt in seinem Werk *Das Drama* genauer:

Dazu gibt das schriftlich fixierte Textsubstrat selbst bereits deutliche Hinweise, an dem sich ja zwei – oft typographisch voneinander abgehobene – Textschichten unterscheiden lassen: die gesprochenen Repliken der Dramenfiguren einerseits und sprachliche Textsegmente andererseits, die in der Bühnenrealisierung nicht gesprochen manifestiert werden.¹²⁶

PFISTER meint mit seiner Erklärung nichts anderes, als die Begriffe Haupt- und Nebentext, wobei der Haupttext die gesprochene Replik darstellt und der Nebentext als Bühnenanweisung beziehungsweise Inszenierungsanweisung verstanden wird. Hervorzuheben für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Dramentexten ist an dieser Stelle unbedingt der „literarische Eigenwert“¹²⁷, den auch die Nebentexte besitzen. Der Nebentext als theaterfunktionale Bühnenanweisung ist entweder an die Schauspieler selbst oder aber an das Bühnenbild gerichtet.¹²⁸ Er determiniert den Haupttext und gibt Aufschluss über die Qualitäten des Raums.¹²⁹ JEBING fasst zusammen: „Die Bühnenanweisung ‚erzählt‘ nichtsprachliche Handlung, bevor die Figurenrede beginnt.“¹³⁰

Durch den Nebentext wird Raum erzeugt, bevor noch das erste Wort zwischen den handelnden Figuren gesprochen wird.¹³¹ Besonders häufig kommt es aber auch im Haupttext zur Evokation von Räumlichkeit. Dafür gibt es unterschiedliche Methoden. Die Teichoskopie oder Mauerschau ist nur eine der vielen Möglichkeiten¹³² Räumlichkeit durch die Figurenrede zu erzeugen. Die sogenannte Wortkulisse ist ein durch Sprechen erzeugter Raum und „prinzipiell figurespezifisch subjektiviert“¹³³. „Die Figuren entwerfen in ihren Repliken (unsichtbare) Räume, die das Publikum imaginativ, also in seiner Vorstellung, nachvollziehen muss.“¹³⁴ Der durch die Wortkulissen entstehende Raum hat sich an keine bühnentechnischen Schranken zu halten. Oft wird die Wortkulisse daher dann eingesetzt, wenn gewisse Räumlichkeiten (und Handlungen) auf der Bühne nicht zu realisieren wären, um eine Vorschau beziehungsweise

¹²⁵ vgl. JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. 2015, S. 14 und 57.

¹²⁶ PFISTER, MANFRED: *Das Drama*. 2001, S. 35.

¹²⁷ ebda., S. 36.

¹²⁸ vgl. ebda., S. 36.

¹²⁹ vgl. PFISTER, MANFRED: *Das Drama*. 2001, S. 352; vgl. SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. 2012, S. 147.

¹³⁰ JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. 2015, S. 58.

¹³¹ vgl. ebda., S. 58.

¹³² vgl. dazu JAHN, BERNHARD: Grundkurs Drama. 2009, S. 58.

¹³³ PFISTER, MANFRED: *Das Drama*. 2001, S. 351

¹³⁴ SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. 2012, S. 148.

Rückschau zu halten oder gerafft von einem längeren zeitlichen Ereignis zu erzählen. Wortkulissen gehen über das Bühnenende hinaus, hinter und in ihnen verbirgt sich jedoch gleichzeitig eine neue Art der Grenzziehung, nämlich die Subjektivität der erzählenden Figur. Die Wortkulisse ist ein subjektiver Blick der Figur auf etwas Geschehens, Geschehendes oder Kommendes und ist unaufhebbar an die Perspektive der Erzählenden geknüpft.¹³⁵

Während die Beschreibung von Raum und Örtlichkeit im Nebentext eine **materiale Lokalisierungstechnik** darstellt, ist Raum durch Figurenrede zu erzeugen eine **verbale Lokalisierungstechnik**.¹³⁶ Nicht nur eindeutige Beschreibungen der Räumlichkeiten finden im Neben- und Haupttext statt, auch bleiben Inszenierungsanweisungen nicht auf den Nebentext beschränkt, sondern können innerhalb der Figurenrede zum Ausdruck kommen, beispielsweise, wenn eine Figur eine andere zu einer Handlung auffordert. Das Erwähnen der Inszenierungsanweisungen ist vor allem deshalb wichtig, weil „die Funktion des Raumes [...] nicht nur darin [besteht], daß durch ihn ein Bedingungsrahmen für die Aktionen der Figuren erstellt wird [...], sondern allgemein in seiner ‚modellbildenden Rolle‘“¹³⁷. Nicht nur der beschriebene Raum an sich ist Räumlichkeit, auch erzeugt die Positionierung von Figuren zueinander Raum, denn „[d]ie gleichzeitige Präsenz mehrerer Figuren, die miteinander dialogisch kommunizieren, impliziert eine wie auch immer geartete räumliche Relationierung [...]“¹³⁸. Diese räumliche Relationierung zwischen zwei (handelnden) Personen wird als **aktionale Lokalisierungstechnik** verstanden. Damit ist gemeint, dass die sich bewegenden Figuren mit ihren Handlungen den Raum strukturieren.¹³⁹

Durch die Positionierung der Figuren entsteht Handlungsspielraum, also Handlung und Raum, Dimensionen, welche sich bestimmen und sich gegenseitig in ihrer Existenz berechtigen. Handlung macht Raum und Raum ermöglicht Handlung. „Ihre Stellungen [die der Figuren] im Raum, die sich permanent verändern, präzisieren das Verhältnis der Figuren zueinander als Nähe, Distanz, Hierarchie oder Feindschaft, und organisieren zugleich den Raum.“¹⁴⁰ Durch die Positionierung von Figuren entsteht Aktionsraum zwischen den Figuren, der sich auf vertikaler und horizontaler Achse¹⁴¹ erfassen lässt. Durch die Oppositionen von Links und

¹³⁵ vgl. SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. 2012, S. 149.

¹³⁶ vgl. JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. 2015, S. 58.

¹³⁷ PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 339.

¹³⁸ ebda., S. 340.

¹³⁹ vgl. SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. 2012, S. 150.

¹⁴⁰ ebda., S. 150.

¹⁴¹ vgl. dazu: BENDER, PETRA: Raum und Zeit. Kategorien des Seins und des Bewusstseins.

Untersuchungen an ausgewählten Dramen Arthur Schnitzlers. München: Dissertations- und Fotodruck Frank 1976. (Diss.), S. 20 – 21.

Rechts, Vorne und Hinten, Oben und Unten werden die Dimensionen des Raumes auf vielfältige Weise ausgemessen.¹⁴² Es ist von großer Wichtigkeit, welche Figur gerade im Vordergrund steht, welche Figur kniet, sitzt oder steht, ob eine handelnde Person am Thron sitzt oder diesem zu Füßen liegt. All diese Handlungen stimmen den sozialen Raum auf bestimmte Weise und lassen es zu, Aussagen über ihn zu treffen.

Für die Analyse der Versprachlichung des Raumes in den dramatischen Werken bedeutet dies, dass es nicht bloß darum geht, eindeutige Beschreibung von Räumlichkeit ausfindig zu machen, sondern auch Anweisungen zur Positionierung von Figuren aufzudecken sowie Wortkulissen zu berücksichtigen. Es scheint eine logische Schlussfolgerung den **Nebentext** auf *Beschreibungen von Räumlichkeit* sowie auf *Anweisungen zur Handlung* zu untersuchen und den **Haupttext** der Werke auf *Hinweise zur Räumlichkeit und Positionierung* und *Wortkulissen* hin zu prüfen.¹⁴³

5.1.1 Der Nebentext

In Grillparzers dramatischen Werken *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa* findet sich sowohl im Haupt- als auch Nebentext Versprachlichung von Raum. Dabei ist anzumerken, dass das Werk *Sappho* nur wenige materiale Lokalisierungsmöglichkeiten aufweist, was ganz der Tradition antiker griechischer Dramen entspricht, in welchen es nicht zu einer Konkretisierung des Raumes kommt.¹⁴⁴ Grillparzers *Sappho* kennzeichnet sich durch einen relativ gleichbleibenden Raum aus, der auf vertikaler, wie horizontaler Achse eher knapp bemessen bleibt. Der Autor beschränkt sich in seinem Stück auf eine vage Beschreibung der Landschaft zu Beginn des ersten Aufzuges, auf die er im Laufe der nachfolgenden Aufzüge immer wieder verweist.

Freie Gegend. Im Hintergrunde das Meer, dessen flaches Ufer sich gegen die linke Seite zu in den felsichten Abstufungen emporhebt. Hart am Ufer ein Altar der Aphrodite. Rechts im Vordergrunde der Eingang einer Grotte mit Gesträuch und Eppich umwachsen; weiter zurück das Ende eines Säulengangs mit Stufen, zu Sapphos

¹⁴² vgl. JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. 2015, S. 60.

¹⁴³ vgl. dazu JAHN, BERNHARD: Grundkurs Drama. 2009, S. 58.

¹⁴⁴ vgl. PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 345.

*Wohnung führend. Auf der linken Seite des Vordergrunds ein hohes Rosengebüsch mit einer Rasenbank davor.*¹⁴⁵

Die Ergänzung des Stückes durch ein Versatzstück, wie den Altar der Aphrodite, gestaltet den Raum zwar mehr aus, steht aber immer noch im Zeichen geringer optischer Konkretisierung¹⁴⁶. Im Nebentext des Werkes findet man kaum Details zur Landschaft, in der sich die Figuren befinden. In seiner *Sappho* lässt Grillparzer einen einheitlichen physischen Raum bestehen, dies ändert sich allerdings stark in seinem drei Jahre später veröffentlichten Werk *Das goldene Vließ*.

Hinsichtlich der Forschungsfrage wurde es für sinnvoll erachtet den ganzen Dramenkomplex um die Kolcherin Medea zu behandeln, da ihre Geschichte sinnbildlich für eine deplatzierte Frau steht. Weil der Handlungsort der beiden Tragödien *Der Gastfreund* und *Die Argonauten* der gleiche ist, also Kolchis, werden diese beiden Teile zusammen analysiert. Die Tragödie *Medea* wird aufgrund der räumlichen Verlegung nach Griechenland gesondert betrachtet.

Betrachtet man den ersten einleitenden Nebentext zu Beginn des *Gastfreundes*, lassen sich im Gegensatz zu *Sappho* große Unterschiede in der Ausführlichkeit der räumlichen Beschreibungen feststellen.

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

Medea, Gora, Peritta, Gefolge von Jungfrauen.

*Beim Aufziehen des Vorhanges steht Medea im Vorgrunde mit dem Bogen in der Hand in der Stellung einer, die eben den Pfeil abgeschossen. An den Stufen des Altars liegt ein, von einem Pfeile durchbohrtes Reh.*¹⁴⁷

Der Nebentext beweist, dass hier von dem statisch wirkenden Raum der *Sappho* nicht viel übrig geblieben ist. Der Aphroditenaltar, der in *Sappho* als Versatzstück dient, hat sich im *Goldenen Vließ* zu einer wilden Bildsäule eines nackten, bärtigen Mannes transformiert, der mit einer Keule und einem Widderfell ausgestattet ist. Die Protagonistin ist gerade dabei Wild zu erlegen. Grillparzer gibt im Nebentext exakte Anweisungen zu links und rechts und zum Material des Wohnhauses des Aietes‘, das er als roh bezeichnet. Der Dramatiker spart nicht mit Verweisen auf die Wildheit Kolchis‘. Neben eindeutigen Hinweisen auf die Räumlichkeit im Nebentext,

¹⁴⁵ GRILLPARZER, FRANZ: *Sappho*. (121-204) In: HELMUT BACHMAIER (Hg.): Franz Grillparzer Werke in sechs Bänden. Franz Grillparzer Dramen 1817 – 1828. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1986. (Bibliothek deutscher Klassiker 14, Band 2), S. 125. Wörtliche Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden so zitiert: (SAPPHO, Band, Seitenzahl, Versangabe), vergleichende Zitate folgendermaßen: (vgl. SAPPHO, Band, Seitenzahl, Versangabe).

¹⁴⁶ vgl. PFISTER, MANFRED: *Das Drama*. 2001, S. 345.

¹⁴⁷ DGV, Band 2, S. 209.

wie dem Erwähnen von *Felsen*, *Felsenbänken*, *Felsensitzen* und *Klippen*¹⁴⁸, evoziert der Dramenautor außerdem auch Raum durch „Bühnenmittel außerhalb der Figurenrede“¹⁴⁹, wie JEBING es definiert. Gemeint sind dabei Bühnenmittel wie Vogelstimmen oder Musik.¹⁵⁰ In *Der Gastfreund* schreibt Grillparzer in seinem Nebentext von kriegerischer Musik¹⁵¹ oder verweist auf sich näherndes oder sich entfernendes Waffengeklirr:

*Schwertgeklirr und dumpfe Stimmen im Hause.*¹⁵²

*Man hört Waffengeklirr und Stimmen in der Ferne.*¹⁵³

*Das Waffengeklirr entfernt sich.*¹⁵⁴

LÖW betont, dass für die Konstruktion von Raum „nicht nur sehen, sondern auch riechen hören oder fühlen“¹⁵⁵ wesentlich sind, was die Erwähnung der akustischen Bühnenmittel sinnvoll macht. „Geräusche sind an der Herausbildung von Räumen, zum Beispiel durch das Erklingen von Musik [...], beteiligt.“¹⁵⁶ Kriegerische Räumlichkeit wird in *Der Gastfreund* und *Die Argonauten* nicht nur durch Waffengeräusche oder Kriegsmusik evoziert, sondern auch durch die Bekleidung der Figuren noch weiter unterstrichen. Im ersten Aufzug der *Argonauten* etwa treten Absyrtus und Aietes, laut Nebentext mit Schwert auf, Aietes sogar mit Helm auf dem Kopf.¹⁵⁷ Die „[w]ilde Gegend mit Felsen und Bäumen“ wird in den *Argonauten* um einen „halbverfallene[n] Turm“ ergänzt, „aus dessen obersten Stockwerke ein schwaches Licht flimmert.“¹⁵⁸ Die Figuren in *Der Gastfreund* und *Die Argonauten* sind stets Bewaffnete und ziehen ihre Waffen rasch. Der Raum wird somit zu einem aggressiv aufgeladenen, kalten und rauen Ort, an dem es zur kriegerischen Auseinandersetzung um das goldene Vließ kommt, aber auch zu Auseinandersetzungen zwischen Mann und Frau [siehe dazu Kapitel 6.1 und 6.2]. Man kann bereits erkennen, dass sich der evozierte Raum durch das Erwähnen akustischer Bühnenmittel und durch das Miteinbeziehen der im Nebentext erwähnten Kleidung sozial auflädt und somit der physische Raum Kolchis um weitere Aspekte erweitert wird. Erkennen

¹⁴⁸ vgl. DGV, Band 2, S. 222, 231, 233, 243 und mehr.

¹⁴⁹ JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. 2015, S. 54.

¹⁵⁰ vgl. ebda., S. 54.

¹⁵¹ vgl. DGV, Band 2, S. 216.

¹⁵² ebda., S. 224.

¹⁵³ ebda., S. 247.

¹⁵⁴ ebda., S. 268.

¹⁵⁵ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 195.

¹⁵⁶ ebda., S. 195.

¹⁵⁷ DGV, Band 2, S. 231.

¹⁵⁸ ebda., S. 231.

lässt sich an dieser Stelle daher, dass sich der Nebentext keinesfalls nur auf die Evokation einer „rahmenden“ physischen Räumlichkeit beschränkt, sondern wesentlich daran beteiligt ist, einen sozialen Raum zu konstituieren, der auf die Figuren einwirkt. Durch die im Nebentext ausgedrückten Verweise auf Waffengeklirr nimmt man den Raum nicht mehr bloß als „qualitätslose“ Hülle für Handlungen wahr.

Weil es innerhalb der Tragödien *Der Gastfreund* und *Die Argonauten* zu mehreren Szenenwechseln kommt, nützt Grillparzer den Nebentext öfter für materiale Lokalisierungstechniken als in *Sappho*. Dementsprechend liefert er mehr und genauere Beschreibungen zum Raum. Als Jason in den Turm Medeas eindringt, wird dieser im Nebentext beispielsweise folgendermaßen beschrieben:

*Ein düsteres Gewölbe im Innern des Turms. Links im Hintergrunde die Bildsäule eines Gottes auf hohem Fußgestell, im Vordergrund rechts eine Felsenbank. Jungfrauen mit Fackeln bringen einen kleinen Altar und Opfergefäße und stellen alles ordnend umher.*¹⁵⁹

Der Nebentext in den Werken *Der Gastfreund* und *Die Argonauten* beinhaltet viele materiale Lokalisierungstechniken, Techniken durch die ein düsterer, dunkler und wilder Raum entsteht. Anders dazu verhält sich die letzte Abteilung des dramatischen Gedichts, die Tragödie *Medea*. Medea, Jason folgend, steht viele Jahre nach den Vorfällen auf Kolchis „[v]or den Mauern von Korinth“¹⁶⁰. Im Vergleich zu den vorangegangenen beiden Tragödien auf Kolchis kommt es in *Medea* so gut wie gar nicht zu materialen Lokalisierungstechniken im Nebentext, denn die Evokation der Räumlichkeit geht nicht über das Erwähnen der Mauern von Korinth hinaus und hält sich somit interessanterweise wieder an die Tradition des antiken Dramas und auch an eine Einheit von Handlung und Ort sowie Zeit.

Im starken Kontrast dazu steht Grillparzers Werk *Libussa*, welches die Aristotelische Einheit des Dramas völlig zu sprengen scheint. In der Tragödie um die böhmische Herrscherin sind im Nebentext einige materiale Lokalisierungstechniken enthalten. Ähnlich den ersten beiden Teilen des Tragödienkomplexes *Das goldene Vließ*, *Der Gastfreund* und *Die Argonauten*, kommt es zu einer durchdachten Konstruktion von Räumlichkeit. Der Autor beschreibt zu Beginn des ersten Aufzuges einen offenen Platz im Walde, im Vordergrund rechts eine Hütte

¹⁵⁹ DGV, Band 2, S. 244.

¹⁶⁰ ebda., S. 307.

und ein Feuer, das daneben brennt.¹⁶¹ Grillparzer, der sich in seinen Stücken stets auf tatsächliche geographische Orte bezieht und versucht seine Dramen in einem größeren Ganzen zu verorten, beschreibt die landschaftliche Umgebung bei *Libussa* mit besonderer Genauigkeit. Zur Erklärung sei an dieser Stelle PIATTI BARBARA zitiert, die schreibt: „Was sich literaturgeographisch untersuchen lässt, ist ein imaginärer Raum, der sich gewissermaßen über die reale Geographie legt, sie teils erweitert (mit erfundenen Orten), teils schrumpfen lässt, und sich mit ihr an manchen Stellen auch berührt.“¹⁶²

Es muss darauf verwiesen werden, dass keine literarische Welt vollkommen unabhängig und autonom von der realen Welt bestehen kann, „weil sie keinen maximalen und konsistenten Zustand angeben könnte, indem sie ex nihilo eine ganze Ausstattung von Individuen und Eigenschaften hervorbrächte“¹⁶³. Was darunter zu verstehen ist, ist die Tatsache, dass der Raum eine Größe darstellt, die sich nie völlig neu erfinden lässt. Der Raum in der Literatur muss sich auf etwas beziehen, das als Raum verstanden wird, denn ohne dieses Bezugssystem Raum könnte keine Handlung stattfinden [siehe dazu die weiteren Ausführungen in 5.1.2].

Der Raum im Drama *Libussa* beispielsweise ist eindeutig als imaginärer Raum zu identifizieren, der sich über eine reale Geographie legt. Da sich das Stück auf die Sage der Erbauung der Stadt Prag im alten Böhmen bezieht, verweist der Autor mit seinen Beschreibungen häufig auf die Geographie Tschechiens und erwähnt etwa die Moldau sowohl im Haupt- als auch im Nebentext¹⁶⁴:

*Ebene an den Ufern der Moldau. Rechts ein Teil von Libussas Wohnung. Auf derselben Seite nach vorn ein kleines Gebüsch, vor dem ein Weib mit einem etwa vierjährigen Kinde sitzt.*¹⁶⁵

Das Nennen eines tatsächlich verortbaren geographischen Gewässers im Nebentext findet sich in *Libussa* erstmalig. Zwar kommt es im *Goldenen Vließ* zur Nennung der Orte Kolchis und Korinth im Nebentext, es finden sich dort aber keine weiteren Andeutungen auf andere geographisch fassbare Gegebenheiten. Im Gegensatz dazu schreibt Grillparzer in seiner *Libussa* neben dem Verweis auf die Moldau auch vom „*Schloß der Schwestern auf Budesch*“¹⁶⁶.

¹⁶¹ vgl. GRILLPARZER, FRANZ: *Libussa*. (275-372) In: HELMUT BACHMAIER (Hg.): *Franz Grillparzer Werke in sechs Bänden*. Franz Grillparzer Dramen 1828 – 1851. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1986. (Bibliothek deutscher Klassiker 20, Band 3), S. 277. Wörtliche Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden so zitiert: (LIBUSSA, Band, Seitenzahl, Versangabe), vergleichende Zitate folgendermaßen: (vgl. LIBUSSA, Band, Seitenzahl, Versangabe).

¹⁶² PIATTI, BARBARA: *Die Geographie der Literatur*. 2008, S. 31.

¹⁶³ Eco, Umberto zit. n. PIATTI, BARBARA: *Die Geographie der Literatur*. 2008, S. 131.

¹⁶⁴ vgl. Nebentext: LIBUSSA, Band 3, S. 296 und Haupttext: LIBUSSA, Band 3, S. 256, V. 2043.

¹⁶⁵ LIBUSSA, Band 3, S. 296.

¹⁶⁶ ebda., S. 281.

Hinsichtlich der Überprüfung des Nebentexts auf die Evokation von physischen Raum muss zusammengefasst werden: Der Nebentext trägt zwar tatsächlich zur Konstitution einer physischen Räumlichkeit bei, indem die Räume optisch konkretisiert werden, dennoch ist ersichtlich, dass seine Aufgaben die Räumlichkeit betreffend weit über eine bloße Evokation von Raum „mit Hintergrundqualität“ hinausgehen. Vor allem durch die im Zusammenhang mit dem *Goldenen Vließ* erwähnten akustischen Bühnenmittel ist erkennbar, dass der Nebentext wesentlich an der atmosphärischen Aufladung der Räume beteiligt sein kann. Besonders durch seine Aufgabe als Inszenierungsanweisung konstituiert er dynamische soziale Räumlichkeit. Tatsache ist, dass der Nebentext in allen drei behandelten Werken primär als Inszenierungsanweisung gebraucht wird. Durch den Nebentext werden die Auftritte der Personen genau geschildert und die Positionierung der Figuren zueinander festgelegt, wodurch es zu aktionalen Lokalisierungstechniken kommt. Wenn man sich in Erinnerung ruft, dass sich die Forschungen in der neueren Zeit immer mehr von der Vorstellung des Container-Raumes abwenden und die „Dynamisierung des Raums durch räumliche ›Beziehungen‹“¹⁶⁷ betonen, dann werden die im Nebentext enthaltenen Inszenierungsanweisungen zum raumbildenden Element. BACHMANN-MEDICK DORIS fasst dahingehend zusammen:

Dieser Bewegungsaspekt setzt geradezu eine weitere Akzentverschiebung frei: weg von der bloßen Repräsentation von Räumen in der Literatur, hin zur Raumwahrnehmung des Subjekts, zur Hervorbringung von Räumen durch die Bewegung von Körpern, ja – so wäre zu ergänzen – durch die aktive oder passive (individuelle und kulturelle) Subjektverortung.¹⁶⁸

Gerade weil die Bewegung in Zusammenhang mit der daraus resultierenden (atmosphärisch aufgeladenen) Räumlichkeit als „Schlüsselkategorie einer besonders aufschlussreichen Korrelation“¹⁶⁹ gewertet wird, muss der Nebentext hinsichtlich seiner positionierenden und handlungsanschaffenden Aspekte untersucht werden. Schnell wird dadurch klar, dass der Nebentext somit auch in geschlossenen Dramen wesentlich zur Konstitution einer dynamischen Räumlichkeit beiträgt. Am Beispiel der *Sappho* wird ersichtlich, dass der Nebentext maßgeblich die Positionierung der Figuren bestimmt und dadurch soziale Räumlichkeit entsteht. Beispiele aus dem Textsubstrat *Sapphos* sollen zeigen, wie weit der Nebentext mit seinen Anweisungen an die Figuren an der Konstitution von sozialer Räumlichkeit mitwirkt. Beim Aufeinandertreffen Phaons und Melittas im zweiten Aufzug wird die Bedeutung des Nebentexts beispielsweise besonders ersichtlich. Wirft man einen Blick auf die, die Figuren

¹⁶⁷ BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. 2009, S. 258.

¹⁶⁸ ebda., S. 259.

¹⁶⁹ ebda., S. 259.

Melitta und Phaon betreffenden, Anweisungen im Nebentext unter Aussparung des Haupttextes, ergibt sich augenscheinlich eine „Raumbewegungsform“¹⁷⁰, welche von „geschlechtsspezifischen Unterschieden“¹⁷¹ dominiert wird. Phaon ist in dieser Räumlichkeit die aktive Figur, die sich der größtenteils passiven (und schreckhaften) weiblichen Figur annähert und diese in Besitz nehmen will. Indem Phaon ihre Bewegungen lenkt, wird die Frau zum unbeweglichen Körper und steht starr und mit gesenktem Kopf im Raum.

PHAON *der während des vorigen Selbstgesprächs [Melittas] am Eingange der Grotte erschienen ist, sich aber lauschend zurückgezogen hat, tritt jetzt vor und legt Melitten von hinten die Hand auf die Schulter:*

MELITTA *zusammenschreckend:*

Er hebt ihr das Haupt am Kinne empor.

[...]

PHAON *eine Rose herausnehmend:*

Er steckt sie ihr an den Busen.

*Melitta, die bei seiner Berührung zusammengefahren, steht jetzt mit hoch klopfender Brust, beide Arme hinabhängend, mit **gesenktem Haupt und Aug** *unbeweglich* da.*

*Phaon hat sich einige Schritte entfernt und betrachtet sie von weitem.*¹⁷²

Selbst als Melitta aktiv wird und sich innerhalb des Raumes bewegt, entspricht sie in diesem „Raum-Bewegungsmuster“¹⁷³ der männlichen Vorstellung der „hilfsbedürftigen Frau“¹⁷⁴, indem sie beim Rosenpflücken unbeholfen in die Arme des starken Mannes taumelt, die dieser bereits erwartungsvoll offen hält:

MELITTA *die Blumen von sich werfend:*

Am Rosenstrauche emporblickend:

MELITTA *auf die Rasenbank steigend:*

MELITTA *auf die Zehen emporgehoben, den Zweig, an dessen äußerstem Ende die Rose hängt herabbeugend:*

PHAON *der, ohne auf die Rose zu achten, nur Melitten betrachtet hat:*

*Der Zweig ist ihren [Melittas] Händen emporschnellend entschlüpft, **sie taumelt und sinkt in Phaons Arme, die er ihr geöffnet entgegenhält.***

PHAON *sie an sich haltend:*

*Er drückt rasch einen Kuß auf ihre Lippen.*¹⁷⁵

Es muss protokolliert werden, dass durch die alleinige Betrachtung des Nebentexts und des dadurch entstehenden sozialen Raumes Aussagen über den Text getroffen werden können, denn der durch die Anweisungen des Nebentexts entstehende Raum ist ein Raum, der gesellschaftliche Normen und Hierarchien transportiert.

¹⁷⁰ BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. 2009, S. 259.

¹⁷¹ ebda., S. 259.

¹⁷² vgl. SAPPHO, Band 2, S. 146-149.

¹⁷³ BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. 2009, S. 259.

¹⁷⁴ PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 132.

¹⁷⁵ vgl. SAPPHO, Band 2, S. 150-151.

Als weiteres Beispiel für eine durch den Nebentext entstehende dynamische Räumlichkeit im dramatischen Text wird die in starkem Kontrast zu Melittas und Phaons „Raumbewegungsmuster“¹⁷⁶ des zweiten Aufzuges stehende Begegnung zwischen Phaon und Sappho im fünften Aufzug genannt. Wieder den Haupttext aussparend wird sichtbar, welche gegensätzliche Raumatmosphäre durch wenige Anweisungen im Nebentext erzeugt werden kann:

[Phaon] *Durchbricht die Menge. Auch der Kreis der Sklavinnen öffnet sich, Sappho liegt hingegossen an den Stufen des Altars.*
Er faßt sie [Sappho] an. Bei seiner Berührung fährt Sappho empor, und eilt mit fliegenden Schritten, ohne ihn anzusehen, dem Vordergrunde zu.
 PHAON *ihr folgend:*
 [...] *Er faßt ihren Arm und wendet sie gegen sich. Sie blickt empor, ihr Auge trifft das seinige.*
 SAPPHO *schmerzvoll zusammenfahrend:*¹⁷⁷

In dieser Szene drückt sich die männliche Dominanz wesentlich anders aus als in der zuvor behandelten. Wieder stellt Phaon die aktive Figur dar und dringt auf die unbewegliche Frau ein. Sappho ist in dieser Szene auf vertikaler Achse unten verortet, da sie auf den Stufen des Altars liegt. Phaon hingegen geht aufrecht auf sie zu, wodurch er eine Position über Sappho einnimmt. PFISTERS Annahme, dass „[d]er Gegensatz von Oben und Unten [...] zum räumlichen Modell der [...] Hierarchie [wird]“¹⁷⁸ kann hier geltend gemacht werden. Es ist wichtig festzuhalten, dass der physische Raum im fünften Akt laut Anweisung im Nebentext (*Freie Gegend wie im vorigen Aufzuge*.¹⁷⁹ / *Gegend wie in den vorigen Aufzügen*.¹⁸⁰ / *Freie Gegend wie in den vorigen Aufzügen*.¹⁸¹ / *Gegend wie in den vorigen Aufzügen*.¹⁸²) derselbe ist wie in den vorigen Aufzügen, trotzdem aber als andersartige Räumlichkeit wahrgenommen werden kann. Den Raum als „Indikator“ für gesellschaftliche Entwicklungen zu nützen, wie es Lefebvre vorschlug, scheint durchaus sinnvoll¹⁸³, denn die unterschiedlich gestimmten Beziehungen der Figuren zueinander nehmen Einfluss auf die Atmosphäre des Raums.

Auch im *Goldenen Vließ* und in *Libussa* evoziert der Nebentext als Inszenierungsanweisung Raum. Wie in *Sappho* finden sich im Nebentext des dramatischen Gedichts in drei Abteilungen, *Das goldene Vließ*, viele aktionale Lokalisierungstechniken. Das erste Aufeinandertreffen

¹⁷⁶ BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. 2009, S. 259.

¹⁷⁷ vgl. SAPPHO, Band 2, S. 191-192.

¹⁷⁸ vgl. PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 340.

¹⁷⁹ SAPPHO, Band 2, S. 141.

¹⁸⁰ ebda., S. 156.

¹⁸¹ ebda., S. 171.

¹⁸² ebda., S. 186.

¹⁸³ vgl. SCHMID, CHRISTIAN: Stadt, Raum, Gesellschaft. 2005, S. 299.

Jasons und Medeas in *Die Argonauten* findet in Medeas Turmraum statt, der sich dadurch Medea gegenüber negativ stimmt, denn es ist der Mann, der die aktive Position einnimmt und über der am Boden liegenden Frau steht, die er in diesem Fall sogar verletzt hat. Betrachtet man die erste Begegnung zwischen Medea und Jason unter Aussparung der Figurenrede, ergibt sich folgendes Bild:

Jason springt hinter der Bildsäule hervor.
 MEDEA zurückfahrend:
Indem er [Jason] mit vorgehaltenem Schwerte hervorspringt verwundet er Medeen am Arme.
 MEDEA den verwundeten rechten Arm mit der linken Hand fassend:
Stürzt auf den Felsensitz hin, wo sie schwer atmend leise ächzt.
 JASON Im Dunkeln herum blickend:
Er nimmt eine Lampe und leuchtet vor sich hin.
 Hinzutretend:
 MEDEA stöhnend:
 JASON Sie mit der Lampe beleuchtend.¹⁸⁴

Durch die Art und Weise wie die Figuren im Raum verortet sind, erinnert die Begegnung zwischen Jason und Medea an das durch Phaon erzwungene Aufeinandertreffen mit Sappho. Es ist eindeutig ein „(männlich konnotiertes) subjektkontrolliertes [...] Bewegungsmuster“¹⁸⁵ auszumachen, das den Raum somit zugunsten der Männer stimmt. Der Mann besitzt in diesen Szenen die Handlungsmacht, während die Frauen mit der Inbesitznahme des Raumes durch den Mann handlungsunfähig werden. In *Sappho* und dem *Goldenen Vließ* findet die Hierarchie zugunsten des Mannes in den „Raum-Bewegungsmustern“¹⁸⁶ deutlich Ausdruck. Auch in *Libussa* wirkt der Nebentext als Inszenierungsanweisung stark raumkonstruierend, jedoch wird durch ihn in *Libussa* kein solch eindeutiger Moment der Ungleichheit zwischen dem Mann und der Frau erzeugt. Trotzdem lassen sich durch die im Nebentext festgelegten Handlungen der Figuren Hierarchien feststellen, die jedoch subtiler gestaltet sind. Ein besonders interessanter Moment hinsichtlich der Handlungsanweisungen an die Figuren im Werk *Libussa* ist der Vergleich der Nebentexte einer Szene aus dem dritten Aufzug mit einer Szene aus dem vierten.

3. Aufzug	4. Aufzug
PRIMISLAUS [...] Komm ich zu Hof und, neigen dir mein Knie, Frag ich, o Fürstin: was ist dein Gebot? <i>Er kniet.</i> ¹⁸⁷	<i>Indem sie [Libussa] Primislaus' Hand ergreift und halb das Knie beugt, das Volk aber kniet, fällt der Vorhang.</i> ¹⁸⁸

Tabelle 1: Gegenüberstellung: Hierarchie zwischen *Libussa* und *Primislaus*

¹⁸⁴ vgl. DGV, Band 2, S. 246

¹⁸⁵ BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. 2009, S. 259.

¹⁸⁶ ebda., S. 259.

¹⁸⁷ LIBUSSA, Band 3, S. 328, V.1273.

¹⁸⁸ ebda., S. 351.

Während der Pflüger Primislaus, mindestens so stolz wie die Herrscherin Libussa, vor der Frau auf die Knie geht, senkt Libussa laut Anweisungen vor ihrem neuen Ehemann nur halb das Knie. Diese Angaben im Nebentext sind ein Hinweis dafür, wie exakt sich der Dramenautor Grillparzer mit der Interaktion seiner Figuren auseinandersetzt und diese in den Nebentexten festlegt. Primislaus befindet sich knieend auf einer tieferen Ebene als es Libussa mit nur halb gebeugtem Knie tut. Libussas halber Kniefall am Ende des vierten Aufzuges macht deutlich, wie sehr sich die Fürstin ihrer Positionierung in der Räumlichkeit bewusst ist. Letztlich endet aber auch sie völlig falsch verortet und durch den Mann in ihrer Identität beeinflusst.

Nicht nur oben und unten spielen in Grillparzers *Libussa* eine Rolle zur Evokation von Räumlichkeit, sondern auch rechts und links, beziehungsweise hinten und vorne sind relevant. JEBING schreibt dahingehend: „Die Positionierung der Figuren im Raum ordnet sie einander zu – entweder als einander zugehörig, hierarchisch über- und untergeordnet oder einander (als Konfliktparteien) gegenübergestellt.“¹⁸⁹

Jegliche Art der Positionierung erzeugt einen Raum, der entweder Partnerschaft, Feindschaft oder Ungleichheit vermitteln kann. In Grillparzers Werken kommt es primär zur Verortung der Figuren auf einer vertikalen Achse, wie aus dem bisher genannten Beispielen hervorgeht. Trotzdem sind in Grillparzers *Libussa* auch genauere Anweisungen zur Positionierung auf horizontaler Achse auszumachen. Ein Beispiel dafür, dass Grillparzers Verortung der Figuren im Nebentext über die Opposition von oben und unten hinausgeht, sind die exakten Anweisungen an die Wladiken im zweiten Aufzug, als sie sich vom Hof zurückziehen, um Libussas Rätsel zu lösen. Betrachtet man den Nebentext ohne Haupttext zeichnet sich folgendes Bild.

*Die drei Wladiken kommen, vor ihnen der Knabe mit dem Kissen.
Der Knabe setzt das Kissen auf ein niedres Felsstück links im Vordergrund und geht.
DOMASLAV dem Knaben nachblickend:
BIWOY der sich rechts im Vorgrunde zur Erde niedergeworfen hat, mit seinem Schwerte spielend:
LAPAK im Hintergrunde, die Hände auf dem Rücken, auf und ab gehend:
DOMASLAV der links im Vorgrunde auf das Felsenstück gestützt, unverwandt die Kette betrachtet:
[...]
Er [Lapak] geht wieder auf und nieder.
BIWOY Aufstehend:¹⁹⁰*

Versieht man die drei Wladiken mit den ihnen im Werk zugeschriebenen Attributen zeichnet sich ein interessantes Bild, denn Domaslav ist der Reiche, Biwoy der Starke und Lapak der

¹⁸⁹ JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. 2015, S. 54.

¹⁹⁰ LIBUSSA, Band 3, S. 306-307.

Weise. So ist die Weisheit mit Lapak im Hintergrund, flankiert von der Stärke durch Biwoy auf der rechten und dem Reichtum Domaslavs auf der linken Seite. Inwieweit sich Grillparzer über diese Aufstellung seine Gedanken machte, ist für die Forschungsfrage dieser Arbeit nicht relevant und würde wohl den Rahmen der Arbeit sprengen. Der Vollständigkeit halber erscheint es aber wichtig auf diese exakte räumliche Verortung der drei Wladiken hinzuweisen.

Für eine ganzheitliche Analyse soll an dieser Stelle auch das Mittel der Verwandlung erwähnt werden, auf das Grillparzer in seinem Werk *Libussa* das erste Mal zurückgreift. Laut PFISTER geben „kontextbezogene Bühnenanweisungen Instruktionen zum Bühnenbild, den Requisiten, der Beleuchtung, zu Musik und Geräuschen, zu besonderen Theatereffekten wie Vernebelung, Projektion oder Einsatz von Bühnenmaschinerie, zu Akt- und Szenenwechsel und zur ‚Verwandlung‘“.¹⁹¹ Die Verwandlung bedeutet einen Schauplatzwechsel auf offener Bühne durchzuführen, ein Stilmittel, das man im Werk *Libussa* vier Mal findet.

Verwandlung	
2. Aufzug	<i>Kurze Gegend mit Felsen und Bäumen. Die drei Wladiken kommen, vor ihnen der Knabe mit dem Kissen.</i> ¹⁹²
2. Aufzug	<i>Platz vor Libussas Schlosse wie zu Anfang des Aufzuges. Libussa kommt mit Gefolge. Auf der entgegengesetzten Seite, links im Hintergrunde, haben sich mehrere Männer aufgestellt.</i> ¹⁹³
3. Aufzug	<i>Tiefes Theater. Im Hintergrund auf einem Felsen das Schloß der Schwestern. Wlasta und Swartka vom Hintergrunde nach vorn kommend.</i> ¹⁹⁴
4. Aufzug	<i>Der Thronsaal wie im dritten Aufzuge, im Mittelgrunde durch einen Vorhang abgeschlossen. Es ist dunkel.</i> ¹⁹⁵

Tabella 2: Verwandlungen in *Libussa*

Die Verwandlungen im zweiten Aufzug sind Wandlungen von Libussas Hof zu einer felsigen, naturbelassenen Gegend und wieder zurück zum Hof. Im dritten Aufzug kommt es zu einer Verwandlung von Primislaus‘ Hütte in das Schloss der Schwestern Kascha und Tetka. Die letzte Verwandlung findet statt, als Primislaus von seinem Gemach im Innern des Turms durch die Falltür in den Thronsaal stürzt, der für diese Szene in der Mitte durch einen Vorhang abgeschlossen ist.

Dass der Nebentext eine wesentliche Rolle für die Evokation von Räumlichkeit spielt, ist nach der sorgfältigen Analyse der drei Werke *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa* eindeutig dargelegt. Die Nebentexte in den Werken *Libussa* und *Das goldene Vließ* sind im Gegensatz zu

¹⁹¹ PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 36-37.

¹⁹² LIBUSSA, Band 3, S. 306.

¹⁹³ ebda., S. 314.

¹⁹⁴ ebda., S. 323.

¹⁹⁵ ebda., S. 344.

