

Brigitte Prutti (Seattle)

**#MeToo: Don Cäsar und Lucrezia
Kollateralschäden in Grillparzers *Bruderzwist in Habsburg****

Abstract:

My essay explores Grillparzer's historical tragedy *Ein Bruderzwist in Habsburg* (conceived and written between 1824 and 1848; first published and performed in 1872) in terms of its marginal characters, along with some major political actors, and discusses what it means to be disposable in this play. It asks why Grillparzer would add a modern-day Lucrezia to the otherwise all-male cast of a Habsburg political power play and examines the compelling portrait of the troubling misfit within the play's genealogical order. It shows how Grillparzer refashions the seduction plot of 18th century bourgeois drama in the context of his sprawling set of events leading up to the Thirty Years War. Drawing on current terms of public discourse around violence, it reflects on the forms of violence suffered and perpetrated in the play.

Where is design, there is waste. No house is really finished
before the building site has been swept clean of unwanted leftovers.
When it comes to designing the forms of human togetherness,
the waste is human beings. (Bauman 2004: 30)

#MeToo mit Grillparzer: Lucrezia, Prager Bürgerstochter

Die "bedeutendste historisch-politische Tragödie der Deutschen" (Hofmannsthal 1979: 24)¹ beginnt nicht oben in der Burg zu Prag, dem fragilen Zentrum der kaiserlichen Macht, sondern unten in der Stadt, der Domäne der Prager Bürger auf dem Kleinseitner Ring.² In einem Stück, das der politischen Hierarchie und dem höfischen Protokoll so viel Bedeutung zumisst, ist das ein bemerkenswerter Vorspann zur großen Audienzszene des ersten Aktes. Die betreffende Straßenszene enthält keine Handlungsinitiative von unten, die für das weitere politische Geschehen von Belang wäre, sondern einen irritierenden Zwischenfall im Zuge einer Verhaftung. Ein des Totschlags Beschuldigter wird unter heftigen Protesten eines jungen Mannes abgeführt, der die Amtshandlung hier zu durchkreuzen sucht und eine Prager Bürgerstochter in Gegenwart ihres Vaters beschimpft. Der Vater beschwert sich darüber bei der anwesenden Gerichtsperson und nach einer weiteren verbalen Attacke des jungen Mannes gehen Vater und Tochter unbehelligt ab. Der zornige Störfried aber ist niemand anderer als Don Cäsar, der natürliche Sohn des Kaisers,

* Mit meinem herzlichen Dank an Manfred Bansleben für die Lektüre des Essays und sein hilfreiches Feedback.

¹ Schon die ersten Rezipienten teilen Hofmannsthals Wertschätzung des Stückes. Hier etwa Heinrich Laube, der Grillparzer zu seiner Renaissance auf dem Burgtheater verholfen hat: "Es ist eine der wertvollsten Dichtungen Grillparzers, eine historische Tragödie in großem Stile, ausgerüstet mit einem Schatze von Weisheit, Charakteristik und Situationen. Wir haben in unserer Literatur kaum ein zweites so großartiges historisches Schauspiel." (Laube 1884: 172). Für Werner Schwan (1986) ist sie das nicht, wegen des "Fehlens einer in die Zukunft weisenden Idee"—daher zwar "nicht die bedeutendste politische Tragödie [...] aber eine der traurigsten, ästhetisch vollendetsten und bewegendsten." (ebd.: 82) Dem aktuellen Katastrophendenken dürfte sie es gerade wegen ihres Pessimismus sein.

² In den Szenenanweisungen sowohl als "Kleinseiter Ring" und "Kleinseitner Ring" hier bezeichnet.

der dem Mädchen eine Liebschaft mit einem Rivalen vorwirft, den der Verhaftete soeben aus anderen Gründen getötet hat.

Am Ende des zweiten Aktes befinden sich Vater und Tochter auf der Flucht vor Don Cäsar in der Nähe des kaiserlichen Lagers im Krieg gegen die Türken. Letztere sollte Zuflucht finden im fernen Schloss einer Tante, aber die beiden sind in die Kriegswirren in Ungarn geraten und der Verfolger ist ihnen knapp auf der Spur. Da kreuzen sich ihre Wege mit dem Tross der Erzherzöge Ferdinand und Leopold, die soeben von der geheimen Friedensbesprechung im habsburgischen Lager kommen. Diesem glücklichen Zufall verdanken Vater und Tochter hier ihre Rettung in höchster Not. Auf den melodramatischen Appell des Vaters hin – "Lebt denn kein Retter mehr im weiten All? / Kein Helfer, der bedrängte Unschuld schirmt?" (Grillparzer 1987: 417)³ – erklingen die Trompeten der beiden Retter, die die glückliche Koinzidenz akustisch noch unterstreichen. Der verummte Don Cäsar wird als der "Mächtige am Hof" (KA 3: 418) entlarvt, der sie verfolgt, und unter militärischer Bewachung zurück nach Prag in die Obhut des Kaisers gebracht. Vater und Tochter erhalten Begleitschutz.

Erzherzog Leopold macht der Tochter sofort ein paar faustische Avancen, die sie ebenso höflich wie entschieden ablehnt. Er fasst ihre Hand mit den Worten: "Erholt Euch schönes Kind." (KA 3: 418) Und sie zieht sie zurück mit der Antwort: "Nicht schön, doch ehrbar." (KA 3: 418) Sie bringt ihre weibliche Tugend ins Spiel, wie der Vater bereits in der Eingangsszene, als er die verbale Attacke gegen ein "ehrbares Mädchen" (KA 3: 377) beklagte. Von Erzherzog Leopold wissen wir gerücheweise ebenfalls schon aus dem ersten Akt, dass er ein aristokratischer Verführer ist, der jungen Frauen aus den unteren Schichten nachstellt. Über die Pläne von Don Cäsar sind wir nicht weiter unterrichtet, außer dass er die Kutsche der Flüchtigen "wie ein Räuber" (so die gedungenen Soldaten KA 3: 402) überfallen wollte. Aufgerufen ist das Schema des fingierten Raubüberfalls zum Zweck einer gewaltsamen Entführung bzw. der fingierten Rettung einer bürgerlichen Tochter im Sinn von Lessings *Emilia Galotti*.

"Verfärbt ihr euch? Nur Mut, nur Mut! Der Augenblick gibt alles oder nimmt es." (KA 3: 382) – Mit diesen Worten ermuntert Bischof Klesel, der weltkluge Taktiker des Stückes, seinen politischen Schützling in der Audienzszene des ersten Aktes, die Gunst der Stunde (kairos) zu nutzen. Aber Erzherzog Mathias muss letztlich gar nichts dazu tun, um das gewünschte Kommando in Ungarn zu erhalten, denn sein Neffe Ferdinand wird als sein Fürsprecher agieren und Kaiser Rudolf will den Verdacht widerlegen, er ließe sich von astrologischen Prognosen leiten. Don Cäsar hingegen ist der Augenblick auch hier wieder nicht günstig. Seine Wege kreuzen sich zum falschen Zeitpunkt mit denen der beiden Neffen des Kaisers und vereiteln seine Pläne.

Zurück in Prag im dritten Akt versichert der Kaiser den Vater seines Schutzes für die Tochter, sofern sie keine Mitverantwortung trägt an den Nachstellungen ihres Verfolgers:

Ihr habt den Flüchtling der sich Cäsar nennt
Gestellt uns als Gefangenen zur Haft.

³ Alle Textzitate nach dieser Ausgabe (Grillparzer 1987: 373-482). Weitere Referenzen sind im Fließtext unter der Sigle KA. Konzipiert und geschrieben zwischen 1824 und 1848, gehört der *Bruderzwist* zu den von Grillparzer zurückgehaltenen Schubladenstücken, die erst in seinem Todesjahr aufgeführt werden konnten. Und zwar fast parallel am 24. September 1872 am Wiener Stadttheater (unter Laube) und am 28. September 1872 am Burgtheater (unter Dingelstedt) Siehe KA 3: 827-829.

Wir danken Euch, und denken eure Tochter
 Zu schützen gegen ihn; vorausgesetzt,
 Daß sie nicht selbst, wie etwa Weiber-Art,
 Ihn Anfangs tändelnd angezogen –
Prokop: Nein! (KA 3: 427)

Es ist eine markante Geste, mit der der bewaffnete Bürger seinem Herrn hier ins Wort fällt, um jeden Verdacht in Bezug auf das untadelige Verhalten der Tochter zu dementieren. Und er erhält in der Folge noch diese weitere Zusicherung in dieser Szene: "Ich dank' euch guter Freund! Ihr seid entlassen, / Und euer Kind, es zähl' auf meinen Schutz." (KA 3: 429) Es bedarf keiner zufälligen Retter mehr, sollte man meinen, denn der höchste Herr hat sich zum Hüter der Tochter erklärt. Aber sein eigenes Haus ist in Bedrängnis.

Im vierten Akt ist die Tochter nachts alleine zu Hause, während der Waffenlärm auf den Straßen Prags an ihre Ohren dringt. Ihr Vater ist bei der Bürgerwehr zur Verteidigung der Stadt gegen das Passauer Söldnerheer von Erzherzog Leopold. Dessen Soldaten befreien Don Cäsar aus der Haft und er dringt durch eine Gartenpforte ins Haus der jungen Frau, um ihr einen Abschiedsbesuch abzustatten. Sie verweigert das Geständnis ihrer Liebe zu einem Anderen, das er ihr hier hartnäckig abzutrotzen sucht, und flüchtet in ein Zimmer nebenan. Bei diesem Fluchtversuch wird sie hinterrücks erschossen. Don Cäsar zielt in die Richtung der offenen Tür und tötet die Flüchtende mit den Worten: "Folg ihm nach!" (KA 3: 450) Er verübt einen Totschlag im Affekt, den er nach der Tat sofort wieder bereut, wie die Szenenanweisung unterstreicht. "Er wirft sich auf ein Knie, die Augen mit den Händen bedeckend," (KA 3: 450) und lässt sich widerstandslos abführen: "So richtet mich! Erspart mir selbst die Müh'." (KA 3: 450)

Grillparzers Don Cäsar hat keine Mordabsicht, aber das ändert nichts am tödlichen Resultat. Er kommt in suizidaler Verfassung zu einer Aussprache mit der angeblich untreuen Frau, die als Klage beginnt und in eine Anklage und einen Totschlag mündet – eine nicht intendierte Eskalation, die in den äußeren Voraussetzungen der Szene und im Gesprächsverlauf selbst je schon angelegt ist. Die tote Tochter heißt bei Grillparzer Lukrezia. Sie ist ein Opfer ihres Verfolgers/Stalkers und der weibliche/häusliche Kollateralschaden der blutigen Straßenkämpfe zwischen den Passauer Söldnern und den Bürgern um die Stadt Prag, die Mathes Thurn in der folgenden Szene schildert. Die Bürger haben fürs Erste gesiegt, aber ohne unbeteiligte Opfer geht es auch in diesem gewaltsamen Konflikt nicht ab. Der aus dem Englischen stammende Begriff Kollateralschaden (*collateral damage*; lat. *collateralis*: seitlich, benachbart) bzw. der Begleitschaden im militärischen Sprachgebrauch bezeichnet die unabsichtlichen oder auch bewusst in Kauf genommenen Schäden und Verletzungen von Zivilisten bei militärischen Aktionen und im weiteren Fall alle Situationen, in denen unbeteiligte (unschuldige) Dritte und Außenstehende eines Konflikts in Mitleidenschaft gezogen werden.⁴ 1999 zum Unwort des Jahres in Deutschland erklärt, ist der euphemistische Begriff seit dem Jahr 2000

⁴ Kollateralschaden oder Begleitschaden: *Oxford Learner's Dictionaries* (2019) verzeichnen ihn als euphemistischen Begriff: "deaths of or injury to civilians (= people not in the armed forces) or damage to buildings that are not connected to the military during a war. People say 'collateral damage' to avoid saying 'innocent people being killed.'" Die Definition bei *Merriam-Webster* (2019) besagt: "injury inflicted on something other than an intended target; *specifically* : civilian casualties of a military operation."

im deutschen Rechtschreibduden zu finden und über seine militärische Verwendung hinaus geläufig.⁵ Er wirft seinen langen Schatten voraus ins 21. Jahrhundert. Ich verwende das Unwort hier in kritischer Absicht zur Bezeichnung der redundanten Figuren in Grillparzers Drama. Von der Konfliktlogik her ist das weibliche Gewaltopfer eine nebensächliche Schadenssache, deren persönliches Leid keine Rolle spielt. Für sie macht es letztlich keinen Unterschied, wo sie sich gerade befindet. Ob auf der Straße, an der fernen Peripherie, oder im eigenen Haus—sie ist nirgendwo sicher vor der arbiträren männlichen Gewalt, verbal oder physisch, die sie jederzeit und an jedem Ort einholen kann. Ihre Rettung ist ebenso zufällig wie ihr Tod, weil der Vater diesmal etwas zu spät nach Hause kommt, um sie vor ihrem jungen Verfolger zu schützen. Es ist beinahe hell und der Konflikt scheint vorüber, aber die Gefahr ist noch nicht vorbei und statt des Erwarteten erscheint Don Cäsar. "(Lukrezia ans Fenster tretend): Nun ist es ruhig und der graue Schein / Vom Ziskaberg verkündet schon die Sonne." (KA 3: 446) Grillparzers Prager Bürgerstochter könnte eine Galionsfigur sein für die #MeToo Bewegung des 21. Jahrhunderts, die die ubiquitäre sexuelle Belästigung und Gewalt gegen Frauen ins Blickfeld der sozialen Aufmerksamkeit gerückt hat, Empowerment Strategien für die Opfer entwickelt hat und die Verantwortlichen moralisch und rechtlich zur Verantwortung zu ziehen sucht.⁶ Sie ist hier letztlich beides: der Gegenstand eines individuellen Gewaltakts und das randständige Schadensopfer eines gewaltsamen Konflikts, der sie in ihrer Verletzlichkeit noch weiter exponiert.⁷

Grillparzers Frauen und sein Männerdrama

Grillparzer zählt zweifellos zu den großen Frauendarstellern der deutschsprachigen Literatur. Ann Tizia Leitich, die Verfasserin von populären Wiener Kulturgeschichten, zollt ihm das Lob, dass er "unter den deutschen Dramatikern die konzentriertesten, erstaunlich modernen weiblichen Gestalten geschaffen hat." (Leitich 1965: 9) Matthew McCarthy-Rechowicz hat neuerdings eine ideen- und sozialgeschicht-

⁵ Der *Duden* (2019) definiert die Bedeutung wie folgt: "bei einer militärischen Aktion entstehender [schwererer] Schaden, der nicht beabsichtigt ist und nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Ziel der Aktion steht, aber dennoch in Kauf genommen wird." Hier findet sich auch die folgende Erklärung: "Mit dem Unwort des Jahres werden seit 1991 sprachliche Missgriffe in der öffentlichen Kommunikation bezeichnet, die sachlich grob unangemessen sind und möglicherweise die Menschenwürde verletzen." Erstaunlich ist, wie rasch sich das Unwort zu einem geläufigen Begriff entwickelt hat, dessen Problematik kaum weiter reflektiert werden muss.