Grillparzers *Sappho* wesentlich detaillierter in Bezug auf die Ausgestaltung der physischen Räume, weil es in diesen Werken zu mehreren Szenenwechseln kommt. Für die Raumevokation primär wichtig sind die Nebentexte allerdings als schauspielerbezogene Bühnenanweisung.¹⁹⁶ Der Nebentext als Inszenierungsanweisung erzeugt sozialen Raum. Es erscheint an dieser Stelle wichtig anzumerken, dass es nicht falsch ist, soziale Räumlichkeit innerhalb eines physischen Raumes anzunehmen und damit gesellschaftliche Verhältnisse als materielle zu begreifen.¹⁹⁷ SCHMID CHRISTIAN bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt:

Sie [die gesellschaftlichen Verhältnisse] schweben nicht in der Luft, sind nicht reine Vorstellungen oder abstrakte Werke, auch nicht immaterielle Strukturen, sondern sie werden durch konkrete Tätigkeiten [...] konstituiert. Es ist indessen keineswegs so, dass das Soziale nur im Materiellen existierte, aber es existiert nicht ohne das Materielle [...]. Materielles und Soziales sind dialektisch verschränkt, ihre Trennung würde zu reinen Abstraktionen führen – zu einer materiellen und einer mentalen Welt.¹⁹⁸

Die Ausführungen SCHMIDS ermöglichen es den sozialen und physischen Raum als etwas ineinander Verwobenes, sich ständig Beeinflussendes wahrzunehmen. Den materiellen Raum mit dem sozialen Raum zu verbinden ermöglicht es, den Raum als einen die Handlung bestimmenden dynamischen Prozess zu verstehen. Die Inszenierungsanweisungen im Nebentext erzeugen konkrete Tätigkeiten, die wiederum einen Raum erzeugen, durch welchen Hierarchie, Ebenbürtigkeit oder Ungleichheit ausgedrückt werden können. Der Nebentext ist somit wesentlich an der Evokation von Raum beteiligt. Der Annahme PFISTERS, dass der Nebentext gegenüber dem inszenierten Text sekundär bleibt, kann somit nicht eindeutig zugestimmt werden.¹⁹⁹ Gerade für die Beantwortung der Forschungsfrage scheinen die im Nebentext festgelegten Handlungsanweisungen besonders relevant. Inwieweit der Haupttext den Nebentext tatsächlich überlagern kann, soll nun im Zusammenhang mit der Analyse des Haupttexts beantwortet werden.

Um einen Überblick über die durch den Nebentext erzeugten Räume innerhalb der Dramen zu schaffen, wird nachfolgend eine tabellarische Darstellung der Dramenarchitektonik nach JEBING²⁰⁰ gegeben.

¹⁹⁶ vgl. PFISTER, MANFRED: *Das Drama*. 2001, S. 36.

¹⁹⁷ vgl. SCHMID, CHRISTIAN: *Stadt, Raum, Gesellschaft*. 2005, S. 298.

¹⁹⁸ SCHMID, CHRISTIAN: *Stadt, Raum, Gesellschaft*. 2005, S. 298-299.

¹⁹⁹ vgl. PFISTER, MANFRED: *Das Drama*. 2001, S. 356.

²⁰⁰ vgl. JEBING, BENEDIKT: *Dramenanalyse*. 2015, S. 56

Sappho					
	1. Aufzug	2. Aufzug	3. Aufzug	4. Aufzug	5. Aufzug
	<i>Freie Gegend. Im Hintergrunde das Meer, dessen flaches Ufer sich gegen die linke Seite zu in felsichten Abstufungen emporhebt. Hart am Ufer ein Altar der Aphrodite. Rechts im Vorgrunde der Eingang einer Grotte mit Gesträuch und Eppich umwachsen; weiter zurück das Ende eines Säulenganges mit Stufen, zu Sapphos Wohnung führend. Auf der linken Seite des Vorgrundes ein hohes Rosengebüsch mit einer Rasenbank davor. (125)</i>	<i>Freie Gegend wie im vorigen Aufzuge. (141)</i>	<i>Gegend wie in den vorigen Aufzügen. Phaon liegt schlummernd auf der Rasenbank. (156)</i>	<i>Freie Gegend wie in den vorigen Aufzügen. Mondnacht. (171)</i>	<i>Gegend wie in den vorigen Aufzügen. Tagesanbruch. (186)</i>
1. Auftritt	<i>Zimbeln und Flöten und verworrener Volkszuruf in der Ferne. Rhamnes stürzt herein. (125)</i>	P H A O N kommt. (141)	S A P P H O kömmt aus der Grotte: (156)	S A P P H O kommt, in tiefe Gedanken versenkt. – Sie bleibt stehen. – Nach einer Pause: (171)	<i>Sappho sitzt halb liegend auf der Rasenbank, unbeweglich vor sich hinstarrend. In einiger Entfernung steht Eucharis; weiter zurück mehrere Sklavinnen. Rhamnes kömmt. (186)</i>
2. Auftritt	<i>Sappho, köstlich gekleidet, auf einem mit weißen Pferden bespannten Wagen, eine goldne Leier in der Hand, auf dem Haupte den Siegeskranz. Ihr zur Seite steht Phaon in einfacher Kleidung. Volk umgibt laut jubelnd den Zug. (127)</i>	<i>Eucharis. Melitta. Sklavinnen mit Blumen und Kränzen. (143)</i>	S A P P H O allein, nach einer Pause.: (160)	<i>Rhamnes. Sappho. (173)</i>	<i>Ein Landmann. Vorige. (188)</i>
3. Auftritt	<i>Sappho. Phaon. (129)</i>	<i>MELITTA allein. Sie setzt sich auf die Rasenbank und beginnt einen Kranz zu flechten. Nach einer Weile schüttelt sie schmerzlich das Haupt, und legt das Angefangene neben sich hin: (144)</i>	<i>Eucharis. Sappho. (162)</i>	S A P P H O allein: (176)	<i>Phaon, Melitten führend. Landleute. Sappho mit ihren Dienern im Hintergrunde. (189)</i>
4. Auftritt	<i>Eucharis. Melitta. Rhamnes. Diener und Dienerinnen. Vorige. (135)</i>	<i>Phaon. Melitta. P H A O N der während des vorigen Selbstgespräches am Eingange der Grotte erschienen ist, sich aber lauschend zurückgezogen hat, tritt jetzt vor und legt Melitten von hinten die Hand auf die Schulter: (146)</i>	<i>S A P P H O allein. Sie setzt sich auf die Rasenbank und stützt das Haupt in die Hand. Pause. (163)</i>	<i>Melitta. Rhamnes. (176)</i>	<i>Vorige ohne Sappho und Eucharis. (195)</i>
5. Auftritt	<i>Sappho. Melitta. (136)</i>	<i>Sappho, einfach gekleidet, ohne Kranz und Leier. Vorige. (151)</i>	<i>Melitta. Sappho. MELITTA kommt, einfach aber mit Sorgfalt gekleidet, Rosen am Busen und in den</i>	<i>Phaon. Vorige. (178)</i>	<i>Eucharis. Vorige. (199)</i>

			<i>Haaren. Sie bleibt am Eingange stehen, tritt aber, da Sappho sich nicht regt, näher hinzu: (163)</i>	
6. Auftritt	<i>SAPPHO allein. Sie legt in Gedanken versunken die Stirn in die Hand, dann setzt sie sich auf die Rasenbank und nimmt die Leier in den Arm, das Folgende mit einzelnen Akkorden begleitet: (139)</i>	<i>Sappho. Phaon (152)</i>	<i>Phaon. Vorige. (167)</i>	<i>Eine Pause. – Dann erscheint Eucharis auf den Stufen. (182)</i> <i>Sappho reich gekleidet wie im ersten Aufzuge; den Purpurmantel um die Schultern, den Lorbeer auf dem Haupte, die goldne Leier in der Hand, erscheint von ihren Dienerinnen umgeben, auf den Stufen des Säulenganges und schreitet ernst und feierlich herunter. Lange Pause. (201)</i>
7. Auftritt		<i>PHAON allein, nachdem er eine Weile starr vor sich hingesehn: (154)</i>		<i>Rhamnes eilig. Eucharis. (182)</i>
8. Auftritt				<i>Sappho. Vorige. (183)</i>

Tabelle 3: Sappho - Architektur des Dramas

Der Gastfreund – Ein Trauerspiel in einem Aufzug				
	1. Aufzug			
1. Szene	<i>Kolchis. Wilde Gegend mit Felsen und Bäumen, im Hintergrunde das Meer. Am Gestade desselben ein Altar, von unbehauenen Steinen zusammengefügt, auf dem die kolossale Bildsäule eines nackten, bärtigen Mannes steht, der in seiner Rechten eine Keule, um die Schultern ein Widderfell trägt. Links an den Szenen des Mittelgrundes der Eingang eines Hauses mit Stufen und rohen Säulen. Tagesanbruch. Beim Aufziehen des Vorhanges steht Medea im Vordergrunde mit dem Bogen in der Hand in der Stellung einer, die eben den Pfeil abgeschossen. An den Stufen des Altars liegt ein, von einem Pfeile durchbohrte Reh. (209)</i>			
2. Szene	<i>Kriegerische Musik. Bewaffnete Griechen ziehen auf, mit grünen Zweigen in der Hand. Der letzte geht Phryxus, in der linken Hand gleichfalls einen grünen Zweig, in der Rechten ein goldenes Widderfell, in Gestalt eines Panieres auf der Lanze tragend. Bewaffnete Kolcher treten von der anderen Seite ein. Die Musik schweigt. Indem Phryxus an dem im Hintergrunde befindlichen Altar und der darauf stehenden Bildsäule vorbeigeht, bleibt er, wie von Erstaunen gefesselt stehn, dann spricht er: (216)</i>			
3. Szene	<i>Ab mit seinen [Phryxus'] Gefährten. Medea setzt sich auf eine Felsenbank im Vordergrunde und beschäftigt sich mit ihrem Bogen, den sie von der Erde aufgehoben hat. Aietes steht auf der anderen Seite des Vorgrundes und verfolgt mit den Augen die Diener des Phryxus, die Gold und reiche Gefäße ins Haus tragen. – Lange Pause. (222)</i>			
Die Argonauten – Ein Trauerspiel in vier Aufzügen				
	1. Aufzug	2. Aufzug	3. Aufzug	4. Aufzug
1. Szene	<i>Kolchis. – wilde Gegend mit Felsen und Bäumen. Im Hintergrunde ein halbverfallener Turm, aus dessen obersten Stockwerk ein schwaches Licht flimmert. Weiter zurück die Aussicht aufs Meer. – Finstere Nacht. (231)</i>	<i>Halle wie am Ende des vorigen Aufzuges. Es ist Tag. (249)</i>	<i>Das Innere von des Königs Zelte. Der hintere Vorhang desselben ist so, daß man durch denselben, ohne die draußen befindlichen Personen genau unterscheiden zu können, doch die Umrisse derselben erkennen kann. Medea, Gora, Jungfrauen im Zelte. Jason, Aietes und alle Personen des letzten Aktschlusses außer demselben. Medea steht links im Vorgrunde aufgerichtet, die linke Hand auf einen Tisch gestützt, die Augen unbeweglich vor sich gerichtet in der Stellung einer die hört was außen</i>	<i>Das Innere einer Höhle. Kurzes Theater. Im Vordergrunde rechts das Ende einer von oben herabführenden Treppe. In der Felsenwand des Hintergrunds ein großes, verschlossenes Tor. (290)</i>

			vorgeht. Gora sie beobachtend auf der anderen Seite des Tisches. Jungfrauen teils knieend, teils stehend um sie gruppiert. Einige Krieger im Hintergrunde des Zeltes an den Seiten aufgestellt. (267)	
2. Szene	Ein düsteres Gewölbe im Innern des Turms. Links im Hintergrunde die Bildsäule eines Gottes auf hohem Fußgestell, im Vordergrund rechts eine Felsenbank. Jungfrauen mit Fackeln bringen einen kleinen Altar und Opfergefäße und stellen alles ordnend umher. (244)	Feier Platz mit Bäumen. Links im Hintergrunde des Königs Zelt. Acht Abgeordnete der Argonauten treten auf von einem Kolchischen Hauptmanne geleitet. (257)	Eine waldigte Gegend an der Straße, die zum Lager der Argonauten führt. Jason, Milo und andre Argonauten kommen. (273)	Die Pforten springen auf und zeigen eine innere schmälere Höhle, seltsam beleuchtet. Im Hintergrunde ein Baum. An ihm hängt hellglänzend das goldene Vließ. Um Baum und Vließ windet sich eine ungeheure Schlange, die beim Aufspringen der Pforte ihr in dem Laube verborgenes Haupt hervorstreckt und züngelnd vor sich hin blickt. (293)
3. Szene				Freier Platz vor der Höhle. Im Hintergrunde die Aussicht aufs Meer, die auf der rechten Seite durch einen am Ufer liegenden Hügel verdeckt wird, hinter dem, nur mit den Masten und dem Vorderende sichtbar, das Schiff der Argonauten liegt. (296)

Tabelle 4: Der Gastfreund und Die Argonauten - Architektonik des Dramas

Medea – Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen					
	1. Aufzug	2. Aufzug	3. Aufzug	4. Aufzug	5. Aufzug
1. Szene	Vor den Mauern von Korinth. Links im Mittelgrunde ein Zelt aufgeschlagen. Im Hintergrunde das Meer, an dem sich auf einer Landspitze ein Teil der Stadt hinzieht. Früher Morgen noch vor Tagesanbruch. Dunkel. Ein Sklave steht rechts im Vordergrund in einer Grube, mit der Schaufel grabend und Erde auswerfend. Medea auf der anderen Seite, vor ihr eine schwarze, seltsam mit Gold verzierte Kiste, in welche sie mancherlei Gerät während des Folgenden hineinlegt. (307)	Halle in Kreons Königsburg zu Korinth. Kreusa sitzend, Medea auf einem niederen Schemmel vor ihr, eine Leier in ihrem Arm; sie ist griechisch gekleidet. (329)	Vorhof von Kreons Burg. Im Hintergrunde der Eingang von der Wohnung des Königs; rechts an den Seitenwänden ein Säulengang zu Medeens Aufenthalt führend. Medea im Vordergrund stehend, Gora weiter zurück mit einem Diener des Königs sprechend. (348)	Vorhof vor Kreons Burg wie im vorigen Aufzuge. Abenddämmerung. Medea liegt hingestreckt auf die Stufen, die zu ihrer Wohnung führen. Gora steht vor ihr. (367)	Vorhof vor Kreons Burg wie im vorigen Aufzuge. Die Wohnung des Königs im Hintergrunde ausgebrannt und noch rauchend. Mannigfach beschäftigtes Volk füllt den Schauplatz. Morgendämmerung. Der König schleppt Gora aus dem Palaste. Mehrere Dienerinnen Kreusas hinter ihm her. (383)
2. Szene					Wilde, einsame Gegend von Wald und Felsen umschlossen, mit einer Hütte. Der Landmann auftretend. (387)

Tabelle 5: Medea - Architektonik des Dramas

Libussa					
	1. Aufzug	2. Aufzug	3. Aufzug	4. Aufzug	5. Aufzug
Szene 1	<i>Offner Platz im Walde. Rechts im Vordergrund eine Hütte. Daneben brennt ein Feuer. (277)</i>	<i>Ebene an den Ufern der Moldau. Rechts ein Teil von Libussas Wohnung. Auf derselben Seite nach vorn ein kleines Gebüsch, vor dem ein Weib mit einem etwa vierjährigen Kinde sitzt. Links gegenüber ein Tisch mit plaudernden und zechenden Gesellen. Zwei darunter spielen eine Art rohes Brettspiel. Im Hintergrunde wird zu einer Zither getanzt. (296)</i>	<i>Gehöft vor Primislaus' Hütte wie zu Anfang des ersten Aufzuges. Ein umgewendeter Pflug rechts im Vordergrunde. (319)</i>	<i>Auf den Wällen von Libussas Burg. Im Hintergrunde durch ein zinnenartiges Steingeländer geschlossen. Rechts und links halbrunde Türme mit Eingängen. Dobromila sitzt im Hintergrunde am Geländer und liest. Wlasta und Primislaus treten aus dem Turme links. (333)</i>	<i>Ländliches Gemach von querliegenden Baumstämmen gefügt. Im Hintergrunde zwei Mäde Libussas, die ein breites Tuch ausgespannt vor sich hinhalten, indes eine andre am Boden knieend mit einem Griffel eine bezweckte Form daran abzumessen scheint. Im Vordergrunde rechts ein Stuhl mit einem darangelehnten Spinnrocken. Dobromila, als eben von der Arbeit aufgestanden, steht daneben und sieht den im Hintergrunde Beschäftigten zu. Zu beiden Seiten Türen. (352)</i>
Szene 2	<i>Schloß der Schwestern auf Budesch. Innerer Hof. Links ein Teil der Wohngebäude mit einer Pforte. Der Hintergrund durch eine wallartige Terrasse geschlossen mit einem großen Eingangstor. Oben sitzt Swartka. Links nach vorn Dobra an einem Tische, auf dem ein aufgeschlagenes großes Bruch liegt. Ein großer eherner Leuchter mit brennendem Licht steht neben ihr. (281)</i>	<i>Kurze Gegend mit Felsen und Bäumen. Die drei Wladiken kommen, vor ihnen der Knabe mit dem Kissen. (306)</i>	<i>Tiefes Theater. Im Hintergrunde auf einem Felsen das Schloß der Schwestern. Wlasta und Swartka vom Hintergrunde nach vorn kommend. (323)</i>	<i>Gemach im Inneren des Turmes. Links im Vordergrunde ein Teppich-behangener Tisch. Primislaus und Wlasta treten ein. (337)</i>	<i>Freier Platz mit Bäumen umgeben. Im Mittelgrunde, gegen die rechte Seite zu, ein Hügel mit einem Opferaltare auf dem ein Feuer brennt; daneben ein goldener Stuhl. Volk füllt den Hintergrund, darunter die Wladiken. (363)</i>
Szene 3	<i>Kurze Waldgegend. Es ist noch dunkel. Primislaus tritt auf, ein weißes Roß am Zügel führend, auf dem Libussa sitzt. (286)</i>	<i>Platz vor Libussas Schlosse wie zu Anfang des Aufzuges. Libussa kommt mit Gefolge. Auf der entgegengesetzten Seite, links im Hintergrunde, haben sich mehrere Männer aufgestellt. (314)</i>	<i>Saal in Libussas Schlosse. Zur rechten Seite ein Thron auf Stufen. (325)</i>	<i>Der Thronsaal wie im dritten Aufzuge, im Mittelgrunde durch einen Vorhang abgeschlossen. Es ist dunkel. (344)</i>	
Szene 4	<i>Vorhof auf dem Schloß der Schwestern. Kascha, Tetka und ihre Jungfrauen in derselben Stellung wie am Schluß der vorletzten Szene. (287)</i>				

Tabelle 6: Libussa - Architektonik des Dramas

5.1.2 Der Haupttext

Die durch den Nebentext nur wenig detailliert beschriebene physische Räumlichkeit wird durch die Figurenrede in Grillparzers *Sappho* genauer ausgeschmückt. Erst durch das Zusammenspiel von Haupt- und Nebentext wird es möglich, dass die Raumevokation in den dramatischen Werken weit über die Angaben im Nebentext hinausgeht und sich nicht auf die dort enthaltenen „wenigen“ Informationen beschränkt. PFISTER stellt dies betreffend fest: „Nur so ist es ja auch möglich, daß [...] in bestimmten historischen Perioden dramatische Texte mit einem Minimum von Nebentext schriftlich fixiert wurden.“²⁰¹

Der griechische Inselraum, der für das ganze Geschehen in der Tragödie *Sappho* den Handlungsort darstellt, wird durch die Figurenrede erweitert und die Insel als Teil einer größeren Welt wahrnehmbar. Es wird dadurch einmal mehr PIATTIS These bestätigt, dass es immer zur einer Überlagerung von „inner- und außerliterarischer Wirklichkeit“²⁰² kommt und stets „Berührungspunkte zwischen fiktionaler und realer Geographie“²⁰³ bestehen.

Schon im ersten Aufzug hält Rhamnes, Sapphos ergebener Diener, Melitta einen Vortrag, durch welchen die Insel Sapphos eindeutig in Griechenland verortet werden kann. Er erklärt der jungen Sklavin, dass Sappho gerade aus Olympia wiederkehrt und vor ganz Griechenland den Lorbeerkranz erringen konnte.

RHAMNES [...] Sie kehret von **Olympia**, hat den Kranz,
Den Kranz des Sieges hat sie sich errungen;
Im Angesicht des **ganzen Griechenlands**, [...] ²⁰⁴

Es geht daraus hervor, dass die Insel, auf welcher Sappho regiert, der Teil eines Ganzen ist, ein Teil des großen Griechenlands. Weiters wird durch die Figurenrede auch die Insel selbst genauer und detailreicher erläutert. Durch Sapphos Ansprache, die sie beim Wiedersehen ihres Volkes hält, wird ebenso ein wenig mehr Einblick in das Landschaftsbild des im Nebentext kaum beschriebenen Inselraums gegeben:

SAPPHO [...] Hier, wo der Jugend träumende Entwürfe,
Wo des Beginnens schwankendes Bestreben,
Wo des Vollbringens wahnsinnigglühnde Lust
Mit eins vor meine trunkne Seele treten,
Hier, wo **Zypressen** von der **Eltern Grab**
Mir leisen Geistergruß herüberlispeln,
Hier, wo so mancher Frühverblichne ruht
Der meines Strebens, meines Wirkens sich erfreut,
In eurem Kreis, in meiner Lieben Mitte,

²⁰¹ PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 37.

²⁰² PIATTI, BARBARA: Die Geographie der Literatur. 2008, S. 25.

²⁰³ ebda., S. 25.

²⁰⁴ SAPPHO, Band 2, S. 125-126, V. 10-12.

Hier dünkt mir dieser Kranz erst kein Verbrechen, [...] ²⁰⁵

Einerseits ist in der Figurenrede Sapphos die Rede von Zypressen, die das Grabmal der Eltern zieren, wodurch das Landschaftsbild erweitert wird, andererseits gibt sie die griechische Insel als Geburtsort der Herrscherin bekannt. Die in der Figurenrede enthaltene Information, dass die Insel Sapphos Heimat ist und auch die Heimat ihrer Eltern war, gibt Einblick in die Vertrautheit Sapphos zu „ihrer Heimat alten Boden“²⁰⁶ und macht ihre tiefe Verbundenheit zum Ort ihres Ursprungs deutlich. Es ist an dieser Stelle darauf zu verweisen, dass der durch die Figurenrede evozierte Raum keine „objektive“ Versprachlichung von Raum darstellen kann und stets aus der Perspektive einer Figur stattfindet. Es gilt zu verstehen, dass „[d]urch diese Figurenperspektive der Wortkulisse [...] der Schauplatz in einer Weise mehrdeutig werden [kann], wie das bei einem konkreten Bühnenbild kaum möglich ist“²⁰⁷. Die Versprachlichung des Raumes im Haupttext macht eindeutig sichtbar, dass der Raum eine Kategorie darstellt, die unterschiedlich wahrgenommen wird und daher auch unterschiedlich auf die Handelnden einwirkt, eine Erkenntnis, die im Zusammenhang mit den Kontrasträumen [5.2] nochmals genauer beleuchtet werden muss und auch für die Beantwortung der Forschungsfragen eine große Rolle spielt.

Tatsache ist, dass ein Raum verschiedenartig auf die Figuren wirkt und somit der Figur unterschiedliches abverlangt. Bei der Auseinandersetzung mit der Versprachlichung von Raum im Haupttext wird schnell klar, dass die Raumevokation selten neutral bleibt, sondern von den Figuren stets mit wertenden Attributen versehen wird. Dass die im Haupttext enthaltenen Raumevokationen stets im Zusammenhang mit subjektiven Erfahrungswerten präsentiert werden, zeigt beispielsweise die Rede Melittas, in welcher sie von der Insel ganz anders spricht, als es Sappho tut. Ihre Figurenrede zeichnet ein völlig anderes Bild der griechischen Insel und im Gegensatz zu Sappho kann Melitta in dieser Räumlichkeit keine Heimat finden:

MELITTA [...] Da muß ich sitzen **einsam und verlassen**,
Fern von der Eltern Herd im **fremden Land**,
Und **Sklavenketten** drücken diese Hände,
Die ich hinüberstrecke nach den Meinen.
Weh mir, da sitz ich **einsam und verlassen**,
Und **niemand höret mich und achtet mein!** [...] ²⁰⁸

²⁰⁵ SAPPHO, Band 2, S. 127, V. 48-57.

²⁰⁶ vgl. ebda., S. 128, V. 68.

²⁰⁷ PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 351.

²⁰⁸ SAPPHO, Band 2, S. 144, S. 554-559.

Während der Inselraum für Sappho eindeutig Heimat darstellt und sie sich (zumindest am Anfang des Stückes) dort richtig verortet sieht, ist Melittas Gefühl für den Raum ein völlig anderes. Sie fühlt sich in ihm einsam, verlassen und ungehört und das Land bleibt ihr fremd.

Auch in *Das goldene Vließ* wird deutlich, wie sehr die Versprachlichung des Raums im Haupttext einen subjektiven Blick der Figuren auf den Raum darstellt. Ein Beispiel dafür ist die eindrucksvolle Wortkulisse Jasons in *Die Argonauten*, in welcher er über seine helle und freundlich gestimmte Heimat Griechenland berichtet:

J A S O N [...] Wärs't du [Medea] in Griechenland, da wo das Leben
Im **hellen Sonnenglanze heiter** spielt,
Wo **jedes Auge lächelt** wie der Himmel,
Wo jedes Wort ein **Freundesgruß**, der Blick
Ein wahrer Bote wahren Fühlens ist, [...] ²⁰⁹

Dass das von Medea erlebte Griechenland schließlich ein ganz anderes als das von Jason beschriebene ist, liegt vor allem daran, dass der Raum eben kein qualitätsloser Rahmen bleibt, sondern unterschiedlich auf die Figuren Einfluss nimmt. Die Dynamik des Raumes erlaubt es, dass er tatsächlich auf alle in ihm verorteten beziehungsweise auf alle an seiner Produktion Beteiligten verschiedenartig wirkt. Medea etwa kann nicht dasselbe Griechenland erleben, wie es Jason tut, denn sie kann sich in den kulturellen Praktiken der Griechen nicht wiederfinden. Sie spricht daher über den griechischen Raum so:

M E D E A Weil eine **Fremd'** ich bin, aus fernem Land
Und **unbekannt mit dieses Boden Bräuchen**,
Verachten sie mich, sehn auf mich herab,
Und eine scheue Wilde bin ich ihnen,
Die Unterste, die Letzte aller Menschen,
Die ich die Erste war in meiner Heimat.
Ich will ja gerne tun was ihr mir sagt,
Nur sagt mir was ich tun soll, statt zu zürnen. [...] ²¹⁰

Medea fühlt sich im griechischen Raum als die „Letzte aller Menschen“ ²¹¹, sie kann sich innerhalb der ihr gegenüber feindlich gestimmten Räumlichkeit kaum behaupten und nimmt diesen Raum ganz anders wahr als Jason. Für Medea ist der griechische Raum zu keinem Zeitpunkt ein heller, freundlicher Ort.

Es kann festgestellt werden, dass der Haupttext in den Werken *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa* Einblick dahingehend gibt, wie die Figuren den Raum wahrnehmen. Auch die Tragödie *Libussa* liefert Hinweise zur subjektiven Wahrnehmung der Räumlichkeit durch die Figuren. Dass es nicht nur den einen Raum sondern an einer Stelle viele Räume geben kann ²¹² [siehe

²⁰⁹ DGV, Band 2, S. 280, V. 1237-1241.

²¹⁰ ebda., S. 322-323, V. 400-407.

²¹¹ ebda., S. 322, V. 404.

²¹² vgl. LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 34.

dafür die Erläuterungen zur Perspektivenvielfalt in Kapitel 5.2], die Erzeugung und Wahrnehmung von Raum also stets etwas Subjektives darstellt, beweist der Dialog zwischen Primislaus und Libussa ganz am Anfang des ersten Aufzuges, in dem es über die Errettung der Libussa aus dem Fließbach geht. Der von Primislaus geschilderte Raum ist ein völlig anderer, als der durch Libussa konstruierte. Primislaus lässt in seiner eindrucksvollen Wortkulisse zu Beginn des Stückes die Lage Libussas äußerst prekär wirken:

PRIMISLAUS *nach vorn kommend*: Ihr Götter!
Ist es denn wahr? und ist es wirklich so?
Daß ich im Walde ging, längshin am Gießbach,
Und nun ein Schrei in meine Ohren fällt,
Und eines Weibes leuchtende Gewande,
Vom Strudel fortgerafft, die Nacht durchblinken.
Ich eile hin und fasse sie, und trage
Die süße Beute, laue Tropfen regnend,
Hierher; [...] ²¹³

Libussa beschreibt hingegen in ihrer Wortkulisse einen Raum, in dem sie sich keiner so großen Gefahr ausgesetzt sieht.

LIBUSSA [...] Wenn Rettung ja wo die **Gefahr nicht groß**.
Ich half mir selbst, glaub nur! erschienst du nicht. [...] ²¹⁴

Zu erwähnen ist, dass sich die beiden Figuren während des Dialogs vor Primislaus' Hütte aufhalten. Die Räume, um die es hierbei geht, entstehen also gänzlich durch das Sprechen der Figuren, sie sind also „gesprochene Räume“²¹⁵. Es ist diese „Thematisierung des räumlichen Kontexts in den Repliken der Figuren“²¹⁶, die nie eine objektive Beschreibung des Raumes darstellen kann und die Frage aufwirft, ob eine objektive Darstellung überhaupt möglich sein kann.

Raum wird als „,Produkt‘ menschlichen Handelns“²¹⁷ beziehungsweise als „soziale Praxis“²¹⁸ immer subjektiv konnotiert sein. Anzunehmen ist, dass der Raum sich nach jenen Menschen stimmt, die ihn für sich (mit Gewalt) erobern und somit auf die der Räumlichkeit Enteigneten negative Auswirkungen haben kann. Es kann sich bei Raum also um keine objektive,

²¹³ LIBUSSA, Band 3, S. 277, V. 2-9.

²¹⁴ ebda., S. 278, V. 26-27.

²¹⁵ vgl. PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S.351.

²¹⁶ ebda., S.351.

²¹⁷ DELHEY, YVONNE: Räumlichkeit in der Erinnerung. (13-40) In: BERZEVICZY, KLÁRA und BOGNÁR ZSUZSA u.a. (Hg): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur 2009, S. 13.

²¹⁸ DELHEY, YVONNE: Räumlichkeit in der Erinnerung. 2009, S. 13.; vgl. auch: HAMEDINGER, ALEXANDER: Raum, Struktur und Handlung als Kategorien der Entwicklungstheorie. 1998, S. 179.

feststellbare Größe handeln, denn selbst die Wahrnehmung des physischen Raumes ist vom Standpunkt des ihn betrachtenden Menschen abhängig.²¹⁹

Je mehr man über den Raum in Erfahrung bringt, desto komplexer wirkt das Gebilde, das trotzdem eine Grundvoraussetzung für jede Handlung darstellt und somit eine Grundvoraussetzung für das Erzeugen von Literatur ist. Wenngleich „sich die dichterische Phantasie an keinerlei physischen Raum halten [müsste] und auch nicht an dessen geographische und topographische Gesetzmäßigkeiten“²²⁰, tut sie nämlich genau das, beziehungsweise muss genau das tun. „Grundsätzlich ist literarisches Schreiben, ‚das nicht irgendeinen Raum aufspannte und impliziert‘ ‹mitmeinen› würde, [...] nicht denkbar. Die Kategorie ‚Raum‘ ist – jenseits aller Mystifizierungen eine *conditio literaria* [...].“²²¹

Literatur kann nicht ohne Bezug auf Raum erzeugt werden²²² und trotzdem ist der Raum keine einfach fassbare Größe, die sich eindeutig identifizieren lässt. SCHMID CHRISTIAN erklärt die Notwendigkeit, das Konstrukt Raum um die Kategorie des „Erlebens“ zu erweitern.

Ein sozialer Raum umfasst nicht nur eine konkrete Materialität, sondern auch ein gedankliches Konzept und eine Empfindung, ein ‚Erleben‘. Die Materialität an sich, oder die materielle Praxis an sich, ohne das Gedachte, das sie anleitet und repräsentiert und ohne das Gelebte, die Gefühle, die sich mit ihr verbinden, haben gesellschaftlich gesehen keine Existenz.²²³

Es muss an dieser Stelle zusammenfassend festgehalten werden: Einerseits wird durch den Haupttext vor allem die **subjektive Wahrnehmung des Raumes durch die Figuren** transportiert, wodurch es andererseits aber nichtsdestotrotz zu einer **Konkretisierung des im Nebentext teils fixierten physischen Raumes** kommt. Natürlich produziert der Haupttext aber auch **soziale Räume**, die Hierarchien aufzeigen beziehungsweise erzeugen, denn „[d]ie Performativität der dramatischen Rede [...] gewährleistet die Konstituierung der Sprechsituation im Sprechakt und liefert somit schon implizit Inszenierungssignale mit.“²²⁴ Ein Beispiel für die vielen raumevozierenden Elemente des Haupttextes wäre das Aufeinandertreffen zwischen Medea und Peritta. Das Gespräch zwischen den beiden Frauen in der Tragödie *Der Gastfreund* konkretisiert erstens die physische Räumlichkeit, indem durch die Nennung des grünen Waldes die Landschaft Kolchis‘ genauer beschrieben wird und

²¹⁹ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 43.

²²⁰ PIATTI, BARBARA: Die Geographie der Literatur. 2008, S. 15.

²²¹ ebda., S. 16.

²²² vgl. ebda., S. 126.

²²³ SCHMID, CHRISTIAN: Stadt, Raum, Gesellschaft. 2005, S. 313.

²²⁴ PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 37.

zweitens macht es auch hierarchische Strukturen sichtbar. Das Gespräch öffnet den Raum auf vertikaler und horizontaler Achse.

MEDEA [...] Der **grüne Wald** ertöne nah und fern!
Die **Sonne** steigt. Hinaus! hinaus!
Und die am schnellsten rennt und die am leichtesten springt
Sei Königin des Tags. –
Du hier Peritta? Sagt' ich dir nicht,
Daß du mich meiden sollst und gehn? So geh!
PERITTA *knieend*:
Medea!
MEDEA **Knies nicht!** Du sollst nicht knien!
Hörst du? In deine Seele schäm' ich mich. [...] ²²⁵

Durch die Figurenrede wird eine soziale Räumlichkeit evoziert, indem Medea wesentliche Anweisungen zur Positionierung Perittas gibt. Medea lässt in diesem Fall keine knieende, um Nachsicht bittende Peritta zu und befiehlt ihr aufzustehen, um sich von ihr auf horizontaler Ebene zu entfernen [siehe dazu Kapitel 6.1]. Auf den ersten Blick zu erkennen ist auch, dass der Nebentext als Inszenierungsanweisung hier wieder wesentlich an dem Entstehen eines dynamischen, sozialen Raumes beteiligt ist (PERITTA *knieend* ²²⁶), indem er die Figuren im Raum auf vertikaler Achse verortet.

Eine weitere aussagekräftige Szene findet sich in *Der Gastfreund*, als Jason Medea auffordert ihm aus dem Weg zu gehen, um das goldene Vließ erobern zu können. Als Medea ihn bittet nicht in die das Vließ beherbergende Höhle zu gehen, ruft Jason:

JASON **Von mir weg**, Weib, in deiner Raserei!
Mein Geist geht unter in des deinen Wogen! ²²⁷

Jason will Medea in dem Moment von sich entfernt wissen, da sie sich erstens zwischen den Mann und sein abenteuerliches Eroberungsziel stellt und sich außerdem nicht passiv und brav sondern emotional und rasend verhält und damit seinem Frauenbild nicht entspricht. Der Haupttext trägt zur Produktion sozialer Räumlichkeit und den damit einhergehenden kulturellen Normen wesentlich bei.

Es ist diese Raumerzeugung durch Sprechakte und Handlungen, die ausschlaggebend für die Formulierung der Forschungsfragen war. Es entsteht ein interessanter, stimmungsgeladener Raum, als die große Dichterin Sappho im fünften Aufzug gegenüber Phaon jegliche Sprachgewandtheit verliert ²²⁸, oder die einst wilde Medea ihrem Bruder leise zuflüstert, er möge sie mit ihm ziehen lassen:

²²⁵ DGV, Band 2, S. 210, V. 39-47.

²²⁶ ebda., S. 210.

²²⁷ ebda., S. 293, V. 1551-1552.

²²⁸ vgl. SAPPHO, Band 2, S. 171-200.

M E D E A *an seinem [Absyrtus] Halse, kaum vernehmlich: O könnt' ich gehn mit dir!*²²⁹

Neben der Evokation von figurespezifischer Räumlichkeit und der Konkretisierung des materiellen Raums ist der Haupttext natürlich auch dafür genützt, den auf der Bühne **nicht in aller Detailliertheit umsetzbaren Raum** weiter auszuschnücken und jene Dinge auszudrücken, die auf der Bühne schwer darzustellen wären. Was im Nebentext und letztendlich auf der Bühne nicht verwirklicht werden kann, findet sich im Haupttext, also in der Figurenrede. WITKOWSKI schreibt über Grillparzer, dass „[k]einer der großen deutschen Dramatiker [...] seine Werke so folgerichtig vom szenischen Spielraum her konzipiert [hat]“²³⁰. Der Dramatiker Grillparzer beschränkt sich in seinem Nebentext auf im Bühnenraum umsetzbare Anweisungen zu Bühnenbild und Schauspiel, nutzt seinen Haupttext im Gegensatz dazu eindeutig zur Evokation eines Raums, den der Bühnenraum so nicht zulassen würde. Es ist ein Spezifikum der Gattung Drama, dass die im Nebentext teilweise wenig beschriebenen Räume durch die Figurenreden Lebendigkeit erhalten und dadurch wesentlich erweitert werden. Als Erläuterung dazu sei an dieser Stelle BERNHARD ASMUTH erwähnt, der schreibt: „Die Bühnenform prägt die Handlungsorte.“²³¹ Der Nebentext der Dramenstücke beschränkt sich nicht umsonst meist auf Inszenierungsanweisungen und simplere Angaben zum Raum. Nachdem die Figurenrede an keine Schranken bei der Umsetzung gebunden ist, sind ausschweifende Beschreibungen von Räumen beziehungsweise Handlungen nicht nur erlaubt, sondern auch sinnvoll. Durch das Sprechen der Figuren kann von Räumen erzählt, auf andere Orte verwiesen oder aber Raum erzeugt werden.²³² Natürlich ist nicht nur die Problematik der Darstellbarkeit ein Grund dafür, gewissen Szenen durch Wortkulissen zu beschreiben, oftmals können aber auch moralische Argumente gegen die Darstellung auf der Bühne sprechen und zur Evokation durch die Figurenrede führen. JEBING BENEDIKT schreibt in seinem Einführungswerk zur Dramenanalyse dahingehend: „Aus technischen oder moralischen Gründen nicht Darstellbares wird so, über die verbale Evokation, auf der Bühne repräsentiert.“²³³

²²⁹ DGV, Band 2, S. 300, V. 1703.

²³⁰ WITKOWSKI, WOLFGANG: *Auf der Schwelle – Franz Grillparzer (1791-1972): Die Jüdin von Toledo*. (105-124) In: WITKOWSKI, WOLFGANG (Hg): *Leidenschaft und Ordnung. Romantiker und Realisten. Über dt. Dichtungen 8.*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2015, S. 105.

²³¹ ASMUTH, BERNHARD: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: J.B Metzler'sche Verlagsbuchhandlung⁷ 2009, S. 192.

²³² vgl. JEBING, BENEDIKT: *Dramenanalyse*. 2015, S. 53.

²³³ ebda., S. 53.

Ein Beispiel dafür lässt sich am Ende des vierten Aufzuges von Grillparzers *Medea* finden. Bevor Medea den Kindsmord begeht, schickt sie ihre zwei Knaben in einen Säulengang.²³⁴ Was sich dann in diesem Raum abspielt, ist einerseits durch den Nebentext zu erschließen ([Gora] *stürzt außer sich aus dem Säulengange heraus und fällt in der Mitte des Theaters auf die Kniee, sich das Gesicht mit den Händen verhüllend*:²³⁵) andererseits durch Goras kurze Figurenrede:

Was hab‘ ich gesehen? – Entsetzen!²³⁶

Gora trägt sozusagen die Stimmung des Schreckensraumes mit sich und kreierte dadurch einen sozialen Raum, der durch seine Atmosphäre das schreckliche Ungesehene vermuten lässt.

Die Strukturen, die durch das Handeln, die Bewegungen und die Sprache der Figuren entstehen, stimmen einen Raum je nach Gefühlslage und Geschehnis und verleihen ihm sozialen Charakter. Schon die Inszenierungsanweisungen im Nebentext machen deutlich, dass der Raum kein absoluter, unveränderlicher Rahmen für eine Handlung bleibt, sondern ein wandelbares Konstrukt darstellt und so trägt auch der Haupttext zur Produktion eines dynamischen Raumes bei. Es scheint angebracht an dieser Stelle PFISTERS Feststellung, dass der Nebentext für die Erzeugung von Raum zweitrangig bleiben könne²³⁷, zu widersprechen. Tatsächlich geht aus der Analyse hervor, dass im Zusammenhang mit Beobachtungen am Haupttext oftmals auch der Nebentext nicht unerwähnt bleibt. Gerade durch die in ihm enthaltenen Handlungsanweisungen an die Figuren ist er maßgeblich an der Evokation von sozialer Räumlichkeit beteiligt und darf somit nicht unbeachtet bleiben. Im Gegenteil, für die Beantwortung der Forschungsfragen scheint es von großer Wichtigkeit vor allem den Nebentext als Inszenierungsanweisung miteinzubeziehen. Ein gutes Beispiel für diese Feststellung ist das, hinsichtlich der Bearbeitung des Nebentexts bereits erwähnte, erste Aufeinandertreffen Medeas und Jasons. Das Aussehen des Turminnenen wird durch den Nebentext eindeutig festgelegt²³⁸, der Turmraum bleibt aber nicht bloß eine statische physische Größe, sondern wird durch die Handlungen und die Sprechakte²³⁹ der Figuren Jason und Medea zu einem sozialen Raum, der Hierarchien transportiert. Obwohl sich die beiden Figuren eigentlich auf gleicher Ebene befinden, wird durch das Liegen und Schweigen der Medea und das Stehen und Sprechen Jasons eine vertikale

²³⁴ vgl. DGV, Band 2, S. 380.

²³⁵ ebda., S. 382.

²³⁶ ebda., S. 382.

²³⁷ vgl. PFISTER, MANFRED: *Das Drama*. 2001, S. 356.

²³⁸ vgl. DGV, Band 2, S. 244.

²³⁹ vgl. ebda., S. 382. 246-248.

Achsenqualität ersichtlich, durch welche Hierarchie ausgedrückt wird [mehr dazu in Kapitel 6.2].²⁴⁰

In allen drei behandelten Dramenwerken kommt es durch das Zusammenspiel von Inszenierungsanweisungen im Nebentext und Haupttext zur Konstruktion von sozialen Räumen, die veränderbar sind und nicht absolut. GAÁL fasst dahingehend zusammen, dass „[d]er Raum [...] in Kommunikationen bzw. in Wahrnehmungs- und Vorstellungsprozessen konstruiert [wird]“²⁴¹. „Raum [wird] hier nicht als physikalische Entität verstanden [...], dem mit topographischen Beschreibungen beizukommen ist“²⁴², sondern als veränderbar. Durch den Haupttext wird in allen drei Werken wandelbarer Raum erzeugt, welcher soziale Gefüge beziehungsweise Hierarchien ausdrückt. Eine Besonderheit der Haupttexte ist jedoch, dass sie durch ihre Ungebundenheit an die Bühnenarchitektur genauere oder / und komplexere Beschreibungen des Raumes zulassen. Während der Nebentext in Grillparzers Werken für die Umsetzbarkeit auf der Bühne weitgehend einfach bleiben muss, ist es ein Charaktermerkmal des Haupttextes, dass ihm für die Evokation von Raum keine Grenzen gesetzt sind. In Grillparzers *Libussa* halten eindrucksvolle Wortkulissen Einzug, die den Raum weit über den im Nebentext festgelegten physischen Raum hinausgehen lassen. Eine der wohl imposantesten Evokationen von Raum findet sich im letzten Monolog Libussas, der Weissagung, die letztendlich ihr Leben einfordern wird. In Libussas Prophezeiung werden jegliche Landesgrenzen aufgesprengt und dies erlaubt dadurch einen Rundumblick auf die umliegenden europäischen Länder. Ausgehend von einem Hügel, an dem die Stadt Praga errichtet werden soll, eröffnet Libussa als Sehende, was den Blinden verborgen bleibt.

LIBUSSA [...] Denn alle Völker dieser weiten Erde,
Sie treten auf den Schauplatz nach und nach:
Die an dem Po und bei den Alpen wohnen,
Dann zu den Pyrenäen kehrt die Macht.
Die aus der Seine trinken und der Rhone,
Schauspieler stets, sie spielen drauf den Herrn.
Der Brite spannt das Netz von seiner Insel
Und treibt die Fische in sein goldnes Garn.
Ja selbst die Menschen jenseits eurer Berge,
Das blaugeaugte Volk voll roher Kraft,
Das nur im Fortschritt kaum bewahrt die Stärke,
Blind wenn es handelt, tatlos wenn es denkt,

²⁴⁰ vgl. DGV, Band 2, S. 246-248.

²⁴¹ GAÁL, IZABELLA: Die Auswirkungen des Raumes auf den Verlust und auf die Stiftung der männlichen Identität. (131-146) In: BERZEVICZY, KLÁRA und BOGNÁR ZSUZSA u.a. (Hg): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur 2009, S. 131.

²⁴² DELHEY, YVONNE: Räumlichkeit in der Erinnerung. 2009, S. 13.

Auch sie bestrahlt der Weltensonne Schimmer
Und Erbe aller Frühern glänzt ihr Stern. [...] ²⁴³

Zum Abschluss der Analyse soll eine besonders bemerkenswerte Diskussion über Räumlichkeit in Grillparzers *Libussa* nicht unerwähnt bleiben. In seinem Stück *Libussa* thematisiert der Dramatiker Grillparzer bewusst Raum und versucht für den Stadtbegriff eine Definition zu geben. BACHMANN-MEDICK DORIS schreibt dazu, dass literarische Texte oft „Fundgruben für [...] eine Reflexion der Raumproblematik“²⁴⁴ sind und in ihnen die Thematik „Raum“ diskutiert wird, so auch in Grillparzers *Libussa*. Als *Libussa Primislaus* danach fragt, was eine Stadt denn eigentlich sei, erklärt *Primislaus* Folgendes:

PRIMISLAUS [...] Weißt du denn auch? wir bauen eine **Stadt**.
Wenn du's genehmigst nämlich und es billigst.
LIBUSSA Sag mir vorerst: **was nennt ihr eine Stadt?**
PRIMISLAUS Wir **schließen einen Ort mit Mauern** ein
Und sammeln die Bewohner rings der Gegend,
Daß hilfreich sie und wechselseitig fördernd
Wie Glieder wirken eines einz'gen Leibs.²⁴⁵

Libussa scheint dem Raum „Stadt“ kritisch gegenüber zu stehen und sich sofort mit der Idee der Mauer auseinanderzusetzen. Sie antwortet:

LIBUSSA Und fürchtest du denn nicht, daß deine Mauern,
Den Menschen trennend vom lebend'gen Anhauch
Der sprossenden Natur, ihn minder fühlend
Und minder einig machen mit dem Geist des All?²⁴⁶

Der „fortschrittliche“ *Primislaus* meint aber, dass der Mensch durch Denken und Schaffen nach innen hin Raum gewinnen kann, wenn der äußere zu eng wird.

PRIMISLAUS [...] Man geht nicht rückwärts lebt man mit dem All;
Doch vorwärts schreiten, denken, schaffen, wirken
Gewinnt nach Innen Raum, wenn eng der äußere.²⁴⁷

Was Grillparzer hier konkret thematisiert, ist das Schaffen von Raum durch den Menschen und die unterschiedlichen Auffassungen über diesen. Einmal mehr wird dadurch deutlich, dass der Raum nicht als etwas Objektives, Statisches begriffen werden kann, sondern als etwas Veränderliches und Subjektives verstanden werden *muss*. Auch BÁLINT hält dazu fest: „Zu welchem Ergebnis man bei der Definition des Raumes kommt, ist natürlich eine Frage der Perspektive.“²⁴⁸

²⁴³ LIBUSSA, Band 3, S. 367, V. 2404-2417.

²⁴⁴ BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. 2009, S. 258

²⁴⁵ LIBUSSA, Band 3, S. 355, V. 2013-2019.

²⁴⁶ ebda., S. 355, V. 2020-1023.

²⁴⁷ ebda., S. 255, V. 2026-2028.

²⁴⁸ BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. 2009, S. 33.

Abschließend ist zusammenzufassen, dass für die Beantwortung der Forschungsfragen Haupt- wie Nebentext relevant sind. Vor allem der Nebentext als Handlungsanweisung ist wesentlich für die Ausbildung von einer Hierarchie vermittelnden Räumlichkeit verantwortlich. Hinsichtlich des Haupttextes sei festzuhalten, dass er erstens als subjektive Figurenperspektive auf den Raum zu verstehen ist, zweitens zur räumlichen Konkretisierung dient, drittens zur Produktion sozialer Räumlichkeit beiträgt und außerdem zur Evokation jener Handlungen beziehungsweise Räume genutzt wird, die auf der Bühne schwer umzusetzen wären. SCHMID CHRISTIAN spricht von drei raumproduzierenden Momenten und stellt dahingehend fest: „Der Raum wird zugleich wahrgenommen, konzipiert und erlebt. Keine dieser Dimensionen kann als absoluter Ausgangspunkt, als ‚These‘ gesetzt werden, und keine ist privilegiert.“²⁴⁹ Zur Beantwortung der Forschungsfragen im Kapitel 6 soll der Moment des räumlichen Erlebens zwar nicht zum absoluten, aber dennoch zu einem wesentlichen Ausgangspunkt gemacht werden, denn gerade das Wahrnehmen des Raumes durch die Frauen scheint für die Auseinandersetzung mit der Frage, inwieweit der Raum die Frauen zum Scheitern bringt, wesentlich.

5.2 Arbeitet das Stück mit Kontrasträumen?

Für einen allgemeinen Einstieg in die Thematik der Kontrasträume erscheint die Definition SCHÖBLER FRANZISKAS sinnvoll: „Entwirft ein dramatischer Text mehrere Lokalitäten, so stehen diese in einem bestimmten Verhältnis zueinander, häufig in dem des Kontrastes.“²⁵⁰ Mehrere verschiedene Schauplätze können sich nur in **offenen Dramen** ablösen, denn geschlossene Dramen halten sich an eine Einheit des Raumes. Während es sich bei *Sappho* um ein **geschlossenes Drama** handelt, tendieren die beiden Tragödien *Das goldene Vließ* und *Libussa* zu einem Raumwechsel. Vor allem das Drama *Libussa* lässt sich daher als offenes Drama begreifen, das dramatische Gedicht in drei Abteilungen, *Das goldene Vließ*, nur, wenn man alle drei Tragödien zusammen betrachtet. Für die Auseinandersetzung mit den Kontrasträumen darf das Drama *Sappho* nun aber trotzdem nicht gänzlich außer Acht gelassen werden. Wie in den vorausgegangenen Kapiteln thematisiert, stellen Räume nicht einfach nur einen Rahmen des Geschehens dar und sind ansonsten in ihrem Dasein unveränderlich. Nach

²⁴⁹ SCHMID, CHRISTIAN: Stadt, Raum, Gesellschaft. 2005, S. 313.

²⁵⁰ SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. 2012, S. 154.

der relativistischen Raumvorstellung nimmt die Handlung auf die Räume Einfluss, läßt diese atmosphärisch auf und reproduziert darin soziale Gefüge und gesellschaftliche Hierarchien, die wiederum auf die Figuren rückwirken.

Nicht umsonst erscheint die Insel im ersten Aufzug der *Sappho* eine ganz andere zu sein als im vierten und fünften. Obwohl der Autor zu Beginn der Aufzüge stets darauf verweist, dass sich die Gegend zu den vorigen Aufzügen nicht verändert, merkt man doch, dass das Geschehen den Inselraum zu einem anderen hat werden lassen. So steht die griechische Insel des ersten Aufzuges zwar nicht in einem räumlich verortbaren, aber erkennbaren Kontrast zum Inselraum des vierten und fünften Aufzuges. Nicht nur die Handlungen der Figuren haben den Raum zu einem anderen gemacht, sondern auch der Einfluss der Zeit. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass „Raum und Zeit [...] zusammen mit der Figur und ihren sprachlichen und außersprachlichen Aktivitäten die konkreten Grundkategorien des dramatischen Textes dar[stellen].“²⁵¹ Die Erinnerung an die enge Verknüpfung von Ort, Zeit und Handlung an dieser Stelle ist deshalb so wichtig, weil die Nacht und die mit ihr einhergehende Dunkelheit den Raum zu einem anderen werden lässt. Selbst wenn sich der Raum in seiner angenommenen Tatsächlichkeit nicht verändert, macht die Dunkelheit Bekanntes zu Unkenntlichem und erlaubt Handlungen, die bei hellem Tageslicht so nicht ausgeführt werden könnten oder dürften. Dass zwischen dem ersten und dem letzten Aufzug *Sapphos* die Nacht liegt, ist ganz im Sinne der Einheit des Dramas. Was allerdings durch das Eintreten der Nacht passieren kann, ist, dass ein und derselbe Raum nicht der gleiche bleibt. Es ist kein Zufall, dass es Nacht ist, als Sappho ihren Dolch gegenüber Melitta zieht oder sie das gewaltsame Zurückholen der Abgängigen einleitet. Während der anfängliche Inselraum ein heller ist, verändert sich die Räumlichkeit im Laufe des Stückes zu einer beengend wirkenden, finsternen Landschaft. Den Einfluss der Zeit auf den Raum thematisiert auch LÖW: „[N]immt man jedoch einen bewegten Raum an, so wird Zeit zur immanenten Kategorie. Man kann nicht einen Schritt zur Seite gehen, ohne daß dabei Zeit vergeht und man sich räumlich verändert, oder man kann [...] Zeit nicht ohne räumliche Veränderung vergehen lassen.“²⁵² Die Annahme, dass das Vergehen der Zeit räumliche Veränderung erzeugt, bekräftigt die These, dass der Inselraum am Ende des Stückes einen anderen Raum als am Anfang darstellt. Der Raum ist „Abbild komplexer Innenwelten“ und

²⁵¹ PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 327; vgl. auch: HOFFMANN, GERHARD: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag GmbH 1978, S.7-9.

²⁵² LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 34.

kann eine „Stimmungslandschaft“ darstellen.²⁵³ Es ist also nicht verwunderlich, dass er sich je nach Atmosphäre, Geschehnis und vergangener Zeit anders gestaltet, denn „Raum wird [...] in den Handlungsablauf integriert und selbst als ein dynamisches Gebilde gefasst“.²⁵⁴

Die These, dass sich der gleiche Raum, unterschiedlich aufgeladen, als Kontrastraum gegenüberstehen kann, erscheint durch die Dynamik und Wandelbarkeit der Räumlichkeit erklärbar, denn „die Bedeutung(en) von Räumen [können] nie in sich (ab)geschlossen und absolut sein“²⁵⁵. Die Sinnhaftigkeit von Räumlichkeit muss immer wieder hinterfragt und neu erzeugt werden, wodurch sie andauernden Umbildungen unterliegt.²⁵⁶ Diese ständige Neugestaltung der Räumlichkeit ist vor allem dann erkennbar, wenn es zu keinem offensichtlichen Schauplatzwechsel im Stück kommt, wie es eben in *Sappho* der Fall ist. Weiter bestätigt wird die unablässige Wandlung des Raums durch GAÁL: „Die Phänomenologen vertreten auch die Ansicht, dass der Raum sich um das Subjekt zentriert, welches den Raum konstruiert d.h. der Raum konstruiert sich immer neu, ‚weil [er] an meine Wahrnehmung [die des Subjekts] gebunden [ist]‘.“²⁵⁷ GAÁL thematisiert mit seiner Feststellung nichts anderes als die bereits angesprochene subjektive Figurenperspektive auf die Räumlichkeit. Dass sich der Inselraum für Sappho, Phaon und Melitta im Laufe des Stücks verwandelt, geht aus dem Haupttext klar hervor. Melittas Figurenrede zeugt davon, dass die Insel anfangs Platz für Tanz und Spiel bot und sie die Sehnsucht nach ihrer Heimat vergessen ließ²⁵⁸. Im Laufe der Zeit entwickelt sich Sapphos Reich für Melitta allerdings zu einem ausweglosen Raum, der durch das Meer abgeschottet liegt und sie ihre Freunde und Familie nicht erreichen lässt.²⁵⁹ Ebenso wandelt sich Sapphos Empfinden gegenüber der Insel. Ihre Heimat, auf die sie zu Beginn noch so viel Lob kommen lässt, beschreibt sie im vierten Aufzug so:

SAPPHO [...] **Still** ist es um mich her, die Lüfte schweigen,
Des Lebens muntre Töne sind verstummt,
Kein Laut schallt aus den unbeweglichen Blättern
Und **einsam** wie ein spätverirrter Fremdling
Geht meines Weinens Stimme durch die Nacht. [...] ²⁶⁰

²⁵³ vgl. SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. 2012, S. 160.

²⁵⁴ BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. 2009, S. 26.

²⁵⁵ ebda., S. 41.

²⁵⁶ vgl. ebda., S. 41.

²⁵⁷ GAÁL, IZABELLA: Die Auswirkungen des Raumes auf den Verlust und auf die Stiftung der männlichen Identität. 2009, S. 131.

²⁵⁸ vgl. SAPPHO, Band 2, S. 148-149.

²⁵⁹ vgl. ebda., S. 144-147.

²⁶⁰ ebda., S. 171, V. 1196-1200.

Auch Phaon spricht im vierten Akt von der Insel als „dies feindlich-rauhe Land“²⁶¹, in dem Sappho ihre „Todesschlingen legt“²⁶². Vor allem nach dem gescheiterten Fluchtversuch wird die Insel für Phaon zum starken Kontrast zum Raum des ersten Aufzuges, den er einst freiwillig betrat. Die Figurenrede im Drama Sappho evoziert einen sich verändernden Raum. Der Inselraum des ersten Aufzuges steht mit seiner Pracht im Kontrast zu dem der Peripetie platzgebenden Raum des fünften Aufzuges. Der Nebentext indessen lässt nur durch die Angaben zur Zeit auf eine Veränderung des Raumes schließen. Der vierte Aufzug findet bei Mondnacht²⁶³ und der fünfte bei Tagesanbruch²⁶⁴ statt. Das anbrechende Tageslicht im fünften Aufzug gibt den Blick auf eine Insel frei, die nach den Geschehnissen der Nacht nun eine völlig andere ist und man muss an dieser Stelle auf SCHÖBLER verweisen, die schreibt: „Das Licht kann dasselbe Objekt als vertrautes und grauenhaftes zugleich erscheinen lassen.“²⁶⁵

PFISTERS Annahme, dass es nur in offenen Dramen zu Raumkontrasten kommen kann²⁶⁶, soll anhand der analytischen Auseinandersetzung mit dem Werk *Sappho* widersprochen werden. In Anbetracht der relationalen Raumvorstellung muss darauf hingewiesen werden, dass sich ein Raum durch soziale Operatoren in seiner Existenz verändert²⁶⁷, auch wenn er sich in seinem äußerlichen Erscheinungsbild auf den ersten Blick vielleicht nicht umformt. Es muss diesbezüglich auch SCHÖBLER widersprochen werden, die behauptet: „In einem geschlossenen Drama besitzt der Raum keine eigenständige Qualität. [...] [Dem Raum] kommt ausschließlich rahmende Funktion für die sich stringent entfaltenden Aktionen zu.“²⁶⁸ Der Raum, als etwas in sich Wandelbares begriffen, dient nicht nur in einem Drama mit offener Raumstruktur „als selbstständige Größe mit autonomen Gesetzen“²⁶⁹, sondern auch in dem geschlossenen. Im offensichtlichen Gegensatz zum geschlossenen Drama steht natürlich die Tendenz der offenen Dramen des Öfteren die Räumlichkeiten zu wechseln, das heißt die Neigung zur Pluralisierung.²⁷⁰ In *Das Goldene Vließ* und *Libussa* kommt es mehrfach zum im Nebentext markierten Wechsel der Lokalitäten, was besonders deutlich aus der tabellarischen Darstellung

²⁶¹ SAPPHO, Band 2, S. 180, V. 1427.

²⁶² ebda., S. 180, V. 1430.

²⁶³ vgl. ebda., S. 171.

²⁶⁴ vgl. ebda., S. 186.

²⁶⁵ SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. 2012, S. 160.

²⁶⁶ vgl. PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 341.

²⁶⁷ vgl. BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. 2009, S. 26.

²⁶⁸ SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. 2012, S. 152.

²⁶⁹ ebda., S. 152.

²⁷⁰ vgl. ebda., S. 153.

der Dramenarchitektur nach JEBING hervorgeht [siehe dafür Kapitel 5.1.1]. Hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Kontrasträumen in Dramen mit offener Raumstruktur wird die Gegenüberstellung von Oppositionspaaren relevant.

Entwirft ein Text mehrere Lokalitäten, so stehen diese in einem bestimmten Verhältnis zueinander, häufig in dem des Kontrastes. Besonders beliebt ist die Opposition Hof/Wald und Stadt/Land bzw. Natur, die in hohem Maße ideologisch aufgeladen ist, denn die Natur gilt gemeinhin als Ort freier, ungebundener Entfaltung, während Stadt und Hof Räume der Domestikation und des Zwangs darstellen.²⁷¹

Es kommt in *Das goldene Vließ* und in *Libussa* zur Gegenüberstellung solcher eindeutig ausmachbaren Kontrasträume. Für *Das Goldene Vließ* ist die Thematik des Kontrasts enorm handlungsbestimmend. In dem dramatischen Gedicht in drei Abteilungen *Das goldene Vließ* ist vor allem das Oppositionspaar **Kolchis und Griechenland** auffällig. Während *Der Gastfreund* und *Die Argonauten* in Kolchis verortet sind, findet die Handlung der *Medea* in Griechenland statt. Auf den ersten Blick ist Kolchis in seiner Wildheit einem kulturell überlegenen Griechenland untergeordnet. Das Bild, das durch die Inszenierungsanweisungen im Nebentext und die Figurenrede von den Kolchern gezeichnet wird, ist ein kriegerisches und rohes. Es gibt im Neben- wie Haupttext einige Einblicke in die räumliche Ausgestaltung des kolchischen Raumes. Ebenso finden sich Ausführungen zur griechischen Räumlichkeit in den Haupttexten, die Beschreibung Griechenlands im Nebentext der Tragödie *Medea* beschränkt sich aber auf das Nennen der Stadtmauern von Korinth. Primär wird der Kontrast zwischen dem kolchischen und dem griechischen Raum daher vor allem über die Figurenreden ersichtlich. In *Die Argonauten* wird die Wildheit Kolchis‘ oft von den Griechen diskutiert. Milo sagt zu Jason über Kolchis:

MIL O [...] Hättst du mich hingeführt, wohin auch immer,
Nur nicht in dieses **gottverlaßne Land**.
Kommt irgend sonst ein Mann in Fährlichkeit,
Nu Schwert heraus und Mut voran. Doch hier
In dieses Landes feuchter Nebelluft
Legt Rost sich, wie ans Schwert, so an den Mut.
Hört man in einemfort die Wellen brausen,
Die Fichten rauschen und die Winde tosen,
Sieht **kaum die Sonne** durch der dichten Nebel
Und **rauhem** Wipfel **schaurigen** Versteck,
Kein Mensch rings, keine Hütte, keine Spur, [...] ²⁷²

Das Land der Kolcher wird mit den Attributen rau und schaurig versehen. Im weiteren Verlauf des Stücks wird es durch einen Argonauten auch düster genannt:

ZWEITER ARGONAUT [...] So sind wir hier; erreicht des Strebens Ziel!
Nach mancher Fährlichkeit zu Lande und zu See

²⁷¹ SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. 2012, S. 154.

²⁷² DGV, Band 2, S. 241-242, V. 312-322.

Umfängt uns Kolchis' **düstre** Märchenwelt,
Von der man spricht so weit die Sonne leuchtet. [...] ²⁷³

Am stärksten wird der thematisierte Kontrast zwischen Kolchis und Griechenland in Jasons Rede an Medea deutlich, in der er das raue Kolchis dem hellen, freundlichen und sozialen Griechenland gegenüberstellt [siehe dazu auch Kapitel 5.1.2]:

J A S O N [...] Wie **hass' ich dieses Land** [Kolchis]; sein **rauer** Hauch
Vertrocknete die schönste Himmelsblume,
Die je im Garten blühte der Natur.
Wärs't du in **Griechenland**, da wo das Leben
Im **hellen Sonnenglanze** heiter spielt,
Wo jedes Auge **lächelt** wie der Himmel,
Wo jedes Wort ein Freundesgruß, der Blick
Ein wahrer Bote wahren Fühlens ist,
Kein Haß als gegen Trug und Arglist, kein – [...] ²⁷⁴

Traut man der räumlichen Evokation durch diese Figuren, dann würde sich ein klares Bild von einem sonnenhellen und aufgeschlossenen Griechenland ergeben, welches Raum für Freiheit bietet. Dem gegenüber steht ein wildes, inhumanes Kolchis, das befremdlichen Barbaren Platz bietet. Erst wenn man wieder miteinbezieht, dass Räume nicht gleich Räume, also keine starren Systeme sind, die in ihrem Dasein einfach bewertbar sind, wird die Subjektivität der Figuren klar, mit der sie ihre Umgebungen wahrnehmen und es wird möglich, das Kontrastpaar Kolchis und Griechenland auch anders zu bewerten. Relevant für die Analyse der Räumlichkeit ist daher das Problem der Perspektivenvielfalt. Leibniz schreibt dazu, „daß [...] je nach Blickpunkt der Raum dem Betrachter oder der Betrachterin anders erscheint“²⁷⁵. Leibniz' Ausführungen zum Raum sind auch für den Raum in der Literaturwissenschaft geltend zu machen, denn erst das Einbeziehen von Medeas Blickwinkel auf den sie umgebenden Raum bringt das durch die Griechen gezeichnete Bild der beiden Länder zum Schwanken. Medeas Handeln und ihre Positionierung im Raum eröffnen einen völlig neuen Zugang zur kolchischen und griechischen Räumlichkeit. Während Kolchis mit seinen Wäldern auch eine Art „Fluchtraum“²⁷⁶ bietet, könnte man das kulturelle Griechenland als Ort der erzwungenen Zählung und Einschränkung erleben. Gerade für die Figur der Medea ist Griechenland ein Raum der völligen Unfreiheit, eine Problematik die wesentlich für die Forschungsfrage ist und in den Kapiteln 6.1 und 6.2 genauer erläutert wird.

Ein besonders auffälliges Oppositionspaar findet sich in Grillparzers Werk *Libussa* – die **kulturellen** und die **natürlich konnotierten Räume**. Betrachtet man die Tragödie hinsichtlich

²⁷³ DGV, Band 2, S. 257, V. 687-690.

²⁷⁴ ebda., S. 280, V. 1234-1242.

²⁷⁵ Leibniz, Gottfried Wilhelm zit. n. LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 28.

²⁷⁶ vgl. PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 341.

dieser Thematik, stellt man fest, dass das Dramenwerk in der Natur beginnt, nämlich in Primislaus' Hütte im Wald und dann in den zivilisierten Bereich zum Schloss der Schwestern führt. Am Anfang des Stücks nimmt der Mann seine Position in der Natur ein, während die Frau aus dem kulturell konnotierten Bereich stammt und somit schon zu Beginn des ersten Aufzuges deplatziert erscheint. Im weiteren Verlauf des Stücks kommt es stets zu einem Wechsel zwischen natürlichen und kulturellen Bereichen. Deutlich erkennbar am Drama *Libussa* ist, dass die „Raumwechsel [...] auf eine höhere Erzählfunktion [verweisen] und [...] damit zu einer Episierung [tendieren]“.²⁷⁷ Diese Raumwechsel werden stets durch die Nebentexte festgelegt und beschrieben. Ob sich eine Figur also in der Natur oder in einem kulturellen Bereich aufhält, wird vom Nebentext vorgegeben und nimmt Einfluss auf die Handlung. An einem Hof wird sich eine Figur mit mehr gesellschaftlichen Normen konfrontiert sehen als in einer Hütte im Wald. Ob die Räume kulturell oder natürlich konnotiert sind, lässt sich durch Grillparzers Versprachlichung der Räumlichkeit im Nebentext eindeutig erkennen. Die in der Natur verortete Szene zu Beginn des ersten Aufzuges wird im Nebentext so beschrieben:

*Offner Platz im Walde. Rechts im Vorgrunde eine Hütte. Daneben brennt ein Feuer.*²⁷⁸

Dazu im Kontrast steht der kulturelle Raum der Schwestern, das Schloss auf Budesch.

*Innerer Hof. Links ein Teil der Wohngebäude mit einer Pforte. Der Hintergrund durch eine wallartige Terrasse geschlossen mit einem großen Eingangstor. Oben sitzt Swarka. Links nach vorn Dobra an einem Tische, auf dem ein aufgeschlagenes großes Buch liegt. Ein großer eherner Leuchter mit brennendem Licht steht neben ihr.*²⁷⁹

Will man die Opposition von Natur und Kultur im Werk *Libussa* mit Merkmalen versehen, muss man sich auf den Nebentext und seine Anweisungen zur Umgebung konzentrieren. Klar geht daraus hervor, dass sich der zivilisierte Bereich vor allem durch das Lesen von Büchern, artifizielle Lichtquellen und Schlosswälle auszeichnet, während die rohe Natur durch die Kraft des Pflügersmannes, die einfache Hütte, einen reißenden Gießbach und natürliche Lichtquellen dargestellt wird.

Die Gegenüberstellung von Natur- und Kulturräumen findet aber nicht nur im Nebentext sondern auch im Haupttext statt. Bevor sich Primislaus, der Einladung Libussa folgend, zum Schloss aufmacht, spricht er:

PRIMISLAUS [...] Ich geh ins Haus
Und **schmücke mich wie sich der Landmann schmückt.**
Auch, da man Höhern naht mit Ehrengaben,
Bring ich von Früchten und von Blumen ihr,

²⁷⁷ SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. 2012, S. 152.

²⁷⁸ LIBUSSA, Band 3, S. 277.

²⁷⁹ ebda., S. 281.

Wie sie der Armut eignen, ein Geschenk. [...] ²⁸⁰

Primislaus putzt sich für den Besuch im höfischen Schloss heraus, schmückt sich nach ländlicher Art und nimmt natürliche Gaben als Geschenk mit. Primislaus verkörpert hierbei den natürlich konnotierten Raum. Eine weitere eindeutige Thematisierung des natürlichen Raumes im Haupttext findet sich in Wlastas Mitteilung an Libussa, dass „Der tausendjähr’gen Stämme fallen / Zu niedrigem Gebrauch“²⁸¹. Wlasta erzählt Libussa vom Durchwühlen der Natur durch die Menschen. Das Schaffen von kulturell geprägtem Lebensraum ist in Grillparzers *Libussa* keine Rechtfertigung dafür in die Natur einzugreifen. Die Kontrasträume Natur und Kultur stehen sich in Grillparzers Stück von Anfang bis zum Ende gegenüber. In ihnen verborgen liegt die Konfrontation zwischen Mann und Frau, die Gegensätzlichkeit der Geschlechter, die durch die Konstitution von Raum und dem Gegenüberstellen der Kontrasträume ihren Ausdruck findet [siehe Kapitel 6.2]. Ausschlaggebend für die Analyse des Kontrastraumes in den Werken ist vor allem WODIANKA STEPHANIES Annahme: „Die Geschlechterdifferenzierung in ‚Weibliches‘ und ‚Männliches‘ impliziert [...] zur Zeit Grillparzers nicht nur die Zuschreibung bestimmter Charaktereigenschaften, sondern beinhaltet für die beiden Geschlechter auch die Festlegung auf bestimmte gesellschaftliche Positionen und Lebensbereiche.“²⁸²

Die Frauen in Grillparzers *Libussa* sind die lesenden, gebildeten, am Hofe verorteten, während Primislaus, der dem Lesen nicht mächtig ist, in einer Hütte im Wald positioniert ist. Die Position der im höfischen Bereich verorteten Frauen wird von den Männern in deren Figurenreden stets kritisch diskutiert und schließlich werden sie durch die Männer dazu gezwungen einen anderen Platz innerhalb der Räumlichkeit einzunehmen. Grillparzer scheint durch die Verortung der Figuren die „naturegegebene“ Hierarchie zwischen Mann und Frau²⁸³ in Frage zu stellen²⁸⁴, ein Punkt der im Zusammenhang mit der Forschungsfrage noch genauer erläutert werden muss. Die Werke *Das goldene Vließ* und *Libussa* weisen nach SCHÖBLER und PFISTER eindeutig gültige Kontrasträume auf. In *Das goldene Vließ* stehen sich Kolchis und Griechenland und in *Libussa* natürliche und kulturelle Räume als Kontrasträume gegenüber. PFISTER und SCHÖBLER berufen sich für die Analyse des Raumes in Dramen eher auf die absolute Raumtheorie und scheinen somit die Annahme zu vertreten, „daß Raum unabhängig vom Handeln existiert.“²⁸⁵ SCHÖBLER nimmt die im Nebentext festgelegten Angaben zur Räumlichkeit in geschlossenen

²⁸⁰ LIBUSSA, Band 3, S. 322, V. 1115-1119.

²⁸¹ ebda., S. 354, V. 1980-1981.

²⁸² WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 121.

²⁸³ ebda., S. 134.

²⁸⁴ vgl. ebda., S. 134.

²⁸⁵ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 18.

Dramen als unveränderlich wahr. Außer Acht wird dabei gelassen, dass laut relativistischer Raumtheorie „Raum aus der Anordnung der Körper abgeleitet“²⁸⁶ werden kann. In Anbetracht dieser Theorie können auch in geschlossenen Dramenstrukturen Kontrasträume entstehen und somit etwa der Inselraum Sapphos zu Beginn und am Ende des Stückes ein anderer sein und durch die Figuren anders wahrgenommen werden beziehungsweise auf sie anders einwirken. Es sind daher in allen drei Dramen Grillparzers Kontrasträume ausfindig zu machen.

Fakt ist, dass aber nicht nur Räumlichkeiten einen Kontrast zueinander bilden können, sondern der Raum auch in Kontrast zu einer Figur beziehungsweise ihrer Handlung stehen kann. „Sie [die Relation zwischen Schauplatz und handelnden Figuren] kann relativ unmarkiert bleiben, aber auch durch [...] Kontraste bestimmt sein.“²⁸⁷

Diese Kontraste werden entweder durch das äußerliche Auftreten der Figuren sichtbar (Die dunkle Medea hebt sich zum Beispiel schon durch ihr Erscheinungsbild von der griechischen Gesellschaft ab.²⁸⁸) oder durch das Verhalten und die Positionierung der Figuren im Raum. In einem primär konservativ gestimmten Raum beispielsweise kann ein fortschrittliches, unabhängiges Frauenbild einen Kontrast zur Räumlichkeit darstellen. Es ist Foucault, der von Räumen spricht, die zwar jeder betreten kann, die aber „Ausschließungen bergen“²⁸⁹. Er erklärt dazu: „[M]an glaubt einzutreten und ist damit ausgeschlossen.“²⁹⁰

In der Literatur kann dieser Kontrast durch die Autorin / den Autor bewusst erzeugt werden und ist wesentlich für den Verlauf der Handlung. In seinen Dramenwerken verortet Grillparzer seine Figuren oft so, dass sie die Gesetzmäßigkeiten der Räume nicht erfüllen, wodurch es zur Hemmung ihrer Handlungsfähigkeit kommt. Dass dieses Verorten von Figuren in mit ihnen nicht korrelierenden Räumen in Grillparzers Stücken vor allem weibliche Figuren trifft, wird genauer in den Kapiteln 6.1 und 6.2 behandelt.

²⁸⁶ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 18.

²⁸⁷ PFISTER, MANFRED: Das Drama. 2001, S. 343-344.

²⁸⁸ vgl. LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. (201-216) In: WALLINGER, SYLVIA UND MONIKA JONAS (Hg.): Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. In: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 1986 (Germanistische Reihe Band 31), S. 208.

²⁸⁹ FOUCAULT, MICHEL: Botschaften der Macht. 1999, S. 155.

²⁹⁰ ebda., S. 155.

5.3 *Bildet der Raum einen unmerklichen Rahmen des Geschehens oder spielen seine Gesetze eine maßgebliche Rolle?*

Die Beantwortung der dramenanalytischen Frage kann nicht ohne vorausgehende Kritik für die durch SCHÖBLER verwendete Bestimmung des Raums als „unmerklichen Rahmen“ erfolgen und muss gerade deshalb im Zusammenhang mit der Raumanalyse der Dramen diskutiert werden. Die Annahme, der Raum könne ein einflussloser Rahmen des Geschehens bleiben, stimmt mit SCHÖBLERS Theorie überein, dass Kontrasträume nur innerhalb offener Dramen zustande kommen können, der Raum in geschlossenen Dramen also unveränderlich bleibt [siehe dafür Kapitel 5.2]. Das Raumkonzept des absoluten Raumes kann dazu verführen, den Raum als qualitätslosen Behälter eines Geschehens wahrzunehmen. Der als Gestalt, als Ding gedachte absolute Raum könnte unreflektiert tatsächlich als rahmende Größe verstanden werden, diese Annahme darf aber in Anbetracht einer räumlichen Wirkungskraft²⁹¹ so nicht stehen gelassen werden. Den Raum als rahmendes Element zu denken, würde bedeuten, dass das im Raum Stattfindende keine Auswirkungen auf den Raum und der Raum keine Auswirkungen auf das Geschehen hat.

„Vor 1915 stellte man sich Raum und Zeit als den festgelegten Rahmen vor, in dem die Ereignisse stattfinden können, der aber durch das, was in ihm geschieht, nicht beeinflusst wird [...]“²⁹² Ab dem 20. Jahrhundert wurde der Raum als dynamisches, durch Handlungen erzeugtes Gefüge erkannt und als „Signatur individuellen und sozialen Handelns“²⁹³, als relational verstanden. Das relationale Raumkonzept kommt „einer Auffassung entgegen, die den Anteil menschlicher Akteure am Aufbau vorher sonst nicht vorhandener Räume betont“²⁹⁴, während die absolute Raumauffassung von einem nicht konzipierten, aber erlebten Raum ausgeht.²⁹⁵ Indem SCHMID CHRISTIAN vom absoluten Raum als einem erlebten Raum ausgeht, wird natürlich die Frage aufgeworfen, inwiefern das „Erlebte“ etwas darstellen kann, das den Menschen nicht beeinflusst. Alles was der Mensch erlebt, wirkt in irgendeiner Art und Weise auf ihn ein, so auch der Raum, egal ob als absolut oder relational gedacht.

Die Verdammung des absoluten Raumes zu einem qualitätslosen Hintergrund beziehungsweise einem einflusslosen Rahmen für ein Geschehen muss kritisch beäugt werden. Die Aufmerksamkeit der Forschungen auf den relationalen Raum als ein durch Handlung

²⁹¹ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 175.

²⁹² LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 21.

²⁹³ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 13.

²⁹⁴ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 175.

²⁹⁵ vgl. SCHMID, CHRISTIAN: Stadt, Raum, Gesellschaft. 2005, S. 252.

hervorgebrachtes Produkt birgt oft die Gefahr, die Eigengesetzlichkeit eines Raums zu unterschätzen und dadurch eine Art „*Raumvoluntarismus*“²⁹⁶ zu erzeugen.²⁹⁷ Der absolute Raum ist ein Raum, der mit Bedeutungen aufgeladen ist, „die sich nicht an den Intellekt, sondern an den Körper richten, Bedeutungen, die durch Sanktionen und Emotionen immer wieder erfahren werden“²⁹⁸. „Der „absolute“ Charakter des Raumes kann auf rituelle Weise mit irgendeinem Ort verbunden werden, es braucht lediglich eine Markierung, die diesen Ort identifiziert.“²⁹⁹ Es gibt demnach Orte, „die Verhalten und Handlungen sowie Kommunikationen prägen und vorstrukturieren“³⁰⁰, eine These, die sich auf den Raum in der Literatur so übertragen lassen könnte, denn gerade für den durch Literatur erzeugten Raum gilt, dass er das Verhalten und Tun der Figuren wesentlich mitbestimmt beziehungsweise vorgibt. Der in einem Dramenwerk gewählte Raum als hergestellter Raum hat rituellen Charakter, ihm werden Bedeutungen und Wertigkeiten zugeschrieben.³⁰¹ Für eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Raum durchaus ertragreich schreibt SCHROER:

Die kommunikative Herstellung eines sozialen Raums muss nicht, kann aber ein ganz bestimmtes raumphysikalisches Substrat erzeugen, und von diesem ganz bestimmten materiellen Raum gehen ganz bestimmte soziale Wirkungen aus. Wie sehr dabei die Größe, die Farbe eines Raums und seine Beleuchtung mitbestimmen, was in diesem Raum geschieht, weiß jeder Architekt und Innenarchitekt entsprechend zu nutzen, um den jeweiligen Gebäuden einen bestimmten Charakter und eine bestimmte Atmosphäre zu verleihen.³⁰²

Nicht nur jede Architektin und jeder Architekt weiß um die Bedeutung der raumphysikalischen Substrate Bescheid, sondern auch Autorinnen und Autoren literarischer Werke. Raum in der Literatur als Schauplatz für Handlungen vermittelt immer eine gewisse Atmosphäre, die die (handelnden) Figuren determiniert. Es geht in diesem Fall nicht nur darum, wie der Raum produziert wird, sondern auch darum, was der Raum selbst vorgibt.³⁰³

²⁹⁶ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 175.

²⁹⁷ vgl. ebda., S. 175.

²⁹⁸ SCHMID, CHRISTIAN: Stadt, Raum, Gesellschaft. 2005, S. 252.

²⁹⁹ ebda., S. 253.

³⁰⁰ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 176.

³⁰¹ vgl. ebda., S. 176-177.

³⁰² ebda., S. 177.

³⁰³ vgl. ebda., S. 178.

Für die Literaturwissenschaft gilt, „dass die Semantik kultureller Räume wie etwa Landschaften, Städte, Architekturen, Territorien, oder Grenzziehungen nicht selbstverständlich gegeben ist, sondern aus sprachlich kodierten Bedeutungszuschreibungen hervorgeht“³⁰⁴. Dies bedeutet, „dass Literatur geographisch identifizierbare Orte nicht einfach nur abbildet, sondern [...] die kulturelle Bedeutung von Räumen prägende ›imaginative Geographien‹ [...] entwirft“³⁰⁵, wodurch „Literatur über die Raumdarstellung an der Konstruktion nationaler und kultureller Identitäten und der Produktion der jeweils ›Anderen‹ partizipieren kann“³⁰⁶. Räume in der Literatur transportieren „Identitätsangebote wie Nationalität und Geschlecht“³⁰⁷. Spezifische räumliche Arrangements in der Literatur bleiben nie völlig wertfrei und die dadurch transportierten Gesetzmäßigkeiten spielen immer eine zentrale Rolle.