⁶ "The Me Too movement (or #MeToo movement), with a large variety of local and international related names, is a movement against sexual harassment and sexual assault. The phrase "Me Too" was initially used in this context on social media in 2006, on Myspace, by sexual harassment survivor and activist Tarana Burke." Siehe den *Wikipedia* Eintrag (2019). Zur Selbstbeschreibung ("History and Vision") siehe die *#MeToo* Webseite: (2019): "The 'me too.' movement was founded in 2006 to help survivors of sexual violence, particularly Black women and girls, and other young women of color from low wealth communities, find pathways to healing. Our vision from the beginning was to address both the dearth in resources for survivors of sexual violence and to build a community of advocates, driven by survivors, who will be at the forefront of creating solutions to interrupt sexual violence in their communities."

⁷ Man denke an den nachdrücklichen Hinweis auf die massive Gewalt gegen Unschuldige im großen Reuemonolog Ottokars am Ende von *Ottokars Glück und Ende*, wo er als Reflexionsfigur des Geschehens seine eigene Destruktivität als moderner Gewaltherrscher beklagt, der sich um den Wert des individuellen Menschenlebens nie bekümmert hat und wie eine Naturkatastrophe gewütet hat: "Den Menschen, den du hingesezt zur Lust, / Ein Zweck, ein Selbst, ein Weltall, eine Welt— [...] Ich aber hab sie hin zu Tausenden geworfen, / Um einer Torheit, eines Einfalls willen, / Wie man den Kehricht schüttet vor die Tür." (KA 2: 503)

liche Studie zu Grillparzers Dramen vorgelegt, die das produktive ästhetische Engagement mit aktuellen Frauenfragen demonstriert und Grillparzers Beziehung zu den intellektuellen Frauen in seiner zeitgenössischen Wiener Umgebung beschreibt. (McCarthy-Rechowicz 2018) Seine Stücke haben in der Regel eine oder mehrere zentrale weibliche Figuren und sie sind mehrfach schon im Titel benannt. Thematisch kreisen sie immer wieder um "den Verrat des Mannes an der Frau [...]: Phaon und Sappho, Jason und Medea, Raimund und Melusina, auch Primislaus und Libussa, vor allem König Alfons und Rahel." (Hoffmann 1993: 120) Ottokar und Margarethe wären hier ebenfalls zu nennen oder Jakob und Barbara, der herabgekommene Wiener Hofratssohn und die musikalische Greislertochter. Grillparzers Rudolf II. könnte sich auf die literarische Evidenz bei seinem Verfasser berufen, wenn er seinen Sohn darüber zu belehren sucht, dass in der Regel die Männer die Frauen verraten, und nicht *vice versa*: "Cäsar, so lang die ew'gen Sterne kreisen, / Betrügt der Mann die Frau." (KA 3: 387)⁸ Aber auch da gibt es einige wichtige Ausnahmen, nämlich die Ehebrecherinnen in Grillparzers Œuvre, so wie die gespenstische Ahnfrau des gleichnamigen Stücks oder Kunigunde von Massovien, König Ottokars stolze ungarische Braut, die von einem Opfer ihres lachenden Verführers zu dessen aktiver Mitspielerin wird. Zu den Ehebrecherinnen in Grillparzers Œuvre gehört ferner auch Elga Starschensky in der Schauernovelle *Das Kloster von Sendomir*, in der er die Kunst des romantischen Nachtstücks erprobt.⁹ Das Thema des Liebesbetrugs und des Liebesverrats ist bei Grillparzer eng gekoppelt mit der Vorstellung von der "Liebe als Raub" in der produktiven Formel bei Ulrich Fülleborn (1991-92: 247).¹⁰ Er verwendet sie zur Charakteristik des possessiven Denkens bei Grillparzer, das die Beziehungen der Geschlechter in seinen Stücken häufig vergiftet. Wenn der oder die Andere als mein Eigentum gilt, dann kann sie oder er nicht selbständig über sich verfügen und ihre oder seine Zuneigung wird unter Umständen gewaltsam eingefordert. Das ist die andere Seite des Liebesverrats in Grillparzers Dramen.

Das Trauerspiel *Ein Bruderzwist in Habsburg* fällt in Bezug auf die zentrale Rolle von Frauen in Grillparzers Œuvre aus dem Rahmen als ein historisches Männerdrama mit einem weltscheuen Misanthropen im Zentrum, umgeben von zahlreichen politischen Akteuren mit divergierenden Interessen und Zielen in einer komplexen und vielschichtigen Allianz- und Konfliktkonstellation—ohne nennenswerte Liebeshandlung und mit einer einzigen Frau.¹¹ Eine dynastisch grundierte Brüderlichkeit als Kernmaxime des Hauses Habsburg und seiner kontinuierlichen Herrschaft

⁸ Aufschlussreich zu dem ganzen Themenkomplex, über Grillparzer hinaus, ist Peter von Matt (1989).

⁹ Vor kurzem anregend erörtert bei Rolf Füllmann (2019).

¹⁰ Am ausgeprägtesten ist dies wohl im Fall von Jason und Medea, aber auch die zweiseitigen Rettungs- und Verführungsszenarien in der *Ahnfrau* und in *Libussa* passen in dieses Schema. Primislaus etwa beschreibt die aus dem Waldbach gerettete Libussa in seinen Auftrittszeilen als "süße Beute" (KA 3: 277); ein anderes Bild für ihn ist das des Wolfes, der "das Haus, des jene Hohe birgt" (KA 3: 308) umkreist. Die männlichen Figuren eignen sich mehr oder minder gewaltsam an, was ihnen erst nachträglich gegeben wird. Der schöne Schwimmer raubt Heros Schleiertuch, das er bei seiner Rückkehr wie ein siegreicher Eroberer am Strand von Sestos aufpflanzen will. (KA 3: 74) Aber auch Sappho entführt einen jungen Mann, der sie idolisiert.

¹¹ Schon die Zeitgenossen kommentierten diese Tatsache, so wie hier Adalbert Fäulhammer in einer der ersten Biographien, der den *Bruderzwist* wegen seiner fehlenden kausalen Stringenz nicht besonders schätzt: "Wenn wir die Figuren des Drama's betrachten, so fällt zunächst auf, daß die Hauptstärke der Grillparzer'schen Stücke, die Frau, hier eine sehr bescheidene Rolle spielt. Damit verzichtet der Dichter im Vorhinein auf Kunstmittel, die ihm, wie nicht leicht einem Andern, zur

hatte bereits Grillparzers Rudolf I. den zukünftigen Herrschaftsträgern in der großen Belehnungsszene am Schluss von *König Ottokars Glück und Ende* ans Herz gelegt, wonach der eine Bruder dem anderen hilfreich zur Seite stehen soll. Das zukunftssträchtige *dénouement* in dem ersten Habsburgerdrama steht im Zeichen des Memento Mori und der erfolgreichen Sukzession, auf der Basis des doppelten Gründungsopfers von Ottokar und Margarethe, das hier ästhetisch wirksam in den beiden Leichen auf der Bühne ausgestellt ist (Prutti 2013). Brüderlichkeit als *Maxime* und als Wert, über das Faktum der biologischen Blutsbrüderschaft hinaus, ist immer schon antihierarchisch und egalitär in der Tendenz; ob programmatisch gesetzt oder gegen Widerstände errungen. Der Begriff umfasst die christliche Nächstenliebe und eine emphatische Mitmenschlichkeit, die politische Männerfreundschaft zwischen Kaiser Rudolf und Herzog Julius und das republikanische Programm der *fraternité* – das alles schwingt in ihm je schon mit. In einer von Rudolfs Prunkreden im *Bruderzwist in Habsburg* avanciert Brüderlichkeit zu einem Prädikat des Menschen und der menschlichen Zivilisation schlechthin—im Gegensatz zum "wilde[n] Tier, ein Brudermörder." (KA 3: 424)¹² Wenn alle Menschen Brüder werden, heißt das aber noch lange nicht, dass auch die Frauen Menschen sind und politisch eine Rolle spielen.¹³ In *König Ottokars Glück und Ende* sind die beiden Königinnen am Ende nur mehr als herrschaftsstützende Leiche im Sarg und als entmachtete Randfigur zugegen. Das monarchische Kontinuitätsversprechen in Grillparzers *Treuer Diener seines Herrn* ist in Gestalt des geretteten Königskindes am Ende präsent, dem der loyale Staatsdiener hier huldigt; die beiden Ehefrauen sind zu diesem Zeitpunkt bereits tot. Die politische Lösung kann auf sie verzichten bzw. ist über ihren Tod gestiftet. Die sterbende Libussa singt den geschichtsphilosophischen Abgesang auf das mythische Matriarchat; die kalte Königin in der *Jüdin von Toledo* wiederum ist die skrupellose Allianzfigur der politischen Macht, die den Ehemann auf erotischen Abwegen als Staatsmann und Heerführer reetabliert. Im *Bruderzwist* löst der *eine* Bruder den anderen als Herrscher ab: der beschränkte Träumer mit den Phantasien einer erfolgreichen Selbstschöpfung den erfolglosen Verhinderer und Verzögerer mit seinen angstbesetzten Prognosen und Visionen. Schuldbewusst und desillusioniert und ohne den entmachteten politischen Berater am Ziel seiner Wünsche angekommen, kniet der neue Kaiser hier am Ende vor den Reichsinsignien auf der Bühne, während draußen vor dem Balkon langsam der Sukzessionsjubiläum verhallt: "Mea culpa, mea culpa / Mea maxima culpa." Von der Straße: "Vivat Mathias!" (KA 3: 482) Es ist einer der großen Desillusionierungsmomente in Grillparzers Dramen, an denen die traumlose Nacht erst beginnt, wie sie Medea am Ende der Trilogie verkündet. Der Feldherr (Wallenstein) und der Fanatiker (Ferdinand) sind indessen bereits voller Tatendrang unterwegs, um den großen Krieg ins Werk zu richten und die Feinde mit Waffen und Worten zu vernichten ("tilgen"), "auf daß das Land ein wohlbestellter Garten" werde, wie diese Vision

Verfügung standen." (1884: 187) Eine subtile und eingehende Lektüre des Stückes, der auch die folgenden Überlegungen zahlreiche Anregungen verdanken, stammt von Birthe Hoffmann (1999).

¹² Mit diesem Begriff hat Herbert Seidler (1970: 115) auf die formale Eigenart der abgehobenen Redepassagen in Grillparzers Dramen und ihre "Sprechhaltung barocker Repräsentanz" aufmerksam gemacht. Ich sehe sie weniger als weltanschauliche Synthesen des Ganzen denn als situativ verankerte Reflexionspassagen, für die der Kontextbezug jeweils relevant ist.

¹³ Die Formulierung spielt auf die historischen Geschlechterdiskurse zur Rolle der Frau in der Familie und in der Öffentlichkeit an. Siehe die Quellensammlung *Ob die Weiber Menschen sind. Geschlechterdebatten um 1800* (Lange 1992). Instruktiv zur politischen Rolle von Frauen bei Grillparzer ist McCarthy-Rechowicz (2018).

einer pervertierten Idylle besagt: "Ein Ährenfeld, zu Frucht dem höchsten Herrn." (KA 3: 481)¹⁴

Der pessimistische Dramenschluss steht im Zeichen der Katastrophe des kommenden Krieges und der destruktiven Gewalt, die die Bühnenwirklichkeit vielfach bereits beherrscht. Grillparzers *Bruderzwist* ist ein Stück Katastrophenliteratur, wie Hans Höller konstatiert hat, und im 21. Jahrhundert mit seinen kollektiven Katastrophenängsten vielleicht aktueller denn je (Höller 1991: 326). Die bedrohliche Vorstellung von der Zukunft als einer unabwendbaren, nicht mehr aufzuhaltenden, nur noch zu verzögernden oder zu beschleunigenden Katastrophe steht in den Reden des Kaisers und den Bildern des Stückes je schon im Raum.¹⁵ Schon in einem seiner diesbezüglichen Notate hat Grillparzer vermerkt: "Das Tragische wäre denn doch; daß er [Rudolf] das Hereinbrechen der neuen Weltepoche bemerkt, die Andern aber nicht, und daß er fühlt, wie alles Handeln den Hereinbruch nur beschleunigt." (KA 3: 799) Im geschichtsphilosophischen Optimismus der Aufklärung in Lessings *Nathan der Weise* ist die dialogisch gestiftete überkonfessionelle Freundschaft zwischen Saladin und Nathan eine zentrale Voraussetzung dafür, um die utopische Menschheitsfamilie auf der Bühne zu kreieren und die schlimmen Konsequenzen zu verhindern, die aus dem impulsiven Handeln des Tempelherrn sonst leicht entstünden;¹⁶ hier in Grillparzers Trauerspiel kann der protestantische Freund und Vertraute des katholischen Herrschers nur noch die Wende zum Schlimmeren verkünden, nachdem er vergeblich interveniert hat:¹⁷

Die Hülle liegt am Boden. Das Verhüllte
Geht offen seinen Weg als Untergang. (KA 3: 443)

Grillparzers Rudolf II. ist ein apokalyptischer Denker, der das zerstörerische Chaos in seinen prophetischen Reden und Verwünschungen angstvoll und zornig beschwört.¹⁸ Vor aller inhaltlichen Füllung betrachtet, handelt es sich dabei um die

¹⁴ Die gesamte Passage mit ihrer erschreckenden Vernichtungsrhetorik zur ideologischen Säuberung besagt: [Ferdinand zu Wallenstein] "Wir wollen denn nicht länger lästig fallen. / Ich selber ziehe nicht mit euch ins Feld, / Doch will ich sorgen, daß, die weil Ihr fern / Die Feinde tilgt mit scharfgeschliffner Waffe, / Die Gegner in dem Rücken eures Heers, / Die heimlichen, deshalb gefährlichsten, / Gejätet und gesichtet und getilgt, Auf daß das Land ein wohlbestellter Garten, / Ein Ährenfeld zu Frucht dem höchsten Herrn." (KA 3: 481)

¹⁵ Zur Aktualität der Katastrophendiskurse siehe Horn (2018).