Für die Analyse des Raumes in den Werken Grillparzers bedeutet dies nun, dass prinzipiell davon auszugehen ist, dass jedem Raumentwurf Gesetzmäßigkeiten eingeschrieben sind, die die Handlung der Figuren bestimmen. Es muss sich bei diesen Raumentwürfen nicht zwangsweise um physische beziehungsweise materielle Ausprägungen handeln, denn auch der erzeugte soziale Raum muss auf transportierte, die Handlung determinierende Normen überprüft werden. Natürlich kann es aber für ein soziales Geschehen mitbestimmend sein, ob ein Raum eine Tür, ein Fenster oder ein Dach aufweist und aus welchem Material diese Dinge hergestellt sind³⁰⁸, denn der Raum entsteht immer durch ein Zusammenspiel von sozialen Prozessen und materiellen Elementen.

Der auf den ersten Blick zu erkennende Raum in Grillparzers Tragödie *Sappho* würde laut SCHÖBLER aller Wahrscheinlichkeit nach als unmerklicher Rahmen des Geschehens gewertet werden. Erstens stellt die Tragödie ein geschlossenes Drama dar, wodurch der Raum relativ unmarkiert zu bleiben scheint und zweitens bleibt er relativ unbestimmt in seiner physischen Ausprägung. Wie allerdings die Forschungen zur Versprachlichung des Raumes in den verschiedenen Textschichten sowie die Analyse der Kontrasträume [Kapitel 5.1 und 5.2] bereits aufgezeigt haben, ist der evozierte Raum in *Sappho* ein dynamisches Produkt sozialer Handlungen, das sich im Verlauf des Stücks unterschiedlich stimmt und sich gegenüber den

³⁰⁴ BOCK, STEFANIE: *Geographies of Identity: Der literarische Raum und kollektive Identitäten am Beispiel der Inszenierung von Nationalität und Geschlecht in Sybil Spottiswoodes Her Husband's Country* (1911). (281-298) In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 281.

³⁰⁵ BOCK, STEFANIE: *Der literarische Raum und kollektive Identitäten*. 2009, S. 282.

³⁰⁶ ebda., S. 282.

³⁰⁷ ebda., S. 283.

³⁰⁸ vgl. SCHROER, MARKUS: *Räume, Orte, Grenzen*. 2012, S. 177.

Figuren verschiedenartig verhält. Der evozierte Raum in Grillparzers *Sappho* spielt also durchaus eine gesetzgebende Rolle. Sowohl die materiellen Faktoren als auch die durch Handlung produzierten Ausprägungen des Raums determinieren das Geschehen und charakterisieren insofern auch die Figuren. Die Verortung der Handlung auf die Insel sowie die Anweisungen zur Ausschmückung der Räumlichkeit scheinen auf den ersten Blick zwar einen bloßen Hintergrund für ein Geschehen zu bilden, tatsächlich ist der Inselraum als hermetischer Raum zu bewerten und kann als abgeschlossener Raum bestimmte Gesetze transportieren und etwa die Figuren von der umliegenden Welt abschneiden. Die abschottende Funktion der Insel ist mitbestimmend für den Verlauf der Handlung, die darauf hinausführt, dass alle Figuren des Stückes eben diesem Raum auf die eine oder andere Art zu entfliehen versuchen. In ihm manifestieren sich einerseits allgemein gültige (physische beziehungsweise materielle) Gesetzmäßigkeiten, wie die Endlichkeit und Abgeschlossenheit und andererseits trägt er auch figurespezifische Gesetze in sich, die entweder nur für eine Figur Gültigkeit besitzen oder aber sich unterschiedlich auf die Handelnden auswirken. Während nämlich der Inselraum im ersten Aufzug vor allem ausgezeichnete Lebensbedingungen für Sappho bereithält, wirkt die Insel am Ende des Stücks für die einstige Herrscherin kaum mehr fruchtbar und wohnlich. Obwohl sich der Raum in seiner physischen Darstellung nicht verändert hat, wird er von der durch die Handlung erzeugten Atmosphäre vereinnahmt und übt so rückwirkend wesentlichen Einfluss auf das Geschehen aus. Der evozierte Raum, obwohl durch den Nebentext stets gleich markiert, verändert sich im Laufe des Geschehens und trägt so wesentlich zum tragischen Ende der Sappho bei. Es ist schließlich derselbe Inselraum wie im ersten Aufzug, der Sappho durch seine Klippen den Sprung in das Meer und damit ihren Tod ermöglicht, wodurch ein materielles Element überhaupt erst den Selbstmord der Protagonistin umsetzbar macht – nämlich die Klippe. Von Anfang an ist in der Beschreibung der Landschaft im Nebentext das Werkzeug für den Suizid der Dichterin eingeschrieben, indem sich das flache Ufer „gegen die linke Seite zu in felsichten Abstufungen emporhebt“³⁰⁹ NÜNNING fasst zusammen, „dass die Gestaltung von Landschaft, Natur und gegenständlicher Welt ein wichtiges literarisches Darstellungsmittel ist, das bestimmte Funktionen erfüllt. So sind Landschafts- und Naturschilderungen auf Sinn und Werte bezogen“³¹⁰. Die (materielle) Ausgestaltung des Raumes in den Werken erfüllt also bestimmte Funktionen. Schilderungen der materiellen Umgebung, wie sie vermehrt in *Das goldene Vließ* und *Libussa* zu finden sind, tragen Bedeutung in sich und wirken sich auf die

³⁰⁹ SAPPHO, Band 2, S. 125.

³¹⁰ NÜNNING, ANSGAR: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. 2009, S. 38

handelnden Figuren aus. Dem schließt sich auch BÁLINT an, indem sie meint, dass Raum ein Ergebnis von „kulturell bestimmter Zeichenverwendung“³¹¹ sei und dadurch stets Werte transportiert. Wie in *Sappho* manifestieren sich auch in *Das goldenen Vließ* Räume, die mit ihren Gesetzen maßgeblich an der Entwicklung der Handlung beteiligt sind. In den beiden ersten Teilen, *Der Gastfreund* und *Die Argonauten*, wird das Geschehen durch den Nebentext auf Kolchis festgelegt. In Kolchis herrschen augenscheinlich andere Gesetze als in Griechenland, denn alleine durch die Beschreibung von Kolchis als wild und dem Verweis auf Wälder ergeben sich völlig andere Handlungsbedingungen als auf Korinth [siehe dazu auch das Kapitel 5.2]. Der kolchische und der griechische Raum determinieren die Handlung unterschiedlich, denn das raue Kolchis bietet in seiner Wildheit ungestümen Charakteren eher Platz als das gezähmte Griechenland. Laut FILINGER ist der Wald in seiner uralten Bedeutung „ein Sinnbild der Tiefe in der menschlichen Seele, oft unheimlich und dunkel, undurchschaubar und erschreckend“³¹². Erschreckend wirkt der kolchische Raum auch auf Jason und seine Argonauten, während er für Medea und ihre Gefährtinnen sowie für Vater und Bruder Heimat bietet. Die Gesetze des kolchischen Raums scheinen für die Griechen nicht fassbar und daher furchteinflößend, für die Kolcher selbst birgt der Raum aber nichts Verängstigendes, sie können also mit ihm umgehen. Gerade weil der Raum auf Kolcher und Griechen unterschiedlich wirkt, wird die Handlung der Geschichte entfesselt. Das Aufeinandertreffen zweier Kulturen in einem Raum ist in Grillparzers *Goldenem Vließ* zum Scheitern verurteilt, eine Annahme, die umgekehrt auch hinsichtlich der Existenz Medeas in Griechenland seine Richtigkeit behält. Als kurzer Exkurs sei hier auf BACHMANN-MEDICK DORIS verwiesen. Sie schreibt in ihrer Arbeit zu *Bewegungshorizonten und Subjektverortung*, dass es durch ein „Aufeinanderzurücken“ verschiedener kulturell bestimmter Handlungsweisen zu sogenannten „clash-Situationen“ innerhalb eines Raumes kommt, die zu Katastrophensituationen und somit zu einem gesteigerten Druck auf die Selbstkontrolle der Subjekte führen.³¹³ Sie führt außerdem an, dass sich diese „Bedrohung der Selbstkontrolle“ in verschiedenen Bewegungsformen der Figuren

³¹¹ BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. 2009, S. 38-39.

³¹² FILINGER, MARGIT: Raum als Metapher menschlichen Verhaltens. In: BERZEVICZY, KLÁRA und BOGNÁR ZSUZSA u.a. (Hg): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. S. 93-104, Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur 2009, S. 95-96.

³¹³ vgl. BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. 2009, S. 263.

niederschlägt.³¹⁴ BACHMANN-MEDICK bringt mit ihren Erläuterungen eine handlungsentfesselnde Problematik des *Goldenen Vließes* auf den Punkt. Die Krisensituation für die Figuren, und damit vor allem für die weibliche Protagonistin Medea, entsteht primär dadurch, dass es zur Einnahme des einen Kulturbereiches (Kolchis) durch einen völlig anderen (Griechenland) kommt. Indem Kolchis von den Griechen angegriffen wird, werden die Gesetzmäßigkeiten des kolchischen Raums auf die Probe gestellt und die Figuren mit den Regeln einer anderen Räumlichkeit konfrontiert. Es ist die Konfrontation mit anderen Werten und Ansprüchen, die Medea ab der Begegnung mit Jason wesentlich handlungsgehemmter, ja starr erscheinen lässt³¹⁵, weil dadurch ihre dem kolchischen Raum angepasste Identität völlig in Frage gestellt wird.

Hinsichtlich der Überprüfung des Raumes auf seine gesetzgebende Rolle muss auch bezüglich der Tragödie *Libussa* festgestellt werden, dass die evozierte Räumlichkeit handlungsbestimmende Qualität aufweist. BÁLINT bestätigt die Annahme, dass der Raum als Größe wesentliche Vorgaben an die Figuren und deren Handlungen liefert und somit das Geschehen stets beeinflusst. Sie schreibt dahingehend: „Räumliche Ordnung ist [...] dasjenige zentrale Element, um das herum auch die nicht-räumlichen Charakteristika aufgebaut werden.“³¹⁶

Wie in *Das goldene Vließ* gibt es auch in *Libussa* zwei unterschiedliche Räume, die sich verschiedenartig auf die Personen auswirken. Im Stück um die böhmische Herzogin handelt es sich dabei um den natürlichen und den kulturellen Raum. Wieder stellt der Wald zu Beginn des Stückes eine Zone dar, in der Unerhörtes geschehen kann, wie etwa die Entkleidung Libussas und ihr Auftreten in ländlicher Tracht.³¹⁷ Die Auswirkungen des Waldraums und die dort stattfindende Begegnung mit dem Mann verändern die einst primär kulturell besetzte Libussa soweit, dass ihre Wandlung im weiblich-höfischen Bereich sofort erkannt wird. Das Hinweisen der Schwestern auf Libussas Veränderung zeigt eindeutig die Vorschriften gewisser Räume auf, die für das Überleben der Figuren darin wesentlich sind.³¹⁸ Als Tetka anmerkt, dass Libussa sonderbar gekleidet sei³¹⁹, markiert sie Libussa als nicht mehr den Regeln ihres weiblich-höfischen Raumes auf Budesch entsprechend.

³¹⁴ vgl. BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. 2009, S. 263.

³¹⁵ vgl. DGV, Band 2, S. 249-255 und S. 266-273.

³¹⁶ BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. 2009, S. 39.

³¹⁷ vgl. dazu LIBUSSA, Band 3, S. 277.

³¹⁸ vgl. ebda., S. 290-291.

³¹⁹ vgl. ebda., S. 290, V. 356.

Die exemplarischen Beispiele aus den drei Werken Grillparzer dienen dazu, das Verständnis für den Raum als gesetzgebende Größe zu schärfen, denn die Diskussion des Raumes als dynamisches und erzeugtes Produkt führt gar zu leicht dazu, den Raum als eigenständige Größe völlig zu vernachlässigen und ihm jegliche von der Handlung unabhängige Leistungen abzusprechen. SCHROER schreibt dahingehend: „So richtig die Betonung der aktiven Hervorbringung sozialer Räume ist, so notwendig ist es für eine umfassende Raumanalyse, die bei dieser Einsicht nicht stehen bleiben will, auf die Wirksamkeit räumlicher Arrangements hinzuweisen, wenn sich diese erst einmal geformt haben.“³²⁰

Das Resümee der Analyse des Raumes als gesetzgebende Größe lautet folgendermaßen: Den Raum als rahmendes Element wahrzunehmen, wie es SCHÖBLER tut, erscheint für eine Auseinandersetzung mit dramatischen Werken, ausgehend von der Räumlichkeit, wenig gewinnbringend. Tatsächlich würde nur ein stark vereinfachtes Raumkonzept zulassen, den Raum als bloßen Hintergrund oder einfachen Rahmen anzunehmen. Nachdem für die Forschungsfrage wesentlich ist, „inwiefern Geschlechterverhältnisse auch in literarische Raumentwürfe eingeschrieben sind und von ihnen mitgestaltet werden“³²¹, muss der Raum allerdings in seiner vollen Ausprägung begriffen werden und hinsichtlich seiner die Handlung mitgestaltenden Qualität untersucht werden. Nur wenn man die gesetzgebende Rolle des Raumes miteinbezieht, lässt er sich „als Verfahren zur Vermittlung identitätsbezogener Kategorien“³²² begreifen.

Über die evozierten Räume in den Werken *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa* kann nach der erfolgten Ausarbeitung der Leitfrage die klare Aussage getroffen werden, dass sie gesetzgebenden beziehungsweise handlungsbestimmenden Charakter aufweisen. Dabei weisen erstens **unterschiedliche Räume verschiedene Gesetzmäßigkeiten** auf und zweitens **wirken sich diese jeweils unterschiedlich auf die Handlungsfähigkeit der Figuren** aus.

Für die interpretatorische Auseinandersetzung mit den Werken und die Beantwortung der Forschungsfragen wird versucht zwei Raumvorstellungen miteinander zu vereinbaren. Hinsichtlich der folgenden Analyse wird die Annahme vertreten, dass der Raum sowohl eine bestimmende Größe als auch eine relativistische Erzeugung darstellen kann und diese zwei Existenzen des Raumes in ständiger Wechselwirkung miteinander stehen. Durch die nachfolgende Analyse, die speziell die Verortung der Frauen in Grillparzers Werken

³²⁰ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 175.

³²¹ BOCK, STEFANIE: Der literarische Raum und kollektive Identitäten. 2009, S. 282.

³²² ebda., S. 285.

thematisiert, sollen die Räume auf ihre identitätsunterstützenden oder -zerstörenden Kräfte untersucht werden. Außerdem wird das Scheitern der Frauen innerhalb der evozierten Räumlichkeit genauer untersucht und die Verortung der Frau innerhalb einer ihr feindlich gestimmten Räumlichkeit als Grund des weiblichen Scheiterns angenommen. Es wird dabei erstens die Identitätsstiftung durch soziale Räume untersucht, das heißt auf das Verhältnis von Figur(en) und Raum eingegangen und die Verortung der Figuren in eben diesem untersucht [6.1]. Zweitens werden die Positionierungen der weiblichen und männlichen Figuren zueinander beleuchtet und es wird auf die dabei entstehenden hierarchischen Konstruktionen zwischen Mann und Frau eingegangen [6.2].

6 Der Raum als Metapher des Charakters

Als Metapher des Charakters, als Sinnbild des menschlichen Verhaltens bezeichnet FILINGER den Raum.³²³ Sie erklärt dazu: „Im Sinne dieser Ansicht soll der Erzählort als metaphorischer Ausdruck von Eigenschaften erscheinen [...] [,] er kann aber auch als Ausdruck menschlichen Willens auftreten.“³²⁴

Raum in der Literatur kann den Charakter einer Person manifestierten beziehungsweise deren Willen ausdrücken (oder brechen). Anders kann man auch sagen, der Raum formt den Charakter und übt Einfluss auf die Willensausübung der Figuren. Egal, ob der Raum eine eigenständige Qualität aufweist oder Räumlichkeit durch das Handeln von Figuren entsteht, Faktum ist, dass das Erzeugnis Raum gewisse Regeln und Gesetzmäßigkeiten aufweist, an die sich die Figuren zu halten haben, um in ihm ohne Reibungen existieren zu können. Es ist wichtig zu erkennen, dass selbst, wenn man Raum als soziales Produkt versteht, er in seiner erzeugten Existenz nicht qualitätslos bleibt, denn „[die] produzierten Räume wirken [...] zurück auf das soziale Verhalten der Menschen. Sie prägen und kanalisieren Verhalten und erinnern an erlernte Interpretationen. So entsteht eine ständige Wechselwirkung.“³²⁵ Auch SCHROER hält dahingehend fest, dass Raum „etwas Soziale[s] [ist], das sich räumlich konfiguriert und in dieser Form wiederum Rückwirkungen auf das Soziale ausübt“³²⁶, stellt aber auch klar, „dass wir es bei Raum nicht mit einer vorgesellschaftlichen Kategorie bzw. mit einer an sich

³²³ vgl. FILINGER, MARGIT: Raum als Metapher menschlichen Verhaltens. 2009, S. 93.

³²⁴ ebda., S. 93.

³²⁵ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 55.

³²⁶ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 63.

bestehenden Substanz zu tun haben“³²⁷. HAMEDINGER ALEXANDER erklärt dahingehend jedoch: „Aufgrund [...] der Tatsache, daß unser Dasein in jeder Hinsicht immer schon räumlich ist, muß konstatiert werden, daß Raum gleichzeitig eine Vorbedingung und ein Resultat von sozialen Strukturen ist.“³²⁸

Raum, egal wie konstituiert, steuert Personen und ihre Handlungen, formt den Charakter der Figuren mit und kann somit als „Metapher des Charakters“ verstanden werden, denn er ist wesentlich an dessen Ausformung beteiligt. Dass der Raum Auswirkungen auf die Handelnden und deren Miteinander hat, ist eindeutig, wenn man „von den Wirkungen [ausgeht], die der Raum an sich bzw. von sich aus auf gesellschaftliche Prozesse haben kann“³²⁹. Dass die Existenz von Raum eine Grundvoraussetzung für das Dasein von Körpern und die Möglichkeit zur Handlung darstellt und der Raum durch das Geschehen „in“ ihm unterschiedlich konnotiert wird, macht den Raum und die Körper zu Größen, die nur schwer voneinander trennbar sind³³⁰, vor allem wenn man interpretatorische Aussagen über die (identitätsstiftenden) Qualitäten von Räumlichkeit innerhalb eines Werkes treffen will. Durch BOCK wird die Annahme bestätigt, dass durch Auseinandersetzung mit der narrativen Raumdarstellung Aussagen über Figurencharakteristika getroffen werden können und er hält fest:

Mit der Einsicht in das sinnstiftende Potenzial narrativer Strukturen und dem Interesse an einer ganzheitlichen Interpretation literarischer Texte im Lichte ihres kulturellen und historischen Kontexts geraten die Implikationen narrativer Raumdarstellung in Bezug auf die Konstruktion nationaler bzw. kultureller Identitäten und Alteritäten in den Blick.³³¹

Tatsächlich kann davon ausgegangen werden, dass eine gemeinsame Betrachtung von Geschehen und Raumdarstellung wesentlich dazu beiträgt soziale Konstruktionen aufzudecken, die an der Herausbildung bestimmter Identitäten beziehungsweise Handlungen stark beteiligt sind, denn „[v]ermeintlich objektive Beschreibungen von Schauplätzen, Landschaften oder Gegenständen der erzählten Welt etwa können hierarchisierende, einander dichotom gegenüberstehende nationale Selbst- und Fremdbilder entfalten, die, gerade weil sie häufig eher implizit denn offenkundig Bedeutung transportieren, ein äußerst wirkungsvolles erzählerisches Mittel zum Entwurf nationaler Identität bzw. Alterität darstellen.“³³²

³²⁷ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 63.

³²⁸ HAMEDINGER, ALEXANDER: Raum, Struktur und Handlung als Kategorien der Entwicklungstheorie. 1998, S. 181.

³²⁹ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 61.

³³⁰ vgl. ebda., S. 43.

³³¹ BOCK, STEFANIE: Der literarische Raum und kollektive Identitäten. 2009, S. 285.

³³² ebda., S. 285.

Betrachtet man also das Handeln und die charakteristischen Eigenschaften einer Figur, soll dies in Zusammenhang mit der Analyse des Raumes geschehen, der durch den Transport kultureller Werte und Normen wesentlich an der Herausbildung dieser Qualitäten beteiligt ist. Ein Raum ermöglicht einer Figur Handlung und zugleich verbietet er den Figuren auch gewisses Verhalten. „Räume stellen an ihre jeweiligen Benutzer bestimmte Erwartungen, die erfüllt, aber auch enttäuscht werden können. Es kommt gleichsam zu einer Konfrontation eines Habitus mit Räumlichkeiten, auf die er nicht vorbereitet und genügend eingestellt ist, woraufhin sich das Gefühl einstellt, ‚deplatziert‘ zu sein.“³³³ Es ist für die Existenz der Figur wesentlich, die Bedingungen zu erfüllen, die durch den Raum an sie gestellt werden, da ansonsten die handelnde Figur betreffende Komplikationen auftreten.

Die Gesetzmäßigkeiten des Raumes können unterschiedliche sein. Sie können zum Beispiel durch die konkrete Ausprägung des Raums eingefordert werden, indem von den Figuren ein gewisses Knowhow zum Umgang mit der Räumlichkeit vorausgesetzt wird. Ein Waldraum etwa fordert von den Figuren andere Überlebensstrategien als ein höfisches Schloss. Eine Insel wird für alle beteiligten Personen ohne Zugang zu Booten oder dem Wissen zur Steuerung dieser zum abgeschlossenen Raum ohne die Möglichkeit zum Weggang. Der Raum als soziales Produkt gedacht, verlangt von den Figuren zusätzlich korrekte Verhaltensmuster. Einer kriegerischen Räumlichkeit werden sanfte beziehungsweise schwache Figuren zum Opfer fallen und in einem Raum, in dem weiblich offenes Wissen von patriarchalischer Gewissheit untergraben wird, werden kundige Frauen missverstanden untergehen.³³⁴ „Diese Erfahrung[en] kann nach Bourdieu jeder machen, der einen Raum betritt, ‚ohne alle Bedingungen zu erfüllen, die er stillschweigend von allen, die ihn okkupieren, voraussetzt‘ [...].“³³⁵ Durch seine mehrdeutigen Ausprägung stellt der Raum verschiedenartige Anforderungen an die Personen. Auf den folgenden Seiten wird einerseits untersucht, inwieweit die Ausbildung der Räumlichkeit an der Identität der Protagonistinnen beteiligt ist, das heißt das Verhältnis von Figur und Raum, denn „die Einstellung einer Figur zu einem eine konventionalisierte Bedeutung tragenden Raum [kann] etwas über ihren Umgang mit der sozialen Rolle, die an diesen Raum geknüpft ist, aussagen“³³⁶. Andererseits soll genauer erläutert und untersucht

³³³ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 97.

³³⁴ vgl. SCHABERT, INA: Eros und Erotik: Das Modell Corinne. (13-30) In: GUTENBERG, ANDREA und RALF SCHNEIDER (Hg.): Gender – Culture – Poetics. Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Natascha Würzbach. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 1999, S. 19.

³³⁵ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 97.

³³⁶ BOCK, STEFANIE: Der literarische Raum und kollektive Identitäten. 2009, S. 286.

werden, inwiefern die textuell beobachtbaren Gesetzmäßigkeiten des Raums die Frauenfiguren Sappho, Medea und Libussa scheitern lassen, beziehungsweise auf welche Art und Weise sich ihre Positionen innerhalb des Raumes im Verlauf des Stückes (gegenüber dem Mann) verändern. Dabei geht es nicht darum festzustellen, was Raum genau ist, sondern es wird darauf abgezielt, verschiedene Raumvorstellungen und Raumkonzepte zu vereinbaren und die ständige Wechselwirkung zwischen handelnden Körper und Raum zu unterstreichen.³³⁷ Für die Analyse wird daher davon ausgegangen, dass man den Raum „als virtuelle, dennoch konkret faßbare Ordnung“³³⁸ verstehen kann.

6.1 Weibliche Identitätsstiftung durch soziale Räume – Das Verhältnis von Figur und Raum

Den Raum hinsichtlich „Konstruktionsmechanismen der Identitätskategorie Geschlecht“³³⁹ zu befragen kann aufschlussreiche Antworten bezüglich der Darstellung von Frauengestalten in der Literatur geben. Hinsichtlich der Forschungsfragen ist die Erwähnung der feministischen Geographie von großer Bedeutung, „welche dafür sensibilisiert hat, dass der menschliche Lebensraum mitnichten geschlechtsneutral, sondern von Macht- und Hierarchiekonstellationen wie den Geschlechterbeziehungen geprägt ist“³⁴⁰.

HINTZE JOACHIM erklärt die charakterisierende Funktion des Raumes zur Sinnfunktion, die dem Raum innewohnt.³⁴¹ „[Diese Sinnfunktion] ergibt sich vor allem aus der Art und der Ordnung der im Raum befindlichen Gegenstände, die wiederum abhängig ist von der Gestaltung durch das Individuum [...]“³⁴². HINTZE erkennt zwischen Raum und den darin befindlichen Körpern eine Wechselwirkung, die er folgendermaßen erläutert:

Um eine Wechselbeziehung [zwischen Mensch und Raum] handelt es sich insofern, als der Individualraum nicht nur in seiner Erscheinungsform bestimmt ist, sondern auch [...] bestimmend wirkt, so daß sich ein wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis ergibt, das in der ursprünglichen, von der Wirklichkeitserfahrung her erklärbaren Eigenständigkeit des Raumes begründet ist.³⁴³

³³⁷ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 10.

³³⁸ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 28.

³³⁹ BOCK, STEFANIE: Der literarische Raum und kollektive Identitäten. 2009, S. 282.

³⁴⁰ ebda., S. 282.

³⁴¹ vgl. HINTZE, JOACHIM: Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1969 (Marburger Beiträge zur Germanistik Band 24), S.34.

³⁴² HINTZE, JOACHIM: Das Raumproblem. 1969, S. 34.

³⁴³ ebda., S. 34.

Tatsächlich ist einerseits eindeutig, „dass sich ‚Raum‘ nicht von der körperlichen Erfahrung der Widerständigkeit und der physischen Anstrengung der Bewegung im Raum abtrennen lässt“³⁴⁴ und somit Raum als eine durch die Figuren erlebte (soziale produzierte oder / und materielle) Kategorie auf dieselben einwirkt. Andererseits „unterliegt [der Raum] Wandlungen, die aus seinem unmittelbaren Verhältnis zum Individuum resultieren“³⁴⁵.

Stimmungen etwa, denen die dramatischen Figuren unterliegen, Entwicklungen, die sie im Laufe des Geschehens durchmachen, verändern sein Gesicht und geben ihm neue Prägung. Diese innere Wandlung dokumentiert sich weniger in der Gegenständlichkeit des Raumes, als vielmehr in seiner atmosphärischen Umwertung, bei der das Licht eine wesentliche Rolle spielt [...].³⁴⁶

Prinzipiell muss daher davon ausgegangen werden, dass das Verhältnis zwischen Figur und Raum in seiner Wechselwirkung zum identitätsstiftenden Faktor wird und deshalb zur Beantwortung der Frage, inwiefern die Positionierung beziehungsweise Handlung der Figur zur Konstruktion von Weiblichkeit beiträgt, untersucht werden muss.

Die Frauenfiguren Sappho, Medea und Libussa werden durch den Raum determiniert, der wiederum durch deren Handlungen oder die Handlungen anderer bestimmt ist. Vorweg soll erwähnt werden, dass bei der Rezeption der Werke festzustellen ist, dass die Räume der Frauenfiguren im Verlauf der Handlung überwiegend von den männlichen Figuren (Phaon, Jason, Primislaus) vereinnahmt werden und die Räume dann, misogyn-patriarchale und konservative Normen transportierend, auf die Protagonistinnen negativ einwirken. Dabei ist auffällig, dass sich der Raum ganz im Sinne der Tragödie mit der Annäherung zur Peripetie feindlicher der Frau gegenüber verhält. Diese Wandlung des Raumes durch die Vereinnahmung desselben durch den Mann ist in den Werken *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa* eindeutig festzustellen. Das Verhältnis der Frauenfiguren Sappho und Medea zum Raum ist anfänglich tatsächlich ein relativ konfliktfreies. Sappho kehrt als große, ruhmreiche Dichterin in ihr Reich zurück und Medea hat zumindest innerhalb ihrer weiblichen Gefolgschaft auf Kolchis eine Machtposition inne, die sie völlig in ihrer Existenz bekräftigt. Eine Ausnahme stellt an dieser Stelle Grillparzers Libussa dar, die tatsächlich schon am Anfang der Tragödie „deplatziert“, das heißt außerhalb ihres gewohnten Umfeldes aufzufinden ist. Sie steht „verwandelt wie du siehst“³⁴⁷ vor der Hütte Primislaus‘, fernab vom weiblich-höfischen Umfeld ihrer Schwestern. JEBING fasst bezüglich des Raumes als Charakterisierungsmodus zusammen:

³⁴⁴ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 27.

³⁴⁵ HINTZE, JOACHIM: Das Raumproblem. 1969, S. 37.

³⁴⁶ ebda., S. 37.

³⁴⁷ LIBUSSA, Band 3, S. 227, V. 17.

Der Raum ist semantisiert als Charakterisierungsmodus der in ihm sich befindenden Figuren: [...] Auf diesem Hintergrund kann es auch ironische gebrochene Beziehungen zwischen Figur/Figuren/Geschehen und Raum geben: Die Unangemessenheit des Raums für Figur und/oder Geschehen lässt an der Figur bzw. dem Geschehen etwas Problematisches oder Konflikthaftes sichtbar werden.³⁴⁸

Alle drei Protagonistinnen erleben eine Entwicklung ihrer Verhältnisse zum Raum zu etwas Konflikthaftem. Während Sappho und Medea immerhin anfänglich eine stimmige Beziehung zur Räumlichkeit erleben, erfährt Libussa im Waldraum des Mannes bereits vor dem ersten Aufzug einen Moment der völligen Wehrlosigkeit, nämlich die Errettung aus dem Gießbach durch Primislaus, die sie die Eigenmacht über ihren Körper verlieren lässt. Die bereits in Kapitel 5.1.2 vorgestellte Szenerie der Errettung Libussas durch Primislaus lässt erahnen, dass die Frau ursprünglich ein derart sicheres Verhältnis zum Raum innehatte, dass ihr ein selbstständiges Entkommen aus der prekären Lage ermöglicht hätte. Erst durch das Eingreifen des Mannes wird ihr die eigene Handlungsfähigkeit innerhalb des Raumes abgesprochen beziehungsweise ihre weibliche Kraft in Frage gestellt. Es ist die Begegnung mit dem Mann, die die Beziehung Libussas zu ihrem „magisch-kontemplativen“³⁴⁹ Raum nachhaltig stört und sie letztendlich daraus heraus und in den von männlicher Herrschaft bestimmten böhmischen Raum eintreten lässt, welcher Libussa gegenüber negativ gestimmt ist. Die Frauen in Grillparzers Werken werden im Verlauf des Geschehens in Räumen positioniert, die ihrer eigenen körperlichen Räumlichkeit³⁵⁰, also ihrem Dasein, Schaden zufügen und sie letztlich zum Scheitern bringen. Das Scheitern wird von der Gattung der Tragödien vorausgesetzt, erfolgt in Grillparzers Werken aber primär durch eine sich negativ auswirkende Wechselwirkung zwischen Raum und (Frauen)Körper. Wie im Zusammenhang mit der Perspektivenvielfalt des Raumes bereits erwähnt [Kapitel 5.2], wirkt sich ein Raum nicht gleich auf die „darin“ positionierten und handelnden Figuren aus, sondern jede Figur hat eine eigene Beziehung zur Räumlichkeit. Dadurch lässt sich auch verstehen, dass gewisse Räume den Frauen schaden, während sie den Männern weitgehend störungsfreie Existenzen gewähren. Auch HALLET und NEUMANN schreiben daher: „Figuren des fiktionalen Universums erfahren den Raum nicht nur entsprechend kultureller Raumkonzepte, sondern auch und oftmals vor allem entsprechend

³⁴⁸ JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. 2015, S. 55.

³⁴⁹ HÖLLER, HANS: Grillparzers Lebensdramen. Für Ute und Bogomil Karlavaris-Bremer. (130-146) In: KRIŽMAN, MIRKO (Hg.): Mariborer Grillparzer~Symposion. Maribor: Univerza v Mariboru 1993, S. 139.

³⁵⁰ vgl. GOSZTONYI, ALEXANDER: Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften. Freiburg, München: Karl Alber GmbH 1976 (Orbis Academicus – Band I/14, 2), S. 1006-1007.

ihrer individuellen Erlebnisfähigkeit und ‚Wahrnehmungssinnlichkeit‘ [...].³⁵¹ In Grillparzers Werken trennt sich diese individuelle Erfahrungsweise eindeutig in weibliche und männliche Erlebnisfähigkeit. Wie BOCK dazu erläutert, „ist das Raumerleben der Protagonistin[nen] mitnichten geschlechtsneutral, sondern geprägt von ihrer Identität als weibliche Figur[en]“³⁵². Tatsächlich ist Folgendes festzustellen: Durch die Konfrontation der Protagonistinnen mit dem Mann finden sich diese plötzlich in Räumen wieder, in denen sie extremen Ansprüchen an ihre Weiblichkeit ausgesetzt werden. Da sie diesen (männlichen) Idealen nicht entsprechen, kommt es zu einer nachhaltigen, krisenhaften Störung der Beziehung der Frauen zum Raum. HAGL-CATLING schreibt dahingehend: „Der erlebte/erlittene Gegensatz zwischen gesellschaftlichem Rollenangebot und weiblicher Persönlichkeit [...] führt zu Krisen, die sich – je nach Lebensumstände und Situation variierend – in Identitätsproblemen und charakterlichen Widersprüchlichkeiten [...] offenbaren.“³⁵³

Die Tragödie *Sappho* ist „das erste Drama [Grillparzers], in dem er die Frage nach der Identität polarisiert“³⁵⁴. Obwohl der im Nebentext fixierte physische Raum der gleiche bleibt, werden die im Stück auftretenden Identitätskrisen stark in Bezug zur Räumlichkeit gesetzt, denn wie die Analyse der Kontrasträume aufgezeigt hat, verändert sich der sozial konnotierte Inselraum im Laufe des Stückes mit der Handlung und nimmt so wesentlichen Einfluss auf die Identität der Figuren. Im ersten Aufzug des Stückes kehrt die große Dichterin nach erfolgreichem Aufenthalt in Olympia auf ihre Insel zurück, auf der sie bis dahin eine ruhmreiche Herrscherin war. Der physische Raum setzt sich dabei aus einer freien Gegend, der Sicht auf das Meer, flachen und felsigen Ufern, Eppich und Rosengebüsch, einem Säulengang und dem Altar der Aphrodite zusammen und wird durch den einleitenden Nebentext konstituiert.³⁵⁵ In der Figurenrede wird der physische Raum anfänglich noch um Zypressen ergänzt.³⁵⁶ Der Inselraum als physischer Raum ist ein abgeschlossener, also ein hermetischer Raum, begrenzt durch das umliegende Meer. Als sozialer Raum ist der Inselraum auch Sapphos langjährige Heimat, auf der das Grab ihrer Eltern steht³⁵⁷, was vermuten lässt, dass Sapphos starker Bezug zur Insel

³⁵¹ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 27.

³⁵² BOCK, STEFANIE: Der literarische Raum und kollektive Identitäten. 2009, S. 293.

³⁵³ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. Franz Grillparzers Frauenbild im Widerspruch. Entwicklung und Anwendung eines theoretischen Gesamtkonzepts zur Analyse von Frauenbildern unter der Berücksichtigung von kulturhistorischen und biographischen Aspekten anhand ausgewählter Beispiele. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1996, S. 22.

³⁵⁴ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 154.

³⁵⁵ vgl. SAPPHO, Band 2, S. 125.

³⁵⁶ vgl. ebda., S. 127, V. 52.

³⁵⁷ vgl. ebda., S. 127, V. 52.

bereits weit zurückgeht. Die Insel, die sie zwar nicht nur mit positiven Erinnerungen verbindet (Die beiden Eltern sanken früh ins Grab / Und die Geschwister, nach so mancher Wunde, / Die sie dem treuen Schwesterherzen schlugen, / Teils Schicksals Laune, und teils eigne Schuld / Stieß früh sie schon zum Acheron hinunter.³⁵⁸), ist doch ihre vertraute Umgebung und sie stellt sie Phaon mit folgenden Worten vor:

SAPPHO Siehst du, mein Freund, **so lebt nun deine Sappho!**
Für Wohltat Dank, für Liebe – Freundlichkeit,
Ich war zufrieden, und bin hoch beglückt, [...]³⁵⁹

Sapphos Rückkehr ist also eine positiv gestimmte. Ihre Untertanen sind ihr wohlgesinnt und trotzdem verändert sich der glänzende Inselraum bereits zu Beginn des Stückes, denn Sappho kehrt nicht alleine nach Hause. Mit sich bringt sie Phaon, einen Jüngling, den sie nun an ihrer Seite wissen will, denn Sappho will von ihren wolkennahen Gipfeln der Dichtkunst herabsteigen und „ein einfaches Hirtenleben führen“³⁶⁰. PRUTTI resümiert über die anfängliche Szenerie in *Sappho* so: „Sappho beginnt mit der triumphalen Heimkehr der mit olympischen Ehren gekrönten Dichterin, die wie es in der emblematischen Bildsprache des Stückes heißt, den ‚Lorbeer mit der Myrte vertauschen‘ und ihren überragenden künstlerischen Erfolg nun das private Liebesglück an die Seite stellen will.“³⁶¹ Das Verhältnis von Figur und Raum ist zu Beginn des Stückes noch ein ausgewogenes, Sappho liebt ihre Heimat und ihr Volk empfängt sie mit Wertschätzung und Hochachtung. Raum und Figur sind somit zu Anfang ebenbürtig. Die Anmerkung, dass die *Dichterin als Herrscherin* akzeptiert wird, gibt schon einen kleinen Einblick in die kommende Problematik, denn an keiner Stelle fällt hier das Wort Frau. Sappho hat offensichtlich bislang als Frau noch keine Forderungen an die Räumlichkeit gestellt (ganz im Gegensatz zur „als Weib“³⁶² herrschenden Libussa), wodurch sie bislang noch nicht mit den männlichen Ansprüchen an das Dasein als Frau konfrontiert wurde. Mit dem Eintreten Phaons in den hermetischen Raum aber geht eine Veränderung Sapphos einher, denn sie will von nun an ihr Dasein als Dichterin und Herrscherin mit dem Dasein als Phaons Frau vereinbaren. Was Sappho hier erleben muss, ist ein Raum, der sich ihrer Identität als Dichterin *und* Frau nicht beugt. Der Raum wandelt sich also im Verlauf des Stückes in einen Konfliktraum und HAGL-CATLING KATRIN bringt es auf den Punkt, wenn sie schreibt: „In dem Drama Sappho handelt es sich um die Verknüpfung von Dichter- und Frauenschicksal.“³⁶³

³⁵⁸ SAPPHO, Band 2, S. 129, V. 114-118.

³⁵⁹ ebda., S. 129, V. 107-110.

³⁶⁰ ebda., S. 128, V. 94.

³⁶¹ PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 109-110.

³⁶² vgl. dazu LIBUSSA, Band 3, S. 293, V. 429-433.

³⁶³ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 154.

Lange Zeit wurde das Werk *Sappho* als Tragödie um eine Frau verstanden, die ihre wahre Berufung als Dichterin und Herrscherin verleumdet und so ins Unglück stürzt, heute interessiert man sich vor allem für Sapphos Rolle als dichtende wie herrschende und zugleich einem Manne zugeneigte *Frau*.³⁶⁴ Im Zentrum des Interesses steht dabei vor allem die Problematik der Unvereinbarkeit von geistiger Stärke und aktivem Handeln mit der Existenz als Frau, die an einer Beziehung zu einem Mann interessiert ist. HAGL-CATLING hält dazu fest: „Mit dem Liebesproblem untrennbar verknüpft ist das Lebensproblem Sapphos, die Unvereinbarkeit ihrer Rolle als Dichterin mit der der Frau [...]“.³⁶⁵ Auch SCHABERT INA spricht von Frauenschicksalen, die „in dauernde[r] Gespanntheit zwischen künstlerischem Absolutheitsstreben und Liebesbegehren“³⁶⁶ stehen. Tatsächlich scheint es Sappho in Grillparzers Stück innerhalb der Räumlichkeit verwehrt zu bleiben zugleich Dichterin beziehungsweise Herrscherin und Frau zu sein. Phaon erkennt Sappho nicht als seinen Idealen entsprechende Frau an, sie bleibt für ihn die Dichterin und er verhält sich ihr gegenüber steif und distanziert. Phaon zeichnet in seinen Figurenreden stets das Bild von der Hohen, der Herrlichen, der Dichterin. Seine Rede an Sappho gestaltet sich daher eher respektvoll als liebend. Er sieht Sappho nicht als Frau an, die er lieben kann, denn sie bleibt die „Erhabne Frau!“³⁶⁷ Sapphos Bemühungen um seine Gunst sind von Beginn an zum Scheitern verurteilt, denn „[w]eiblicher Eros gilt [...] als Anti-Erotikum“³⁶⁸. Der durch Phaons Anforderungen an die Weiblichkeit konstruierte Raum bietet für die Dichterin keinen Platz, „vergiftet“ somit den sozialen Raum Sapphos und zwingt sie zum Ausbruch aus demselben. Dass sich Sappho des entstehenden Konflikts sehr wohl bewusst ist, zeigt ihr Singen am Ende des ersten Aufzugs. Sie spricht, „mit einzelnen Akkorden begleite[t]“³⁶⁹:

SAPPHO [...] **Wer ist's Sappho, der dich verletzt?**

Fliht er dich jetzt, bald wird er dir folgen,
Verschmäh't er Geschenke, er gibt sie noch selbst,
Liebt er dich nicht, gar bald wird er lieben
Folgsam gehorchend jeglichem Wink.

Komm auch jetzt und **löse den Kummer,**
Der mir lastend den Busen beengt,
Hilf mir erringen nach was ich ringe,

³⁶⁴ vgl. ROE, IAN F.: Franz Grillparzer – A Century of Criticism. Columbia: Camden House, Inc. 1995, S. 37-38.

³⁶⁵ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 156.

³⁶⁶ vgl. SCHABERT, INA: Eros und Erotik. 1999, S. 24.

³⁶⁷ SAPPHO, Band 2, S. 130, V. 130.

³⁶⁸ SCHABERT, INA: Eros und Erotik. 1999, S. 21.

³⁶⁹ SAPPHO, Band 2, S. 139.

Sei mir Gefährtin im lieblichen Streit. [...] ³⁷⁰

Der Raum Sapphos wird zum Schauplatz eines Kampfes um die Liebe Phaons. Während sie an dieser Stelle noch Hoffnung auf die Zuneigung Phaons hegt, ja sogar seinen Gehorsam in sich trägt, verändert sich das drastisch im Verlauf des dritten und vierten Aufzuges der Tragödie. Phaon gesteht sich bereits am Anfang des zweiten Aufzuges ein, durch seine schlecht getroffenen träumerischen Vorstellungen die Dichterin Sappho betreffend, getäuscht worden zu sein. Das Eingestehen seines Irrtums Sappho gegenüber, löst in dem Jüngling Heimweh nach seinen Eltern und das Sinnen nach seinem Ursprung aus. ³⁷¹ Je nach Perspektive beziehungsweise Verhältnis zum Raum kann der soziale wie physische Raum von jeder Figur anders wahrgenommen werden, denn „jede Bezugnahme auf den Raum ist bereits durch soziale Erfahrung geprägt. [...] Raum existiert daher immer erst in der Interpretation des Menschen.“ ³⁷² Hinsichtlich Sapphos Perspektive auf den sozialen wie physischen Raum kann festgestellt werden, dass der Inselraum für die Dichterin bis zum dritten Aufzug eine Art Heimat darstellt. Erst ihr Anpassungsversuch an die Anforderungen Phaons bringt sie im sozialem Raum zum Scheitern, der ihr diese gleichzeitige Existenz von Dichterin und Frau nicht gewährt. Der Versuch Sapphos als Frau Phaons zu leben führt dazu, dass im zweiten Aufzug eine „*einfach gekleidet[e] [Sappho], ohne Kranz und Leier*“ ³⁷³ auftritt. Diese Frau kann nun weder ihrem Dasein als Dichterin nachkommen, noch die Ideale von Phaons Frauenvorstellung verkörpern, eine Problematik, die zu Beginn des dritten Aufzuges von Sappho diskutiert wird.

SAPPHO *kömmt aus der Grotte:*

Es ist umsonst! Weit schwärmen die Gedanken

Und kehren **ohne Ladung** mir zurück! [...] ³⁷⁴

Das dichterische Dasein hat durch die Veränderung Sapphos Schaden genommen, denn indem sie versucht innerhalb der durch Phaon bestimmten Räumlichkeit einen Platz zu finden, entfernt sie sich auch immer weiter von ihrer, eine Existenz im Raum gewährenden, Position als Dichterin. Im weiteren Verlauf ihrer Figurenrede spricht sie daher erstmalig von dem Wunsch den irdischen Problemen, damit also den durch den Raum transportierten Ansprüchen zu entfliehen:

SAPPHO [...] **Dem ich entfliehen** möchte, wär' es auch

Weit über dieser Erde dunkle Grenzen, [...] ³⁷⁵

³⁷⁰ SAPPHO, Band 2, S. 140, V. 447-455.

³⁷¹ vgl. ebda., S. 141-142.

³⁷² LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 55.

³⁷³ SAPPHO, Band 2, S. 151.

³⁷⁴ ebda., S. 156, V. 792-793.

³⁷⁵ ebda., S. 156, V. 796-797.

Als Sappho schließlich auch noch die Beziehung zwischen Phaon und Melitta zu verstehen lernt, bemerkt sie die deplatzierte Position innerhalb des sich ihr verschließenden Raumes und erkennt in ihrem Versuch der Anpassung an Phaon einen Fehler:

SAPPHO [...] O Törin! **warum stieg ich von den Höhn,**
Die Lorbeer krönt, wo Aganippe rauscht,
Mit Sternenklang sich Musenchöre gatten,
Hernieder in das **engbegränzte Tal**
Wo Armut herrscht und Treubruch und Verbrechen?
Dort oben war mein Platz, dort an den Wolken,
Hier ist kein Ort für mich, als nur das Grab. [...] ³⁷⁶

Gleichzeitig resümiert sie über ihre Entscheidung als Phaons Frau leben zu wollen folgendermaßen:

SAPPHO [...] Von **beiden Welten Eine mußt du wählen,**
Hast du gewählt, dann ist **kein Rücktritt** mehr! [...] ³⁷⁷

Grillparzers Sappho macht ihre Platzierung im Raum zum Thema und kritisiert ihr eigenes Zutun zum Herabsteigen von den Höhen der Dichtkunst. Gleichzeitig weiß sie, dass sie aus dem Raum, in dem sie sich nun befindet, nur mehr schwer ausbrechen kann, denn „[h]ast du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr“³⁷⁸. Nicht nur ist Sappho nun in eine Räumlichkeit geraten, die sie in ihrer Existenz gefährdet, sie sieht sich auch zusätzlich noch mit der Gegenfigur Melitta konfrontiert, die alle Ideale Phaons zu erfüllen scheint. Auch HAGL-CATLING erkennt dahingehend eine zweifache Last und sie stellt fest: „Die Dichterin Sappho ist einer doppelten Belastung ausgesetzt: den mit der Dichtkunst von vornherein einhergehenden Identitätsproblemen sowie dem zusätzlichen Leiden der Frau an dem Geschlechtsrollenkonflikt.“³⁷⁹

Während Sappho durch ihr für eine Frau untypisches aktives Verhalten nicht den Frauenbildern der männlichen Raumkonstituierung entsprechen kann³⁸⁰, gelingt dies Melitta. Für Phaon ist „der Unschuld heitrer Blumenkranz / Mehr wert [...] als des Ruhmes Lorbeerkrone“³⁸¹. In einem letzten verzweifelten Versuch für sich einen Platz in diesem Raum zu schaffen, beschließt Sappho daher die allen Idealen entsprechende Melitta aus der sie umschließenden Räumlichkeit zu entfernen. Die Verzweiflungstat resultiert aus der Erkenntnis Sapphos, dass sie diesen ihr negativ gestimmten sozialen Raum nicht mehr schadenfrei verlassen kann, denn sie hat „letztlich die Rollennormen der Geschlechterliebe und die patriarchalischen

³⁷⁶ SAPPHO, Band 2, S. 160-161, V. 941-947.

³⁷⁷ ebda., S. 161, V. 952-953.

³⁷⁸ ebda., S. 161, V. 953.

³⁷⁹ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 164.

³⁸⁰ vgl. WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 124.

³⁸¹ SAPPHO, Band 2, S. 168, V. 1144-1145.

Ehevorstellungen verinnerlicht“³⁸², wodurch ihr die Rückkehr zu einem freien Dasein als Dichterin nicht mehr möglich ist. Da es ihr nicht gelingt Melitta zu töten, will sie sie von der Insel fortschaffen lassen. Was sie sich dadurch erhofft, ist wohl einen Raum zu schaffen, in dem sie ohne Konkurrenz den Idealen Phaons zu entsprechen lernt und von diesem angenommen wird. Während aber Melitta, Phaons Vorstellungen einer Frau entsprechend, ihr Schicksal ruhig und passiv ertragen will, entfernt sich Sappho durch ihre Handlungen noch weiter von diesen Idealen.³⁸³ Das Verhältnis von Protagonistin und Raum ist in Ungleichgewicht geraten und maßgeblich gestört. Die Figur Sappho wird dadurch, dass sie den durch den Raum transportierten weiblichen Idealen nicht entspricht, zur Schreckensgestalt degradiert (PHAON [...] Recht, wirf die Larve weg, **sei was du bist**, / Und tobe, töte **heuchlerische Circe!**³⁸⁴). Nur das typisch Weibliche kann in diesem Raum als Frau überleben, die extravagante Sappho wird in ihrem einstigen Reich durch die Intoleranz Phaons zur Ausgestoßenen. Sappho spürt ihr verändertes Verhältnis zum Raum und beschreibt den nun andersartigen Raum in ihrer Figurenrede. Der Raum, den sie einst Heimat nannte, erscheint ihr plötzlich still und unbewegt und steht im starken Kontrast zur anfangs evozierten Räumlichkeit (siehe auch Kontrastraum 5.2).

Als die Entsendung Melittas misslingt und stattdessen Phaon mit dem Mädchen flüchtet, scheint Sapphos Raum im Chaos zu versinken. Sie will die Flüchtigen wieder zurück auf ihren Inselraum zwingen, über den sie die Macht jedoch schon lange verloren hat. Gequält sinkt sie am Ende des vierten Akts zu Boden, nimmt also eine Position ein, die sie auf vertikaler Achse ganz unten im Raum verortet. Sappho hat bis zum fünften Akt ihre Sprache und ihre Beweglichkeit eingebüßt. Im Nebentext zum fünften Akt wird sie als halbliegend, unbeweglich und vor sich hinstarrend beschrieben.

*Sappho sitzt halbliegend auf der Rasenbank, unbeweglich vor sich hinstarrend.*³⁸⁵

*Während des Folgenden steht sie in ängstlich horchender Stellung zurückgebeugt.*³⁸⁶

Sappho ist im fünften Aufzug nur mehr als sich kaum bewegender Körper existent. Wenn man sich an dieser Stelle in Erinnerung ruft, dass sozialer Raum durch Handlung produziert werden kann, wird die Machtlosigkeit der einstigen Herrscherin umso deutlicher, denn sie kann sich dem Raum nur mehr hingeben, ihn aber nicht beeinflussen. Der Handelnde am Schluss ist (ganz

³⁸² HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 163.

³⁸³ vgl. ROE, IAN F.: Franz Grillparzer – A Century of Criticism. 1995, S. 40.

³⁸⁴ SAPPHO, Band 2, S. 191, 1664-1665.

³⁸⁵ ebda., S. 186.

³⁸⁶ ebda., S. 187.

im Gegensatz zum ersten Aufzug) Phaon. Er determiniert den sozialen Raum, der sich letztlich auf Sappho tödlich auswirkt. HAGL-CATLING resümiert über die Veränderung des Raumes treffend: „Die ‚heitren Blütentäler‘ des Lebens haben sich für Sappho als todbringende Wüste entpuppt.“³⁸⁷

Die Sappho des fünften Aktes ist weder Dichterin, noch ist ihr ein Dasein als eine dem Manne entsprechende Frau gelungen, innerhalb des durch Phaon gestimmten Raumes kann sie deshalb keinen Platz mehr finden. Sappho sieht als letzten Ausweg nur mehr diesen Raum endgültig zu verlassen. Ihr Ausgang aus der Räumlichkeit soll aber nicht ohne den Versuch stattfinden, sich zurück zur „über alles erhabenen“ Dichterin zu wandeln und sich damit so weit wie möglich von der Rolle zu entfernen, die ihr Scheitern auslöste, nämlich der Rolle als eine dem Mann entsprechende Frau. Mit allen Insignien einer Dichterin gewappnet, ihrer einst hohen Positionierung also am nächsten, tritt sie wieder in die Räumlichkeit Phaons (und Melittas) ein, nur um sie für immer zu verlassen und sich von den Klippen ins Meer zu stürzen.

Der Tod Sapphos ist motiviert durch die von ihr ebenso wie von Phaon hervorgerufene ‚Störung zwischen den Geschlechtern‘. Sappho ist „lebendig tot“ [...], weil ihre Konstruktion von Weiblichkeit in der ‚zeitgenössischen‘ Gesellschaft keine Chance hat und sie aber einsehen muß, dass es ihr unmöglich ist, ihre Geschlechtskonstruktion und damit ihre Identität durch Adaption der konventionellen Geschlechtsrollenzuschreibung zu verraten. Sie wird durch die ihr aufgedrungene Weiblichkeitsvorstellung zur Statue verklärt [...] und kann nur im Tod sich selbst finden [...].“³⁸⁸

Die Beziehung zwischen der Figur Sappho und den Anforderungen des sich nach und nach männlich stimmenden Raumes ist gescheitert. Resümierend kann festgestellt werden, dass das Verhältnis zwischen Raum und weiblicher Figur im ersten Aufzug ein ausgewogenes ist und sich die Beziehung mit der Besetzung des Raumes durch Phaon und seine damit einhergehenden Anforderungen an Sappho in eine ungleiche, kräftezerrende, feindliche und sogar tödliche wandelt. PRUTTI schreibt von Deutungen, die den Freitod Sapphos „als einzig möglichen Ausweg aus einer aporetischen Konfliktsituation“³⁸⁹ werten: „Die Meinungen gehen im Wesentlichen darüber auseinander, ob es sich bei diesem Selbstmord um eine prekäre Form der künstlerischen Selbstbehauptung handelt oder um ein radikales Scheitern angesichts der Unmöglichkeit einer Synthese von Sapphos künstlerischem Schaffen und ihrer Existenz als Frau.“³⁹⁰ Sappho, die von ihren hohen Gipfeln herabstieg, um ein Leben mit Phaon zu führen, scheitert an den konservativen Gesetzmäßigkeiten seines Raums. Das Resultat ist, dass eine

³⁸⁷ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 168.

³⁸⁸ WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 125.

³⁸⁹ PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 102-103.

³⁹⁰ ebda., S. 101.

Frau, die die vom Manne konstituierten Anforderungen nicht erfüllen kann, gleichzeitig ihre Existenzberechtigung verliert. Platz haben nur jene Frauen, die den sozialen Normen dieser maskulinen, in der abendländischen Tradition stehenden Räumlichkeiten entsprechen, wie etwa Melitta in der *Sappho* oder Kreusa in der Tragödie um Medea im Dramenkomplex *Das goldene Vließ*. Wie in Grillparzers *Sappho* kommt es in *Das goldene Vließ* zum Scheitern jener Frau, welche den Ansprüchen der patriarchalischen Räume nicht gerecht werden kann, nämlich Medea. Ähnlich der *Sappho* ist Medea zu Beginn des Stückes *Der Gastfreund* so verortet, dass das Verhältnis zwischen Figur und Raum als stimmig erscheint. Tatsächlich zeigt der Anfang des Stückes „bezeichnenderweise vor dem ersten Auftreten des Phryxus eine Medea, die scheinbar in völliger Eintracht mit sich selbst lebt, sich zum einzigen Mal in der Trilogie als frei bezeichnet und auf die, der Macht des Eros verfallene, Peritta gnadenlos herabblickt“³⁹¹.

MEDEA [zu Peritta] [...] Wie konnt' es denn geschehn
 Wenn du nicht wolltest. Was ich tu' das will ich
 Und was ich will – je nu das tu' ich manchmal nicht.
 Geh hin in deines Hirten dumpfe Hütte
 Dort kaure dich in Rauch und schmutz'gen Qualm
 Und baue Kohl auf einer Spanne Grund.
 Mein Garten ist die ungemessne Erde
 Des Himmels blaue Säulen sind mein Haus
Da will ich stehn des Berges freien Lüften
Entgegen tragend eine freie Brust
 Und **auf dich niedersehn** und dich verachten. [...] ³⁹²

Medea glaubt im Leben mit einem Mann ein niederes Dasein zu erkennen, das in Rauch und Schmutz stattfinden muss. Sie selbst hingegen stellt sich über diese Art von Leben und beharrt auf ihrer Unabhängigkeit, Freiheit und ihrem starken eigenen Willen. Es soll an dieser Stelle aber der Überlegung LÜ YIXUS widersprochen werden, dass Phryxus das erste Medea in ihrer Identität hemmende Element darstellt, denn bei genauer Rezeption ist es bereits der Vater Aietes, der die Tochter in ihrem Handlungsspielraum und somit in ihrer Freiheit wesentlich und forsch einschränkt. Mit dem Auftreten Aietes‘ wird der freie, im Nebentext als wild beschriebene Raum, zu einem Ort der versuchten Einflussnahme auf den weiblichen Charakter. Aietes versucht häufig auf die Positionierung sowie die Handlungsweise Medeas Einfluss zu nehmen. Im Befehlston ordnet er ihr an, auf einer Stelle zu verharren oder verbietet ihr den Mund:

MEDEA *sich umwendend aber ohne ihren Platz zu verändern*: Vater!
 AIETES Du, wohin?
 MEDEA In Wald!

³⁹¹ LÜ, YIXU: *Medea unter den Deutschen*. Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach Verlag KG 2009, S. 111.

³⁹² DGV, Band 2, S. 211, V. 65-75.

AIETES **Bleib jetzt!**
MEDEA Warum?
AIETES **Ich will's.** Du sollst.³⁹³

MEDEA *laut:* Hier Vater ist der Trank!
AIETES *sie gewaltsam auf die Seite ziehend, leise:*
Schweig Törichte!
Siehst du denn nicht?³⁹⁴

MEDEA *sich abwendend:* Ich gehe Vater um –
AIETES **Bleib hier und schweig!**³⁹⁵

Die angeführten Beispiele zeigen einen Despoten, der auf seine Tochter mit patriarchalischer Gewalt Einfluss nehmen will. Die Aufforderungen Aietes' gleichen Appellen, die keine Widerrede dulden. Es ist daher offensichtlich, dass sich Medea auch im kolchischen Raum, zumindest während der Anwesenheit ihres Vaters, nicht völlig frei bewegen kann. Tatsächlich bezeichnet sie sich kein einziges Mal in Gegenwart eines Mannes als frei. Im Gegensatz zu Aietes Erscheinen löst das Eintreffen Phryxus' insofern eine zusätzliche Veränderung der Räumlichkeit Medeas auf, als dass das Geschehen um das Goldene Vließ die einstige Jägerin aus dem Waldbereich verdrängt und sie in einen abgeschiedenen Turm flüchten lässt. Der brutale, von den Männern geführte Kampf um das goldene Widderfell führt zum Rückzug der Frau aus dem durch die Tat der Männer verdamnten Raum. Medea hat sich innerhalb kürzester Zeit von den Weiten Kolchis' in ein dunkles Gewölbe zurückgezogen. KONRAD SCHAUM schreibt, dass durch das (männliche) Streben nach Sieg, das Paradies verloren ging³⁹⁶, ein Paradies, das Medea immerhin umgeben von ihrer weiblichen Gefolgschaft ein freies Dasein erlaubte.

Ihr Verhältnis zum kolchischen Raum ist durch das (männliche) Verbrechen um das Goldene Vließ nachhaltig gestört. (Verhaßt ist mir dein Haus / Mit Schauer erfüllt mich deine [Aietes'] Nähe.³⁹⁷) Dennoch scheint es ihr zu gelingen, in der Abgeschiedenheit und mit ihren Zauberkünsten einen Raum zu schaffen, in dem sie zumindest bis zum Eintreffen Jasons in *Die Argonauten* unbehelligt und vor allem sich selbst nahe leben kann. Im ersten Aufzug der *Argonauten* tritt Medea noch in „*dunkelroter Kleidung, am Saume mit goldenen Zeichen gestickt, einen schwarzen, nachschleppenden Schleier der an einem, gleichfalls mit Zeichen*

³⁹³ DGV, Band 2, S. 212, V. 94-95.

³⁹⁴ ebda., S. 217-218, V. 237.

³⁹⁵ ebda., S. 219, V. 269.

³⁹⁶ SCHAUM, KONRAD: Gesetz und Verwandlung in Grillparzers 'Goldenem Vließ'. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Vol. 38 (1964), S. 391.

³⁹⁷ DGV, Band 2, S. 235, V. 95-96.

*gestickten Stirnbände befestigt ist*³⁹⁸ auf. In ihrem Turm ist Medea die Zauberin, die Sinnende und scheint damit im Einklang zu sein, denn sie fordert von ihrem Vater als Gegenleistung für ihre Hilfe, dass er sie ihr Leben weiterhin innerhalb dieser Wildnis führen lässt:

MEDEA [...] Ich bin bereit; allein versprich mir erst,
Daß, wenn die Tat gelang, **dein Land** befreit,
Zu hoffen wag' ich's kaum, allein wenn doch, -
Du **mich zurückziehn läßt, in diese Wildnis**
Und nimmer mehr mich störst, nicht du, nicht andre.³⁹⁹

Medea spricht von Kolchis bereits als des Vaters Land, sie selbst scheint mit der Räumlichkeit gebrochen zu haben und dafür im engen Verhältnis zu ihrem abgeschiedenen Turm zu stehen. Dieses Verhältnis zwischen Turmraum und der weiblichen Figur wird aber just verändert, als Jason in ihn eindringt [siehe dafür auch die Kapitel 5.1.1 und 7.2]. SCHAUM erklärt dazu: „Trieb sie [Medea] das Grauen vor einer chaotischen Welt zur gesteigerten »Verselbstung« und Erstarrung im Ich, so beginnt mit der Erweckung ihres Gefühls eine fortschreitende »Entselbstung« [...].“⁴⁰⁰ Ihr Raum der „Verselbstung“, des Sinnens, des Zaubers wird mit Gewalt aufgeladen, denn der Eindringling tritt mit „*bloßem Schwerte*“⁴⁰¹ auf, „springt [bei Medeas Auftreten] *hinter der Bildsäule hervor*“⁴⁰² und verwundet sie bei ihrer ersten Begegnung schwer. Medeas Schutzraum und Rückzugsort wird so von Jason übernommen und die nichts ahnende Medea darin verletzt. Die Beziehung zum Turmraum wird mit dem Eindringen Jasons gestört und Medea wird ihren Turm danach nicht mehr betreten. Das Haus, also der Turm Medeas, der ihr bis dato Schutz bot und sie von den brutalen, männlichen Räumlichkeiten abschirmte, wird selbst zum kriegerischen und gewalttätigen Raum, nämlich in dem Moment, als der Grieche Jason in ihn eindringt. BACHELARD schreibt über das Haus: „[D]as Haus beschützt die Träumerei, das Haus umhegt den Träumer, das Haus erlaubt uns, in Frieden zu träumen.“⁴⁰³ Das Medea umhenge „Haus“, in welchem sie sich in Sicherheit wog, wird jedoch vom Mann vereinnahmt, dem sie, der Gefahr nicht gewahr, hilflos ausgeliefert ist. Am Ende des ersten Aufzuges in *Die Argonauten* ist die Medea zur Verfügung stehende Räumlichkeit auf Kolchis bereits auf ein Minimum beschränkt. Noch bevor sie vom Vater verstoßen wird, ist ihr der Platz auf Kolchis streitig gemacht worden, indem letztlich sogar innerhalb des Turmes ihre Existenz bedroht wird. Nach dem ersten Aufeinandertreffen mit

³⁹⁸ DGV, Band 2, S. 234.

³⁹⁹ ebda., S. 238-239, V. 221-225.

⁴⁰⁰ SCHAUM, KONRAD: Gesetz und Verwandlung in Grillparzers 'Goldenem Vließ'. 1964, S. 395.

⁴⁰¹ DGV, Band 2, S. 244.

⁴⁰² ebda., S. 246.

⁴⁰³ BACHELARD, GASTON: Poetik des Raumes. Übersetzt von Leonhard, Kurt. München: Carl Hanser Verlag 1960, S. 38.

Jason findet man eine völlig veränderte Medea wieder. Eine starre, unbewegliche⁴⁰⁴ Medea ist durch die männliche Vormachtstellung nicht mehr in der Lage selbst Einfluss auf ihren sozialen Raum zu nehmen, denn er ist völlig bestimmt von einer maskulinen Auseinandersetzung. Ihr individueller Wille⁴⁰⁵, auf den sie sich zu Beginn von *Der Gastfreund* beruft, ist durch die Begegnung mit Jason gebrochen. BACHMANN-MEDICK schreibt dahingehend: „Vor allem ist es das Einbrechen des ›Anderen‹, das die Raumwahrnehmung [...] durcheinanderbringt.“⁴⁰⁶ FÜLLEBORN erkennt in *Die Argonauten* einen „Gipfelpunkt des dramatischen Geschehens“⁴⁰⁷. *Die Argonauten* „ist erfüllt von lebhaftester Bewegung. Wille und Gegenwille, actio und reactio stoßen aufeinander, Streitreden und Kampflärm bestimmen die Szene[n]. Das alles hat eine symbolische Bedeutung: der Mann erringt das Weib – was bei dieser Art der Gestaltung als eine ungeheure Gewalttätigkeit erscheint.“⁴⁰⁸ Medea kann in diesem Raum nur mehr wenig Platz für sich beanspruchen. Einmal noch versucht sie ihren eigenen Raum mit einer an den Vater gerichteten Figurenrede zu sichern:

MEDEA Mich sende zurück,
In das **Innre des Landes** Vater,
Tief, wo nur Wälder und dunkles Geklüft,
Wo kein Aug hindringt, kein Ohr, keine Stimme,
Wo nur die Einsamkeit und ich. [...] ⁴⁰⁹

Medeas Wunsch wird von Aietes aber nicht gewährt, stattdessen wird ihr die Sendung an jenen Ort zugemutet, an dem das unheilvolle Vließ versteckt ist, einen Raum der bei Medea Angst und Schrecken auslöst (MEDEA Nimmermehr! / Dorthin, an den Ort unsers Frevels? / Rache strahlet das schimmernde Vließ. / So oft ich's versuch' in die Zukunft zu schauen / Flammt's vor mir wie ein blut'ger Komet, / Droht mir Unheil, findet's mich dort!⁴¹⁰). Das Verhältnis Medeas zum „Ort unseres Frevels“⁴¹¹ ist ein massiv gestörtes und es ist letztlich der durch diese Räumlichkeit ausgelöste Wahnsinn, der bereits die Auswirkungen einer falschen Verortung auf Medea erahnen lässt. Medea wird „mehrfach zum Opfer und zur Ausgestoßenen“⁴¹². Ihre

⁴⁰⁴ vgl. DGV, Band 2, S. 248, 267.

⁴⁰⁵ vgl. SCHAUM, KONRAD: Gesetz und Verwandlung in Grillparzers 'Goldenem Vließ'. 1964, S. 394.

⁴⁰⁶ BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. 2009, S. 260.

⁴⁰⁷ FÜLLEBORN, ULRICH: Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. Ein Beitrag zur Epochenbestimmung der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink Verlag 1966, S. 47.

⁴⁰⁸ ebda., 47.

⁴⁰⁹ DGV, Band 2, S. 270, V. 986-989.

⁴¹⁰ ebda., S. 272, V. 1055-1060.

⁴¹¹ ebda., S. 272, V. 1056.

⁴¹² ELLIS, ALICIA E.: Die Verwandlung von Bedeutung in Franz Grillparzers *Medea*. (7-26) In: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft 3. Folge, Band 24 (2012), S. 7.

Deplatzierung beginnt nicht erst im der Kolcherin fremden Griechenland, sondern bereits innerhalb ihres eigenen Kulturkreises. Indem sie, durch Jason brutal erworben, ein Bündnis mit demselben eingeht, wird sie von ihrem Vater verbannt. Aietes prophezeit dabei Medea ihr Schicksal als Fremde in einem fremden Land und spricht:

A I E T E S [...] Nicht mehr betreten sollst du mein Haus.
Ausgestoßen sollst du sein, wie das Tier der Wildnis,
Sollst in der Fremde sterben, verlassen, allein.
Folg' ihm, dem Buhlen, nach in seine Heimat,
[...] **Leb' im fremden Land, eine Fremde**,
Verspottet, verachtet, verhöhnt, verlacht;
Er selbst, für den du hingibst Vater und Vaterland
Wird dich verachten, wird dich verspotten,
Wenn erloschen die Lust, wenn gestillt die Begier;
Dann wirst du stehn und die Hände ringen,
Sie hinüberbreiten nach dem Vaterland,
Getrennt durch weite, brandende Meere,
Deren Wellen dir murmelnd bringen des Vaters Fluch!⁴¹³

Medea ist an dieser Stelle weit unter den männlichen Figuren verortet. Sie kniet bereits am Boden und wird von Aites zusätzlich gestoßen, so dass sie „*halbliegend zurücksinkt*“⁴¹⁴. Medea ist zu diesem Zeitpunkt zwar noch im physischen Raum von Kolchis, aber der soziale Raum ist völlig gegen die Frau gestimmt. Medea ist eine Ausgestoßene und wird es von diesem Augenblick auch bleiben, was der erste Aufzug der Tragödie Medea unterstreicht, denn sie steht „*vor den Mauern von Korinth*“⁴¹⁵. Obwohl Medea fern von Kolchis lebt, bleibt sie in den Augen der Griechen eine Fremde. Ihr anderes Erscheinungsbild, ihr anderer Ursprung stehen im Kontrast zu Griechenland, ihr Körper, ihr Auftreten stehen für den kolchischen Kontrastraum. Medea hofft, durch ihre Anpassungsversuche das Verhältnis zwischen sich und dem griechischen Raum zu verbessern und vergräbt dazu die Insignien ihrer eigenen Identität in einer „*schwarze[n], seltsam mit Gold verzierte[n] Kiste*“⁴¹⁶:

M E D E A Zuerst den Schleier und den Stab der Göttin;
Ich werd' euch nicht mehr brauchen, ruhet hier.
Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei
Und was geschieht, ob Schlimmes oder Gutes,
Es muß geschehn am offenen Strahl des Lichts. [...] ⁴¹⁷

HAGL-CATLING schreibt dahingehend: „Medea will ihre Vergangenheit vergessen und vergräbt mit dem Goldenen Vließ symbolisch auch [...] ihre Herkunft, um sich mit der untergeordneten

⁴¹³ DGV, Band 2, S. 285, V. 1365-1368 und 1370-1378.

⁴¹⁴ vgl. ebda., S. 285, V.1387.

⁴¹⁵ ebda., S. 234.

⁴¹⁶ ebda., S. 307.

⁴¹⁷ ebda., S. 307, V. 2-6.

Position einer Ehefrau identifizieren zu können.⁴¹⁸ WODIANKA stellt fest, dass „[a]n die Stelle der ‚Mächte‘ und ‚Kräfte‘ Medeas und des in ihrer Kultur tradierten Weiblichkeitsbildes [...] nun [...] ‚weibliche‘ Zartheit und Schwäche treten [soll] und auch hier [...] das Eingehen einer geschlechtlichen Beziehung der Hintergrund dieses Wandels [ist]“⁴¹⁹. Medeas Insignien ihrer zauberischen, „wilden“ Identität, welche „die sozialen Mechanismen männlicher Dominanz und weiblicher Unterwerfung“⁴²⁰ in Gefahr bringt, lässt Medea in der Erde vergraben und verortet ihr ursprüngliches Ich damit auf der vertikalen Achse des Raumes an unterster Stelle. Dass ihr ein ausgewogenes Verhältnis zum griechischen Raum nicht gelingen kann, ist durch Medeas Andersartigkeit von Anfang an klar und trotz ihrer Bemühungen erkennt Medea: „Die Ungeladnen weist man vor die Tür.“⁴²¹ Der durch kulturelle Praktiken definierte Raum⁴²² erschließt sich nur jenen, die die für ihn notwendigen Handlungsweisen kennen. „Es sind Bräuche, die auf patriarchalen Systemen basieren, geschaffen zur Begrenzung von Teilnahme und Standardisierung von Verhaltensweisen.“⁴²³ Durch das Aufeinandertreffen Medeas und Kreusas wird der Kontrast zwischen den Kulturen noch klarer. „Medea wird beim Anblick Kreusas die eigene, durch ihren Anpassungsversuch ausgelöste Identitätskrise bewusst [...]“⁴²⁴. Medea erkennt ihre Krisensituation, wie ihre Mitstreiterinnen Sappho und Libussa es auch tun, und thematisiert ihre falsche Verortung so:

MEDEA Weil eine **Fremd**‘ ich bin, aus **fernem Land**
 Und **unbekannt mit dieses Bodens Bräuchen**,
Verachten sie mich, sehn auf mich herab,
 Und eine scheue Wilde bin ich ihnen,
 Die Unterste, die Letzte aller Menschen,
 Die ich die Erste war in meiner Heimat. [...] ⁴²⁵

Ihre Verzweiflung über ihre Fehlplatzierung wird am Ende ihrer Rede an Kreusa ersichtlich:

MEDEA [...] Ich will ja gerne tun was ihr mir sagt,
 Nur sagt mir was ich tun soll, statt zu zürnen. [...] ⁴²⁶

Die einst starke, der Freiheit so nahe Medea hat sich weit von sich selbst entfernt und ist nun bereit für eine Aufbesserung ihres Verhältnisses zum Raum Griechenland alles zu tun. Es geht dabei nicht nur um eine Existenzberechtigung in dem sich von Kolchis so unterscheidenden

⁴¹⁸ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 195.

⁴¹⁹ WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 126.

⁴²⁰ ELLIS, ALICIA E.: Die Verwandlung von Bedeutung in Franz Grillparzers *Medea*. 2012, S. 8.

⁴²¹ DGV, Band 2, S. 320, V. 366.

⁴²² vgl. BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. 2009, S. 34.

⁴²³ ELLIS, ALICIA E.: Die Verwandlung von Bedeutung in Franz Grillparzers *Medea*. 2012, S. 10.

⁴²⁴ WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 127.

⁴²⁵ DGV, Band 2, S. 322-323, V. 400-405.

⁴²⁶ ebda., S. 323, V. 406-407.

Griechenland, sondern um eine allgemeine Akzeptanz als (Jasons) Frau. LORENZ resümiert, dass „Frauen außerhalb des westlichen Kulturkreises [...] wesentlich freier [erscheinen] als Angehörige, z.B. des antiken Griechenlands“⁴²⁷. Im Gegensatz zur domestizierten, braven Kreusa erscheint Medea mit ihrer Emotionalität tatsächlich weniger gezähmt als Kreusa, scheitert letztlich aber gerade an ihrer Unzähmbarkeit und Grobheit innerhalb des Raumes. Medea hat sich auf den Irrfahrten mit Jason selbst völlig verloren. In Griechenland wirft sie sich schließlich willig zu Kreusas Füßen, um zu lernen, was sie tun oder lassen muss⁴²⁸, um in der griechischen Gesellschaft als Frau einen Platz zu erhalten. Medea muss aber erkennen, dass eine „Identitätsfindung [...] in einem kulturellen Umfeld, das keine Andersartigkeit erlaubt, nur zerstörerisch wirken [kann]“⁴²⁹.

Als der Herold schließlich einen Bann über Jason und die Kolcherin spricht und nur Jason durch den König begnadigt wird, ist Medeas Schicksal besiegelt. Der König verweist sie des Landes:

K Ö N I G [...] Doch **diese, die die Wildnis ausgespieen,**
 Zu deinem, aller Frommen Untergang,
Sie, die Greu'l verübt, der man dich zeiht,
Sie bann ich aus des Landes Grenzen fort
 Und Tod ihr, trifft der Morgen sie noch hier.
 Zieh hin aus meiner Väter frommen Stadt
 Und reinige die Luft, die du verpestest.⁴³⁰

„Sie [Medea] ist besetzt als Barbarin, Exilantin, potentielle Nestbeschmutzerin. Ihre Abstammung und Missachtung der Gesetze [...] zeichnen sie für die Griechen als sozial abstoßend aus.“⁴³¹ Medea muss erkennen, dass ihr jeglicher Raum und damit jegliche Daseinsberechtigung entzogen wurde, umso beeindruckender ist es, dass gerade diese Protagonistin Grillparzers die irdische Welt nicht verlässt, sondern zum Rundumschlag ausholt und sich so ihre Existenz als Lebende sichern kann. Medea, die im vierten Aufzug auf vertikaler Achse stets unten verortet wird und „*hingestreckt auf den Stufen, die zu ihrer Wohnung führen*“⁴³² liegt, ruft an einer Stelle: „Ich bin besiegt, vernichtet, zertreten“⁴³³. Aber wenn man glaubt, dass die Kolcherin dort ihr Ende findet, wird man von einer aufspringenden⁴³⁴ Medea überrascht, die plötzlich bereit dazu ist, sich aktiv gegen die Beschneidung ihres Raumes zu wehren. Medea versucht nicht mehr die Ansprüche des männlichen Raums zu erfüllen, sondern

⁴²⁷ LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 207.

⁴²⁸ vgl. DGV, Band 2, S. 329.

⁴²⁹ WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 129.

⁴³⁰ DGV, Band 2, S. 343-344, V. 1030-1036.

⁴³¹ ELLIS, ALICIA E.: Die Verwandlung von Bedeutung in Franz Grillparzers *Medea*. 2012, S. 10.

⁴³² DGV, Band 2, S. 367.

⁴³³ ebda., S. 366, V. 1710.

⁴³⁴ vgl. ebda., S. 368.

will diesen gnadenlos in seinen Grundfesten erschüttern. Die Kolcherin schafft sich so einen sozialen Raum, in dem ihr durch Erbringung vieler Opfer eine Existenz gewährt wird. Durch ihre extremen Taten sichert sie sich ihren Platz in einer nun drastisch veränderten Räumlichkeit. LORENZ DAGMAR sieht Medea „durch den Kindermord alles, was mit der ihr aufgezwungenen Weiblichkeit zu tun hat zurück[nehmen]“⁴³⁵. Auch WODIANKA resümiert über die Taten Medeas folgendermaßen: „Mit dem Kindermord und der denkbar extremsten Negierung der Mutterrolle fällt sie [Medea] vollends aus der Geschlechtskonstruktion des ‚Weiblichen‘ heraus [...]“⁴³⁶ Obwohl Medea es als einzige Frau innerhalb der drei auserwählten Tragödien schafft am Leben zu bleiben, ist ihre Wahnsinnstat dennoch als eine Art des Scheiterns zu werten, denn wirklich frei kann sich Medea am Ende des fünften Aufzuges der gleichnamigen Tragödie nicht nennen. Medea hat sich zwar aktiv gegen die durch den Raum transportierten Hierarchien und gegen ihre (zweite) Verbannung gewehrt, trotzdem begibt sie sich aber in ein neues Abhängigkeitsverhältnis, indem sie ihr Schicksal durch das Orakel von Delphi entscheiden lassen will. WODIANKA glaubt, dass Medea mit ihrem Rundumschlag eine Rückkehr zu „ihrer“ Weiblichkeit“⁴³⁷ gelungen sei, tatsächlich stellt sich aber die Frage, ob sie durch die Schreckenstaten wirklich wieder ihrer eigenen Identität näher rückt. Der Raum als Determinationsprinzip „verkörpert [...] eine Macht, die einen entscheidenden Einfluß auf Verhaltensweisen und Gewohnheiten der dargestellten Personen ausübt, welcher bis zur Prägung des Charakters gehen kann“⁴³⁸. Medeas Charakter scheint durch den patriarchal gestimmten Raum soweit beeinflusst, dass eine Rückkehr zur (vermeintlich) „freien“ Frauenrolle nicht mehr möglich erscheint. Es kann kritisch hinterfragt werden, ob letztlich nicht Sappho und Libussa durch ihr Scheiden aus dem männerdominierten Raum eher die Normen der patriarchalisch strukturierten Räumlichkeiten hinter sich lassen können, als es Medea tun wird. Zusammenzufassen ist, dass Medeas Überleben in dem männlich dominierten Raum nur durch äußerste Gewalt, durch das Vernichten der raumkonstituierenden Elemente gelingen konnte. Der auf sie mit äußerstem Druck einwirkende männerdominierte Raum lässt sie zur mehrfachen Mörderin werden und „[d]er letzte Pfad, den sie für sich wählt, ist kompromisslos und hart“⁴³⁹.

⁴³⁵ LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 212.

⁴³⁶ WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 129.

⁴³⁷ ebda., S. 131.

⁴³⁸ HINTZE, JOACHIM: Das Raumproblem. 1969, S. 43.

⁴³⁹ ELLIS, ALICIA E.: Die Verwandlung von Bedeutung in Franz Grillparzers *Medea*. 2012, S. 23.

Festzustellen ist, dass Sappho, Medea und Libussa nach den erfolglosen Anpassungsversuchen an den männlich konnotierten Raum eine Art Rückwendung zur „Urperson“ durchführen. Allerdings findet diese Rückkehr zur ursprünglichen Identität stets unter tragischen Aspekten statt.⁴⁴⁰ Die Frauen entfernen sich durch den Anpassungsversuch an die patriarchalische Räumlichkeit so weit von sich selbst, dass sie nur unter großen Opfern zur Rolle der vormals geistig Kräftigen zurückkehren können. Keiner Frau scheint eine tatsächliche Wiederbelebung der alten Größe zu gelingen, sondern sie schaffen es nur in Ansätzen ihre einstige Identität zu verkörpern.