¹⁶ Grundlegend dazu Helmut J. Schneider (2011). Zur Aufklärungsproblematik bei Grillparzer siehe auch Robertson (1995). Er betont Rudolfs josephinische Qualitäten ("his tolerance and his concern for suffering humanity" 171) im Kontrast zu seinem Sohn ("a representative of idealist philosophy" und "a psychopath" 180), der nach Ansicht des Verfassers letztlich genau das bekommt, was er verdient. Ich sehe es anders.

¹⁷ Browning (1995) hat eine interessante Analyse zu dieser wichtigen Freundschaftsbeziehung im Stück vorgelegt und die facettenreiche historische Gestalt des Herzogs von Braunschweig beschrieben. Sein fiktives Pendant ist seiner These nach auch die einzige uneingeschränkt positive und vertrauenswürdige Figur des Stückes. Zur Konvergenz des poetologischen (Peripetie) und systemtheoretischen Katastrophenbegriffs (Umschlagpunkt oder Tipping Point) siehe Horn (2018).

¹⁸ So in der Bildlichkeit bei der Unterzeichnung des Majestätsbriefes, der die endlosen Religionskriege prophezeit und in der politischen Überschwemmungsrhetorik auch an die *Spielmann*-Novelle denken lässt, die die politische Revolution mit der Naturkatastrophe ersetzt: "Ists doch als ginge wild verzehrend Feuer / Aus dieser Rolle, das die Welt entzündet / Und jede Zukunft, bis des Himmels Quellen / Mit neuer Sündflut bändigen die Glut, / Und Pöbelherrschaft heißt die Überschwemmung." (KA 3: 434) Zeitgleich ist auch in Stifiers Prosa etwa die Angst vor Entdifferenzierung und dem Verlust der sozialen und dinglichen Welt virulent; hier in katastrophische Naturbilder wie Eis und Schnee oder eine Pestepidemie gefasst.

Angst vor einer radikalen Entdifferenzierung, die nicht zuletzt auch die hierarchischen Distinktionen kollabieren lässt. In der zynischen Ordnungsvision Erzherzog Ferdinands erscheint der Krieg dagegen als probates Mittel, um eine verkehrte Welt zu heilen, und die Gewalttäter als Gärtner Gottes, die ein zivilisatorisches Paradies stiften. Es sind erschreckende Aussichten auf eine Explosion von Gewalt und ein universales Gewaltregime, die sich am Ende des Stückes hier auftun, angesichts derer auch die persönliche Reue des neuen Herrschers verblasst. Nur durch einen mahnenden Blick auf die Reichsinsignien wird Mathias hier überhaupt daran gehindert, seine herrscherlichen Aufgaben gleich von Anfang an zu ignorieren, um sich im Freien "zu zerstreuen" (KA 3: 482) – so wie sein toter Bruder mit Kunst und Lektüre zuvor.

Jürgen Schröder hat als Basisdifferenz zwischen Grillparzer und der deutschen Geschichtsdramaturgie von Goethe und Schiller bis Kleist, Grabbe und Büchner vermerkt, dass für ihn das Postulat der universellen Sterblichkeit gilt statt der egalitären Prinzipien der Französischen Revolution: Der Tod ist der große Gleichmacher hier, nicht die Revolution. In den Worten von Herzog Julius am Ende des Stückes, mit denen er den neuen Machthabern bei seinem Abgang noch die Flügel stützt: "Der Tod macht gleich. Wir Alle müssen sterben." (KA 3: 479) Die Geschichtsmächtigkeit des Subjekts ist wie sonst in der historischen Dramatik des 19. Jahrhunderts radikal geschrumpft, der Geschichtsskeptizismus ist virulent: "Es gibt kein Jenseits der Geschichte. Gott hat sich aus ihr zurückgezogen, mag er von Kaiser Rudolf noch so oft berufen werden" (Schröder 1994: 51). Das Alter bei Grillparzer aber regiert vorläufig noch und der Kaiser hat die großen Reden und das große Schweigen, nicht die Vertreter der nächsten Generation. Der einzige Hoffnungsträger für eine politische Lösung, Bischof Klesel, verschwindet kurz vor dem Dramenschluss aus dem Stück. Herzog Julius, der protestantische Freund und Vertraute des Kaisers, zieht sich ebenfalls zurück, nachdem er dem Toten die letzte "Freundespflicht erfüllt" (KA 3: 479) hat.¹⁹ Und die besteht in der Überbringung der Reichsinsignien an die neuen Machthaber in Wien.

Die einzige Frau unter den zahlreichen männlichen Akteuren des Stückes ist Teil einer Nebenhandlung, nicht involviert in den politischen Konflikt um die Macht, wohl aber das indirekte Opfer der politischen Antagonismen, da sie in einem entscheidenden Augenblick den nötigen Schutz vor einem gewaltsamen Zugriff entbehrt. Prokop: "Der ist kein Bürger, der die eigne Sorge / Vergißt nicht in der Not des Allgemeinen." (KA 3: 444) Die potentiellen Beschützer sind mit der großen Politik beschäftigt, statt Sorge für ihre Umgebung zu tragen, wie Grillparzers unglückliche Tochter als Gegenmaxime zu ihrem Vater kritisch vermerkt:

O daß die Männer nur ins Weite streben!
 Sie nennens Staat, das allgemeine Beste,
 Was doch ein Trachten nach dem Fernen nur.
 Gibts denn ein Bestes, das nicht auch ein Nächstes? (KA 3: 446)

Politisches Handeln steht quer zu einer Ethik der praktischen Fürsorge in Grillparzers Stück, die stets dem Partikularen und Besonderen gilt.²⁰ Im Sinne ihrer marginalen Rolle ist seine Lukrezia auch als die letzte Figur im Personenverzeichnis

¹⁹ Siehe Reeve (1995) für eine anregende Analyse zur zentralen Rolle Klesels als politischer Antagonist des Kaisers und zur modernen Schriftlichkeit im Stück.

²⁰ Auch die Vertreter der *vita contemplativa* in Grillparzers Dramen wollen sich nicht mit den Problemen des täglichen Lebens befassen und ziehen sich nobel in die Einsamkeit (Wald, Schloss,

gelistet, unmittelbar vor der anonymen Staffage: Prokop, "Bürger von Prag," und Lukrezia, "seine Tochter" – in dieser Reihenfolge. Unter den zahlreichen historischen Akteuren des Stückes ist Grillparzers Prager Bürgermädchen eine fiktive Gestalt mit einem mythischen Namen, der ihr kein langes Leben verheißt. Zu sagen hat sie ebenfalls nicht viel. Ganze 31 Verszeilen in drei Auftritten kommen ihr zu. Im kurzen Straßenauftritt am Beginn des Stückes hat sie noch gar keinen Redeanteil; ihre Verteidigung hier übernimmt der anwesende Vater. Am Ende des zweiten Aktes hat sie genau zwei Verszeilen, die Abwehr von Leopolds Avancen und die Erkenntnis der Identität ihres Verfolgers betreffend: "O Gott, er ists." (KA 3: 418) Der erschrockene Ausruf ist semantisch überdeterminiert. In ihm schwingen noch die Ängste mit, die den aristokratischen Verfolger/Verführer in der modernen Keuschheitsdramaturgie mit dem alten teuflischen Versucher assoziieren—am nachdrücklichsten wohl in der erschrockenen Reaktion von Lessings Emilia Galotti auf ihre Begegnung mit dem Prinzen von Guastalla in der Kirche.²¹ In ihrer dritten Begegnung mit Don Cäsar hat Grillparzers Lukrezia 29 Zeilen, ihr Gegenüber 122. Wie schon an der Ungleichgewichtigkeit der Redeanteile sichtbar wird, ist sie hier nur für die Repliken zuständig. Die Widerstandskraft dieser modernen Lukrezia geht nicht über ihre Widerrede hinaus.²²

Grillparzer und der Lukrezia-Mythos

Der Name Lukrezia signalisiert eine Tradition des heroischen weiblichen Widerstands gegen arbiträre männliche Gewalt. Ihre Geschichte gehört zum Gründungsmythos des republikanischen Rom. Tyrannische Gewalt beinhaltet den sexuellen Übergriff auf die verbotene Frau, die mit ihrem heroischen Selbstopfer eine Tradition des politischen Widerstands und den Umsturz des Gewaltregimes begründet. Mit ihrem öffentlichen Suizid bekräftigt die römische Lukrezia ihre eheliche Tugend und gibt das Signal zum politischen Aufstand, der die Herrschaft der Tarquinier erfolgreich beseitigt. Pia Holenstein Weidmann in ihrem konzisen Aufriss zur Motivgeschichte skizziert den Lukrezia-Plot wie folgt:

Lukrezia ist eine verheiratete vornehme Römerin zur Zeit des Tyrannen Tarquinius Superbus. Nachdem sie aus einer Art Wettbewerb als tugendhafteste Ehefrau hervorgegangen ist [...], wird sie vom Sohn des Tyrannen vergewaltigt. Seine Drohung, daß er sie im Falle der Weigerung erstechen und einen toten Sklaven neben sie ins Bett legen würde, macht sie gefügig, weil sie ihrer Familie die unerträgliche Schande ersparen will. Dafür ruft sie am nächsten Tag ihre männliche Verwandtschaft zu Zeugen ihrer Rache auf und ersticht sich vor ihnen. Der anwesende Brutus nimmt den blutigen Dolch und führt das Volk zur Vertreibung der Tarquinier an. (Holenstein Weidmann 1994: 8)

Der Lukrezia-Mythos generiert eine breite bildkünstlerische europäische Tradition in der Renaissance, mit der erotischen Darstellung schöner nackter Frauenkörper, die durch ihr Martyrium und ihren Tod geadelt sind. Das Grundproblem mit der passiven Vorstellung von weiblicher Tugend besteht darin, dass sie "eine Leerstelle

Turm, Labor) zurück. Das ist ihre Stärke und ihre Schwäche zugleich. Und die Störungen bleiben nicht aus.

²¹ Zu den zahlreichen Lessing-Bezügen im *Treuen Diener* siehe meinen Aufsatz "Funny Games" (2007)

²² Am Rande vermerkt: Die Wortkargheit einer Figur muss keineswegs Ohnmacht bedeuten. Man denke an die kalte Königin in der *Jüdin von Toledo*, die in knappsten Worten schwerwiegende Entscheidungen trifft und das Machtvakuum in Abwesenheit ihres Gatten füllt. Auch Rudolf II. in der Gartenszene hier spricht nur einen einzigen Satz, und zwar das Todesurteil des Sohnes betreffend. Seine Schweigsamkeit ist das Pendant zum dezisionistischen Akt.

[ist...], die nur bedroht und genommen [...] werden kann. Entsprechend tragisch sind die Figuren: Selbstmord oder Tod mit dankbarer Zustimmung im brechenden Auge ist ihre einzige legitime Äußerung—und sogar die ist nur möglich, wenn ein Angriff auf sie erfolgt ist. Ohne den Selbstmord wäre Lukrezia kein Vorbild, im Gegenteil: sie muß sich töten, um sich überhaupt von einer Ehebrecherin zu unterscheiden." (ebda: 10) In der christlichen Interpretation stehen dann auch die weiblichen Handlungsmotive und Werte der römischen Schamkultur zur Diskussion und der heroische Suizid selbst wird problematisch.²³

Als humanistisch gebildeter Latein- und Antikekenner war Grillparzer mit dem Lukrezia-Mythos bestens vertraut. Unter seinen zahlreichen dramatischen Plänen und Fragmenten gibt es auch einen knappen Entwurf zu einem Trauerspiel namens *Brutus* aus dem Jahr 1819, in dem die beiden Helden Brutus und Sextus Tarquinius als Repräsentanten von Rechtschaffenheit und Sinnenlust um Lukrezia konkurrieren. Seine Anmerkung zur weiblichen Figur umkreist das Problem der tugendhaften Frau: "Wenn man in dieser Lukrezia weiße Unschuld mit römischer Charakterfestigkeit zu verbinden wüßte, letzteres besonders in ihrem Betragen gegen Sextus Tarquinius" (Grillparzer o.J.: 35). In einer späteren Notiz aus dem Jahr 1830 zu einer italienischen novellistischen Bearbeitung des Lukrezia Stoffes vermerkt er die "Spitzfindigkeiten," mit denen der weibliche Suizid hier begründet wird, um jeden Verdacht des Ehebruchs zu dementieren, und die entsprechende Parallele bei Lessing: Das "könnte beinahe auf die Vermutung führen, als ob Tarquin schon früher in ihr ein, wenn auch nur flüchtiges Wohlgefallen erregt habe. Hierauf fordert sie die Ihren zur Rache auf und tötet sich. (Die letztern Gedanken dürften Lessing bei dem fünften Akte seiner *Emilia Galotti* vorgeschwebt haben.)" (ebd.: 36) Die aufgeklärte Keuschheitsdramaturgie rekurriert auf die römische Parallelfigur zu Lukrezia im Virginia-Mythos, nämlich die mit ihrer Entehrung bedrohte und von ihrem Vater getötete Tochter.²⁴ Damit rettet man die bedrohte Jungfräulichkeit und umgeht den problematischen Suizid. Die tugendhafte Tochter in Lessings *Emilia Galotti*, dem Musterbeispiel der Gattung, lässt sich von ihrem eigenen Vater töten, um ihre mögliche Verführbarkeit durch ihren aristokratischen Entführer zu verhindern—ein forciertes tragischer Schluss, den Grillparzer nicht besonders geschätzt hat.²⁵ Bei Lessing bleibt es bei der wechselseitigen Anklage der Männer, die die weibliche Leiche umstehen und sich die Schuld an ihrem Tod geben. Keine Revolte folgt auf den präventiven Tochtermord.

Die deutlichsten Anklänge an den Lukrezia-Mythos in Grillparzers dramatischem Œuvre finden sich in seinem Trauerspiel *Ein Treuer Diener seines Herrn*. Grillparzers Erny ist die junge Ehefrau eines alten Mannes, der der Bruder der ungarischen Königin nachstellt. Auch er hat ihr einmal flüchtig gefallen und die Art dieses Gefallens ist Gegenstand einer erbitterten hermeneutischen Auseinandersetzung um eine gestohlene Locke. Otto von Meran treibt die junge Erny schließlich so weit in die Enge, dass sie sich selbst ersticht, um ihrem Verfolger nicht in die Hände zu fallen. Das ist das Signal zur politischen Rebellion gegen das Königshaus, der die Königin statt ihres flüchtigen Bruders zum Opfer fällt. Der wiederum darf dann im Schlusstableau nach der Rückkehr und Restitution des abwesenden Königs die ehe-

²³ Siehe Donaldson (1982).

²⁴ Aufschlussreich zu den Voraussetzungen und Strukturelementen der Keuschheitsdramaturgie ist Wild (2003).

²⁵ Wie aus einem Tagebucheintrag von 1860 hervorgeht (Grillparzer 1960-65: 758). Weitere Zitate aus dieser Ausgabe unter der Sigle SW.

liche Treue des weiblichen Opfers beglaubigen. Der verwöhnte aristokratische Störfried, protegiert und gehätschelt von seiner Schwester, mit seiner ganzen psychischen Labilität, seinen melodramatischen Exzessen und dem dringenden Bedürfnis nach einer weiblichen Stütze seiner fragilen Identität, zeigt eine deutliche Nähe zum kaiserlichen Bastard im *Bruderzwist*-Drama, und auch die homosoziale triadische Grundkonstellation ist im *Treuen Diener* bereits enthalten, nur ist der besagte Rivale um die Gunst der jungen Frau im *Bruderzwist* bereits tot, als die Dramenhandlung beginnt. Eine weitere wichtige Parallele besteht in der modernen Verschiebung von der sexuellen Gewalt im Lukrezia-Mythos zur semiotischen Gewalt im detektivischen Willen zum Wissen, mit dem die männlichen Verfolger und Verführer hier jeweils an ihr weibliches Gegenüber herantreten. An die Stelle des physischen Vergewaltigungsaktes tritt auch im *Bruderzwist* das erpresserische Verhör, wie anhand der fatalen Begegnung von Don Cäsar und Lukrezia noch zu zeigen sein wird. Es sind alte welttheatralische Versuchungsszenarien, die als moderne Liebesverhöre gestaltet sind, und in der psychologischen Modernität der jungen männlichen Problemfiguren blitzt zwischendurch der alte Teufel wieder auf. Letztere repräsentieren einen Mangel an "metaphysischer Demut" (Fülleborn 1991-92: 254)²⁶ und das Gefahrenpotential einer frei flottierenden Subjektivität.

Grillparzers Lukrezia ist eine blasse Figur, nicht weiter ausgeformt, aber von Bedeutung für den Plot, wie schon Gustav Pollak konstatiert hat, und zwar als Vehikel für einen anderen gewaltsamen Tod:

[I]t must be admitted, that "Ein Bruderzwist" lacks what all the other plays of Grillparzer possess in so preeminent degree—a fascinating heroine. Lucretia, the only female character, is a shadowy figure, not outlined with sufficient clearness to become really sympathetic. The daughter of a respectable citizen of Prague, she is courted or rather pursued by Don Caesar, who suspects her of being unfaithful to him and finally kills her in a fit of passion. The tragic end of the love affair—such as it is—furnishes, however, the occasion for one of the most powerful scenes ever created by Grillparzer. (Pollak 1907: 397f.)

In anderen Worten: Grillparzers Lukrezia ist ein Charakter ohne Charakter, eine marginale Figur ohne psychologische Interiorität. Im *Argonauten*-Drama hat Grillparzer das Verführungsschema des bürgerlichen Trauerspiels in die komplexe interkulturelle Konflikt dramaturgie des *Goldenen Vließes* eingebunden; hier im *Bruderzwist* hat er es auf seinen elementaren Kern reduziert. Die Funktion seiner Lukrezia besteht einzig und allein darin, getötet zu werden, der Sündenbock eines anderen Sündenbocks bzw. ein Nebenschaden zu sein, der einen grausamen Bestrafungsakt nach sich zieht. Ihr Tod produziert keine revolutionäre Gewalt; er ist vielmehr ein Nebenprodukt der bereits existierenden Gewalt. Grillparzers Lukrezia besitzt umgekehrt auch nicht den selbstdestruktiven Masochismus der Töchter in der Literatur des 18. Jahrhunderts.²⁷ Das wird sichtbar im Widerspruchsgeist ihrer Repliken. Aber schon bei ihrem ersten Versuch, dem Eindringling zu entkommen, wird

²⁶ Fülleborn verwendet diesen produktiven Begriff für Grillparzers eigene "Kampfposition gegen die von ihm immer wieder als Fehlentwicklung gebranntmarkten [sic] Tendenzen der nachkantischen Ära [...]. Armut, Demut gegen Usurpation: das ist die begriffliche Opposition, die wir überall bei Grillparzer antreffen können. In ihr kommt seine fundamentale Kritik am modernen Subjektivismus zum Ausdruck, in welchem er eine usurpatorische Inbesitznahme von Wirklichkeit und Überwirklichkeit, mit einem Ausdruck Carl Friedrich von Weizsäckers: einen Titanismus, erblickte." (1991-92: 254)

²⁷ Instruktiv zu diesem Themenkomplex in der Literatur des 18. Jahrhunderts und insbesondere Lesing ist Schlipphacke (2001).

sie hier umgebracht, nachdem bereits die gemeinsame Flucht mit dem Vater bis an die Grenze des Reiches erfolglos war und sich die frühere Rettung vor dem Verfolger nur einem glücklichen Zufall verdankte.

In seiner Nebenhandlung um Lucrezia porträtiert Grillparzers Männerdrama nicht mehr und nicht weniger als eine elementare Szene der alltäglichen, häuslichen und quasi-selbstverständlichen Gewalt gegen Frauen durch einen vertrauten männlichen Partner oder Ex-Partner.²⁸ Aus der Sicht des 21. Jahrhunderts mag man darin auch ein Verdikt über ein Genre sehen, das – in der Regel kaschierter und ästhetisch verdaulicher – wesentlich über die Gewalt gegen Frauen funktioniert, selbst wenn es sie kritisch ausstellen mag. Und auch in Grillparzers Drama geht es nicht wesentlich um diesen einen Frauenmord. Das genau ist die ästhetische und politische Pointe. Er bleibt durchaus Nebensache in Bezug auf eine dramatische Nebenfigur. Aber die elementare Zuspitzung und Verknappung der traditionellen Keuschheitsdramaturgie im Rahmen des historischen Herrschafts- und Staatsdramas ist äußerst lehrreich. Neben den großen religiösen Säuberungen durch den intoleranten Ideologen Ferdinand, die den Kaiser im ersten Akt schaudern machen, und neben der Brutalität des hinterszenisch stattfindenden Türken- und Bürgerkrieges, die teichoskopisch und in einem Erzählbericht vermittelt werden, ist dies der dritte, alltägliche, nebensächliche, und kaum beachtete Mordschauplatz in Grillparzers Drama.²⁹

Acting Out: Straßenszene mit Störenfried

Aber warum braucht das Männerstück überhaupt eine weibliche Randfigur, bleibt dennoch zu fragen. Don Cäsars obsessive Fixierung auf die vermeintlich untreue Geliebte und die impulsive Gewalt gegen sie könnten prinzipiell auch in einem packenden Erzählbericht vermittelt werden. Und als Rechtfertigung für das harsche Urteil des Kaisers über den ausschweifenden Sohn könnte selbst ein anderer Mord herhalten, etwa an einem Kumpanen der nächtlichen Exzesse, von denen in der Audienzszene die Rede ist. Letzteres allerdings würde die familiäre Konfliktdimension zwischen dem Kaiser und seinem Sohn entschärfen, und ohne Lucrezia als dramatische Figur würde sich Grillparzer der Möglichkeit berauben, die männliche Subjektivitätsproblematik als Teil seiner umfassenden Krisendiagnose zur Moderne zu entfalten und die Chancen auf ein häusliches Glück jenseits der Politik zu desavouieren. Die Begegnung mit Lucrezia im vierten Akt liefert die phänomenologische Innenansicht zur Außenansicht des Kaisers, wonach der Bastardsohn den modernen Zeitgeist repräsentiert. Und der erweist sich als einer, der längst den Boden unter den Füßen verloren hat und verzweifelt nach einem intellektuellen, existentiellen und moralischen Halt sucht. Er changiert zwischen Übermut und Verzweiflung.

Auch Grillparzers historische Quellen legen die Eskapaden des Sohnes und die Strenge des Vaters nahe.³⁰ Wie zuvor für sein *Ottokar*-Drama hat Grillparzer auch für den *Bruderzwist* ausführliche Quellenstudien und Vorarbeiten betrieben und zahlreiche Skizzen erstellt zu den historischen Geschehnissen und Akteuren, zum Charakter seiner Figuren sowie zu einzelnen Szenen und zum Handlungsverlauf. Schon in einem der frühesten Notate von 1824 verzeichnet er die auffallende Strenge des historischen Rudolf II. gegenüber einem illegitimen Sohn und ganz generell in Liebeskonflikten. Sein eigener Kaiser wird zwischen äußerster Strenge und

²⁸ Siehe den bestürzenden Bericht in der *Zeit* vom 5. Dezember 2019, von Elisabeth Raether und Michael Schlegel, "Frauenmorde: Von ihren Männern getötet" zu den zahlreichen weiblichen Mordopfern durch ihre Partner/Expartner. (2019) Die traurigen Belege ließen sich häufen.

²⁹ Ich folge hier Höller (1991), der die Universalität der Gewalt eindrucksvoll beschrieben hat.

³⁰ Für ein Verzeichnis der Quellen siehe KA 3: 824-827.

Härte gegenüber Don Cäsar im Kontrast zu der Milde und Nachgiebigkeit gegenüber Erzherzog Leopold schwanken.

Was ist das für ein natürlicher Sohn, den Rudolf, weil er ein Mädchen verführt (?) im Bade erstickten ließ? (KA 3: 756)

Rudolf II scheint besonders streng bei Vergehungen gewesen zu seyn, die aus Liebesverhältnissen herrührten. Die Hinrichtung des Feldmarschalls Roswurm [nachgetr. so wie] seines eigenen natürlichen Sohnes. (KA 3: 779f.)

Aus dem Bad wurde der symbolträchtige Turm und die historische Referenz betrifft den ältesten illegitimen Sohn von Rudolf II. mit Katharina Strade, den geisteskranken Don Julius Caesar d' Austria, der einen grausamen Frauenmord begangen hat.³¹ In einigen Entwürfen aus dem Jahr 1827 heißt der natürliche Sohn noch nach dem ersten Teil seines Namens, Don Julio. (KA 3: 792) Die spätere Namensänderung zu Don Cäsar ist bezeichnend, enthält der Bastard doch in seinem neuen spanischen Namen jetzt schon den Herrschaftsanspruch des designierten Nachfolgers, der mit seiner illegitimen Geburt unvereinbar ist. Er besetzt eine schlechterdings unmögliche Position, denn er kann nicht sein, was sein Name als Titel je schon besagt. Der Rudolf II. des Stückes unterstreicht diese Tatsache, wenn er den kaiserlichen Bastard gegenüber Prokop als den bezeichnet, "der sich Cäsar nennt," (KA 3: 427) so als hätte sich der Sohn diesen Namen in einem Akt der Herrschaftsanmaßung selbst gegeben. Es ist eine von mehreren Distanzierungen von der eigenen Vaterschaft, die in der Dramenhandlung ein offenes Geheimnis bleibt, und ein Hinweis auf die prekäre Stellung des Sohnes, der zwar den Herrschaftstitel des Vaters, nicht aber dessen Namen trägt.

Auch zur Ehelosigkeit des historischen Rudolf II. und zum Problem der Erbfolge gibt es Notate, die ein interessantes Licht werfen auf die Nachfolgeproblematik im Stück. Er kann nicht abdanken, weil er keinen passenden Erben hat, aber er verzögert die geplante Heirat mit der spanischen Infantin um ganze 13 Jahre und will auch keinen Nachfolger ernennen: "Rudolf kann sich weder entschließen zu heurathen noch Erzherzog Ernsten als seinen Nachfolger zu designieren." (KA 3: 769) Grillparzers Quellenexzerpte besagen, dass die Erbfolge akut ist, Mathias zeugungsunfähig; Leopold bei dem Kaiser und seinen Räten beliebt." (KA 3: 769) Er vermerkt auch, dass der historische Rudolf II. es nicht verträgt, wenn man von einem Nachfolger spricht und überlegt zur Konzeption seiner eigenen Figur: "Soll nicht dieser Rudolf in der Theorie alles erkennen, und in der Praxis alles verfehlen?" (KA 3: 780)³² In der Abdankungsszene des Kaisers im Stück kurz vor seinem Tod werden die noch verbleibenden Mitglieder der Dynastie auf die Loyalität zum unfähigen Bruder Mathias verpflichtet, der die Herrschaft de facto schon an sich gerissen hat und diese Tatsache im Augenblick seiner Einsetzung zutiefst bereut. Der natürliche Sohn ist zu diesem Zeitpunkt längst tot und er war nie ein möglicher Erbe; der Neffe und Wunschsohn hingegen ist über alle Berge, nachdem sein militärischer Coup zugunsten des Kaisers gescheitert ist. In einem seiner Entwürfe bietet Rudolf Erzherzog Ferdinand gleich zu Beginn des Stückes die Nachfolge an, und erst als der sie aus Gewissensgründen verneint, übergibt er dem Bruder Mathias das Kommando in Ungarn, voller Skepsis ganz so wie im Drama. In einer anderen frühen Notiz von 1824 scheitert der gewünschte Rückzug des Kaisers in ein klös-

³¹ Siehe das Habsburger.net (2020] sowie Politzer (1969).

³² Vgl. Dornberg, (1969).

terliches Refugium ebenfalls an seiner Kinderlosigkeit: Weil er die Zukunft als Katastrophe ahnt, will Rudolf keine Kinder haben; weil er keine Kinder hat, kann er umgekehrt aber nicht abdanken.