Interessant ist, dass Libussa durch die Kraftanstrengung für die Rückkehr zu ihrem alten seherischen Selbst ihr Leben verliert und somit die einzige Frau darstellt, die nicht aktiv an der Peripetie des fünften Aktes beteiligt ist, das heißt nicht aktiv sich selbst oder andere tötet. Libussas Scheitern kann nicht so sehr auf kulturelle Differenzen zurückgeführt werden wie etwa der Untergang der Kolcherin Medea in Griechenland. WODIANKA STEPHANIE spricht von der Konfrontation mit individuellen, historischen oder kulturellen Geschlechtsrollendifferenzieren und schreibt davon Sappho das individuelle, Medea ein kulturelles und Libussa ein historisches Scheitern zu.⁴⁴¹ LEITICH liefert für das historische Scheitern Libussas eine Erklärung: „Denn Libussa ist die Frau, die ihr Fürstentum dem Manne abtritt und damit die neue Zeit heraufführt, die männliche; die eiserne Zeit der Städte und der Technik [...]“⁴⁴² Was LEITICH in ihrer treffenden Aussage über die Fürstin Libussa gleichzeitig mitanspricht, ist die räumliche Veränderung, die durch den die Führung übernehmenden Mann hervorgebracht wird. Mit Primislaus, so LEITICH, beginnt die Zeit der Städte, die Zeit jener sozialen Räume, die für die sehende Libussa keinen Platz mehr aufweisen. „Auf die matriarchalische Idylle eines rousseauistisch konzipierten Naturzustandes als Epoche des Goldenen Zeitalters folgt das patriarchalische Säkulum der Stadt- und Staatsgründung, das sich uneingeschränkt für seine Zwecke der Technik bedient [...]“⁴⁴³ Tatsächlich spürt die Figur Libussa, mehr als Sappho oder Medea, von Anfang an die Bedrohung ihres eigenen Raums, denn sie ist die einzige, die bereits im ersten Aufzug völlig deplatziert verortet wird. Königs Krokus Tochter erste Worte auf der Bühne sind:

LIBUSSA *in ländlicher Tracht aus der Hütte tretend:*

⁴⁴⁰ vgl. PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 132.

⁴⁴¹ vgl. WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 146.

⁴⁴² LEITICH, ANN TIZIA: Genie und Leidenschaft. Die Frauen um Grillparzer. Wien: F. Speidel-Verlag. 1965, S. 265.

⁴⁴³ GRILLPARZER, FRANZ: Libussa. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nachwort von Bachmaier, Helmut. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 4391), S. 95.

Hier bin ich, und verwandelt wie du siehst. [...] ⁴⁴⁴

Ihre Worte machen bereits auf den Umstand aufmerksam, dass sie sich nach und durch die Begegnung mit dem Mann Primislaus (nachhaltig) verändert hat und das nicht nur hinsichtlich äußerlicher Merkmale wie der Kleidung. „Die Veränderung der äußeren Aufmachung Libussas deutet auf ihren Sinneswandel hin, den die Begegnung mit Primislaus bewirkt hat.“ ⁴⁴⁵

FÜLLEBORN schreibt über den szenischen Aufbau des Dramas *Libussa*: „Am Anfang des Dramas steht die Liebesbegegnung zwischen Primislaus und Libussa; erst dann wird die Welt der Schwestern vorgeführt, aus der Libussa mit dieser Begegnung endgültig herausgetreten ist.“ ⁴⁴⁶ Im Gegensatz zu Sappho und zu Medea bleibt Libussa von Beginn an ein ausgewogenes Verhältnis zu einem sozialen Raum versagt. Die anfängliche Verortung Libussas im Waldraum determiniert die weitere Handlung des Geschehens, denn als sie danach in den Raum der Schwestern eintritt, wird ihre Wandlung sofort erkannt und zum Thema gemacht, wodurch Libussa sich letztendlich in den männlich dominierten Raum gedrängt sieht und die Herrschaft ihres Vaters übernimmt. „Mit der Annahme der Herrschaft, die Grillparzer als Konsequenz der nächtlichen Begegnung darstellt, bewegt sich Libussa zum Mittelpunkt des Dramas und zugleich zu dem Scheideweg von »Seligkeit und Jammer« hin. Diese Grenzüberschreitung, die Libussa wagt, bildet nicht nur den Wendepunkt in ihrem Leben, sondern zugleich den Grund für ihr tragisches Ende.“ ⁴⁴⁷ Mit dem Verlassen des schwesterlichen Schlosses tritt Libussa in eine Räumlichkeit ein, der sie als Herrscherin und Frau zugleich nicht entsprechen kann. Wohl scheint sich Libussa der Diskrepanz zwischen dem Raum und ihrer selbst bewusst, denn noch bevor sie vom Schloss der Schwestern als Herrscherin des böhmischen Volks aufbricht, spricht sie:

LIBUSSA [...] Ein überhörtés wär‘ mein letzt‘ Gebot.
So wie ich **ungern nun von hinnen** scheidé,
Lenkt‘ ich zurück dann meinen müden Lauf
Und träte bittend zwischen diese Beide;
Ihr nähmet, Schwestern, mich doch wieder auf? ⁴⁴⁸

Was aus dieser Frage an die Schwestern hervorgeht, ist die Ahnung der Frau innerhalb des durch das böhmische Volk gestimmten Raums ihrer Kräfte beraubt zu werden und zu ermüden. Kascha, die sich der Auswirkungen einer Deplatziéierung bewusst ist, urteilt:

⁴⁴⁴ LIBUSSA, Band 3, S. 277, V. 17.

⁴⁴⁵ LÜ, YIXU: Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts. München: Iudicum – Verl. 1993, S. 107.

⁴⁴⁶ FÜLLEBORN, ULRICH: Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. 1966, S. 233.

⁴⁴⁷ LÜ, YIXU: Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts. 1993, S. 107.

⁴⁴⁸ LIBUSSA, Band 3, S. 293, V. 434-438.

KASCHA Wenn du's noch kannst, von Irdischem umnachtet.⁴⁴⁹

Alles deutet darauf hin, dass sich Libussa in einen Raum aufmacht, der ihre Identität so nicht gelten lassen wird. „Mit der radikalen Trennung Libussas von der Welt der reinen Geistigkeit wird zugleich ihr Handlungsraum lokalisiert. Die Welt, in der Libussa handelnd auftritt, ist die der Menschen.“⁴⁵⁰ Libussa tritt in einen Raum ein, der von sozialen Hierarchien und männlichen Vorstellungen von idealer Weiblichkeit nur so strotzt, dennoch geht eindeutig aus dem zweiten Aufzug hervor, dass sie versucht einen Raum zu schaffen, der mit ihrer Identität im Einklang steht. BACHMAIER resümiert in seinem Nachwort über das von Libussa Geschaffene: „Sobald Libussa die Krone Böhmens trägt, errichtet sie gemäß ihrer Proklamation [...] ein Gemeinwesen, das einer kommunistischen Urgesellschaft entspricht. [...] Die in vollkommener Übereinstimmung mit der Natur errichtete matriarchalische Ordnung erscheint als verallgemeinerter Locus amoenus.“⁴⁵¹ Libussas „Weisheit [kommt] nicht aus dem rechnenden Verstande, sondern [aus dem] tief im Unterbewußtsein ruhenden Instinkt“⁴⁵². „[Sie] begründet die von ihr eingeleitete gesellschaftliche Änderung lediglich mit ihrer Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht und mit dem Wesen der Frau[.]“⁴⁵³ Die dadurch entstehende Räumlichkeit scheint auf den ersten Blick eine harmonische, gerechte zu sein. Mit dem Eintreffen der Wladiken aber, wird die männliche Unzufriedenheit deutlich, die damit einhergeht. „Nach Augenblicken gesellschaftlicher Harmonie setzen sich die alten Vorurteile von männlicher Herrschaft und patriarchalischem Recht, geschickt von einer Adelsclique aufrechterhalten, durch [...]“⁴⁵⁴ Die drei Waldiken unterhalten sich über Libussas weiblichen Führungsstil und der daraus resultierenden weiblichen konnotierten Räumlichkeit. Klar geht aus dem Dialog hervor, „[d]ie Weiber [...] stellt sie allzuhoch“⁴⁵⁵ und „[d]ie Niedern [...] werden allzudreist“⁴⁵⁶. Biwoy fasst die Problematik zusammen:

BIWOY [...] **Verkehrt ist all dies** Wesen, eitler Tand,
Und los aus den Fugen unser Land.
Weiber führen Waffen und raten und richten,
Der Bauer ein Herr, der Herr mitnichten.
Und all dies Tändeln mit sanft und mild
Gibt höchstens 'ne Sangweis', ein feines Bild;

⁴⁴⁹ LIBUSSA, Band 3, S. 293, V. 439.

⁴⁵⁰ LÜ, YIXU: Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts. 1993, S. 109.

⁴⁵¹ GRILLPARZER, FRANZ: Libussa. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nachwort von Bachmaier, Helmut. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 4391), S. 95.

⁴⁵² LEITICH, ANN TIZIA: Genie und Leidenschaft. 1965, S. 263.

⁴⁵³ LÜ, YIXU: Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts. 1993, S. 112.

⁴⁵⁴ HÖLLER, HANS: Grillparzers Lebensdramen. Für Ute und Bogomil Karlavaris-Bremer. 1993, S. 139.

⁴⁵⁵ LIBUSSA, Band 3, S. 301, V. 560.

⁴⁵⁶ ebda., S. 301, V. 564.

Doch wie's entstand unter Einer Stirn,
Hats nirgends Raum als im Menschenhirn.
Und fiel' ein Feind in unsre Gauen,
Wir würden des allen die Früchte schauen.⁴⁵⁷

Die drei Männer sind sich darin einig, dass Libussas Reich einer vom Mann dominierten Welt nicht standhalten kann und so spricht einer der drei:

DOMASLAV [...] **Dem Ganzen fehlt ein Mann**, ein Mann an ihrer Seite.⁴⁵⁸

KUHN ANNA resümiert darüber, dass die herrschende Frau eine Bedrohung für die Männer darstellt. Sie schreibt: "The "unnatural" situation of a single woman in a position of power, it appears, so threatens these aristocrats that they must force her to marry."⁴⁵⁹ Libussa kann es nicht gelingen, den Raum so zu stimmen, dass sie in ihm unproblematisch als sie selbst existieren und ihn zugleich beherrschen kann. Unweigerlich werden die Rufe nach der führenden Hand eines Mannes immer lauter, weshalb sie die Wladiken letztlich auf die Suche nach dem ihr im ersten Aufzug begegneten Primislaus schickt. Noch während sie auf die Rückkehr derselben wartet, schickt sie jedoch Wlasta mit der Bitte einer möglichen Rückkehr zum Schloss der Schwestern. Libussa sucht einen Ausgang aus dem sie immer weiter einengenden Raum. Sie erfährt zusehends mehr, dass sie die Anforderungen der patriarchalisch gestimmten Räumlichkeit nicht erfüllen kann und versucht daher den sie in ihrer Existenz gefährdenden Raum zu verlassen. Die in ihrer Identität veränderte Libussa kann jedoch nicht mehr auf „**höherer** Mächte Spuren"⁴⁶⁰ wandeln und die Rückkehr in die Mitte der Schwestern wird Libussa versagt. Was sich dadurch abzeichnet, ist ein sich als ausweglos gestaltender Raum, der mit all seinen Anforderungen ungebremst auf die Herrscherin einwirkt. Libussa spricht daher verzweifelt:

LIBUSSA [...] Ich will zu meinen Schwestern auf Hradschin! [...] ⁴⁶¹

Eindeutig spürt Libussa ihre Deplatzierung und will daher diesen schwer auf sie drückenden Raum verlassen. In diesem Raum scheint „[d]as politische Amt des Herrschers [...] in einem grundsätzlichen Widerspruch zum weiblichen Wesen zu stehen."⁴⁶² Gegen Ende des dritten Aufzugs thematisiert sie Primislaus gegenüber offen den Zwang, dem sie sich innerhalb des von den Männern dominierten Raumes ausgesetzt fühlt:

⁴⁵⁷ LIBUSSA, Band 3, S. 301-302, V. 571-580.

⁴⁵⁸ ebda., S. 302, V. 584.

⁴⁵⁹ KUHN, ANNA K.: Myth, Matriarchy, Männerphantasie: Rereading Grillparzer's Libussa. (139-160) In: KUHN, ANNA K. und BARBARA D. WRIGHT: Playing for Stakes. German-Language Drama in Social Context. Essays in Honor of Herbert Lederer. Oxford: Berg Publishers Ltd. 1994, S. 147.

⁴⁶⁰ LIBUSSA, Band 3, S. 324, V. 1144.

⁴⁶¹ ebda., S. 326, V. 1212.

⁴⁶² LÜ, YIXU: Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts. 1993, S. 119.

LIBUSSA [...] Doch sind **wir Weiber nur, armsel'ge Weiber:**
 Indes sie [die Männer] streiten, zanken, weinerhitzt,
 Das Wahre übersehn in hast'ger Torheit
 Und nur nach fernen Nebeln geizt ihr Blick,
Sind aber Männer, Männer, Herrn des All!
 Und einen Mann begehrt ja dieses Volk;
Das Volk, nicht ich; das Land, nicht seine Fürstin. [...] ⁴⁶³

Libussa wirkt in ihrer Identität bereits geschwächt, beinahe resigniert. „Libussa sieht sich nun vor die Entscheidung gestellt, entweder sich selbst treu zu bleiben und sich aus der Politik zurückzuziehen, oder sich Härte zuzulegen, um weiter herrschen zu können. Damit gerät Libussa in [...] [einen] Konflikt zwischen Weiblichkeit und Herrschaft [...].“⁴⁶⁴

Es ist das „Wunderschloss der Weiber“⁴⁶⁵ im vierten Aufzug, auf dem man Libussa ein letztes Mal innerhalb eines Raumes sehen kann, der ihr ihre besondere Identität erlaubt. Umgeben von ihrer weiblichen Gefolgschaft bekommt man eine Ahnung von einer Libussa, die zugleich Frau und Herrscherin ist. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Primislaus als Fürst nicht jenes Schloss der weiblichen Unabhängigkeit als Residenz auserwählt. Obwohl Primislaus „[t]rotz der kulturellen Überlegenheit der Frauen auf Libussas Schloß [...] seiner Selbstherrlichkeit verhaftet [bleibt]“⁴⁶⁶, scheint ihm dieser Raum zum weiteren Verweilen nicht geheuer.

KUHN bringt es auf den Punkt, wenn sie schreibt, dass es im Werk *Libussa* primär zur Evokation eines Raumes kommt, der die Ansprüche der Männer transportiert.

True, women are in positions of power in Libussa's immediate sphere, but it is hardly women's reality or experience that determines the organization of society. Instead, Grillparzer has projected male experiences of reality (such as having women carry weapons) or male ideals of femininity (representing women as virgins or as mothers) onto other women.⁴⁶⁷

Der vierte Aufzug in Grillparzers Drama über die böhmische Herrscherin gibt den Blick frei auf die männlichen Ansprüche an die Frau und den dadurch entstehenden Druck auf dieselbe. Die Primislaus geltenden Rufe des Volkes außerhalb der Schlossmauern deuten eine Räumlichkeit an, die sich völlig um den Mann zentriert und die Frau nicht am Thron positioniert wissen will (LIBUSSA [...] Weißt du? Das Volk steht draußen vor den Toren, / Sie glauben dich in Haft, bedroht dein Leben / Und fordern dich zurück mit Wut und Trotz.⁴⁶⁸). Libussa ist am Ende des vierten Akts gestürzt, sie kann sich als weibliche Herrscherin in dem männlich

⁴⁶³ LIBUSSA, Band 3, S. 329-330, V. 1315-1321.

⁴⁶⁴ LÜ, YIXU: Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts. 1993, S. 119.

⁴⁶⁵ LIBUSSA, Band 3, S. 338, V. 1539.

⁴⁶⁶ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 212.

⁴⁶⁷ KUHN, ANNA K.: Myth, Matriarchy, Männerphantasie: Rereading Grillparzer's Libussa. 1994, S. 159.

⁴⁶⁸ LIBUSSA, Band 3, S. 348, V. 1842-1844.

bestimmten Raum nicht behaupten und „versucht, nach dem Scheitern ihrer Utopie ihre Identität im traditionellen Frauenbild zu finden“⁴⁶⁹. Wo ein solch traditionelles Frauenbild zu platzieren ist, zeigt sich durch die im Nebentext evozierte Räumlichkeit am Anfang des fünften Aufzugs.

*Ländliches Gemach von querliegenden Baumstämmen gefügt. Im Hintergrunde zwei Mägde Libussas, die ein breites Tuch ausgespannt vor sich hinhalten, indes eine andre **am Boden kniend** mit einem Griffel eine bezweckte Form daran abzumessen scheint. Im Vordergrund rechts ein Stuhl mit einem darangelehnten **Spinrocken**. Dobromila, als eben von der Arbeit aufgestanden, steht daneben und sieht den im Hintergrunde Beschäftigten zu. Zu beiden Seiten Türen.*⁴⁷⁰

Die im männlichen Raum vorherrschenden Ideale wirken auf die Identitäten der Frauen soweit ein, dass die auf den Wällen von Libussas Schloss noch lesende Dobromila im fünften Akt am Spinnrad sitzt und die Hauptbeschäftigung der Frauen häusliche Tätigkeiten sind. Die Identitäten der Frauen sind nicht mehr ihre anfänglich starken, kulturell überlegenen. Sie sind nun in Form gepresste Charaktere, die sich nur so in die männliche Räumlichkeit einfügen können. Wlasta scheint als einzige dieser erzwungenen Anpassung entkommen zu sein und nun im Dienst der Schwestern Kascha und Tetka zu stehen, umso emotionaler wird sie deswegen, als sie die Platzierung ihrer einst hohen Frau in der niedrigen Hütte erkennen muss. Sie spricht daher zu Libussa:

WLASTA Der **Abstand** martert mich von einst auf jetzt.⁴⁷¹

Wlasta thematisiert den räumlichen „Abstieg“ Libussas und nennt es einen Jammer, Libussa so verortet zu sehen.⁴⁷² Die Persönlichkeit Libussas am Anfang des fünften Aufzuges scheint eine völlig andere zu sein als in den vorausgegangenen Aufzügen. Der Versuch, sich an das traditionelle Frauenbild anzupassen, hat aus ihr eine sich unterordnende Frau werden lassen, die jegliche Entscheidungsmacht an Primislaus abgibt und für ihre ebenso aus dem Raum gedrängten Schwestern kaum Partei ergreift. Dass auch Kascha und Tetka, obwohl so fern, von dem männlich dominierten Raum betroffen werden, zeigt, wie weit die patriarchalische Gewalt des Raumes reicht. Die Tragödie *Libussa* ist nicht nur der Kampf zweier Zeitalter⁴⁷³, sondern das Aufeinandertreffen zweier Raumkonstruktionen, eines weiblichen und eines männlich gestimmten⁴⁷⁴. Als übermächtiger Sieger dieser Kollision geht der männlich konnotierte Raum

⁴⁶⁹ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 213.

⁴⁷⁰ LIBUSSA, Band 3, S. 352.

⁴⁷¹ ebda., S. 353, V. 1944.

⁴⁷² vgl. ebda., 353, V. 1950.

⁴⁷³ vgl. FÜLLEBORN, ULRICH: Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. 1966, S. 150.

⁴⁷⁴ vgl. ROE, IAN F.: Franz Grillparzer – A Century of Criticism. 1995, S. 95.

hervor und wirkt schließlich ungebremst mit all seinen sozialen Werten und Gesetzmäßigkeiten auf die Frauengestalten ein.

Wie Sappho und Medea, kehrt Libussa am Ende des fünften Aktes in Ansätzen zu ihren alten Fähigkeiten zurück. HÖLLER spricht davon, dass „Libussa [...] genötigt, [wird], noch einmal von ihren seherischen Gaben Gebrauch zu machen“⁴⁷⁵. Das Weibliche fungiert in diesem Raum nur mehr als Instrument.⁴⁷⁶ Als Primislaus jedoch schließlich seine Meinung ändert und gegen die Segnung der Stadt durch Libussa ist, setzt die von alten Geistern wieder ergriffene Frau ihren Willen durch (Ich will's, ich will's!⁴⁷⁷). Während Libussa Primislaus noch verspricht, nach der Weissagung wieder sein „gehorsam Weib“⁴⁷⁸ zu sein, schreitet sie auch schon den Hügel zum Opferaltare hinauf. So weit es der Raum zulässt, versucht Libussa sich wieder ihrer alten Fähigkeiten zu bemächtigen, die seit der Begegnung mit Primislaus stets schwächer wurden.⁴⁷⁹ Der auf Libussa schwer lastende Raum mit all seinen Anforderungen hat die Frau in ihrer Identität nachhaltig geschwächt. Sie entledigt sich letzten Endes aller Lasten, legt ihren Schleier und ihren Gürtel ab und scheidet aus einer Welt, die zu diesem Zeitpunkt keinen Platz für sie bietet. Libussa kann mit ihrem besonderen Charakter, wie Sappho und Medea, in keinem Raum bestehen, der nur den gehorsamen und passiven Frauen Platz bietet. Wohl erkennt sie, dass „die Zeit, die jetzt vorübergeht“⁴⁸⁰ wieder kommt, aber bis dahin sieht sie für sich und ihre Schwestern keinen Platz in dem vom Mann eroberten Raum. Das Verhältnis von Figur und Raum ist nachhaltig zerstört und Libussa sinkt sterbend in ihren Stuhl zurück.⁴⁸¹

„Grillparzer stellt in seinen Dramen sein Verständnis für die schwierige Situation der Frauen innerhalb eines von Männern bestimmten, patriarchalisch organisierten Raumes dar.“⁴⁸² Der männliche Raum in Grillparzers Dramen greift dabei stets auf einen zuvor relativ gut funktionierenden weiblichen Raum über. Das Scheitern der Frauen beginnt immer damit, dass ein Mann oder mehrere Männer auf die soziale Räumlichkeit einwirken und die Identitäten der Frauen in Frage stellen. „In Grillparzers Diskurs befinden sich die weiblichen Charaktere ausnahmslos in Situationen der Unfreiheit – in einem misogynen Umfeld. Ihre Charaktere und

⁴⁷⁵ HÖLLER, HANS: Grillparzers Lebensdramen. Für Ute und Bogomil Karlavaris-Bremer. 1993, S. 139.

⁴⁷⁶ vgl. LÜ, YIXU: Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts. 1993, S. 101.

⁴⁷⁷ LIBUSSA, Band 3, S. 363, V. 2282.

⁴⁷⁸ ebda., S. 363, V. 2285.

⁴⁷⁹ vgl. KUHN, ANNA K.: Myth, Matriarchy, Männerphantasie: Rereading Grillparzer's Libussa. 1994, S. 148.

⁴⁸⁰ LIBUSSA, Band 3, S. 369, V. 2482.

⁴⁸¹ vgl. ebda., S. 370.

⁴⁸² vgl. PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 103.

Verhaltensweisen sind davon geprägt, wie viel oder wie wenig Spielraum ihnen zur Verfügung steht.⁴⁸³ Die Frauen Sappho, Medea und Libussa erleben alle drei eine Beschneidung ihrer Räumlichkeit und ein Einengen durch spezifische, männlich konnotierte Normen, denen es zu entsprechen gilt. Alle drei Frauen verlieren dadurch im Verlauf des Stücks ihre eigene Identität, die sie teilweise und schadhaft und nur durch große Opfer am Ende der Tragödien wiedererlangen können. Grillparzers Versprachlichung von Raum im Zusammenhang mit seinen Figuren scheint in vielen Punkten dazu zu dienen, auf die Abgeschlossenheit und die ausgrenzende Wirkung des abendländischen Kulturraums hinzuweisen, denn seine drei weiblichen Figuren scheitern an der Misogynie, welche durch die hauptsächlich männlich dominierte Räumlichkeit getragen wird.⁴⁸⁴ LORENZ DAGMAR hält bezüglich der Verortung der Werke fest:

Grillparzers Dramen spielen zu den verschiedensten historischen Zeiten, sind in verschiedensten Ländern angesiedelt, in Böhmen, dem antiken Griechenland, dem Spanien der Kreuzzüge und selbstverständlich Österreich. Zum Teil mag die Wahl der Zeiten und Schauplätze durch Zensurrücksichten, zum Teil aber auch absichtlich getroffen worden sein, sodaß zentrale Aspekte der abendländischen Kultur und ihrer Wurzeln, der Antike, des Judeo-Christentums und des Mittelalters, hinterfragt werden können.⁴⁸⁵

Laut JEBING will die Tragödie stets „auf unterschiedliche Weise medizinisch-therapeutisch oder moralisch wirken“⁴⁸⁶ Die Wahl Grillparzers, die Geschichten der drei Frauen in der literarischen Gattung der Tragödie ihren Ausdruck finden zu lassen, steht also im Zusammenhang mit den Wirkungskonzepten Gottscheds und Lessings, die einfordern, dass die Tragödie zur Tugendhaftigkeit und moralisch richtigem Verhalten erziehen soll und könnte somit als Kritik an den die Frau betreffenden Anforderungen an ihr Verhalten gewertet werden.⁴⁸⁷ Die Frauen Grillparzers „stehen oder geraten in Konflikt mit dem traditionellen Frauenbild“⁴⁸⁸, das durch die den Raum okkupierenden Männer gefordert wird. Grillparzer arbeitet mit seinen Frauengestalten „dem literarischen Erwartungshorizont des 19. Jahrhunderts entgegen, indem sie die Stereotypvorstellung von weiblichem Verhalten und Charakter sprengen“⁴⁸⁹. Diese Stereotypvorstellungen manifestieren sich bei Grillparzer vor allem durch die den Raum in Besitz nehmenden Männer. Das Verhältnis der weiblichen Figuren zu den unterschiedlichen Räumen ist ein spannungsgeladenes. „Der Raum wurde [...] immer als

⁴⁸³ LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 206.

⁴⁸⁴ vgl. LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 207.

⁴⁸⁵ ebda., S. 207.

⁴⁸⁶ JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. 2015, S. 20.

⁴⁸⁷ vgl. ebda., S. 20.

⁴⁸⁸ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 22.

⁴⁸⁹ ebda., S. 22.

„Spannungsfeld“ begriffen. Dieses Spannungsfeld wurde aber immer auf den Menschen – auf sein Ich, auf seine Leiblichkeit (z.B. in der Wahrnehmung), im allgemeinen auf den Erkennenden oder Erlebenden bezogen.“⁴⁹⁰ Für die Frauenfiguren wird die evozierte Räumlichkeit eindeutig zum Spannungsfeld. Ihnen gelingt kein ausgewogenes Verhältnis zum Raum. Auf Sappho, Medea und Libussa wirkt der durch die (männliche) Handlung entstehende Raum im Verlauf des Geschehens negativ ein und stört beziehungsweise verändert ihre Identitäten.

6.2 Orte des Ungleichgewichts - Die Positionierung von Mann und Frau

Wie im Kapitel [5.1] für die Analyse der Neben- und Haupttextstellen in den Werken ausführlich erläutert, konstituiert sich durch die Positionierung der Figuren zueinander Raum. FOUCAULT sagt dazu: „Wir sind in einer Epoche, in der sich uns der Raum in der Form von Lagerungsbeziehungen darbietet.“⁴⁹¹

Gemeint ist damit, „daß Räume als eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter bestimmt werden können“⁴⁹², denn „Raum ist das Resultat einer Anordnung“⁴⁹³. Wenn sich also zwei Figuren in einem Raum befinden, dann erzeugt die Distanz oder Nähe, die ähnliche oder unterschiedliche Platzierung einen wie auch immer (hierarchisch) gestimmten Raum. „Die (An)Ordnung zweier Menschen zueinander ist [...] raumkonstruierend, und zwar in Abhängigkeit zu deren sozialem Verhältnis.“⁴⁹⁴ Bourdieu geht dabei davon aus, dass man nicht alle Menschen gleich aufeinandertreffen lassen kann, beziehungsweise gewisse Zusammenkünfte, etwa von Menschen aus unterschiedlichen sozialen Schichten oder unterschiedlicher kultureller Herkunft, so gut wie ausgeschlossen sind.⁴⁹⁵ In der Literaturlandschaft ist solch ein Aufeinandertreffen verschiedener Körper natürlich möglich, wenn es von der Autorin / dem Autor so vorgesehen ist und kann ein handlungsbestimmendes Element sein. Für die folgende Analyse ist relevant, „dass räumliche Relationen häufig der Darstellung nicht-räumlicher Relationen wie etwa von Regeln oder Normen dienen“⁴⁹⁶. „Dies

⁴⁹⁰ GOSZTONYI, ALEXANDER: Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften. 1976 (Orbis Academicus – Band I/14, 2), S. 1023-34

⁴⁹¹ FOUCAULT, MICHEL: Botschaften der Macht. 1999, S. 147.

⁴⁹² LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 154.

⁴⁹³ ebda., S. 156.

⁴⁹⁴ ebda., S. 154.

⁴⁹⁵ vgl. Bourdieu, Pierre zit. n. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 84.

⁴⁹⁶ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 17.

ist beispielsweise der Fall, wenn die Opposition ›nah/fern‹ in eine normativ aufgeladene Kontrastierung zwischen ›eigen/fremd‹ überführt wird[.]“⁴⁹⁷ Die Positionierung von Figuren im Raum ist mit Eigenschaften versehen, die soziale Gefüge ausdrücken. So können durch die Analyse der Platzierungen von Figuren im Raum Aussagen über deren sozialen Status beziehungsweise deren momentane soziale Lage getroffen werden, es werden dadurch also Hierarchien ausgedrückt. Auch SCHROER unterstreicht: „Der Raum erleichtert die Orientierung zwischen den bereits vorhandenen Unterscheidungen von oben und unten, innen und außen, zugehörig oder fremd, die damit zugleich reproduziert und erhärtet werden.“⁴⁹⁸ Für die Analyse der drei Dramenwerke wichtig ist, dass Raum nie neutral gewertet werden kann, denn es gibt keinen Raum, „der nicht hierarchisiert ist und nicht die Hierarchien und sozialen Distanzen zum Ausdruck bringt“⁴⁹⁹.

Für die Analyse der Positionierung von Mann und Frau in den Dramen werden, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, die ProtagonistInnen der Werke herangezogen und somit die Platzierung folgender weiblicher und männlicher Figuren zueinander untersucht:

- (1) Sappho und Phaon
- (2) Medea und Jason
- (3) Libussa und Primislaus

In Hinblick auf die drei zu analysierenden Oppositionspaare in den Werken ist wichtig, dass Frau und Mann nie demselben Raum entstammen. Durch Phaons Figurenrede geht klar hervor, dass er einen anderen physischen Ursprungsraum als Sappho hat. Er ist im Gegensatz zu Sappho nicht auf der Insel geboren. Jason entstammt Griechenland, während Medeas Ursprungsraum Kolchis ist. Selbst Primislaus, obwohl auch in Böhmen verortet, ist in seiner Hütte im Wald in einer anderen Räumlichkeit angesiedelt als Libussa. Die unterschiedlich geprägten Figuren bringen verschiedene Voraussetzungen mit und kreieren durch das Aufeinandertreffen soziale Räumlichkeit. „Die Wechselwirkung [zweier Akteure] sorgt für die soziale Relevanz des Raums, während sie selbst ohne den Raum als formale Bedingung nicht zustande käme.“⁵⁰⁰

Insgesamt handelt es sich bei dieser Analyse um die „Suche nach Orten des Ungleichgewichts und der Inkongruenz“⁵⁰¹ zwischen den Personen, welche durch die Platzierung der handelnden Körper Ausdruck findet. Das Augenmerk liegt also darauf, die Macht der herrschenden Klasse im Raum ausfindig zu machen und zu erkennen, wie die Figuren durch ihre Positionierung an

⁴⁹⁷ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 17.

⁴⁹⁸ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 98.

⁴⁹⁹ Bourdieu, Pierre zit. n. SCHROER, M.: Räume, Orte, Grenzen, S. 98.

⁵⁰⁰ SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 64.

⁵⁰¹ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 85.

der Machtausübung bevorzugt oder benachteiligt sind.⁵⁰² In allen drei Dramen Grillparzers kommt es zu Momenten, in denen es durch die Positionierung der Beteiligten zum Ausdruck eines Machtverhältnisses kommt, denn der Raum ist eine Ausdrucksmöglichkeit für Hierarchien. Relevant für die Feststellung dieser Hierarchien sind natürlich die im Nebentext beinhalteten Inszenierungsanweisungen, wie auch Elemente der Figurenrede. In Grillparzers Nebentext zu *Sappho* lässt sich im ersten Aufzug bereits eine Diskrepanz zwischen Sappho und Phaon erkennen, denn obwohl Phaon an Sapphos Seite positioniert ist, unterscheidet er sich von ihr wesentlich durch seine Kleidung:

*Sappho, köstlich gekleidet [...]. Ihr [Sappho] zur Seite steht Phaon in einfacher Kleidung.*⁵⁰³

Die Distanzierung der Figuren erfolgt hierbei über den Punkt der Kleidung, also den Kostümen, aus denen klar hervorgeht, dass Phaon aus einer anderen Räumlichkeit stammt als Sappho. Der soziale Unterschied zwischen Phaon und Sappho wird bereits zum Eingang klar gemacht und durch die Figurenrede Sapphos weiter thematisiert:

SAPPHO [...] Ich liebe ihn, auf ihn fiel meine Wahl.
Er war bestimmt, in seiner Gaben Fülle,
Mich von der Dichtkunst wolkennahen Gipfeln
In dieses Lebens heitre Blüten-Täler
Mit sanft bezwingender Gewalt herabzuziehn.
An seiner Seite werd' ich unter euch
Ein **einfach stilles Hirtenleben** führen; [...]⁵⁰⁴

Die Dichterin sieht in Phaon den für sie Bestimmten, jemanden, der sie von ihren hohen Gipfeln herunterholt für ein stilles Leben in Zweisamkeit. Damit verortet sie Phaon im Raum weit unter ihrer hohen Existenz als Dichterin, ist aber willig sich auf diese Ebene zu begeben, denn sie wünscht sich ein ruhiges und einfaches Leben mit dem Jüngling. Für Phaon scheint es nicht so einfach sich mit Sappho als „Frau“ zu beschäftigen, denn für ihn bleibt sie die Hohe, die Herrliche, von deren Dichtkunst ganz Griechenland in Bann gezogen ist. Sappho versucht sichtlich, die Kluft zwischen ihr und Phaon zu überwinden und stellt ihn dafür sogar über sich selbst, indem sie zu den sie Umgebenden spricht:

SAPPHO [...] Vergehen gegen *mich* kann ich vergessen,
Wer ihn [Phaon] beleidigt wecket meinen Zorn!- [...]⁵⁰⁵

⁵⁰² GAÁL, IZABELLA: Die Auswirkungen des Raumes auf den Verlust und auf die Stiftung der männlichen Identität. 2009, S. 139.

⁵⁰³ SAPPHO, Band 2, S. 127.

⁵⁰⁴ ebda., S. 128, V. 88-94.

⁵⁰⁵ ebda., S. 135, V. 309-310.

Für Phaon scheint die Überwindung des Abstandes zur Dichterin eine größere Herausforderung. In seinen Augen bleibt Sappho die „Erhabne Frau!“⁵⁰⁶, wemgleich ihn Sappho auch bittet „Nicht so!“⁵⁰⁷ mit ihr zu sprechen. Sappho entspricht, bei näherer Betrachtung, nicht Phaons Vorstellungen einer Frau. Sie bleibt für ihn die Dichterin und „[a]us dem enthusiastischen Anbeter einer Diva ist der ernüchterte Liebhaber einer älteren Frau geworden“⁵⁰⁸, der in dieser nichts von den lieblichen (und passiven) Reizen einer unschuldigen Frauengestalt erkennen kann. Sappho ist die Verkörperung der Kunst und „[m]an unterhält keine erotische Beziehung zur Kunst“⁵⁰⁹. Was sich hier abzeichnet, ist eine unüberwindbare Kluft zwischen der weiblichen Protagonistin und der männlichen Figur, die FÜLLEBORN folgendermaßen definiert: „Grillparzers Liebes- und Ehetragödien basieren alle auf dem Vorhandensein einer unaufhebbaren Distanz zwischen den Partnern.“⁵¹⁰

Grillparzers Sappho ist sich der sie von Phaon trennenden Distanz klar und spricht daher zu Melitta:

S APPHO Da steh ich an dem Rand der **weiten Kluft**,
Die zwischen ihm und mir verschlingend gähnt;
 Ich seh das goldne Land herüberwinken.
Mein Aug' erreicht es, aber nicht mein Fuß.- [...] ⁵¹¹

Zur Bekämpfung dieser Kluft tritt sie im zweiten Aufzug „*einfach gekleidet, ohne Kranz und Leier*“⁵¹² auf, muss aber erkennen, dass Phaon sein Frauenbild in der hilfsbedürftigen, jungen Melitta findet. Er entfernt sich durch das Aufeinandertreffen mit Melitta noch weiter von Sappho. „Aus dieser, durch die Begegnung mit Melitta noch weiter verschärften Identitätskrise, kommt Sapphos junger Verehrer erst wieder durch den heilsamen Schlaf vor Beginn des 3. Akts zu sich, in dem sich das anmutige Traumbild des jungen Mädchens vor das Bild der erhabenen Sappho schiebt [...]“⁵¹³ Die sich dem schlafenden Phaon nähernde Sappho wird durch die Nennung von Melittas Namen völlig aus der Bahn geworfen und die große Dichterin bringt nur ein verzweifertes und rasendes „Ha!“⁵¹⁴ hervor, als sie von ihrem Jüngling zurückstürzt. Eine desillusionierte Sappho gibt erstmals ihre Versuche der Annäherung völlig auf, will sogar mehr Distanz zu Phaon schaffen, indem sie ihm deutet, sich von ihr zu entfernen:

Sappho winkt ihm [Phaon] mit der Hand Entfernung zu.

⁵⁰⁶ SAPPHO, Band 2, S. 130, V. 130.

⁵⁰⁷ ebda., S. 130, V. 130.

⁵⁰⁸ PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 124.

⁵⁰⁹ PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 135.

⁵¹⁰ FÜLLEBORN, ULRICH: Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. 1966, S. 146.

⁵¹¹ SAPPHO, Band 2, S. 138, V. 394-397.

⁵¹² ebda., S. 151.

⁵¹³ PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 111.

⁵¹⁴ SAPPHO, Band 2, S. 158, 857.

[P H A O N] Wie? gehen soll ich?
Nur eines laß mich Sappho dir noch sagen –
Sappho winkt noch einmal.
Du willst nicht hören, ich soll gehn? Ich gehe! *Ab.*⁵¹⁵

Phaon hat durch seine Begegnung mit Melitta sein passives Verhalten aufgegeben und wird nun zum aktiven Mann. Offensichtlich kann der Mann nur gegenüber einer Frau, die seinen Vorstellungen entspricht, den Raum für sich einnehmen. Der soziale Raum stimmt sich dadurch aber Sappho gegenüber immer feindlicher. Während Sappho am Anfang noch um Phaons Aufmerksamkeit kämpft, ist sie gegen Ende hin primär mit der Sicherung ihrer Existenz innerhalb der feindlichen Räumlichkeit beschäftigt. Sie wird durch Phaon Schritt für Schritt an die Grenzen des Raumes gedrängt, was letztlich darin endet, dass sie sich auf den Klippen wiederfindet, die sie zum Selbstmord nützt. Phaon geht ab dem Ende des dritten Aufzuges aktiv gegen Sappho vor. Er klagt die Dichterin an, ihn verwirrt und allen freien Willens beraubt zu haben:

S A P P H O *ihn starr anblickend:* Phaon!
P H A O N O höre nicht den süßen Ton,
Er lockt dich schmeichelnd nur zu ihrem Dolch!
Auch mir ist er erklungen! Lange schon
Eh‘ ich sie sah, warf sie der Lieder Schlingen
Von ferne leis verwirrend um mich her,
An goldnen Fäden zog sie mich an sich
Und mocht ich ringen, enger stets und enger
Umschlangen mich die leisen Zauberkreise.
Als ich sie sah, da faßte wilder Taumel
Den aufgeregten Sinn und **willenlos**
Stürzt‘ ich gebunden zu der Stolzen Füßen. [...] ⁵¹⁶

Für Phaon wird die einst hohe Dichterin zur Schreckensgestalt.

S A P P H O *noch immer starr nach ihm blickend:*
Phaon!
P H A O N O hör sie nicht! Blick nicht nach ihr,
Ihr Auge tötet so wie ihre Hand. ⁵¹⁷

Ein letztes Mal versucht Sappho den Raum zwischen sich und Phaon zu verkleinern und sich ihm anzunähern. Am Ende des dritten Aufzuges streckt sie verzweifelt die Arme nach ihm aus, doch Phaon ist längst Herr über die nun männlich konnotierte Räumlichkeit und führt seine alle männlichen Ideale verkörpernde Melitta ab (*Melitten fortziehend.*⁵¹⁸). Sapphos letzter Ruf, ihr letzter Versuch der Annäherung leibt ungehört:

S A P P H O *mit ausgestreckten Armen, verhallend:* Phaon! ⁵¹⁹

⁵¹⁵ SAPPHO, Band 2, S. 160, 924-926.

⁵¹⁶ ebda., S. 168-169, V. 1162-1172.

⁵¹⁷ ebda., S. 169, V. 1178-1179.

⁵¹⁸ ebda., S. 169.

⁵¹⁹ ebda., S. 170, V. 1187.