Karl[s] Zurückziehen nach St. Just schwebt ihm, als ein nachahmenswertes Ziel vor Augen. Aber er hat keine Kinder, *will* keine haben, *will* keine zurücklassen für die kommende, furchtbare Zeit. Seine übrigen Verwandten aber achtet er nicht, Mathias ist ihm verhaßt, vor dem Gräzer hat er ein unheimliches Grauen. (KA 3: 758f.; Hervorhebungen im Original)

Das ist das unlösbare Dilemma hier, dass das dynastische Erbe/das Reich einen Erben braucht, der angesichts der Reproduktionsverweigerung des Kaisers und seiner Bedenken gegen die anderen Mitglieder des Hauses Habsburg nicht zu finden ist. Der Rudolf II. des Stückes hat zwar ein biologisches Kind gezeugt, aber der repräsentiert die kommende Katastrophenzeit, die es gerade zu verhindern gilt. Der Zukunft als imaginierte Katastrophe im Sohn korrespondiert die massive Katastrophenangst im Vater, und die trägt hier letztlich den Sieg davon. Auch Grillparzers Trauerspiel partizipiert an der zentralen genealogischen Problematik des 19. Jahrhunderts, die er schon im Skandalon des weiblichen Ehebruchs und im Geschlechtersterben in seiner *Ahnfrau* thematisiert hat.

Unter Grillparzers zahlreichen Notaten zum Stück befinden sich auch seine Überlegungen zum Blick des Kaisers auf Don Cäsar als Repräsentanten des problematischen Zeitgeists und die Entwürfe zum ersten Akt. Der Sohn mit dem Herrschaftsanspruch in seinem Namen ist die Projektionsfigur aller Zukunftsängste des Kaisers, die in der astrologischen Prognose des Stückes Nahrung finden, wonach ihm aus nächster Nähe Unheil droht. In ihm nimmt das 19. Jahrhundert bereits Konturen an, wie eine weitere Notiz zur Gegenwärtigkeit der Figur besagt:³³

Er sieht in Don Cäsar das Bild seiner wildbewegten, das Höchste antastenden, frevelhaften Zeit.

Dieß ist das Band, das jene Episode in das Ganze verflucht. (KA 3: 759)

Rudolf soll in D[on] Cäsar nicht nur ein Bild seiner Zeit, sondern auch ein Vorbild der künftigen, der *heutigen* sehen." (KA 3: 812; Hervorhebung im Original)

I Akt müßte entweder mit Unbesonnenheiten Don Cäsars vor den Fenstern seiner Geliebten, oder mit der Hinrichtung des FeldMarschalls Rusworm wegen Ermordung des Grafen Belgiojoso, anfangen. (KA 3: 785)

Das Letztere angenommen, wird Rosworm [sic] eben zum Tode geführt als Don Cäsar sein Freund u[nd] Spießgeselle mit einem Trupp junger Leute herumschwärmend, auf den Zug stößt und den Verbrecher zu befreien sucht. (KA 3: 785)

Als lärmender Störenfried vor den Fenstern einer jungen Ehefrau tritt schon Otto von Meran am Beginn des *Treuen Diener* in Erscheinung; Grillparzer entscheidet sich hier für die zweite skizzierte Variante, und zwar die Verhaftung, nicht schon die Hinrichtung Russworms. Letztere findet hinterszenisch irgendwann zwischen dem ersten und vierten Akt statt, nachdem der Kaiser das Todesurteil gegen ihn bekräftigt hat. Bei Brecht gilt die Straßenszene als Grundmodell des epischen The-

³³ Kleinstück (1965: 211) hat ihn erstmals als "Schlüsselfigur" des Dramas und als den eigentlichen Antipoden des Kaisers begriffen. Der Gegensatz gilt auf jeden Fall für den Generationenkonflikt, nicht aber für die handlungsbestimmende politische Rivalität. Zum Generationengegensatz siehe auch Politzer (1972).

aters, wobei ein einfacher öffentlicher Vorgang in eine Demonstration dieses Vorgangs verwandelt wird, um die ästhetische Illusion zu zerstören.³⁴ Bei Grillparzer wird das laufende Geschehen durch die Intervention eines anwesenden Passanten durchkreuzt.

In den Eingangsworten des Stückes zwischen dem Vertreter der kaiserlichen Autorität und seinem jungen Herausforderer ist der Antagonismus deutlich exponiert:

Gerichtsperson:

Im Namen kaiserlicher Majestät
Ruf ich Euch zu: Laßt ab!

Don Cäsar: Ich nicht, fürwahr!

Ihr gebet den Gefangnen denn heraus,
Den man zurückhält ohne Fug und Recht. (KA 3:375)

Hier richtet sich einer mit seinem individuellen Widerspruch gegen die Autorität des Souveräns, in dessen Namen der Beamte agiert, um die Rechtmäßigkeit dieser Verhaftung mit einer ganzen Reihe von Gründen in Frage zu stellen. Nicht wie tragfähig diese Gründe im Einzelnen sind, ist an diesem Pro und Contra so interessant, sondern die Tatsache, dass der junge Herausforderer einfach nicht locker lässt. Er hat einen langen Atem zur Resistenz oder Renitenz und denkt gar nicht daran, auf sein dialogisches Gegenüber zu hören. Der subjektive Wille des Herausforderers steht gegen das Gesetz. Seine erste Rechtfertigung lautet auf einen Präventivschlag, nämlich die Tötung des Anderen durch einen Anderen, um nicht selbst getötet zu werden. Dem stellt der Gerichtsbeamte die Alternative des legalen Vorgehens gegenüber, aber davon will sein junger Widersacher hier nichts hören und beschwört das adelige Recht auf bewaffneten Selbstschutz. Und falls auch das nichts fruchten sollte, legt er gleich noch ein Schäuflin nach und konstruiert Russworms Tat als einen Auftragsmord: "Wer hat ein Schwert und bittelt erst um Schutz? / Dann: wenn Belgioso fiel von seiner Hand, / Geschahs auf mein Geheiß." (KA 3: 375) Aber damit provoziert er nun den Widerspruch des Verhafteten, der sich die Verantwortung für die Tat nicht nehmen lassen will und die Befehlsgewalt Don Cäsars über ihn bestreitet. Und er bittet ihn auch, seine erotische Rivalität mit dem Toten (der "Euch Nebenbuhler war in Eurem Werben" KA 3: 376) nicht mit seiner eigenen Sache zu verwechseln. Aber selbst diese dezidierte Zurückweisung durch Feldmarschall Russworm, der lieber seinem kaiserlichen Richter vertraut als seinem ungebetenen Schützer, schreckt diesen immer noch nicht zurück. Jetzt insistiert er auf seiner hypothetischen Teilhabe an einer Tat, die er selbst verübt haben würde, hätte der Andere sie nicht schon an seiner Stelle vorweggenommen. Als aber auch diese Spitzfindigkeiten nichts nützen ("Wir richten ob der Tat, den Willen Gott" KA 3: 376), gerät er in Rage und droht dem Gerichtsvertreter mit Gewalt: "Ich aber duld es nicht! Mit diesem Schwert entreiß ich euch die Beute, die euch lockt." (KA 3: 376)

Nur dem Appell des Verhafteten ist es zu danken, dass Don Cäsar ihn hier nicht gewaltsam befreit, sowie der Tatsache, dass Lukrezia mit ihrem Vater genau zu diesem Zeitpunkt aus dem Haus kommt und in der Folge die ganze Aggressivität des Sprechers auf sich zieht. Sie, und nur sie, habe den Mord an Belgiojoso zu verantworten und genieße noch dazu die Misere der Anderen—so behauptet ihr junger Ankläger hier:

³⁴ Siehe Brecht (1957).

Ha Heuchlerin, so kommst du dich zu weiden
 Am Unheil, das durch dich, um deinetwillen da?
 Sieh, Dieser ists, der deinen Buhlen schlug,
 Er tats, nicht ich, doch freut mich was er tat –
 Ein Ende setzte jenem nächt'gen Flüstern,
 Den Ständchen, dem Gekos, drob Ärgernis
 Den Nachbarn kam, besorgt um scheue Töchter;
 Er tats, und statt dafür ihn zu belohnen,
 Schleppt man ihn vor den Richter und verdammt ihn. (KA 3: 376)

Um einen mann-männlichen Totschlag aus bisher unbekanntem Gründen geht es, und um eine Verhaftung, die mit allen Mitteln verhindert werden soll, sowie um diverse Behauptungen und Begründungen dazu von Seiten des aufgebrachten Sprechers, säkulare Dinge allesamt, aber durch die Wortwahl hier in einen religiösen Horizont gestellt, der sie mit christlichem Heilsverlust ("Unheil") und mit Höllenstrafen ("Verdammnis") assoziiert. Schuld an diesem Vergehen und am Sündenfall des Mannes ist niemand anderer als die täuschende, unaufrichtige, verlogene, simulierende Frau—sprich: die Heuchlerin, die das männliche Vertrauen enttäuscht hat. Der Grundvorwurf der Täuschung bzw. Verstellung bezeichnet die Tatsache, dass es für das moderne männliche Subjekt in Grillparzers *Bruderzwist* keine kognitive, religiöse, erotische, hermeneutische, soziale Sicherheit gibt, wie die Selbstaussprache des natürlichen Sohnes im vierten Akt dann weiter verdeutlicht. Und dieser grundlegende Täuschungsverdacht und Mangel an existentiellen Sicherheiten wird am hypostasierten Liebesverrat der Frau festgemacht. Die Zeichen trügen und der Heuchlerin kann man nie trauen, dass sie die Wahrheit sagt: das ist das elementare hermeneutische Problem.

Die geheime Liebschaft hat öffentliches Ärgernis erregt und der Täter folglich nicht nur keinen Mord verübt, sondern sogar noch etwas Gutes getan, als er den Rivalen tötete und diesen unleidlichen Zustand beendete, behauptet Don Cäsar hier. Im vierten Akt bestätigt sich die Vermutung, dass der zornige Ankläger seine Nächte auf der Straße vor den Fenstern der jungen Frau verbringt, die ihn offenbar – so die Unterstellung hier – mit einem Anderen betrügt. Er kennt das Mädchen, er kennt das Innere des Hauses, aber den Wahrheitsgehalt seiner Behauptungen können wir nicht überprüfen. Aussage steht gegen Aussage und der hermeneutische Indizienbeweis auf den Spuren des Anklägers wirft die Problematik auf, dass die Zeichen so, aber auch anders gedeutet werden können. Für den Eifersüchtigen bietet schlechterdings alles die Möglichkeit zum Zweifel und für die Rezipienten besteht ebenfalls keine Eindeutigkeit hier. Nur der Name Lukrezia steht für weibliche Tugend und Widerstandskraft.

Für die Rezipienten des Stückes stellt sich außerdem noch die Frage, ob Lukrezias Versucher ein moderner Bürokrat ist oder ein alter Teufel, der ein Sündenregister führt. Die theologische Anklage der verleugneten Sündhaftigkeit schwingt in der erotischen Rivalität auf jeden Fall mit – ganz so wie bei Otto von Meran in seinen Attacken auf Ernys Tugend im *Treuen Diener*:

Warum gehst du in Schwarz? Dir starb kein Blutsfreund.
 Register führ' ich über alles Unheil,
 Das dich bedroht und das dich schon betraf.
 Kein Blutsfreund starb dir. Warum denn in Schwarz?
 Klagst du ob dem, den dieser Mann erschlug?
 Sprich ja, und dieses Schwert – O Nacht und Greuel!
 Warum in Schwarz? (KA 3: 377)

"Ein halbenthüllt Geheimnis schien die Nacht" (KA 3: 60) – berichtet der Tempelhüter in Grillparzers *Meeres und der Liebe Wellen* von dem irritierenden nächtlichen Rauschen und Flüstern in Heros Turm. Er ist ein Ohrenzeuge des verdächtigen Liebesgeschehens, das sich ihm dennoch entzieht, und sieht schließlich nur den Schatten eines Mannes, der morgens ins Meer springt. An diese Beschreibung erinnert Don Cäsars Bericht, der als ausgeschlossener Dritter vor Lukrezias Fenster ein erotisches Geheimnis zu beobachten vermeint, das sich ihm ebenso entzieht wie dem Tempelwächter das mysteriöse Geschehen im Turm. Es bleibt nur der unverträgliche Verdacht und nach der verbalen Attacke der erfolglose Appell: "Geh nicht, und du! – Bleib noch! – Lukrezia!" (KA 3: 377) Aber sie geht, und der Zornige wird sich dessen bewusst, dass der Affekt mit ihm durchgegangen ist. Das hindert ihn nicht daran, in der Folge sofort wieder zu drohen und zu fluchen. Mit der Selbstbeherrschung des jungen Mannes ist es nicht weit her, das wird hier mehr als deutlich, und die Szene schließt mit der Aussage, entweder die Sache des Verhafteten vor dem Kaiser zu führen oder die Beziehung zum Vater zu verwerfen und in den Krieg zu ziehen: "Und such in Ungarn Türkensäbel auf." (KA 3: 377)

Aber es kommt noch ein zweites wichtiges Moment hinzu, wenn man die trianguläre Konstellation bedenkt, nämlich dass der tote Rivale ("Buhle") um Lukrezias Gunst auch der intime Freund ("Blutsfreund") ihres Anklägers war, wie die emphatische Wiederholung der betreffenden Formel und der Chiasmus implizieren, nämlich: 'Dir starb kein Blutsfreund, aber mir.'³⁵ Also nicht nur irgendein Freund, sondern einer, der dem Sprecher so nahe stand wie ein Blutsverwandter. Nur ihm steht folglich auch die Trauer um Belgiojoso zu, nicht aber der um seine Gunst rivalisierenden Frau. Und dieser Einwand wiegt besonders schwer, da Don Cäsar als angebliches Findelkind gar keine Blutsverwandten für sich beanspruchen darf. Er ist das bindungslose Subjekt der Moderne par excellence. Im vierten Akt wird er sein weibliches Gegenüber dann noch ein weiteres Mal beschuldigen, dass er ihretwegen diesen besonderen Freund (Belgiojoso) verlor. Als passionierter Fürsprecher des anderen Freundes (Russworm), der strukturell ebenfalls in der Position eines Dritten hier ist, betritt er die Audienzszene im ersten Akt.

Was der stürmische Sohn als selbstdestruktive Handlungsoption ins Spiel führt, sollte er seinen Willen bei dem launenhaften Vater nicht bekommen, wäre, strukturell betrachtet, tatsächlich eine alternative Version zu seinem vorzeitigen Tod im Turm, nämlich ein Tod in der Schlacht—ob Türkenkrieg oder Bürgerkrieg spielt keine Rolle—da er als erratische Figur bzw. als Homo Sacer im Sinn von Giorgio Agamben immer schon außerhalb der Rechtsordnung steht.³⁶ Für ihn ist hier offenbar kein Platz, und als einer, der draußen vor der Türe protestiert und zürnt, betritt er folgerichtig das Stück. Auch die Anreden und Benennungen verweisen auf den

³⁵ Zur Analyse dieser strukturellen Konfiguration und ihren variablen inhaltlichen Besetzungen vgl. Kraß (2010).

³⁶ Siehe Bauman (2004: 32): "In Agamben's characterization, the ideal-typical model of an excluded being is offered by the *homo sacer*, a category of ancient Roman law 'set outside human jurisdiction without being brought into the realm of divine law.' The life of a *homo sacer* is devoid of value, whether in the human or the divine perspective. Killing a *homo sacer* is not a punishable offence, but neither can the life of a *homo sacer* be used in a religious sacrifice. Stripped of human and divine significance that only law can bestow, the life of a *homo sacer* is worthless. Killing a *homo sacer* is neither crime nor sacrilege, but for the same reason it cannot be an offering. Translating all that into contemporary secular terms we would say that in its present-day version the *homo sacer* is neither defined by any set of positive laws nor a carrier of human rights that precedes legal rules. [...] *Homo sacer* is the principal category of human waste laid out in the course of the modern production of orderly (law abiding, rule governed) sovereign realms."

Außenseiterstatus des natürlichen Sohnes und seine Unzugehörigkeit im Sinn der jeweils mitgesetzten Kategorien: "Findelkind" (KA 3: 381); "Entarteter" (KA 3: 386); "Flüchtling" (KA 3: 427); "der Erkrankte, der dem Wahnsinn nahe." (KA 3: 456) Die Eingangsszene zu Grillparzers *Bruderzwist in Habsburg* entwirft das Porträt eines jungen Mannes, der ebenso ungestüm wie insistent und ganz ohne Erfolg seinen eigenen Willen durchzusetzen versucht. Das gilt auch für alle seine späteren Auftritte im Stück. Nichts geht hier nach dem Willen des natürlichen Sohnes. Weder ist seine Intervention um Gnade für den Freund von Erfolg gekrönt, noch gelingt ihm der räuberische Zugriff auf die Geliebte, und das Rätsel Frau bleibt ebenfalls ungelöst, auch wenn die junge Frau im Zentrum seiner Aufmerksamkeit ihre dritte Begegnung mit Don Cäsar nicht überlebt.

Liebesverhör und Frauenmord: Don Cäsar, Lukrezia und der problematische Dritte

Die männliche Subjektivitätsproblematik und den rudimentären Liebesplot entfaltet der vierte Akt von Grillparzers *Bruderzwist*. Don Cäsars Begegnung mit Lukrezia zu Beginn dieses Aktes exponiert seinen prekären geistigen Zustand, parallel zur Eskalation der politischen Lage in diesem Akt. Der Dramatiker gibt dem natürlichen Sohn eine Stimme und eine moderne Psyche. Dazu verwandelt er den geisteskranken historischen Gewalttäter seiner Quellen in einen beredten Repräsentanten der jungen Generation, der eine problematische zeitgenössische Befindlichkeit repräsentiert. Aber sein Don Cäsar ist kein Charakter im Sinne der neoaristotelischen Dramaturgie bei Lessing, was die Kohärenz und Konsistenz der Figur voraussetzen würde. Diese innere Stabilität ist nicht zuletzt aufgrund der markanten psychopathologischen Züge nicht gegeben.³⁷ Birthe Hoffmann hat eine aufschlussreiche Analyse von Don Cäsars Selbstaussprache in diesem Akt geliefert und gezeigt, inwiefern sie neben Rudolfs Reden als "philosophischster Beitrag zum Drama" (Hoffmann 1999: 177) gelten kann und wie das intrikate Netz der metaphorischen Bezüge funktioniert, das die Parallelen und Kontraste zwischen den beiden etabliert. Mein Interesse hier gilt der triangulären Konstellation der Figuren und der Verlaufsstruktur des Gesprächs oder genauer: Verhörs.

Den Lukrezia-Plot seines Dramas hatte Grillparzer ursprünglich folgendermaßen skizziert:

Don Julio kann im 1 Akt vorkommen. Zum Schluß des 2t Aktes mag er Lukrezien rauben. Im 3 Akt kommt er nicht selbst vor; wohl aber Lukreziens Vater der über die Gewaltthat beim Kaiser klagt, worauf dieser Julios Verhaftung befiehlt. Im 4 Akt wieder Julius selbst. (KA 3: 792)

In seinen Grundzügen entspricht dieser Entwurf schon der späteren Dramenfassung, nur der Frauenraub wird im Stück durch einen Zufall verhindert und die Fortsetzung im vierten Akt bleibt noch offen. Die entsprechende Szene im Drama enthält die ausgedehnte Selbstaussprache des natürlichen Sohnes, der hier nicht weniger hartnäckig als in der Eingangsszene erscheint, vor allem aber zweifelnd und verzweifelt. Der Kaiser hat als Adressaten seiner Selbstaussprache Herzog Julius, den loyalen Freund und Berater, sein freundloser Sohn hat eine junge Frau, die er

³⁷ Als Figuren in der europäischen Trauerspieltradition kommentieren sie auch das Geschehen, in dem sie sich jeweils befinden. Hoffmann (1999: 167) hat die vielen Facetten des Kaisers detailliert beschrieben und sehr treffend von einem frühen Mann ohne Eigenschaften gesprochen, wobei sie sich auf die Abspaltung des Menschen vom Kaiser bezieht. Die Wiener Moderne als Bezugsrahmen ist auch für Don Cäsar und andere Figuren in Grillparzers Œuvre interessant.

nächtens heimsucht und mit Nachdruck verhört. Er will seinem Leben ein Ende setzen und dazu kommt ihm das äußere Chaos gerade recht. Als Stalker betritt er die Bühne, um die Prager Lukrezia zur Rede zu stellen, die er für seine eigene Misere verantwortlich macht. Den Soldaten, die ihn aus der Haft befreien, versichert er:

Ich will mit euch, will kämpfen, fechten, sterben,
Gleichviel für wen und gleichviel gegen wen;
Den der mich tötet nenn' ich meinen Freund.
Doch vorher noch ein Wörtchen oder zwei
Mit ihr, die mich verdarb. (KA 3: 445)

Neben dem figurenpsychologischen Befund, dass hier einer nur deshalb am Krieg teilnehmen will, um seinem Leben ein Ende zu setzen, wie er es gegenüber Lukrezia bekräftigt ("Ich zieh' in Kampf und weiß ich werde fallen, / Die Ahnung trägt nicht wenn vom Wunsch erzeugt" KA 3: 446), ist in Don Cäsars Aussage wieder die mögliche Alternative aufgerufen zu seinem tatsächlichen Tod im Turm. Sterben muss der Homo Sacer auf jeden Fall, es fragt sich also nur wie. Grillparzer hat den von den Quellen vorgezeichneten Tod für ihn gewählt, bei dem die suizidale Verzweiflung des Sohnes mit der väterlichen Gewalt in eins zusammenfällt.

Don Cäsars Überraschungsbesuch bei der Geliebten ist ein Abschiedsbesuch, und er beruhigt sein erschrockenes Gegenüber mit der Versicherung, dass er nur Aufklärung von ihr will und ihre unbedingte Aufrichtigkeit. Was er in der Folge dann vorbringt, ist eine Mischung aus Klage, Anklage und Liebesverhör. Der männliche Todeswunsch wird mit dem Selbstverlust begründet, der ihm je schon vorausgegangen ist, wie die Bildlichkeit von Licht und Schatten, Feuer und Asche suggeriert, die den psychischen Tod des Sprechers bezeugen soll. Von der vormals lebendigen Subjektivität existiert nur noch ein Gespenst: "Die Asche nur des Feuers, / das einst für Euch geglüht, Ihr wißt wie heiß; / Der Schatten nur des Wesens das ich war." (KA 3: 446) Die Sinnlosigkeit seiner Existenz wird mit der fehlenden sozialen Anerkennung begründet und mit dem Solipsismus des Sprechers, der sich in seinen intellektuellen und religiösen Zweifeln ganz auf sich selbst verwiesen sieht. Er ist ein Gefangener in seinem eigenen Kopf, dem die Außenwelt und der existentielle Halt abhanden gekommen ist. Die entsprechende Selbstdiagnose eines weltlosen, zweifelnden männlichen Ich in seiner Wahrheitssuche ist gewürzt mit einer beachtlichen Dosis an Misogynie, die das weibliche Gegenüber mit dem Beweis ihrer unbedingten Aufrichtigkeit widerlegen soll — eine schlechterdings unmögliche Aufgabe, die das Bekenntnis zum Liebesverrat einschließt, den er ihr unterstellt und immer dringender abzuwingen sucht.

Was soll ich auch in dieser wüsten Welt,
Ein Zerrbild zwischen Niedrigkeit und Größe;
Verleugnet von dem Manne der mein Vater,
Mißachtet von dem Weib das ich geliebt. –
[...]
Was ist es auch: ein Weib? Halb Spiel, halb Tücke,
Ein etwas, das ein etwas und ein nichts,
Je demnach ich mirs denke, ich, nur ich.
Und Recht und Unrecht, Wesen, Wirklichkeit,
Das ganze Spiel der buntbewegten Welt,
Liegt eingehüllt in des Gehirnes Räumen,
Das sie erzeugt und aufhebt wie es will.
Ich plagte mich mit wirren Glaubenszweifeln,
Ich pochte forschend an des fremden Tür,
Gelesen hab' ich und gehört, verglichen,

Und fand sie Beide haltlos, Beide leer.
 Vertilgt die Bilder solchen Schattenspiels,
 blieb nur das Licht zurück, des Gauklers Lampe,
 Das sie als Wesen an die Wände malt,
 Als einz'ge Leidenschaft der Wunsch: zu wissen.
 Laßt mich erkennen euch, nur deshalb kam ich;
 Zu wissen was ihr seid, nicht was ihr scheint.
 Denn wie's nur eine Tugend gibt: die Wahrheit,
 Gibts auch ein Laster nur: die Heuchelei. (KA 3: 446f.)

Das Bild vom Menschen in der Mitte der Kette der Wesen in einer wohlgeordneten göttlichen Schöpfung hat dem entfremdeten, deplatzierten Subjekt Platz gemacht, das in den Wänden seines eigenen Ich gefangen ist; ortlos in der geburtsständischen Ordnung, ohne den Namen des Vaters, ohne die Sicherheit des Glaubens, ohne Freund und Geliebte, die ihm alles ersetzen soll und es nicht tut. Grillparzer lässt seinen klagenden Don Cäsar die psychischen und sozialen Wunden artikulieren, die er repräsentiert. In der Figur dieses suizidalen Zweiflers ist eine männliche Generationenproblematik gebündelt, die den Dramatiker Grillparzer intensiv beschäftigt hat, wie die Verdoppelung genau dieses Figurenprofils bei Otto von Meran und Don Cäsar bezeugt. Intellektueller Weltschmerz ist gepaart mit Erkenntniszweifel, Selbstmitleid mit Selbstüberschätzung, Aggression mit Autoaggression.

Schon Hugo von Hofmannsthal in seiner *Rede auf Grillparzer* von 1922 hat den alten Dichter mit dem alten Kaiser identifiziert und am Grillparzer-Mythos des "gewaltigen Greises" (Hofmannsthal 1979: 90) gebastelt, obwohl Grillparzer keineswegs alt war, als er den *Bruderzwist* schrieb.³⁸ Im Prinzip gibt es von ihm gar kein Alterswerk, auch wenn der Mythos dagegen spricht. In der jüngeren Forschung steht außer Zweifel, dass die Gleichsetzung von Figur und Autor und die Konfundierung ihrer Perspektiven höchst problematisch ist.³⁹ Und Don Cäsar enthält ebenfalls Züge des Dramatikers, die Grillparzer in seinen analytischen Tagebuch-Aufzeichnungen vermerkt: vom Gefühl der depressiven Leere und des psychischen Todes ist hier mehrfach die Rede (etwa im Tagebuch vom 13. April 1834; SW 4: 500); für Liebeszweifel und eifersüchtige Quälereien geben diese Notate ebenfalls einiges her; daneben unternimmt Grillparzer aber auch die Verteidigung des "frechen" jungen Deutschland als Rosskur gegen das schlechte Alte, inklusive die Religion. (SW 3: 802). Je nach den autobiographischen Belegen und Kommentaren, die man als Evidenz heranzieht, kann man also durchaus das Eine oder das Andere stützen. Zum Verständnis des Stückes trägt eine biographische Interpretation nicht viel bei, über die Tatsache hinaus, dass Grillparzer in der Konzeption seiner Figuren auch auf psychologische Selbstanalysen und Aspekte seiner subjektiven Befindlichkeit rekurriert hat. Dass hier ein literarisches Generationenporträt gestaltet ist, ist das interessantere Phänomen.

Selbstzweifel, Erkenntniszweifel, Religionszweifel – alle diese Zweifel eines modernen männlichen Subjekts, dem das Vertrauen in eine subjektunabhängige Außenwelt und in religiöse Wahrheiten abhanden gekommen ist, soll die Geliebte/Verhörte mit einem Schlag beheben. Eine produktive Vergleichsfigur ist Büchners Lenz, der der schockhaft erfahrenen kosmischen Leere erst seine titanische Ver-

³⁸ Die Altersstilisierung Grillparzers geht auf die zeitgenössische Gesprächs- und Erinnerungsliteratur zurück, aber die Frauen um Grillparzer betonen in der Regel den Altherrencharme.

³⁹ In programmatischer Absetzung davon und der Konstruktion einer dominanten, weltanschaulich geprägten Perspektive zugunsten einer genauen Textphilologie siehe Hoffmann (1999).

zweiflung, dann sein blasphemisches Lachen entgegensetzt, um schließlich in völliger Apathie zu enden, die schlimmer ist als alles andere zuvor. Und es ist eine radikale Verunsicherung, die Don Cäsars Aufklärungsverlangen in dieser Szene treibt. Nur, was soll sein weibliches Gegenüber hier eigentlich bekennen? – Ihre Liebe zu einem Anderen? Eine Affäre mit dem Toten? Ihre eigenen erotischen Wünsche? Ihre soziale Hypokrisie? Ihre weibliche Verstellungskunst? Ihre fehlende Tugend und Anbetungswürdigkeit? Ihr böhmisches Protestantentum? Ihre mangelnde Religiosität? – Das bleibt inhaltlich völlig offen, wir wissen nur, dass es Don Cäsar nach einer restlosen Aufklärung verlangt, nach einer rückhaltlosen Aufrichtigkeit, die er seinem Gegenüber (qua Heuchlerin) aber von vorneherein gar nicht zugesteht. Und diese Lukrezia lässt sich nicht so rasch ins Bockshorn jagen und verteidigt die Verteidiger der Werte und der Hierarchie, ohne die Berechtigung des Verstellungsverdachts für sich selbst zu konzedieren: "[D]er Heuchler, wie ihr's nennt, / Zeigt mindestens Ehrfucht vor dem Heil'gen, Großen. / Das eure Wahrheit leugnet [sic] wenn sie's schmäht." (KA 3: 447)⁴⁰ Damit provoziert sie die überraschende Antwort, wonach es Don Cäsar gar nicht darum zu tun ist, die unvollkommene Geliebte zu entlarven, sondern im Gegenteil: Er will die gefallene Heilige wieder auf das Podest stellen können, um sie so zu verehren wie anno dazumal, als sein erster Blick auf sie fiel. Er will nicht das weibliche Sein, sondern den Schein der idealen Weiblichkeit.