Sappho wird durch Phaons Abweisung völlig in ihrer Existenz in Frage gestellt. Ihr Dasein als Frau ist nicht gelungen und ihr Dasein als Dichterin scheint vergangen. Durch das Herabsteigen von ihren hohen aber einsamen Gipfeln der Kunst ist Sappho in ein Abhängigkeitsverhältnis zu Phaon geraten, denn für das Verweilen in der um Sappho entstandenen Räumlichkeit bedarf es der Annahme durch den Mann, die ihr von Phaon verwehrt bleibt. Ohne eine Akzeptanz durch den Mann ist der Frau in diesem Raum die Berechtigung des Seins entzogen und Sappho stellt sich unwillkürlich die Frage:

SAPPHO *kommt, in tiefe Gedanken versenkt. – Sie bleibt stehen. – Nach einer Pause:*
Bin ich denn noch, und ist denn etwas noch? [...] ⁵²⁰

„Sie [Sappho] entspricht nicht den Erwartungen, die er [Phaon] an seine Braut und seine Eltern an eine Schwiegertochter stellen würden. Insbesondere ihrer künstlerischen Tätigkeit werden [...] Vorurteile entgegengebracht.“⁵²¹ Die Verschmähung durch den Mann positioniert Sappho in der Räumlichkeit ganz unten. Die einstige Herrscherin bittet ihre Dienerin Eucharis am Ende des vierten Aktes, sie nicht zu halten, sondern sie einfach auf den Boden sinken zu lassen.⁵²² Am Boden, also auf vertikaler Achse weitestmöglich unten verortet, bleibt Sappho den größten Teil des fünften Aktes. Die zuerst ihren Raum so bestimmend betretende Sappho findet sich in den Szenen des letzten Aufzuges „*halbliegend auf der Rasenbank*“⁵²³. Vor der Konfrontation mit Phaon flüchtet sie sogar in den Hintergrund und muss sich, schützend von ihren Dienerinnen umgeben, am Altar festhalten.⁵²⁴ Als Phaon auftritt, hält sich die Dichterin im Hintergrund des Raumes versteckt. Dass Phaon inzwischen die Herrschaft über den Raum übernommen hat, geht daraus klar hervor. Er geht stehend auf die bebende Sappho zu, die passiv an ihrem Fleck verweilt. Die männlich dominierte Räumlichkeit macht die Dichterin sprach- und kraftlos. „Die traditionell männlich konnotierte Haltung der Überlegenheit [...] findet in der Raumdarstellung ihren Niederschlag in einem erhöhten Standpunkt und panoramischer Erfassung des Raumes.“⁵²⁵ Es ist Phaon, der auf vertikaler Achse über Sappho verortet ist, aktiv auf sie einstürmt und sie zur Rede stellen will:

PHAON [...] Ich muß sie sehen! Sappho, zeige dich!
Wo bist du? oder zitterst du vor mir?
Ha, dort am Altar ihrer Diener Reihen,
Sie ist es, **du entgehst mir nicht!** – Zu mir!

⁵²⁰ SAPPHO, Band 2, S. 171, V. 1189.

⁵²¹ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 161.

⁵²² vgl. SAPPHO, Band 2, S. 185.

⁵²³ ebda., S. 186.

⁵²⁴ vgl. ebda., S. 188.

⁵²⁵ WÜRZBACH, NATASCHA: Raumdarstellung. 2004, S. 65.

Durchbricht die Menge. Auch der Kreis der Sklavinnen öffnet sich. Sappho liegt hingegossen an den Stufen des Altars.⁵²⁶

Die räumlich nun unter Phaon verortete Sappho ist der Kraft des Mannes ausgeliefert. Die erstarrte Sappho springt bei der Berührung Phaons von ihrem Platz auf und versucht der Konfrontation mit ihm zu entgehen:

PHAON **Was willst du an den Stufen hier** der Götter?
Sie hören nicht der Bosheit Flehn. – **Steh auf!**
Er faßt sie an. Bei seiner Berührung fährt Sappho empor, und eilt mit fliegenden Schritten, ohne ihn anzusehen, dem Vorgrunde zu.
PHAON **ih**r folgend:
Entweichst du mir? du mußt mir Rede stehn!
Ha, bebe nur! Es ist jetzt Zeit zu beben!
Weißt du was du getan? Mit welchem Recht,
Wagst du es mich, mich einen **freien Mann**,
Der **Niemand eignet** als sich selber, hier
In **frevelhaften Banden fest zu halten?** [...] ⁵²⁷

Phaon beharrt in dieser Szene auf seine männliche Freiheit. Während er Sappho in ihrer Freiheit beschneidet, indem er unbändig auf sie eindringt, besteht er darauf, ein freier Mann zu sein. Sappho hält es zu diesem Zeitpunkt nicht mehr aus in der Nähe Phaons zu verweilen und flüchtet von ihm fort, diesmal in den Vordergrund. Phaon folgt ihr jedoch nach und stellt Anforderungen an sie. Er fordert von ihr wieder zu ihrer alten Größe als Dichterin, auf ihre hohen Gipfel der Kunst zurückzukehren und unterzieht sie prüfenden Blicken.

PHAON [...] Mich blicke an, laß mich dein Antlitz schauen
Daß ich erkenne, ob du's selber bist, [...] ⁵²⁸

Außerdem dringt er störend in Sapphos Körperraum ein, indem er sie an ihrem Arm fasst und sie gegen sich wendet.⁵²⁹ Es geht aus der Konfrontation mit Phaon hervor, dass „die fordernde Sappho [...] in die entsagende Sappho transformiert werden [muss]“⁵³⁰. Sie muss sich wieder in jene hohe Dichterin zurückverwandeln, als der sie dem Mann ursprünglich erschienen ist, denn als Frau konnte sie den Anforderungen des Mannes nicht entsprechen.⁵³¹ Nur eine Rückkehr zum hohen (und einsamen) Dasein kann ihre Existenz im männlich aufgeladenen Raum sichern, denn: „In dem Moment, in dem sie für sich in Anspruch nehmen will, was jeder verdienstvolle Mann in ihrer Position als selbstverständlich voraussetzen würde, nämlich die Liebeserfüllung mit einem Partner seiner Wahl, stößt sie an die Grenzen, die die patriarchalische Welt ihr

⁵²⁶ SAPPHO, Band 2, S. 190-191, V. 1646-1648.

⁵²⁷ ebda., S. 191, V. 1651-1658.

⁵²⁸ ebda., S. 192, V. 1704-1705.

⁵²⁹ vgl. ebda., S. 192.

⁵³⁰ PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 131.

⁵³¹ vgl. ebda., S. 131.

setzt.⁵³² Als Sappho Phaon einen Betrüger nennt, erklärt dieser, dass er Sappho nie als Frau, bloß als Göttin geliebt habe:

PHAON Nein fürwahr, ich bin es nicht!
Wenn ich dir Liebe schwur, es war nicht Täuschung,
Ich liebte dich, so wie man Götter wohl
Wie man das Gute liebet und das Schöne. [...] ⁵³³

Weiter spricht er:

PHAON [...] Du warst – zu **niedrig** glaubte dich mein Zorn,
Zu **hoch** nennt die Besinnung dich – für meine Liebe.
Und nur das **Gleiche** fügt sich leicht und wohl! [...] ⁵³⁴

Während Phaon und Melitta der jeweiligen Rollenvorstellung des anderen entsprechen⁵³⁵, bleibt Sappho völlig deplatziert außen vor. Für Phaon ist sie zugleich zu hoch und zu niedrig, auf keinen Fall aber wird sie seinen Vorstellungen von einer Frau gerecht. Sapphos Fehlplatzierung wird vor allem in der Szene ersichtlich, in der Phaon und Melitta vor ihr knien und sie von Phaon dazu aufgefordert wird, über ihre Identität nachzudenken. Ungewollt wird sie durch ihre erhöhte Position zur Richterin über das Schicksal der Liebenden gemacht.

PHAON *Melitten umschlingend und ebenfalls hinknieend:*
Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht,
Gib uns was unser, und nimm hin was dein!
Bedenke was du tust, und wer du bist!
Sappho fährt bei den letzten Worten empor und blickt die Knieenden mit einem starren Blicke an, wendet sich dann schnell ab und geht. ⁵³⁶

Der Aufruf Phaons „Bedenke was du tust, und wer du bist!“⁵³⁷ löst in Sappho die Transformation zurück in ihre Person als Dichterin aus. Traurigerweise folgt sie dafür Phaons Aufruf und steht damit ganz in der Tradition von Grillparzers Libussa, welche sich auch mit Primislaus‘ Anspruch konfrontiert sieht, sich wieder in die Frau zurückzuverwandeln, als die sie ihm zuerst erschien.⁵³⁸ Auf die Forderung des Mannes hin verwandelt sich Sappho also wieder in die Dichterfigur, allerdings nicht mit dem Vorhaben innerhalb des ihr gegenüber feindlich gestimmten Raumes zu verweilen. Schön bekleidet und „*ernst und feierlich*“⁵³⁹ erscheint die Dichterin wieder vor Phaon und beharrt auf Distanz zum ehemals Geliebten:

PHAON O höre Sappho-
SAPPHO **Nicht berühre mich!**

⁵³² LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 206.

⁵³³ SAPPHO, Band 2, S. 193, V. 1722-1725.

⁵³⁴ ebda., S. 193, V. 1740-1742.

⁵³⁵ vgl. HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 162.

⁵³⁶ SAPPHO, Band 2, S. 195, V. 1782-1784.

⁵³⁷ ebda., S. 195, V. 1784.

⁵³⁸ vgl. PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 131.

⁵³⁹ SAPPHO, Band 2, S. 193.

Ich bin den Göttern heilig!⁵⁴⁰

Sappho, von den Ansprüchen des männlichen Raums zum Scheitern gebracht, entflieht ihm letztlich auf tragische Weise – durch ihren Selbstmord. Es ist kein anderer als Phaon, der Sappho durch seine Anforderungen, Ansprüche und Vorstellungen von einer Frau an den Rand des Raumes drängt, von dem aus sie schließlich ihren Sprung tätigt. PRUTTI resümiert: „Diese Diva hat den Gipfel ihrer Anerkennung zu Lebzeiten bereits erreicht [...].“⁵⁴¹ Was dadurch logisch folgen muss, ist der tiefe Fall. Sie wird, wie ihre Mitstreiterinnen Medea und Libussa, von ihrer räumlich erhöhten Position durch den Mann erst herabgezogen und dann in ihrer Identität verändert. Auch Medea muss erleben, dass ihr der Platz im Raum durch Jason entzogen wird. Im Gegensatz zu Phaon, der von Sappho selbst auf die Insel gebracht wird, dringt Jason aber mit Gewalt (und ungeladen) in Medeas Raum ein, ein Umstand, den Medea im zweiten Aufzug der gleichnamigen Tragödie, also der dritten Abteilung des dramatischen Gedichts, direkt zum Thema macht:

MEDEA [zu Jason] [...] Hab‘ ich dich aufgesucht in deiner Heimat?
Hab‘ ich von deinem Vater dich gelockt?
Hab‘ ich dir Liebe auf-, ja aufgedrungen?
Hab‘ ich aus deinem Lande dich gerissen,
Dich preisgegeben Fremder Hohn und Spott? [...] ⁵⁴²

Tatsächlich ist die erste Begegnung zwischen Jason und Medea in *Die Argonauten* von enormer Heftigkeit. Jason, der Medea mit einem Schwert attackiert, steht in der Szene stets über Medea und ist somit hierarchisch über ihr verortet.

Jason springt hinter der Bildsäule hervor.
MEDEA *zurückfahrend:*
Ha!
JASON *Verfluchte Zauberin, du bist am Ende,*
Erschienen ist, der dich vernichten wird.
Indem er mit vorgehaltenem Schwerte hervorspringt verwundet er Medeen am Arme.
MEDEA *den verwundeten rechten Arm mit der linken Hand fassend:*
Weh mir!
*Stürzt auf den Felsensitz hin, wo sie schwer atmend leise ächzt.*⁵⁴³

Jason ist klar der Machthabende, der über der verletzten, sich am Felsensitz stützenden Medea steht. Obwohl er Medea im Turm nicht tötet, bewahrheitet sich Jasons Prophezeiung, er sei Medeas Vernichter, im Verlauf des Stücks. Die Szene erweckt den Eindruck der „Invasion des weiblichen Körpers durch die männliche Dominanz“⁵⁴⁴. Mit seinem Eindringen im Turm hat

⁵⁴⁰ SAPPHO, Band 2, S. 201, V. 1956-1957.

⁵⁴¹ PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 121.

⁵⁴² DGV, Band 2, S. 344, V. 1057-1061.

⁵⁴³ ebda., S. 246, V. 421-425.

⁵⁴⁴ BOCK, STEFANIE: Der literarische Raum und kollektive Identitäten. 2009, S. 292.

Jason Medeas Raum wesentlich verändert und zu einer für sie unsicheren Räumlichkeit werden lassen, die einschränkend auf sie wirkt. Während der Kampfszene im Turminneren steht sie „*unbeweglich und mit gesenktem Haupt*“⁵⁴⁵ da, ihren Kopf hebt sie erst empor, als Jason und die übrigen Männer den Raum verlassen. Die Medea des zweiten Aufzugs in *Die Argonauten* ist nach der Begegnung mit Jason eine völlig andere, sie scheint abwesend und starr.⁵⁴⁶ Am Ende dieses Akts kommt es zur zweiten Konfrontation zwischen Jason und Medea, die nicht weniger gewaltreich gestimmt ist. Auf Anordnung ihres Vaters nähert sich Medea Jason mit einem vergifteten Trunk. Erst als sie Jasons Stimme hört, erkennt sie, um wen es sich bei diesem Opfer handeln soll. Sie warnt daraufhin Jason, welcher ihr brutal den Schleier vom Gesicht reißt⁵⁴⁷ und wesentlich in die Freiheit Medeas eingreift, indem er sie einerseits festhält und ihr andererseits nachfolgt, obwohl sie versucht ihm zu entfliehen.

Er reißt ihr den Schleier ab.

J A S O N Sie ist's! Es ist dieselbe!

[...]

Er faßt ihre Hand und wendet sie gegen sich.

Laß mich in deinem Blick die Kunde lesen –

Medea entreißt ihm die Hand.

J A S O N Halt ein!

M E D E A *sich emporrichtend:*

Verwegner wagst du's? – Weh!

Sie begegnet seinem Blicke, fährt zusammen und entflieht.

[...]

*Er [Jason] eilt ihr nach.*⁵⁴⁸

Jason greift bestimmend in die Positionierung Medeas ein und „die Situation der Frau vis-à-vis den Männern [...] verschlechtert [sich progressiv]“⁵⁴⁹. „Diese Entwicklungen begleiten den Sieg bestimmter Zivilisationen über andere: dem der antiken Griechen über die Barbaren [...].“⁵⁵⁰ Der Begegnungsraum Jasons und Medeas ist ein kriegerisch-aggressiver und in seiner hierarchischen Struktur unterdrückerisch. Jason versucht Medea für sich in Besitz zu nehmen. Der dritte Aufzug der Argonauten beginnt damit, dass Jason in Medeas Zelt eindringen will.

J A S O N *von außen:*

Ich will hinein!⁵⁵¹

Als es ihm beinahe gelingt in den Raum vorzudringen, flieht Medea auf die andere Seite der Räumlichkeit.

⁵⁴⁵ DGV, Band 2, S. 248.

⁵⁴⁶ vgl. ebda., S. 249-273.

⁵⁴⁷ vgl. DGV, Band 2, S. 265.

⁵⁴⁸ ebda., S. 265-266, V. 911-921.

⁵⁴⁹ LORENZ, DAGMAR C. G.: *Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer*. 1986, S. 208.

⁵⁵⁰ ebda., S. 208.

⁵⁵¹ DGV, Band 2, S. 267, V. 923.

*Medea reißt sich aus den Armen ihrer Jungfrauen los und **flieht auf die andere Seite** des Vorgrunds.⁵⁵²*

Soweit es der Raum zulässt, versucht sich die Kolcherin vor dem eindringenden Mann in Sicherheit zu bringen. Es benötigt an dieser Stelle Medeas Vater Aietes und ihren Bruder Absyrtus, um Jason davon abzuhalten in den Raum der Kolcherin vorzudringen und während sie sich daraufhin nach einem Ort sehnt, an dem „nur Einsamkeit und ich“⁵⁵³ zu finden sind, resümiert sie mit erhobener Hand hinsichtlich Jasons Werbung:

MEDEA [...] *Mit aufgehobener Hand:* Medea will nicht!⁵⁵⁴

Klar positioniert sich Medea an dieser Stelle gegen Jason, der allerdings beim nächsten Aufeinandertreffen unbeirrt und gegen Medeas Willen auf sie einwirkt.

JASON *Medeen erblickend:*

Bist du's Medea? Unverhofftes Glück!

Komm hierher!

MEDEA *zu den Kolchern:*

Schützt mich!

JASON *die sich ihm entgegenstellenden Kolcher **angreifend:***

Ihr! aus dem Wege!⁵⁵⁵

Jason vereinnahmt Medeas Raum nach und nach für sich, indem er sich ihr auf brutale Art und Weise aufdrängt. Jasons „Werbung“ um Medea stellt einen wahren Eroberungskampf dar. Er beeinflusst ihre Räumlichkeit damit so sehr, dass sie sich letztlich in die Enge getrieben fühlt:

JASON Die Deinen fliehn. **Du bist in meiner Macht!**

MEDEA Du lügst! In der Götter Macht, in meiner.

Verläßt mich alles, ich selber nicht!

Sie entreißt einem fliehenden Kolcher die Waffen und dringt mit vorgehaltenem Schild und gesenktem Speer auf Jason ein.

Stirb oder töte!

[...]

JASON *mit einem Schwertstreich ihre Lanze zertrümmernd:*

Genug des Spiels!⁵⁵⁶

Jason macht Medea zum Objekt, zu etwas, das man besitzen kann. Er spricht ihr jede Handlungsfähigkeit eines Subjekts ab und degradiert sie zum unbeweglichen, materiellen Gut. Jason kann als der aktive sich selbst platzierende Mensch begriffen werden, der sein Objekt (Medea) so positioniert, wie es ihm passt. Medea erstarrt in der Räumlichkeit (*steht erstarrt*⁵⁵⁷) und ist in ihrer Handlungsfähigkeit absolut gehemmt. Verzagt lässt sie den Dolch gegen Jason sinken und bewegt sich ab sofort nur mehr durch das Einwirken Jasons:

⁵⁵² DGV, Band 2, S. 268.

⁵⁵³ ebda., S. 270, V. 989.

⁵⁵⁴ ebda., S. 271, V. 1027.

⁵⁵⁵ ebda., S. 276, V. 1143-1144.

⁵⁵⁶ ebda., S. 276, V. 1146-1150.

⁵⁵⁷ ebda., S. 277.

*Er hat sie auf den Boden niedergelassen.*⁵⁵⁸

*Er führt Medeen zu einer Rasenbank.*⁵⁵⁹

*Ihre Hand fassend und den Dolch entwindend.*⁵⁶⁰

J A S O N *sie zurückhaltend.*⁵⁶¹

Medea unternimmt noch einige wenige Versuche sich gegen Jason zu wehren, wird allerdings von Jason festgehalten und letztlich vollends als sein Besitztum deklariert:

M E D E A Laß!

J A S O N Wenn du gehorchst, sonst nimmermehr!

Er ringt mit der Widerstrebenden.

Mich lüstet deines Starrsinns Maß zu kennen!

M E D E A *in die Kniee sinkend:*

Weh mir!

J A S O N Siehst du? du hast es selbst gewollt.

Erkenne deinen Meiser, deinen Herrn!

*Medea liegt auf einem Kniee am Boden, auf das andre stützt sie den Arm, das Gesicht mit der Hand bedeckend.*⁵⁶²

Jason sieht sich als Herr Medeas, bezwingt diese und übernimmt die volle Kontrolle über die Bewegungen Medeas. Jason erkennt Medea nicht als die Frau, die sie ist, sondern zwingt sie, sich völlig anders zu verhalten und sich ihm anzupassen. Es handelt sich bei seinem begehrten Objekt um ein Erzeugnis seiner Phantasie⁵⁶³, eine Annahme, die sich im weiteren Verlauf der Tragödie *Die Argonauten* weiter bestätigen lässt, denn als Medea, von ihrem Vater verstoßen und am Boden liegend, scheu danach fragt, ob Aietes mit seinem Fluch [siehe Kapitel 6.1] die Wahrheit spricht, stellt Jason Folgendes fest:

J A S O N **Vergiß** was du gehört, was du gesehn,

Was du gewesen bist auf diese Stunde.

Aietes' Kind ist **Jasons Weib** geworden,

An dieser Brust hängt deine Pflicht, dein Recht.

Und wie ich diesen Schleier von dir reiße,

Durchwoben mit der Unterird'schen Zeichen,

So **reiß ich dich von all den Banden** los,

Die dich geknüpft an dieses Landes Frevel.

Hier Griechen eine Griechin! Grüßet sie!

*Er reißt ihr den Schleier ab.*⁵⁶⁴

Medea wird durch Jason als Griechin dargestellt und er reißt ihr dafür abermals den Schleier ab. HAGL-CATLING schreibt dazu: „Dieser Gewaltakt symbolisiert nicht nur den scheinbaren

⁵⁵⁸ DGV, Band 2, S. 277.

⁵⁵⁹ ebda., S. 277.

⁵⁶⁰ ebda., S. 279.

⁵⁶¹ ebda., S. 279.

⁵⁶² DGV, Band 2, S. 279, V. 1226-1229.

⁵⁶³ vgl. PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 124.

⁵⁶⁴ DGV, Band 2, S. 286, V. 1398-1406.

Identitätswechsel Medeas [...], sondern auch die Unterwerfung der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft.⁵⁶⁵ Verzweifelt greift Medea nach dem ihr ihre zauberischen Fähigkeiten verleihenden Schleier (MEDEA *darnach fassend*: Der Götter Schmuck!⁵⁶⁶), verliert aber den „Kampf um ihre persönliche Integrität“⁵⁶⁷ und findet sich am Ende des vierten Aufzuges der Tragödie *Die Argonauten* am Schiff der Griechen wieder, mit dem sie nach vielen Irrfahrten Korinth erreicht. Medea, die im ersten Aufzug der gleichnamigen Tragödie ihr kolchisches Zaubergerät, eigentlich also ihre Identität, in einer Kiste begräbt, wird dabei von Jason zur Rede gestellt:

J A S O N [...] Doch was trieb dich schon vor der Sonn' empör?

Was suchst du in der Finsternis? – Ei ja!

Riefst alte Freund' aus Kolchis?

M E D E A Nein.

J A S O N . Gewiß nicht?

M E D E A Ich sagte: nein.

J A S O N Ich aber sage dir,

Du tust sehr wohl wenn du es unterläßt!

[...] Der rote Schleier da auf deinem Haupt,

Er rief vergangne Bilder mir zurück.

Warum nimmst du die Tracht nicht unsers Landes?

Wie ich ein Kolcher war auf Kolchis' Grund,

Sei eine Griechin du in Griechenland.

Wozu Erinnerung suchen des Vergangnen?

Von selbst erinnert es sich schon genug!

*Medea nimmt schweigend den Schleier ab und gibt ihn Goran.*⁵⁶⁸

Zum wiederholten Male wird Medea von Jason dazu gezwungen, sich wie eine Griechin zu kleiden und den Anforderungen des kulturellen Raumes zu entsprechen. Sie, die sich völlig von sich entfremdet hat, muss nun auf Jasons Schutz und Beistand hoffen, denn ein Dasein als Ehefrau Jasons ist ihre letzte Existenzsicherung.⁵⁶⁹ „Der Drang, sich dem Mann anzuschließen, ist oft auch die Zwangsvorstellung, keine andere Wahl zu haben als ihm zu folgen, hervorgerufen durch einen Übergriff in die Intimsphäre der Frau [...]“⁵⁷⁰ Medea sieht ihre Existenz nur durch das Auftreten als Jasons Frau gesichert:

J A S O N Mich nimmt er [der König] auf, ich weiß es wohl,

Und auch die Kinder, denn sie sind die Meinen,

Nur dich-

M E D E A Nimmt er die Kinder, weil sie dein,

Behält er **als die Deine** wohl auch mich.⁵⁷¹

⁵⁶⁵ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 188.

⁵⁶⁶ DGV, Band 2, S. 286, V. 1407.

⁵⁶⁷ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 179.

⁵⁶⁸ DGV, Band 2, S. 313-314, V. 174-192.

⁵⁶⁹ vgl. HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 193.

⁵⁷⁰ LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 213.

⁵⁷¹ DGV, Band 2, S. 316, V. 247-250.

Medea selbst bezeichnet sich nun als Besitztum Jasons. Als seine Frau hofft sie auf einen Platz im patriarchalisch gestimmten griechischen Raum. Für Jason hat sich Medea aber längst von der einstigen Phantasiegestalt in ein Frauenbild verwandelt, das gar nicht in seinen Raum passt. Dem König Kreon schildert er Medea in ihrer Abwesenheit folgendermaßen:

J A S O N [zum König] [...]
Was gräßlich sonst, schien leicht und fromm und mild,
Denn die Natur war ärger als der Ärgste;
[...] Der **Maßstab aller Dinge war verloren**,
Nur an sich selbst maß jeder was er sah.
Was allen uns unmöglich schien, geschah:
Wir sahen Kolchis‘ wundervolles Land,
O hättest du’s gesehn in seinen Nebeln!
Der **Tag ist Nacht dort** und die Nacht Entsetzen,
Die **Menschen aber finstrier als die Nacht**.
Da **fand ich sie, die dir so greulich dünkt**;
Ich sage dir, sie glich dem **Sonnenstrahl**,
Der durch den **Spalt in einen Kerker** fällt.
Ist sie hier dunkel, dort erschien sie licht
Im Abstich ihrer nächtlichen Umgebung.⁵⁷²

Sein Interesse für Medea kann sich Jason nur mehr dadurch erklären, dass sie lediglich innerhalb des für ihn so grässlichen kolchischen Raums licht erschien. Im erhellten Griechenland erkennt er erst, dass die kolchische Medea gar nicht dem patriarchalischen Frauenbild entspricht. „Ist Medeas Kraft unter den Kolchern nichts ‚Unweibliches‘, so macht sie sie unter den Griechen zum Unikum.“⁵⁷³

Jason geht so weit, Medea, die den kulturellen Normen nicht entspricht, jegliche Menschlichkeit abzusprechen und sagt zu König Kreon:

J A S O N Wenn sie nicht ruhig ist, so treib sie aus,
Verjag‘ sie, töte sie, und mich – uns alle.
Doch bis dahin gönn‘ ihr noch den Versuch,
Ob sie’s vermag zu weilen unter Menschen. [...] ⁵⁷⁴

Im Laufe des Stücks versucht der Grieche seine Verantwortung gegenüber Medea abzulegen und eine Bindung zur allen männlichen Anforderungen entsprechenden Gegenfigur Kreusa einzugehen.⁵⁷⁵ Dafür versucht er im zweiten Aufzug sogar Medea aus dem Raume zu drängen, indem er sie zu den gemeinsamen Kindern schickt:

J A S O N Medea!
M E D E A Was gebeutst du, mein Gemahl?
M E D E A Sahst du die Kinder schon?
M E D E A Ach, ja nur erst.
Sie sind recht munter.

⁵⁷² DGV, Band 2, S. 324, V. 442-457.

⁵⁷³ LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 209.

⁵⁷⁴ DGV, Band 2, S. 327, V. 558-561.

⁵⁷⁵ FÜLLEBORN, ULRICH: Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. 1966, S. 46.

J A S O N **Sieh doch noch einmal!**
M E D E A Nur kaum erst war ich dort.
J A S O N Sie doch, sie doch!
M E D E A Wenn du es willst.
J A S O N **Ich wünsch' es.**
M E D E A Wohl, ich gehe. *Ab.*⁵⁷⁶

Medea folgt den Befehlen ihres Mannes, denn „[d]ie Frau muß ganz mit ihrer Liebe identisch werden und sich dem Mann unterordnen.“⁵⁷⁷

Während sich Jason noch immer Kreusa widmet, kommt Medea allerdings bereits zurück und versucht verzweifelt wieder den Platz als Jasons Frau einzunehmen. Dreimal macht sie Jason darauf aufmerksam ein Lied erlernt zu haben, dreimal wird sie von dem alle Aufmerksamkeit Kreusa widmenden Jason ignoriert.⁵⁷⁸ Jason, der Medea aus ihrer kolchischen Räumlichkeit riss, gewährt ihr gleichzeitig keinen Platz in seiner eigenen. Medea will an der Bindung mit Jason festhalten, aber im zweiten Aufzug der Tagödie *Medea* distanziert sich Jason völlig von seiner kolchischen Frau:

J A S O N [...] **Heb dich hinweg, zur Wildnis**, deiner Wiege,
Zum blut'gen Volk, dem du gehörst und gleichst.
Doch vorher gib mir wieder was du nahmst
Gib Jason mir zurücke, Freverlin!⁵⁷⁹

Jason bricht jegliche Beziehung zu Medea ab, indem er sie des Raumes verweist. Er selbst will in Korinth bleiben. Im dritten Aufzug fordert er Medea erneut auf:

M E D E A Soll ich gehen?
J A S O N **Gehen!**
M E D E A Noch heute?
J A S O N **Heute!**⁵⁸⁰

Jason spricht Medea jegliches Recht an seiner Person ab, obwohl er Medea einst als sein Besitztum deklarierte. Er erklärt Medea, sie habe ihn nie besessen und werde das nie tun⁵⁸¹, wie Phaon beharrt er auf die Freiheit des Mannes. Medea ist durch Jasons Abschiebung in einen Zustand der Vogelfreiheit geraten. Sie ist durch sein Handeln jeglichen Raumes beraubt und somit in ihrem Dasein bedroht. Ein letztes Mal fleht sie Jason um Gnade an und verortet sich durch einen demütigen Kniefall auf vertikaler Ebene unter dem griechischen Mann.

M E D E A Jason!
Sie fällt auf die Kniee.
J A S O N Was ist? Was willst du weiter?
M E D E A *aufstehend:* Nichts!

⁵⁷⁶ DGV, Band 2, S. 333, V. 710-714.

⁵⁷⁷ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S. 193.

⁵⁷⁸ vgl. DGV, Band 2, S. 336-337.

⁵⁷⁹ ebda., S. 344, V. 1051-1054.

⁵⁸⁰ ebda., S. 356, V. 1403.

⁵⁸¹ vgl. ebda., S. 360.

Es ist vorbei! – Verzeihet meine Väter,
Verzeiht mir Kolchis‘ stolze Götter
Daß ich mich selbst erniedriget und euch.
Das letzte galt’s. Nun habt ihr mich!
*Jason wendet sich zu gehen.*⁵⁸²

„Nachdem Medea die extremsten Demütigungen ertragen hat (einschließlich eines Kniefalls vor Jason), findet sie zu ihrem alten Selbst zurück, das sich mit dem Empfang ihres kolchischen Eigentums äußerlich vollendet.“⁵⁸³ Diese Rückkehr zu sich selbst und die daraus resultierende schreckliche Tragödie ermöglicht es Medea am Ende des Dramas räumlich über Jason zu stehen und auf ihn, der nie seine Teilschuld am Geschehen eingestanden hat, hinabzublicken. Im Gegensatz zu Jason hat „Grillparzer [...] von Anfang an die Motivation seiner Hauptgestalt so angelegt, daß sie stets bereit ist, die Last der Schuld zu tragen [...]“⁵⁸⁴ Bevor sie sich dem Richtspruch des Orakels in Delphi stellt, blickt sie am Ende des fünften Aufzuges auf einen räumlich unten verorteten, zerstörten Jason hinab, dem sie seine Schuld vor Augen hält.

Er [Jason] sinkt nieder.

Medea tritt hinter einem Felsenstück hervor und steht einemmal vor ihm, das Vließ wie einen Mantel um ihre Schultern tragend.

MEDEA Jason!

JASON *halb emporgerichtet:*

Wer ruft? – Ha! seh‘ ich recht? Bist du’s?

[...]

*Er will aufspringen, sinkt aber wieder zurück.*⁵⁸⁵

MEDEA [...] Wie du vor mir liegst auf nackter Erde,

So lag ich auch in Kolchis einst vor dir,

Und bat um Schonung, doch du schontest nicht! [...] ⁵⁸⁶

Die Tatsache, dass Medea im fünften Akt über Jason steht und sich innerhalb ihrer Räumlichkeit unabhängig von Jason bewegt, bedeutet, dass sich Medea ein Stück des Raumes zurückerobert. Frei ist Medea dennoch nicht. Sie, die anfänglich dem Willen ihres Vaters unterstellt ist und sich dann der Autorität Jasons unterwirft, wird sich letztlich auch dem Urteil der Amphiktyonen beugen.⁵⁸⁷ Einen ihr positiv gestimmten Raum kann sich Medea innerhalb des Dramas nicht mehr schaffen. Ihre Deplatzierung beziehungsweise ihre Abhängigkeit von der Zustimmung anderer kann nicht mehr aufgelöst werden.

Das mit den männlichen Anforderungen an die Frau erfüllte Umfeld gestattet den Frauen keine reibungslose Existenz und wird zum Ort des Ungleichgewichts. Auch das Drama *Libussa*,

⁵⁸² DGV, Band 2, S. 361-362, V. 1573-1577.

⁵⁸³ HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. 1996, S.: 179-180.

⁵⁸⁴ LÜ, YIXU: Medea unter den Deutschen. 2009, S. 108.

⁵⁸⁵ DGV, Band 2, S. 387-388, V. 2301-2304 und 2328-2330.

⁵⁸⁶ vgl. ebda., S. 389, V. 2303-2330.

⁵⁸⁷ LÜ, YIXU: Medea unter den Deutschen. 2009, S. 108.

welches KUHN als ein die feministischen Herzen erwärmendes Stück bezeichnet⁵⁸⁸, ist bei genauerer Betrachtung eine sorgsam vorgetragene Tragödie über das Scheitern der Frau innerhalb des männlich dominierten Raums und somit alles andere als befriedigend. Das Drama *Libussa* „beginnt unmittelbar nach einem fundamentalen Geschehnis“⁵⁸⁹, nämlich der Errettung Libussas aus dem Fließbach durch Primislaus. Die Frau wird sofort auf ihre Übereinstimmung mit den männlichen Vorstellungen überprüft, denn nicht umsonst stellt Primislaus an sie die Frage, ob sie eine Frau sei, um die man werben könnte.⁵⁹⁰ Libussa sieht sich nach dem Verlassen des schwesterlichen Raums und dem Eindringen in die Wildnis mit den Anforderungen des männlichen Raumes an die Frau konfrontiert und wird gleichzeitig durch den Mann wesentlich in ihrer privaten Räumlichkeit gestört. Es kommt im ersten Aufzug zu drei Szenen, in denen ein Eingriff in Libussas Intimsphäre und somit in ihren Raum stattfindet. Erstens ist es der an der Türe horchende Primislaus am Anfang des Stückes, welcher der sich umkleidenden Frau nicht genügend Raum gewährt, sondern nervös und ungeduldig auf ihren Auftritt wartet (*PRIMISLAUS an der Tür der Hütte horchend: Bist du schon fertig?*⁵⁹¹). Des Weiteren evoziert die Figurenrede Primislaus‘ über die Errettung der Libussa einen Raum, in welchem die Frau als „süße Beute, laue Tropfen regnend“⁵⁹² vom Mann getragen wird und darin zum unbeweglichen Gut innerhalb eines Raumes degradiert wird. Ein drittes Mal übt Primislaus (nachhaltigen) Einfluss auf Libussas Existenz im Raum, indem er in einem unbeobachteten Moment das Kleinod aus Libussas Gürtel löst⁵⁹³, ein Akt der letztlich dazu führt, dass Libussa überhaupt erst voll und ganz dem männlichen Raum ausgeliefert wird. Die in den Fließbach gefallene Libussa steht ganz im Zeichen der hilfsbedürftigen Frau⁵⁹⁴ und löst somit im Mann Primislaus sofort das Gefühl der männlichen Dominanz aus. Räumlich ist Primislaus Libussa in der evozierten Wortkulisse eindeutig überlegen und macht davon auch Gebrauch, denn er spricht über seine Errettung Libussas im vierten Aufzug so:

PRIMISLAUS [...] Und **dennoch warst du mein, in meiner Macht**,
 Als Zeuge nur die Luft und jene Bäume.
 Die Tat war ehrfurchtsvoll, doch die Gedanken
 Sie haben räuberisch an dir gesündigt.
 Als ich aufs Pferd dich hob, bei jedem Straucheln
 Dir Hilfe bot, da fühlt‘ ich deine Nähe-

⁵⁸⁸ vgl. KUHN, ANNA K.: *Myth, Matriarchy, Männerphantasie: Rereading Grillparzer’s Libussa*. 1994, S. 139.

⁵⁸⁹ FÜLLEBORN, ULRICH: *Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers*. 1966, S. 234.

⁵⁹⁰ vgl. LIBUSSA, Band 3, S. 278, V. 42.

⁵⁹¹ LIBUSSA, Band 3, S. 277, V. 1.

⁵⁹² ebda., S. 277, V. 8.

⁵⁹³ vgl. ebda., S. 279.

⁵⁹⁴ vgl. PRUTTI, BRIGITTE: *Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition*. 2013, S. 132.

Den unberührten Leib hab ich berührt,
Ich weiß wie warm die Pulse deines Lebens,
Und wer dich freit, wer dich von dannen führt,
Ich werd' ihm sagen: du bist nur der Zweite,
Den Vorschmack deines Glücks hab ich gefühlt.⁵⁹⁵

Das Aufeinandertreffen der beiden Akteure beginnt somit mit der Inbesitznahme Libussas durch Primislaus, auf die er im Verlauf des Dramas beharrt. Die Frau wird damit bereits am Anfang des Stückes verdinglicht und zu einem dem Raum nur passiv beiwohnenden Gut verwandelt. Nur durch das Beharren Libussas auf ihre Rückkehr nach Budesch gelingt es ihr, Primislaus dazu zu bringen, sein Versprechen zu halten und sie zu den drei Eichen zu führen, denn: „Libussa [...] ist nicht bereit, das ihr mit den Schwestern gemeinsame Selbstverständnis der Stärke und Hoheit aufzugeben.“⁵⁹⁶

Sie erinnert daher Primislaus:

LIBUSSA Nun noch einmal: **gedenke deines Worts**
Und **führe mich aus dieses Waldes Schlünden**
Zum Ziele meines Weges, das du kennst.⁵⁹⁷

Primislaus versäumt es jedoch nicht, Libussa als sein Gut zu markieren, indem er ihr beim Abschied den veränderten Gürtel als Halskette umhängt, eine Markierung, die Libussa anhaftet und von den zwei Schwestern sofort wahrgenommen wird.

LIBUSSA *das Geschmeide vom Halse nehmend:*
Hier ist mein Gürtel.⁵⁹⁸
[...]
KASCHA *Libussens Geschmeide nehmend:*
Am Hals?⁵⁹⁹

„Mit Libussas ‚Verirrung‘ im Wald, dem Kennenlernen Primislaus‘ und der Annahme der Herrscherkrone ist die [...] Unantastbarkeit durch alles Irdische gebrochen [...].“⁶⁰⁰ Anfänglich besteht Libussa darauf, dass sie als Frau Fürstin sein kann und umgekehrt⁶⁰¹, im männlich dominierten Raum wird sie aber eines Besseren belehrt⁶⁰². Während die böhmische Herzogin im zweiten Aufzug noch versucht, ihre weiblich konnotierte Staatsutopie aufrecht zu erhalten und von ihrem Volk fordert, dass die Frau als dem Mann gleichwertig akzeptiert wird⁶⁰³, spricht Primislaus im dritten Akt über die hierarchisch richtige Anordnung von Mann und Frau, in

⁵⁹⁵ LIBUSSA, Band 3, S. 350, V. 1881-1891.

⁵⁹⁶ WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 133.

⁵⁹⁷ LIBUSSA, Band 3, S. 278, V. 45-47.

⁵⁹⁸ ebda., S. 291, V. 363.

⁵⁹⁹ ebda., S. 291, V. 364.

⁶⁰⁰ WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 132.

⁶⁰¹ vgl. LIBUSSA, Band 3, S. 293.

⁶⁰² vgl. WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 135

⁶⁰³ vgl. LIBUSSA, Band 3, S.303.

welcher der Mann eindeutig über der Frau steht. In seiner Vorstellung mindert jede Zutat den Wert der Frau⁶⁰⁴ und nur als simpler, unbewegter und passiver Körper kann die Frau ihren schönsten Glanz erreichen:

PRIMISLAUS [...] Der **Fürst verklärt die Gattin** die er wählt,
Die **Königin erniedrigt den als Mann**,
Den wählend sie als Untertan erhöht,
Denn es **sei nicht der Mann des Weibes Mann**,
Das **Weib des Mannes Weib**, so steht's zu Recht.
Drum wie die **Frau ist aller Wesen Krone**,
Also der **Mann das Haupt, das sich die Krone aufsetzt**,
Und selbst der Knecht ist Herr in seinem Haus.
Er ist aufgestanden. [...] ⁶⁰⁵

Primislaus' Vorstellung von Libussa ist die einer Frau, die sich seinen Vorstellungen und Ideen stumm beugt und sich mit ihm dreht und wendet. Die Frau wird zwar als Krone auf dem Haupt des Mannes verortet, aber bleibt dort unbewegliche und einflusslose Dekoration. Eindeutig geht daraus hervor: „Nicht Qualität und Können, sondern Geschlechtszugehörigkeit bestimmt die Hierarchie.“⁶⁰⁶

Als Primislaus an den Hof Libussas kommt, ist sie bemüht sich ihm als Fürstin zu präsentieren. Sie besteigt ihren Thron und lässt ihre ganze Gefolgschaft im Thronsaal erscheinen.⁶⁰⁷ Grillparzer lässt seine Libussa einen Platz einnehmen, der sie über Primislaus verortet und sie von oben auf ihn herabschauen lässt. Löw verweist diesbezüglich darauf, dass „Menschen als Bestandteile einer Raumkonstruktion dabei die Besonderheit auf[weisen], daß sie selbst plazieren und Plazierungen verlassen“⁶⁰⁸. Libussa entscheidet sich bewusst dazu, sich auf ihrem Thron zu platzieren, denn sie will, dass Primislaus das Hohe wahrnimmt, wenn auch nur mit dem Auge.⁶⁰⁹ Nach dem missglückten ersten Aufeinandertreffen auf dem Schloss gewährt Libussa Primislaus eine Nacht Herberge und wendet sich „mit einer geringschätzigen Handbewegung“⁶¹⁰ ab, während „Primislaus tiefverneigt dasteht“⁶¹¹.