Keine irdische Frau, sondern eine jungfräuliche Maria, ein Engel, eine Heilige soll Grillparzers Lukrezia einem suizidgefährdeten jungen Mann sein, die ihn von allen seinen Zweifeln heilt. Eine Wertehierarchie, die ins Wanken geraten ist, gilt es zu stützen durch ein weibliches Idol, zu dem der männliche Zweifler hier aufblicken kann:

Als ich, nun lang, zum erstenmal euch sah,
Da schien mir alle Reinheit, Unschuld, Tugend
Vereint in eurem jungfräulichen Selbst;
Zeigt wieder euch vor mir also, laßt mich glauben!
Und wie der Mann der Abends schlafen geht
Von eines holden Eindrucks Macht umfassen,
Er träumt davon die selig lange Nacht,
Und beim Erwachen tritt dasselbe Bild
Ihm mit dem Sonnenstrahl zugleich vors Auge.
So gebt mir euch, euch selber auf die Reise
Von der zurück der Wanderer nimmer kehrt.
Kein Weib, ein Engel; nicht geliebt, verehrt. (KA 3: 447f.)

Erhöhungs- und Erniedrigungstendenzen, Auratisierungswünsche und Entzauberungsverlangen gehen in den Appellen Don Cäsars in dieser Szene Hand in Hand, und beide sind gleichermaßen problematisch, ganz abgesehen davon, dass beides nicht gleichzeitig zu haben ist.⁴¹ Die Sehnsucht nach dem magischen ersten Augenblick in der Liebesbegegnung, der im Traumbild je schon aufgehoben ist, teilt er

⁴⁰ Zum Bedeutungsspektrum des Begriffs der Heuchlerin (*simulatrix*, *adulatrix*) und der Heuchelei siehe Grimm (2020); zur Wortgeschichte und den Vorstellungen einer höfischen und weiblichen Maskerade (*simulatio*, *dissimulatio*) im Zeichen des neuen, aufgeklärten Aufrichtigkeitsdiskurses siehe Geitner (1992). Die gewaltsame Vernichtung der revolutionären "Heuchler" etwa in Mozarts *Zauberflöte* schließt die machtbewussten Frauen und die Anderen des aufgeklärten Rassismus mit ein. Im 19. (und spätestens 20.) Jahrhundert kehren sie auf die theatralische und politische Bühne zurück.

⁴¹ Am ausgeprägtesten ist die Tendenz zur Erniedrigung und Erhöhung bei Grillparzers Phaon, der die possessive Sappho wüst beschimpft als "heuchlerische Circe" (KA 2: 191) und "gifterfüllte

mit anderen Protagonisten in Grillparzers Œuvre, die von uneinholbaren Anfängen und fernen Geliebten träumen, an der sie die schlechte Gegenwart und ihr reales Gegenüber bemessen.⁴² Don Cäsars Dialogpartnerin ist auch für diesen Appell nicht zu haben und benennt die Projektion statt den Wunsch zu erfüllen: "Wie ohne Grund Ihr mich zu hoch gestellt, / So stellt ihr mich zu tief nun ohne Grund." (KA 3: 448) Aber die hohe Frau auf dem Podest soll sie sein, die den Sprecher ortet, daher kommt nun genau an dieser Stelle wieder das homosoziale Dreieck der Eingangsszene ins Spiel und der Verstellungsverdacht schwenkt um auf den Freund als Rivalen, der den eigentlichen Treue- und Freundschaftsverrat begangen haben soll. Für Lukrezia gilt, dass ihre Antworten stets weitere Einwände provozieren und den Verdacht gegen sie aufs Neue nähren.

Don Cäsar:
Ihr stießet mich zurück.
Ich muß' es dulden, manchen Fehls bewußt.
Doch seht, da war ein Mann, Belgioso hieß er,
Ein Heuchler und ein Schurk'.

Lukrezia: Er war es nicht.

Don Cäsar: Verteidigt ihr ihn denn?

Lukrezia: Wer klagt ihn an?

Don Cäsar:
Ich, der ich ihn gekannt. – Er hielt zu mir:
In all dem Treiben das mit Recht man tadelt,
Im wilden Toben war er mein Genoß.
Doch ging er hin und zeigt' es heimlich an
Und brachte mich um meines Vaters Liebe.

Lukrezia: Der laute Ruf erspart' ihm diese Müh.

Don Cäsar:
Die Welt hat Recht zum Tadel, nicht der Freund.
Doch plötzlich kehrt' er sichtlich mir den Rücken,
Zu gleicher Zeit betrat er euer Haus.

Lukrezia: Er war der Freund des Vaters, nicht der meine.

[...]

Schlange" (KA 2: 192), als sie ihre problematischen Besitzansprüche an ihn geltend macht, ehe der Dramenschluss die hohe Frau ästhetisch rekonstruiert. Die Stimme der Gedeemühten hier zaubert ihrem desillusionierten Liebhaber das "Götterbild" (KA 2: 193) wieder hervor, dem seine Bewunderung und Verehrung aus der Ferne galt.

⁴² So etwa richtet sich Primislaus' dringender Appell an die Herrscherin Libussa darauf, ihre Macht freiwillig aufzugeben, um dem anmutigen weiblichen Wesen in ihrer ersten Begegnung am Beginn des Stückes zu gleichen: "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." (KA 3: 349) Die Situation ist sogar noch komplexer, da auch in diesem ersten Augenblick je schon andere Bilder aufgehoben sind, die den Blick der Figuren auf ihr Gegenüber prägen: Primislaus etwa sieht "das Bild der Schwester" (KA 3: 277) in der geretteten Frau, sobald der Kleiderwechsel vollzogen ist, und als Pfand bewahrt er das aus ihrem Gürtel entwendete Bild von Libussas Mutter; Libussa wiederum hat "das Bild [...] einer Blume" (KA 3: 289) im Kopf, die den kranken Vater retten soll; stattdessen trifft sie hier auf ihren Retter und Verführer.

Don Cäsar:

Ich aber stand gegenüber auf der Straße
Mit Reif und Schnee bedeckt und sah empor
Zum Fenster, wo die Schatten Glücklicher
Wie Mücken flogen um den Strahl des Lichts.
Da endlich kam der Tag, der ihn bestrafte. (KA 3: 448)

Hier ist es nicht mehr die Frau, sondern der Freund als Rivale in der triangulären Konfiguration, der den Sprecher sowohl um die Zuneigung des Vaters als auch um die der Geliebten gebracht hat. Grillparzers Don Cäsar imaginiert ein häusliches Glück, an dem die generalisierten Anderen partizipieren, die sich im gefährlichen Bann von Lukrezia bewegen. Der frierende Dritte vor den erleuchteten Fenstern ist ein sentimentales Bild für sein eigenes Ausgestoßensein und Außenseitertum, und es verdeutlicht die Tatsache, dass das angebliche "Findelkind" (KA 3: 381) keinen Platz in einer familialen häuslichen Sphäre hat: Ein feminines Zentrum und eine quasi-mütterliche Lichtquelle bleiben ihm verwehrt.

Und nun ändert sich ein weiteres Mal die Begründung für den nächtlichen Besuch. Don Cäsar kommt gar nicht als Ankläger, sondern um seine eigene Unschuld zu deklarieren, so versichert er seinem Gegenüber hier. Für Belgiojosos Tod ist er nicht verantwortlich, denn der aristokratische Ehrenhandel zwischen Russwurm und dem Toten hat nichts mit ihm selbst zu tun: "Nicht ich tats, noch geschahs um meinetwillen, / Das euch zu sagen, kam zumeist ich her." (KA 3: 448f.) Im ersten Akt hatte er das genaue Gegenteil davon behauptet, nämlich der eigentliche Anstifter des Mordes an Belgiojoso zu sein. Hier scheint er Abbitte leisten zu wollen bei der Geliebten vor dem angekündigten Suizid. Aber als er sich die öffentliche Hinrichtung von Russwurm dann aufs Neuerliche vergegenwärtigt, gerät er derart in Zorn, dass er stattdessen den Mord an dem "heuchelnden Verräter" (KA 3: 449) imaginiert: Jetzt möchte er Belgiojoso auch selbst töten, wäre er nicht schon tot. Und in der Klage über Russworms Schicksal, der ihm ein "Freund und Lehrer" (KA 3: 449) war, beklagt er die Grausamkeit des eigenen Vaters, der die spektakuläre Hinrichtung angeordnet hat:

Und wißt ihr welches Los ward meinem Freund?
Der Kaiser ließ auf offnem Marktplatz ihm
Das Haupt vom Rumpfe trennen, Angesichts
Des ganzen Volks, beinah vor meinen Augen. (KA 3: 449)

Don Cäsars Perspektive entspricht dem neuen aufgeklärten Rechtsverständnis, das die alten vormodernen Körperstrafen verwirft, in denen der Souverän sein Recht über Leben und Tod behauptet. Nicht die Strafe als solche kritisiert er, sondern die Tatsache, dass sie den eigenen Freund betrifft, der vom Verrat Lukrezias und Belgiojosos betroffen ist.

Was Grillparzer in der Selbstaussprache des natürlichen Sohnes vorführt, ist die allmähliche Verfertigung des Affekts beim Reden, mit der sich die latente Autoaggression wieder in die Aggression gegen den Rivalen verschiebt. Die Erklärung, die als indirekte Entschuldigung anhebt, mündet in eine neuerliche Attacke. Und da bekommt es seine Dialogpartnerin wieder mit der Angst zu tun, denn es ist klar, dass sich der männliche Zorn jederzeit gegen sie selbst richten kann, auf die Anwesende/Lebende anstelle des Abwesenden/Toten: "O Gott, wer rettet mich?" (KA 3: 449) Aber Don Cäsar beschwichtigt sie ein weiteres Mal, und der Dialog kehrt zum Ausgangspunkt der Szene zurück, zum Geständnis des Liebesverrats, das er ihr dringend entlocken will, indem er ihr die Worte dazu förmlich in den Mund legt.

Der Entlarvungs- und Herabsetzungswunsch wiederum dominiert: Vom hohen Roß soll die Verstellungskünstlerin steigen und sich so zeigen, wie sie tatsächlich ist. Der Verdacht gegen sie lässt keine andere Deutung zu. Eine Demontage des Hohen und Heiligen will auch der natürliche Sohn, aber er will nicht den revolutionären Umsturz der sozialen Hierarchie, den sein Vater in seinem Revolutionsmonolog so angstvoll antizipiert, sondern seinen eigenen kleinen Denkmalsturz, und der gilt dem gefallenem weiblichen Idol und ihrer Tugendsimulation:

Don Cäsar:

Seid nicht besorgt!
 Mir ists, sagt' ich, um Wahrheit nur zu tun.
 Glaub nicht auch, daß mich Eifersucht bewegt!
 Die Eifersucht ist Demut, ich bin stolz,
 Verachtung liegt mir näher als der Haß.
 Doch daß ihr von erlogner Tugend Höhe
 Herabseht auf die Welt, auf mich, auf Alle,
 Den gleichen Fehl verhehlend in der Brust,
 Das soll nicht sein. Fluch aller Heuchelei!
 Sagt mir: ich liebt' ihn den geschiednen Freund,
 Ich liebt' ihn, weil sein Antlitz zart und weiß,
 Ich liebt' ihn, weil sein Haar von Salben duftend,
 Ich liebt' ihn, weil ich töricht, albern, schwach,
 Sagts, und ich lass' euch frei.

Lukrezia: Ich liebt' ihn nicht;

Nur Gott hat meine Liebe und mein Vater. (KA 3: 449)

Grillparzers Don Cäsar deklariert seinen metaphysischen Stolz, und es ist gar nicht die Frau, die er begehrt; er will sie nur hermeneutisch verführen und rhetorisch bezwingen, nämlich zu einem Liebesgeständnis für den toten Freund und Begleiter. Sie soll sich stellvertretend für ihn zu diesem Anderen/Dritten bekennen, der als Freund und Rivale abwechselnd das Liebes- und Hassobjekt in dieser Auseinandersetzung ist. Bemerkenswert an der männlichen Verhörtechnik hier ist die Tatsache, dass Don Cäsar seiner Partnerin das gewünschte Geständnis selbst vorsagt—und sie bräuchte es nur noch zu wiederholen. Es ist die äußerste Affirmation des eigenen Willens im Liebesbekenntnis zum toten Freund, das Lukrezia für Don Cäsar hier aussprechen soll. Eine Parallele dazu gibt es in Grillparzers *Argonauten*, wo der griechische Abenteurer der kolchischen Medea das geforderte Liebesbekenntnis ebenfalls wortwörtlich vorsagt – zu sich selbst bzw. zu dem fremden Gott, als der er ihr zuvor im Turm erschienen ist. Aber die Widerspenstigen da wie dort verweigern die Zustimmung zu ihrer eigenen rhetorischen Unterwerfung und riskieren damit eine Eskalation der Gewalt. Grillparzers Jason im interkulturellen Verführungsdrama gewinnt schließlich doch die Blickherrschaft und die Zustimmung der widerspenstigen Frau, seinem glücklosen Nachfolger im *Bruderzwist* wird weder das eine noch das andere zuteil.