Auf den Höhen von Libussas Burg trifft Primislaus auf Frauen, die seinen Vorstellungen von Weiblichkeit gar nicht entsprechen. Der weiblich konnotierte Raum erscheint ihm absonderlich und er nennt ihn einen „Wunderort“⁶¹². Es ist bezeichnend, dass Libussas egalitäre Frauenrunde

⁶⁰⁴ vgl. LIBUSSA, Band 3, S. 341, V. 1640-1641.

⁶⁰⁵ ebda., S. 319-320, V. 1025-1032.

⁶⁰⁶ WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 136.

⁶⁰⁷ vgl. LIBUSSA, Band 3, S. 327.

⁶⁰⁸ LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. 2012, S. 155.

⁶⁰⁹ vgl. LIBUSSA, Band 3, S. 327, V. 1253-1254.

⁶¹⁰ ebda., S. 332.

⁶¹¹ ebda., S. 332.

⁶¹² ebda., S. 336, V. 1466.

eine kleine Enklave innerhalb des böhmischen Reichs darstellt.⁶¹³ Die Frauen sind Ausnahmegestalten und LORENZ DAGMAR resümiert dahingehend: „Isolation und Mangel an realem Rückhalt motivieren die Verwundbarkeit gerade der weiblichen Ausnahmegestalt, die sich im Moment der Schwäche nach Unauffälligkeit sehnt, die in dem Mittelmaß des genormten Daseins, wie es die Patriarchie diktiert, zu finden ist.“⁶¹⁴

Mit Primislaus' Eindringen werden die Frauen in ihrem Raum mit den männlichen Anforderungen konfrontiert (PRIMISLAUS Was soll dem Weib das Schwert?⁶¹⁵). Gegenüber Wlasta erläutert er, was eine Frau ausmacht, während Libussa, versteckt unter einem dicken Schleier, als Fackelträgerin heimlich zuhört.⁶¹⁶

PRIMISLAUS [...] Und wäre nicht mein Herz auf andern Pfaden,
Ich sagte: Wlasta, kannst du fühlen weich?
Begreifst du daß ein Innres schmelzen muß
Um eins zu sein mit einem andern Innern?
Hoffst du, entfernt von diesem stolzen Schloß,
Zu finden wieder **Demut, Milde, Schwäche?**
Ist eine **Hütte dir ein Königsbau,**
Bewohnen Herrscher sie im eignen Hause?
Sag ja, **sag ja! und stelle dich mir höher**
Als deine Fürstin steht, trotz Glanz und Pracht.
*Sich niederbeugend um ihr in die Augen zu sehen.- Libussa hat einige Schritte nach vorn gemacht, wie um zu sprechen, jetzt wirft sie die Fackel weg und geht.*⁶¹⁷

Eine demütige Frau, so Primislaus, voll Milde und Schwäche und ohne Stolz, sei höher gestellt als Libussa als Fürstin. Primislaus „will Libussa als ‚Königin der Weiber‘, nicht aber als ‚Weib, das selber Königin‘ lieben [...]“⁶¹⁸. Demnach ergeht an Libussa am Ende des vierten Akts auch die Aufforderung durch Primislaus:

PRIMISLAUS O tu's, Libussa, tu's! **Sei wieder jene**
Als die du mir im Walde dort erschienst;
Der Rasenplatz dein Reich, und deine Krone
Du selbst, mit dir als Edelstein geschmückt.
Hüll wieder dich in meiner Schwester Kleider, [...] ⁶¹⁹

Primislaus will Libussa als dekorative Krone und kann die Frau auch nur so innerhalb seiner Räumlichkeit verorten. Die an Libussa herangetragenen Erwartungen der männlich dominierten Außenwelt, lösen innerhalb Libussas einen tiefen Konflikt mit sich selbst aus.⁶²⁰ Sie beugt sich

⁶¹³ vgl. LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 207.

⁶¹⁴ ebda., S. 207.

⁶¹⁵ LIBUSSA, Band 3, S. 335, V. 1452.

⁶¹⁶ vgl. LIBUSSA, Band 3, S. 339.

⁶¹⁷ ebda., S. 342-343, V. 1678-1687.

⁶¹⁸ WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 137.

⁶¹⁹ LIBUSSA, Band 3, S. 349, V. 1862-1866.

⁶²⁰ vgl. LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 207.

schließlich dem männlich konnotierten Raum, also dem Volk, den Wladiken und Primislaus und nimmt letzteren als Gemahl. „Damit ist die Ära Libussas endgültig besiegelt. Die Geschlechtsrollenzuschreibung hat sich unter der Herrschaft Primislaus‘ gravierend verändert [...]“. ⁶²¹ Libussa ist im fünften Akt tatsächlich in einem ländlichen Gemach verortet und ihre einst weise weibliche Gefolgschaft geht einfachem Handwerk nach. Die einstige Herrscherin ist der Entscheidungsmacht Primislaus‘ unterstellt. Sie scheint durch ihre Heirat mit Primislaus domestiziert. Ersichtlich wird dies vor allem dann, als Primislaus in die gemeinsame Hütte zurückkehrt und sie darauf besteht, ihren Mann sitzen zu lassen.

Primislaus kommt.

PRIMISLAUS Libussa, hohe Frau!

LIBUSSA . Nimm als Entgegnung:

Mein hoher Gatte; somit Herr der Frau.

PRIMISLAUS . Wir haben und geplagt den langen Morgen,

Der Tag ist heiß, fast fühl ich mich ermüdet.

LIBUSSA . So sitz!

PRIMISLAUS . Hier ist kein zweiter Stuhl für dich.

LIBUSSA . Wohlann denn: so befehl‘ ich dir zu sitzen,

Und du befehl, daß ich hier steh‘ bei dir.

Nimm dieses Tuch, ich trockne dir den Schweiß.

PRIMISLAUS *der sich gesetzt hat und die Stirne trocknet:* [...] ⁶²²

Libussa bezeichnet ihren Mann als ihren Herrn, sie selbst stellt nur mehr einen untergeordneten Körper dar. Während sie am Anfang noch für die Gleichheit der Geschlechter stand, erhebt sie im fünften Akt Primislaus über sie selbst. Der männlich konnotierte Raum hat sie zu der Frau werden lassen, die der Idee des Mannes entspricht und sie ist darin so positioniert, wie Frauen darin verortet gehören - an niedriger Stelle. „Libussa wird hier auf auffällig dekorative Werte beschränkt und mit Attributen der Schwäche versehen [...]“. ⁶²³ Selbst ihre sehende Kraft wird nur zu dekorativen Zwecken missbraucht, denn die Stadtgründung Prags scheint beschlossen und ihr Segen wird mehr als ritueller Akt verstanden. Es ist wohl diese Erkenntnis, die Libussa schließlich noch einmal zu ihrer alten Kraft zurückkehren und zum Opferaltar schreiten lässt, denn obwohl ihr die Idee der Stadt nicht zusagt, steigt sie empor, um noch einmal ihre halb verschwundenen Fähigkeiten anzurufen. ⁶²⁴ Der seherischen Kraft wieder nahe, kommt es zu einer Szene, in der Libussa ihren Willen gegenüber Primislaus durchsetzt und sie innerhalb des Raumes wieder einen handelnden Körper darstellt.

PRIMISLAUS Ich dulde es nimmermehr.

LIBUSSA *mit dem Fuße auftretend:* Ich aber will es. –

Verzeih mein Primislaus! **Der alte Geist**

⁶²¹ WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 138.

⁶²² LIBUSSA, Band 3, S. 354-355, V. 2002-2009.

⁶²³ WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘. 2003, S. 134.

⁶²⁴ vgl. LEITICH, ANN TIZIA: Genie und Leidenschaft. 1965, S. 269.

Er kam zurück mit diesen dunklen Kleidern.

Du mußt dich fügen, wie du dich gefügt

Als wir noch kämpften – zwar **ich ward besiegt**. [...] ⁶²⁵

Klar geht aus Libussas Rede hervor, dass sie sich des Streits um ihr Dasein und der Platzierung in der Räumlichkeit bewusst war und noch ist. Libussa erkennt ihre Deplatzierung als Primislaus' untergebene Frau und will noch ein letztes Mal zu ihrem ehemaligen Selbst zurückkehren. Wie ihre Vorgängerinnen kann sich Libussa so teilweise ihren Platz zurückerobern, der böhmischen Herrscherin kann dies aber nur durch eine so enorme Kraftanstrengung gelingen, dass sie schließlich daran zugrunde gehen muss. Aller dekorativen Gegenstände entledigt sinkt Libussa schließlich in ihren Stuhl zurück und lässt Primislaus in einem Raum zurück, der ihrer besonderen Identität keinen Platz gab. „Primislaus wird darüber belehrt, daß Libussa ihm und dem Volk niemals zum Besitz hätte werden dürfen [...]“ ⁶²⁶

Wie ihre Mitstreiterinnen scheitert Libussa an der Inbesitznahme durch den Mann und die daraus resultierende Zwangsangpassung an den männlichen Raum. Libussa selbst spricht, dass ihre Zeit vergangen sei ⁶²⁷ und damit auch eine ihre Existenz erlaubende Räumlichkeit nicht mehr besteht. Sie scheitert an der männlichen Konstruktion der Räumlichkeit, in der ihr ein Dasein als eine das männliche Mittelmaß sprengende Frau nicht gewährt wird.

Die Räume werden zu Orten des Ungleichgewichts und eindeutig von den Männern beherrscht. Alle drei Frauen verlieren durch das Einwirken des Mannes auf ihre Räumlichkeit den Bezug zu sich selbst und verändern sich wesentlich in ihrer Identität. DAGMAR LORENZ bringt es auf den Punkt: „Die Domestizierung, das Kleiden nach den männlichen Vorstellungen, die Anpassung an fremde Verhaltensformen usw. kann [...] bis zum Selbstverlust führen, zu dem Punkt, wo die Frauen innerlich und äußerlich ausgehöhlt dahinzusiechen beginnen [...]“ ⁶²⁸

Die Frauen der Werke, *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa* entsprechen anfänglich nicht der männlichen Vorstellung der Frau, trotzdem aber werden sie im vom Manne dominierten Raum genau diesen Erwartungen ausgesetzt. Die Männer wirken solange auf die Frauen ein, bis diese selbstzerstörerische Versuche unternehmen, um sich an die Phantasien der Männer anzupassen, denn „[b]ei Grillparzer ist ‚Weiblichkeit‘ nichts Angeborenes, sondern etwas durch Sozialisation Erworbenes.“ ⁶²⁹ Weiblichkeit wird hier zum kulturell bedingten Phänomen, das durch den Mann und den durch ihn gestimmten Raum an die Frau herangetragen wird. Der

⁶²⁵ LIBUSSA, Band 3, S. 362, V. 2250-2254.

⁶²⁶ FÜLLEBORN, ULRICH: Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers. 1966, S. 158.

⁶²⁷ vgl. LIBUSSA, Band 3, S. 369-370, V. 2481-2504.

⁶²⁸ LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 212.

⁶²⁹ LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 208.

Raum wird hier zum Träger kultureller Normen der herrschenden Klasse. Die Frauen der Werke müssen für die Männer stets „einen Schritt aus dem sicheren Bereich [tätigten], den der Mann nie vollzieht“⁶³⁰. Im Gegenteil, die Männer des Stückes wandeln sich in ihrer Identität kaum. Sie stellen von Anfang bis zum Schluss dieselben Erwartungen an ihre Frauen und es sind die Frauen, die wesentliche Charakterveränderungen zur Anpassung an den Mann durchführen müssen. Der dominante männliche Raum wirkt auf diese Figuren „wenn nicht mörderisch, immer als unterdrückerisch in dem Versuch, alternative Lebensanschauungen und -formen auszulöschen und, was zum Widerspruch reizen könnte, sich anzugleichen“⁶³¹, denn die männliche „Phantasie interpretiert die Frau so, wie sie sie braucht: schön und rein, solange sie begehrt wird, widrig und schlecht, sobald sie sich widersetzt oder andere Schwierigkeiten auftreten“⁶³².

⁶³⁰ LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 213.

⁶³¹ ebda., S. 208.

⁶³² ebda., S. 212.

7 Schlussbetrachtung

Zuerst muss festgestellt werden, dass die Arbeit an und mit Dramentexten, ohne die durch den Bühnenraum entstehenden Relationen miteinzubeziehen, durchaus sinnvoll und der literarische Eigenwert dieser dramatischen Texte bestätigt scheint. Die Untersuchung der zwei unterschiedlichen Textsubstrate im Drama, des Haupt- und Nebentextes, konnte aufzeigen, dass sie sich nicht nur hinsichtlich ihrer Typographie unterscheiden, sondern auch wesentlich in ihrer Beteiligung an der Konstruktion von Raum. Der **Nebentext** ist einerseits an der Konkretisierung des physischen beziehungsweise materiellen Raums im Drama beteiligt, andererseits wirkt er als schauspielerbezogene Inszenierungsanweisung vor allem an der Konstitution von sozialer, atmosphärisch unterschiedlich gestimmter Räumlichkeit mit. Der **Haupttext** liefert figurespezifische Informationen, denn der in den Figurenreden evozierte Raum kann nie neutral bleiben. In den Werken *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa* kommt es vor allem durch das Zusammenspiel der handlungsbestimmenden Inszenierungsanweisungen im Nebentext und den Figurenreden zur Konstitution einer für die Forschungsfrage relevanten Räumlichkeit. „Pfister zufolge [...] kann der dramatische Raum der Fixierung des Schauplatzes, der Figurencharakterisierung, der sozialen und atmosphärischen Determinierung, der Konkretisierung semantischer Relationen und der veräußerlichen Projektion innerer Zustände dienen oder auf einen spektakulären Schaulust abzielen [...].“⁶³³ Für die Auseinandersetzung mit den Forschungsfragen war vor allem die Annahme relevant, dass der versprachlichte dramatische Raum zur **Figurencharakterisierung** und **der sozialen beziehungsweise atmosphärischen Determinierung** dient. Eine Schwierigkeit bei der Auseinandersetzung mit literarischen Werken hinsichtlich der darin enthaltenen Raumkonstruktion stellte dar, dass es an einer „durchgängigen literaturwissenschaftlichen Methodik zur Operationalisierbarkeit des Raumes“⁶³⁴ fehlt. Zwar kann man sich durch Leitfragen an den Raum annähern, trotzdem aber wird bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem durch die Literatur produzierten Raum schnell klar, dass eine „entsprechende Interpretationsterminologie“⁶³⁵ abgängig ist, was vor allem die interpretatorische Annäherung an denselben erschwert. Lange Zeit war mit der Untersuchung von Raum die Analyse der Raumdarstellung, damit eine Auseinandersetzung mit der „Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen [und]

⁶³³ HAUTHAL, JANINE: Von den Brettern, die die Welt bedeuten, zur ›Bühne‹ des Textes. 2009, S. 373.

⁶³⁴ vgl. PIATTI, BARBARA: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen: Wallstein Verlag 2008, S. 21.

⁶³⁵ vgl. ebda., S. 21.

Landschaften [...]“⁶³⁶ gemeint, „[e]rst in einigen literaturwissenschaftlichen Studien jüngerer Datums zeichnet sich ein Interesse für ›Raum‹ als einer kulturell geprägten und produktiven Wahrnehmungskategorie ab“⁶³⁷. Auch HOFFMANN schreibt, dass „[f]ür die Raumanalyse bisher fast ausschließlich Gesichtspunkte wie Detaillierung der räumlichen Umwelt (›setting‹), Milieu- und Symbolfunktionen angeboten worden [sind], das heißt, der Raum wird, wenn er nicht als selbstverständlich vorausgesetzt, als Ausdruck des Naturgefühls unter geistesgeschichtlichem Aspekt gesehen [...]“⁶³⁸ BOCK STEFANIE schreibt dahingehend treffend:

Eine Korrelierung von nationalen bzw. kulturellen und geschlechtsspezifischen, aber auch ethnischen oder sozialen Identitätskategorien mit literarischen Raumentwürfen gehört sicher nicht zu den Standardaufgaben einer textzentrierten, an der Beschreibung und Ordnung narrativer Techniken interessierten Analyse der Raumdarstellung, wie sie von der klassischen, strukturalistischen Erzähltheorie praktiziert wurde. Doch die im Zuge des *spatial turn* vermehrt gestellten Fragen nach dem Potenzial des literarischen Raumes für die Produktion von Kulturräumen sind freilich auch an der Erzähltheorie nicht spurlos vorbeigegangen [...]“⁶³⁹

Die Tatsache, dass die Beschäftigung mit dem Raum als Kulturträger noch kein Standardverfahren darstellt, machte die Bearbeitung der Werke Grillparzers hinsichtlich dieser Thematik zu einer spannenden Herausforderung. Die Leitfragen SCHÖBLERS waren eine große Hilfestellung, weil durch sie eine sinnvolle Annäherung an das komplexe Gebilde „Raum“ überhaupt erst möglich war. Durch die Auseinandersetzung mit den Leitfragen wurde das in der Literaturrecherche über den Raum Herausgefundene auf die drei Dramenwerke anwendbar. Außerdem wurde durch die sorgfältige Bearbeitung dieser Fragen ersichtlich, dass die Evokation von Raum über die Momente der offensichtlichen Versprachlichungen hinaus geht. Was durch die Bearbeitung der Leitfragen jedoch ebenso hervorging, war, dass der Raum in den dramenanalytischen Werken teils stark vereinfacht angenommen wird. SCHÖBLER und PFISTER gehen etwa davon aus, dass der Raum als bloßer Hintergrund fungieren könnte und dabei völlig qualitätslos bleibt. Lediglich in seiner vollen Ausprägung begriffen, gibt der Raum jedoch Aufschluss darüber, inwiefern er an der Konstruktion von Geschlechterverhältnissen beteiligt ist und determinierend auf die Handelnden einwirkt. Die Beantwortung der Fragen musste daher reflektiert und kritisch erfolgen, wodurch es unter anderem zu drei besonders wichtigen Ergebnissen kam:

⁶³⁶ NÜNNING, ANSGAR: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. 2009, S. 33.

⁶³⁷ HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 19.

⁶³⁸ HOFFMANN, GERHARD: Raum, Situation, Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag GmbH 1978, S.1.

⁶³⁹ BOCK, STEFANIE: Der literarische Raum und kollektive Identitäten. 2009, S. 284.

1. Raum in der Literatur ist nie völlig qualitätslos. Er ist immer eine Größe, die determinierend auf die Handlung einwirkt. Raum und Körper beeinflussen sich stets gegenseitig. Zu beachten gibt es dabei nicht nur die Raum erzeugende Handlung, sondern auch die Rückwirkung des Raumes auf das Soziale.⁶⁴⁰

2. Raum in der Literatur ist nie objektiv. Die Versprachlichung des Raumes im Haupttext macht eindeutig sichtbar, dass der Raum eine Kategorie darstellt, die unterschiedlich wahrgenommen wird und daher auch unterschiedlich auf die Handelnden einwirkt. Raum wird als „Produkt‘ menschlichen Handelns“⁶⁴¹ beziehungsweise als „soziale Praxis“⁶⁴² immer subjektiv konnotiert sein. Selbst die Wahrnehmung des physischen Raumes ist vom Standpunkt des ihn betrachtenden Menschen abhängig.⁶⁴³

3. Raum in der Literatur ist nie absolut. Die Sinnhaftigkeit von Räumlichkeit muss immer wieder hinterfragt und neu erzeugt werden, wodurch sie andauernden Umbildungen unterliegt.⁶⁴⁴

Für die Arbeit mit dem Raum bedeutet dies, dass man ihn als dynamische, subjektiv wahrnehmbare und durch Handlung erzeugte Größe wahrnehmen muss, die auf das Geschehen rückwirkt. Nur in Anbetracht dessen, dass der Raum „erzeugt“ wird und unter Berücksichtigung seiner ständigen Wandelbarkeit, war es möglich, Aussagen über durch ihn transportierte und in ihm Ausdruck findende Hierarchien und kulturelle Normen zu tätigen.

Hinsichtlich der Werke *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa* konnte dadurch festgestellt werden, dass der Raum Einfluss auf die handelnden Figuren und somit Einfluss auf das Geschehen nimmt. Mit dem Wissen um die „enge Wechselbeziehung zwischen Raumerfahrung und Identitätskonstitution“⁶⁴⁵ lässt sich die erste Forschungsfrage, inwiefern die evozierte Räumlichkeit die Konstruktion von Weiblichkeit in den Dramenwerken beeinflusst, folgendermaßen beantworten: Im „**Raum als kulturelles Phänomen**“⁶⁴⁶ liegen kulturelle Normen verborgen und durch ihn werden Hierarchien transportiert. Die Frauengestalten Sappho, Medea und Libussa werden wesentlich durch die im Raum eingeschriebenen gesellschaftlichen Werte bestimmt. Sappho und Medea werden zu Anfang der Tragödien

⁶⁴⁰ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 63.

⁶⁴¹ DELHEY, YVONNE: Räumlichkeit in der Erinnerung. 2009, S. 13.

⁶⁴² ebda., S. 13.; vgl. auch HAMEDINGER, ALEXANDER: Raum, Struktur und Handlung als Kategorien der Entwicklungstheorie. 1998, S. 179.

⁶⁴³ vgl. SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen. 2012, S. 43.

⁶⁴⁴ vgl. BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. 2009, S. 41.

⁶⁴⁵ WÜRZBACH, NATASCHA: Raumdarstellung. 2004, S. 55.

⁶⁴⁶ ebda., S. 49.

innerhalb einer Räumlichkeit gezeigt, die ihnen positiv gestimmt ist. Dort verkörpern sie starke, unabhängige und geistig kräftige Frauengestalten. Der Moment der Übereinstimmung zwischen weiblicher Protagonistin und Raum währt allerdings nur kurz, denn beide Größen verändern sich derartig, dass sie sich letztendlich feindlich zueinander verhalten. Die Veränderung von Frauenfigur wie Raum wird ausgelöst durch das Eintreten einer männlichen Figur. „[F]ür die Frauen meist der Verlust der alten Verhältnisse und bedeutet einen Schritt aus dem sicheren Bereich, den er Mann nie vollzieht.“⁶⁴⁷

Die Protagonistin Sappho beschließt zwar freiwillig eine Neugestaltung ihrer Identität, weil sie an Phaons Seite „ein einfaches Hirtenleben führen“⁶⁴⁸ will, trotz ihrer Bereitschaft zur Wandlung kann sie jedoch dem Frauenbild Phaons nicht entsprechen. Dadurch passiert, dass Sappho letztlich weder Dichterin noch Frau verkörpern kann, der Raum sich aber immer mehr zugunsten Phaons stimmt und männliche Wertvorstellungen transportiert. Mit ihrer Umwandlung hat Sappho die Kontrolle über den Raum verloren, der sich ab dem dritten Akt spürbar negativ auf die Identität der Protagonistin auswirkt. Sappho wandelt sich zu einer völlig außer Kontrolle geratenen Figur, die verzweifelt um das Bestehen in der Räumlichkeit kämpfen muss. Als weibliche Ausnahmefigur kann sie im von den konservativen Werten Phaons vereinnahmten Inselraum nicht mehr bestehen.

Ähnlich verhält es sich mit der Figur Medea. Wie auch bei Sappho kann man durch die anfängliche Positionierung der Medea im Raum erahnen, welch starken Charakter diese Frau verkörpern könnte, denn zumindest gelingt ihr innerhalb einer weiblichen Gefolgschaft die Führung. Das Auftauchen der kriegerischen Männer jedoch stimmt den Raum brutal und stört das Verhältnis zwischen Protagonistin und Raum nachhaltig. Medea versucht in einem für sich beanspruchten Turmraum weitestmöglich ihre Integrität zu wahren, letztendlich kann dieser sie allerdings nicht vor den männlichen Figuren abschirmen. Jason erobert den Raum um Medea mit derartiger Gewalt, dass die einst Mächtige innerhalb dieses Raumes zum kraftlosen Spielball der Männer wird. Medea wird bedroht, bedrängt, gestoßen und letztlich durch Aietes aus dem kolchischen Raum verbannt, der ihr allerdings schon seit dem Eintreffen Phryxus‘ feindlich gestimmt war. Jasons unbarmherzige Eroberung der kolchischen Frau geht mit dem völligen Identitätsverlust Medeas einher. Sie muss sich einerseits an den Mann Jason und andererseits an den kulturell so anders besetzten griechischen Raum anpassen. Medea steht sinnbildlich für die deplatzierte Frau und es wird in der letzten Abteilung des dramatischen

⁶⁴⁷ LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. 1986, S. 213

⁶⁴⁸ SAPPHO, Band 2, S. 128, V. 94.

Gedichts ersichtlich, wie zerstörerisch der Raum als kulturelles Produkt auf den Charakter wirken kann. Nicht der materielle Raum ist das zerstörerische Element, nicht die Unangepasstheit Medeas an eventuelle physische Ausprägungen des Raumes, sondern die männlich bestimmten Werte und Gesetzmäßigkeiten, die diese Räumlichkeit transportiert. Die Andersartigkeit Medeas ist nicht so sehr ihrer kolchischen Abstammung geschuldet als dem Umstand, dass sie den weiblichen Idealen nicht entspricht, die in diesem Raum vorherrschen. Medea gelingt zwar als einzige Frau in den behandelten Dramenwerken das „Überleben“, jedoch nur durch große Opfer. Inwieweit Medea durch das Töten Kreusas und den Mord an ihren Kindern eine Rückkehr zu ihrer ursprünglichen Identität gelingt, ist fraglich, aber immerhin schafft sie es, den auf sie so zerstörerisch wirkenden Raum in seinen Grundfesten zu erschüttern und damit auch die in ihm eingeschriebenen Werte. Tatsächlich löst die Deplatzierung der Medea ihre Verzweiflung und somit ihren Wahnsinn aus. Der Raum wirkt so zerstörerisch auf die Identitäten der Frauen, dass es keine der drei Protagonistinnen schafft, in ihm ein Dasein im Einklang mit sich selbst zu führen. Selbst der böhmischen Fürstin Libussa, die sich ihrer Existenz als Frau so gewahr ist, gelingt es nicht, sich innerhalb des mehr und mehr konservativ-männlich stimmenden Raums ihre Persönlichkeit zu wahren. Sie muss, aufgrund des ansteigenden Drucks, ihr Dasein als alleinige weibliche Herrscherin aufgeben und einen Mann heiraten, ein Akt, der sie im fünften Aufzug der Tragödie zur völlig veränderten Figur werden lässt und sie auch ganz anders verortet. Wie ihre Vorgängerinnen wird sie vom auf sie einwirkenden Raum völlig entkräftet und entfernt sich bis zur Peripetie immer weiter von ihrem ursprünglichen Selbst. Ihr Versuch sich ihrer alten Identität wieder anzunähern, verlangt letztlich derartig hohe Kraftanstrengung, dass sie daran erliegt.

Die Deplatzierung der Frauen beeinflusst ihre Identitäten. Die starken, aktiven Frauengestalten verwandeln sich innerhalb der schwer auf ihnen lastenden räumlichen Strukturen, welche gesellschaftliche Hierarchien (re-)produzieren und legitimieren⁶⁴⁹, zu passiven, erstarrten Figuren, die wesentlich in ihrer Handlungs- und Bewegungsfreiheit eingeschränkt werden. Alle drei Protagonistinnen sind sich ihrer Fehlverortung gewahr und wagen auf die ein oder andere Weise einen Ausgang aus der sie erdrückenden Räumlichkeit. Der Versuch der Rückkehr zur alten findet stets unter tragischen Aspekten statt.⁶⁵⁰ Keiner Frau scheint eine tatsächliche Wiederbelebung der alten Größe zu gelingen. Am Ende der Tragödien verkörpern sie nur in Ansätzen ihre einstige Identität. Der Suizid Sapphos scheint nicht mehr einer „künstlerischen

⁶⁴⁹ vgl. HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur. 2009, S. 26.

⁶⁵⁰ vgl. PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 132.

Selbstbehauptung“⁶⁵¹ zu dienen, sondern der Flucht aus einem sich auf sie negativ auswirkenden Raum. Ebenso verlässt Libussa, der Instrumentalisierung ihrer besonderen Fähigkeiten durch den Mann gewahr⁶⁵², den sie schwächenden und krank machenden Raum, indem sie ihren Willen ein letztes Mal über den von Phaon stellt und jene von den Männern geforderte Segnung wagt, die zur tödlichen Kraftanstrengung wird. Auch auf Medea wirkt sich die Deplatzierung folgeschwer aus und lässt die Kolcherin zur mehrfachen Mörderin werden. Dass Medea die einzige der drei Frauengestalten ist, die im Raum als Lebende verharrt, macht ihr Schicksal besonders spannend. Frei kann sie sich zu keinem Zeitpunkt nennen. Sie, die anfänglich dem Willen ihres Vaters unterstellt ist und sich dann der Autorität Jasons unterwirft, wird sich letztlich auch dem Urteil der Amphiktyonen beugen.⁶⁵³

Es bleibt aber, als letzte Hoffnung, der offene Urteilsspruch des Orakels von Delphi. Vielleicht, so könnte man sich ausmalen, erlöst jenes die Frauen aus ihrer unfreien Existenz, vielleicht erlaubt jenes der Weiblichkeit mehr Raum, vielleicht leitet es mit dem Urteilsspruch das von Libussa prophezeite Zeitalter ein, ein Zeitalter, das Begabten wieder Platz gewährt, ein Zeitalter das den Frauen ihre Extravaganz nicht abspricht, eine Zeit in dem die Frauen nicht durch einen männlich bestimmten Raum zugrunde gehen, sondern den Freiraum erhalten, der ihnen zusteht.

⁶⁵¹ PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. 2013, S. 144.

⁶⁵² vgl. HÖLLER, HANS: Grillparzers Lebensdramen. Für Ute und Bogomil Karlavaris-Bremer. 1993, S. 139.

⁶⁵³ LÜ, YIXU: Medea unter den Deutschen. 2009, S. 108.

8 Abstract

Diese Arbeit widmet sich der Evokation von Raum in Grillparzers Dramenwerken *Sappho*, *Das goldene Vließ* und *Libussa* mit dem Ziel, nachweislich zu belegen, dass durch den konstruierten Raum Einfluss auf die Identitäten der (weiblichen) Figuren geübt wird und das Scheitern der Frauen als Resultat gesellschaftlicher Hierarchien gewertet werden kann, die durch räumliche Strukturen produziert und legitimiert werden.

Der Raum wird dabei nicht als einfache Gegebenheit begriffen, sondern als dynamisches, veränderliches Produkt und gleichzeitig zu einer *Bedingung* und zu einem *Ergebnis* sozialer Strukturen gemacht. In Anbetracht der Annahme, dass sich der soziale Raum durch Handlungen und Beziehungen manifestiert, liegt der Fokus der Arbeit auf der Positionierung und der Bewegung der Figuren im Raum. Aufgrund der Tatsache, dass der Raum kulturell produziert und kulturell produktiv ist, können durch eine sorgfältige Analyse Schlüsse über dargestellte gesellschaftliche Gefüge gezogen werden und Aussagen über die vorherrschenden sozialen Klassen im Raum getroffen werden. Ein weiterer Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der geschlechtskritischen Überprüfung der evozierten Räume, denn der enge Bezug zwischen Raumerfahrung und Identitätskonstitution kann hinsichtlich der Konstruktion von Weiblichkeit aufschlussreich sein.

Die Diplomarbeit soll einen Beitrag dazu leisten, die Beschäftigung mit dem Raum als Kulturträger in der Literatur voranzutreiben und dabei an die raumtheoretischen Konzepte der Sozial- und Kulturwissenschaften anknüpfen.

9 Literaturverzeichnis

9.1 Primärliteratur

GRILLPARZER, FRANZ: Sappho. In: HELMUT BACHMAIER (Hg.): Franz Grillparzer Werke in sechs Bänden. Franz Grillparzer Dramen 1817 – 1828. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1986. (Bibliothek deutscher Klassiker 14, Band 2), S. 121-204.

GRILLPARZER, FRANZ: Das goldene Vließ. In: HELMUT BACHMAIER (Hg.): Franz Grillparzer Werke in sechs Bänden. Franz Grillparzer Dramen 1817 – 1828. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1986. (Bibliothek deutscher Klassiker 14, Band 2), S. 205-390.

GRILLPARZER, FRANZ: Libussa. In: HELMUT BACHMAIER (Hg.): Franz Grillparzer Werke in sechs Bänden. Franz Grillparzer Dramen 1828 – 1851. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1986. (Bibliothek deutscher Klassiker 20, Band 3), S. 275-372.

9.2 Sekundärliteratur

ASMUTH, BERNHARD: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: J.B Metzler'sche Verlagsbuchhandlung⁷ 2009.

BACHELARD, GASTON: Poetik des Raumes. Übersetzt von Leonhard, Kurt. München: Carl Hanser Verlag 1960.

BACHMANN-MEDICK, DORIS: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 257-280.

BÁLINT, LILLA: Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. Das relativistische Raumkonzept und die Erzähltheorie. In: BERZEVICZY, KLÁRA und BOGNÁR ZSUZSA u.a. (Hg): Gelebte Milieus

und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur 2009, S. 31-44.

BENDER, PETRA: Raum und Zeit. Kategorien des Seins und des Bewusstseins. Untersuchungen an ausgewählten Dramen Arthur Schnitzlers. München: Dissertations- und Fotodruck Frank 1976. (Diss.)

BOCK, STEFANIE: *Geographies of Identity*: Der literarische Raum und kollektive Identitäten am Beispiel der Inszenierung von Nationalität und Geschlecht in Sybil Spottiswoodes *Her Husband's Country* (1911). In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 281-298.

DELHEY, YVONNE: Räumlichkeit in der Erinnerung. In: BERZEVICZY, KLÁRA und BOGNÁR ZSUZSA u.a. (Hg): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur 2009, S. 13-40.

ELLIS, ALICIA E.: Die Verwandlung von Bedeutung in Franz Grillparzers *Medea*. In: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft 3. Folge, Band 24 (2012), S. 7-26.

FILINGER, MARGIT: Raum als Metapher menschlichen Verhaltens. In: BERZEVICZY, KLÁRA und BOGNÁR ZSUZSA u.a. (Hg): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur 2009, S. 93-104.

FOUCAULT, MICHEL: Botschaften der Macht. Diskurs und Medien. Hg. von Jan Engelmann, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.

FRANK, MICHAEL C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 53-80.

FRIEDRICH, SABINE: Raum und Theatralität. In: DÜNNE, JÖRG und ANDREAS MAHLER (Hg.): Handbuch Literatur & Raum 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 3), S. 105-114.

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

GAÁL, IZABELLA: Die Auswirkungen des Raumes auf den Verlust und auf die Stiftung der männlichen Identität. In: BERZEVICZY, KLÁRA und BOGNÁR ZSUZSA u.a. (Hg): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur 2009, S. 131-146.

GOSZTONYI, ALEXANDER: Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften. Freiburg, München: Karl Alber GmbH 1976. (Orbis Academicus – Band I/14, 2)

GRILLPARZER, FRANZ: Libussa. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nachwort von Bachmaier, Helmut. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1982. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 4391)

HAGL-CATLING, KATRIN: Für eine Imagologie der Geschlechter. Franz Grillparzers Frauenbild im Widerspruch. Entwicklung und Anwendung eines theoretischen Gesamtkonzepts zur Analyse von Frauenbildern unter der Berücksichtigung von kulturhistorischen und biographischen Aspekten anhand ausgewählter Beispiele. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1996.

HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 11-32.

HAMEDINGER, ALEXANDER: Raum, Struktur und Handlung als Kategorien der Entwicklungstheorie. Eine Auseinandersetzung mit Giddens, Foucault und Lefebvre. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH 1998.

HAUTHAL, JANINE: Von den Brettern, die die Welt bedeuten, zur ›Bühne‹ des Textes: Inszenierungen des Raumes im Drama zwischen *mise en scène* und *mise en page*. In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 371-398.

HINTZE, JOACHIM: Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1969. (Marburger Beiträge zur Germanistik Band 24)

HOFFMANN, GERHARD: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag GmbH 1978.

HÖLLER, HANS: Grillparzers Lebensdramen. Für Ute und Bogomil Karlavaris-Bremer. In: KRIŽMAN, MIRKO (Hg.): Mariborer Grillparzer-Symposion. Maribor: Univerza v Mariboru 1993, S. 130-146.

JAHN, BERNHARD: Grundkurs Drama. Stuttgart: Klett Lerntraining 2009.

JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH 2015.

KUHN, ANNA K.: Myth, Matriarchy, *Männerphantasie*: Rereading Grillparzer's Libussa. In: KUHN, ANNA K. und BARBARA D. WRIGHT: Playing for Stakes. German-Language Drama in Social Context. Essays in Honor of Herbert Lederer. Oxford: Berg Publishers Ltd. 1994, S. 139-160.

LEITICH, ANN TIZIA: Genie und Leidenschaft. Die Frauen um Grillparzer. Wien: F. Speidel-Verlag. 1965.

LORENZ, DAGMAR C. G.: Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. In: WALLINGER, SYLVIA und MONIKA JONAS (Hg.): Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. In: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 1986 (Germanistische Reihe Band 31), S. 201-216.

LOTMAN, JURIJ M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Keil, Dietrich-Rolf. München: Wilhelm Fink Verlag 1972. (Uni-Taschenbücher 103)

LÖW, MARTINA: Die Rache des Körpers über den Raum? Über Henri Lefebvres Utopie und Geschlechterverhältnisse am Strand. In: SCHROER, MARKUS (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 241-270.

LÖW, MARTINA: Raumsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag⁷ 2012.

LÜ, YIXU: Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts. München: Iudicum – Verl. 1993.

LÜ, YIXU: Medea unter den Deutschen. Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach Verlag KG 2009.

NÜNNING, ANSGAR: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: HALLET, WOLFGANG und BIRGIT NEUMANN (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 33-52.

PFISTER, MANFRED: Das Drama: Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag¹¹ 2001.

PFISZTNER, GÁBOR: Die Fiktion des Raumes im Zeitalter des Technischen Bildes. Zum Wandel des Raumbegriffs und dessen Wesen. In: BERZEVICZY, KLÁRA und BOGNÁR ZSUZSA u.a. (Hg): Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur 2009, S. 291-302.

PIATTI, BARBARA: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen: Wallstein Verlag 2008.

PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Ahnfrau – die Geburt eines Klassikers aus dem Geist der romantischen Transgression. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Vol. 34 (1) (2009), S. 94-140.

PRUTTI, BRIGITTE: Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013.

ROE, IAN F.: Franz Grillparzer – A Century of Criticism. Columbia: Camden House, Inc. 1995.

SCHABERT, INA: Eros und Erotik: Das Modell Corinne. In: GUTENBERG, ANDREA und RALF SCHNEIDER (Hg.): Gender – Culture – Poetics. Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Natascha Würzbach. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 1999, S. 13-30.

SCHAUM, KONRAD: Gesetz und Verwandlung in Grillparzers ‘Goldenem Vließ’. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Vol. 38 (1964), S. 388-423.

SCHMID, CHRISTIAN: Stadt, Raum, Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes. München: Franz Steiner Verlag GmbH 2005. (Sozialgeographische Bibliothek)

SCHÖBLER, FRANZISKA: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler’sche Verlagsbuchhandlung 2012.

SCHROER, MARKUS: Räume, Orte, Grenzen: auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag⁴ 2012.

WITTKOWSKI, WOLFGANG: Auf der Schwelle – Franz Grillparzer (1791-1972): Die Jüdin von Toledo. In: WITTKOWSKI, WOLFGANG (Hg.): Leidenschaft und Ordnung. Romantiker und Realisten. Über dt. Dichtungen 8. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2015, S. 105-124.

WODIANKA, STEPHANIE: ‚(Un-)Männliches‘ und ‚(Un-)Weibliches‘: Das Spiel der Geschlechter in den Dramen Franz Grillparzers. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft Vol. 44 (2003), S. 117-146.

WÜRZBACH, NATASCHA: Raumdarstellung. In: NÜNNING, VERA und ANSGAR NÜNNING (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart: J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag 2004, S. 49-71.

10 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Gegenüberstellung: Hierarchie zwischen Libussa und Primislaus	35
Tabelle 2: Verwandlungen in Libussa.....	37
Tabelle 3: Sappho - Architektonik des Dramas	40
Tabelle 4: Der Gastfreund und Die Argonauten - Architektonik des Dramas	41
Tabelle 5: Medea - Architektonik des Dramas.....	41
Tabelle 6: Libussa - Architektonik des Dramas	42