Die Hartnäckigkeit des Sprechers scheitert an der Hartnäckigkeit seines Gegenübers, das sich nicht von ihm erpressen lassen will. Grillparzers Prager Lukrezia lässt sich nicht umfunktionieren zu einem "Gefäß weiblicher Idealität" (Schneider 2010: 220) und zu einer Ikone für den erlösungsbedürftigen Mann. Die Transposition der Frau ins schöne Bild funktioniert in der postidealistischen Ästhetik nicht mehr.⁴³ Der Widerstand von Grillparzers Lukrezia besteht in der Verweigerung des

⁴³ Grillparzers Don Cäsar bezeugt eine Hartnäckigkeit in dieser Szene, die von Libussa als negatives männliches Geschlechtsprädikat bezeichnet wird, von Primislaus hingegen umgedeutet wird zu

verbalen Zwangs, den Don Cäsar mit immer steigendem Nachdruck hier auf sie ausübt. Sie lässt sich auch nicht von ihm entwerten und verwerfen. Angesichts ihrer letzten Verweigerung bleibt Don Cäsar hier schließlich nur noch die physische Evidenz eines Bildes. Der Indizienbeweis soll erbringen, was das Verhör schuldig blieb.

Don Cäsar:

Doch wes ist dieses Bild
Ich bin vertraut mit eures Hauses Räumen –

Die Seitentüre öffnend:

Wes ist das Bild das hängt an jener Wand,
Vom Licht der Lampe buhlerisch beschienen?
Ists Belgiojosos nicht? Ertappt, ertappt!

Lukrezia:

Mein Vater hängt' es hin.

Don Cäsar:

Und ihr Madonna,
Ihr rücktet euern Schemel zum Gebet
Hart an das Bild, daß wenn die Lippen beten,
Das Herz zugleich schwelgt in Erinnerungen,
Erinnerungen die – Und wenn ich tot,
Lacht an der Seite eines neuen Buhlen
Ihr mein und meiner Liebe, wie ihr lachtet
An Belgiojosos Hand. (KA 3: 449f.)

Die Lampe des Verdachts leuchtet dem männlichen Zweifler. Aber was bedeutet die Präsenz dieses Bildes, wenn der Vater es hingehängt hat, so wie es die Tochter erklärt? Was bedeutet die Beziehung zu einem abwesenden Dritten, der die Zuschreibungen der anderen nicht mehr korrigieren kann? Und was berechtigt den Sprecher dazu, nachts in das Haus einer jungen Frau einzudringen und sie zur Rede zu stellen? - Der verbale Schlagabtausch zielt auf die hermeneutische Verunsicherung der Rezipienten; der eifersüchtige Besucher sieht seinen Verdacht über den weiblichen Liebesverrat im Bild des Rivalen vollauf bestätigt. Die erotische Phantasie tut noch das ihre dazu, um die weibliche Anbetung des Toten in Gestalt seines Bildes zu imaginieren. Nun ist es nicht mehr Lukrezia, sondern der von ihr angebetete Rivale steht als Heiliger auf dem Sockel. Das Bild ist dem Sprecher Evidenz für die Intimität des verbotenen Paares und, schlimmer noch: Sie hat ihn nicht nur betrogen, sie wird ihn auch fröhlich überleben und in Zukunft wieder betrügen. Die Aggression gegen die Lebenden und Überlebenden als Teil der suizidalen Verfassung ist klar dokumentiert. Und als Grillparzers Prager Lukrezia, die allen rhetorischen Anfechtungen und Erpressungen in dieser Szene bisher erfolgreich widerstanden hat, jetzt ins Nebenzimmer zu diesem Dritten in Gestalt seines Bildes flieht, da wendet sich die Aggression endgültig gegen sie. Don Cäsar hat das andere Paar leibhaft vor Augen, das er schon immer imaginiert hat, und das ist der ultimative Affront und Beweis der weiblichen Verstellungskunst:

Nicht dort hinein!

Nicht dort hinein vor meines Feindes Bild,
des Heuchlers, Heuchlerin! – Ringst du die Hände

einem positiven Aspekt der Geschlechterdifferenz: "Wenn du Beharrlichkeit statt dessen sagst, / Hast du genannt vielleicht den einz'gen Vorzug / In dem die Frau nachsteht dem festen Mann." (KA 3: 349)

zu ihm als deinem Heil'gen?
Er hat eine Pistole aus dem offenen Gürtel gezogen, die er jetzt in Richtung der offenen Türe abschießt
 Folg ihm nach!
 Was ist geschehn? (KA 3: 450)

Die tödliche Aggression manifestiert sich in der impulsiven Tat, mit der die flüchtige Frau wie flüchtiges Wild gestellt werden soll.

Die Klimax der Szene ist diese spontane Gewalthandlung, die ebenso plötzlich wie absehbar scheint. Es ist am Szenenbeginn noch nicht klar, wie genau dieser Besuch eskalieren wird, aber man kann davon ausgehen, dass er kein gutes Ende nimmt. Schon die Vorgeschichte und der Name des Mädchens bürgen dafür. In seinem suizidalen Don Cäsar hat Grillparzer ein männliches Stalkerprofil gestaltet, das in seiner sozio-psychologischen Prägung schwer zu übertreffen ist. Sein natürlicher Sohn ist kein politischer Akteur im Sinne der anderen Figuren mit ihren parteilichen und persönlichen Interessen und Zielen im Macht- und Herrschaftskonflikt des Stückes, sondern ein unberechenbarer Individualist (rogue actor), rebellisch, entortet und impulsiv, der das Bühnengeschehen und die Aktivitäten der anderen Figuren in entscheidenden Momenten durchkreuzt. Seine Prager Lukrezia hat gute Gründe, vor ihrem ungebetenen Besucher zu erschrecken. Ihr kommen hier die Repliken zu, die die männliche Subjektproblematik entfalten helfen. Sie wird zunächst nicht in ihrer körperlichen Integrität bedroht, sondern verbal attackiert, und schließlich doch im Affekt getötet.⁴⁴ Nichts, was sie zu ihrer Verteidigung sagt oder tut, kann den misogynen Verdacht gegen sie widerlegen. Dem radikalen Zweifel ist kein Kraut gewachsen außer die Evidenz, die ihn nährt. Einer genauen Lektüre kann nicht entgehen, dass Don Cäsar gar nicht *auf* Lukrezia schießt, sondern nur im Affekt einen Schuss "in Richtung der offenen Türe" (KA 3: 450) abgibt, als sie das Zimmer verlässt. Mit Kleist gesprochen: Die impulsive Tat war letztlich ein Versehen; nur zufällig trifft er die flüchtige Frau. Frauen sind Kollateralschäden, wenn Männer unglücklich sind.

Ruth Klüger hat ein männliches Lesen auf Seiten von Frauen konstatiert, die sich so wie männliche Leser gerne mit literarischen Mustern identifizieren möchten. Die sind in der kanonischen Literatur aber häufig männlich und bieten bessere Möglichkeiten dazu:

Die interessanten Menschen in den Büchern, die als wertvoll gelten, sind männliche Helden. Wir identifizieren uns mit ihnen und klopfen beim Lesen jede Frau auf ihr Identifikationsangebot ab, um sie meist seufzend links liegenzulassen. Denn wer will schon ein verführtes Mädchen oder ein verführendes Machtweib oder eine selbstmörderische Ehebrecherin oder ein puppenhaftes Lustobjekt sein? (Klüger 1996:90)

Oder, verschärft, und mit Grillparzers *Bruderzwist* gefragt: Wer will schon gern eine weibliche Leiche sein? Das Abjekte erzeugt keine Empathie, sondern das Gegenteil. Marginale Figuren ohne Interiorität sind nicht empathiefähig und erwecken auch als unschuldige Opfer von Gewalt nicht das Interesse ihrer Rezipienten. Mit der Wahl des Namens Lukrezia hat Grillparzer seiner weiblichen Randfigur etwas mythische Dignität in einer Galerie des weiblichen Widerstands verschafft,

⁴⁴ Die Frage der sexuellen Gewalt ist auch in anderen Stücken zentral. Primislaus etwa erinnert Libussa an ihre Rettung im Wald und den folgenreichen Diebstahl des Schmuckstücks aus ihrem Gürtel: "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 [...] Den Vorschmack Deines Glücks hab' ich gefühlt." (KA 3: 350)

sie umgekehrt aber nicht als literarisches Individuum markiert. Und zur negativen Selbstbestimmung der mythischen Lukrezia-Figur gehört der öffentliche Suizid: Ein Gewaltakt mit markanten politischen Konsequenzen ist die Antwort auf die erlebte Gewalt. Dem Prager Bürgermädchen hier bei Grillparzer bleibt nur das Wort als Waffe, die sie nicht schützt. Ihr Tod führt nicht zur Revolte, denn der Aufruhr findet schon statt und ermöglicht die kollaterale Gewalt. Er stabilisiert umgekehrt auch nicht die bedrohte monarchische Herrschaft, denn der Kaiser wird schon von seinen Untertanen bewacht. Politisch ist er völlig funktionslos und das sinnlose Nebenprodukt eines Konflikts, wobei ein Einzelner hier die Verantwortung trägt. Kein Dolch oder Messer findet Verwendung, sondern eine moderne Waffe in einer Tötung auf mittlere Distanz.⁴⁵

Höfische Begegnungen: Bittsteller, Verführer und Liebesverräter

Die einzige weibliche Randfigur in Grillparzers Trauerspiel also stirbt bereits zu Beginn des vierten Aktes und der Liebesplot des Männerstücks ist auf ein absolutes Minimum reduziert. Aber nicht nur Don Cäsar betätigt sich als Stalker hier, auch sonst ist von aristokratischer Libertinage (Leopold) und vom männlichen Liebesverrat (Rudolf) die Rede, und die Konfliktkonstellation von Vater und Sohn (als Bittsteller) ist wesentlich über Frauen und Freunde als Referenzobjekte in der Dramenhandlung bestimmt. Auch eine Verführung findet hier statt, aber nicht die der widerständigen Lukrezia durch Don Cäsar, sondern die politische Verführung des Kaisers durch den geliebten Neffen, und die Erotik der Macht steht dabei auf dem Spiel: "Ein Wort von euch und tausend Schwerter flammen / Zu euerm Schutz, zum Schutz der Majestät." (KA 3: 439) Die Wiederherstellung seiner souveränen Machtfülle durch das gewünschte Machtwort zu seinen Gunsten verspricht Erzherzog Leopold seinem verführbaren Onkel hier. Dass Kaiser Rudolf diese Machtfülle in Grillparzers Drama de facto gar nie besessen hat, steht auf einem anderen Blatt.

Ein höfisches Kompliment in Form eines kleinen Männerwitzes demonstriert die Vertrautheit zwischen dem natürlichen Sohn und dem Kämmerer des Kaisers in der Audienzszene des ersten Aktes. Als der junge Don Cäsar hier erstmals auf die Bühne stürmt, um sich bei Rumpf nach dem Befinden des Kaisers zu erkundigen, wird er von diesem zur Geduld ermahnt und getröstet – mit einem Pferd als lebendigem Spielzeug, mit dem er sich inzwischen beschäftigen darf. Don Cäsar: "Wem ist das Pferd das man im Hofe führt?" – Rumpf: "Ach euer wenn Ihr wollt. Der Kaiser hat es heute / Besehen und gekauft." – Don Cäsar: "Ich wills besteigen." (KA 3: 381) Der verwöhnte Sohn bekommt alles, wonach es ihm gerade verlangt, nur nicht das Ohr seines Vaters, und er zeigt keinerlei Furcht oder Respekt vor dem Kämmerer, der den Zugang zum Kaiser bewacht und sogar einen Erzherzog abzuweisen vermag. Die Respektlosigkeit, mit der er Rumpf benennt ("Nun, Perückenmann, / Ist er zu sprechen?" KA 3: 380), und der kleine Scherz über seinen hohen Herrn, den sich dieser hier erlaubt, zeigen, wie vertraut die beiden miteinander sind und welch privilegierten Status Don Cäsar am Hof genießt. Das "Findelkind, im Schlosse hier gefunden," (KA 3: 381) so die offizielle Sprachregelung zu Don Cäsars Herkunft, darf sich offenbar alles erlauben—bis zu diesem Zeitpunkt, an dem er das Maß offenbar überschreitet und den väterlichen Zorn provoziert, wie die erste Anrede des Sohnes bereits signalisiert: "Entarteter!" (KA 3: 386) Oder der in seiner

⁴⁵ Auch im *Treuen Diener* wird auf Distanz getötet, aber noch mit einem alten Mordinstrument. Die Rebellen werfen dem vermeintlichen Otto von Meran einen Dolch ins Dunkel nach, der die flüchtige Königin in Stellvertretung ihres Bruders trifft. (KA 2: 579)

Lektüre gestörte Misanthrop hat in dem Augenblick einfach nur schlechte Laune, was das arbiträre Moment seiner Entscheidungen unterstreicht.

Don Cäsars Frage nach dem Befinden des Kaisers beantwortet Rumpf mit dem folgenden Witz, der Vater und Sohn unterhält:

Der Herr verjüngen sich mit jedem Tage,
Sehn wie ein Dreißiger. Sagt' ich doch heut nur:
Daß sie so selten öffentlich sich zeigten,
Die Weiber sei'ns, die drob am meisten klagten.
Da lachten Seine Majestät.

Don Cäsar: Ich glaub's wohl.
War ich dabei ich hätte auch gelacht.
Ein Dreißiger! mit solchen [sic] Bauch und Beinen.
Wie nun, kann ich ihn sprechen? (KA 3: 380f.)

Es ist nicht weiter erstaunlich, dass das höfische Kompliment und der ungenierte Blick des Sohnes auf den eigenen Vater andere Resultate zeitigen, man würde den kleinen Männerwitz nur eher in einer Komödie mit einem lächerlichen Alten auf Liebespfaden vermuten als in einer höfischen Audienzszene, wo die Passage gerade durch ihre Deplatziertheit besticht. Und der abweisende Alte mit dem Stock, der wenig später die Bühne betritt und seine Umgebung nicht zur Kenntnis nehmen will, erscheint kaum geeignet als Referenzobjekt eines jung gebliebenen Charmeurs und Frauenhelden. Aber dieser alte Mann ist auch der Vater eines illegitimen Sohnes, den er irgendwann einmal im Rahmen eines Liebesverhältnisses bzw. als Verführer eines jungen Mädchens gezeugt haben muss, so wenig der Augenschein des weltfremden Alten hier auch dafür spricht. Und es ist der provokative Verweis des Sohnes auf das Schicksal der unbekannt (verführten, betrogenen) Mutter, der einen Wutanfall und eine Paranoiaattacke bei Rudolf auslöst, in dem sich ihm das Gesicht des lachenden Sohnes bis zur Maske des Teufels verzerrt. Es ist der erste große Eklat im Stück und der Kaiser verfällt in eine halluzinatorische Trance, von der er sich erst nach und nach wieder erholt. Selbst den eigenen Neffen erkennt er im ersten Augenblick nicht.

Mit dem Vorwurf des väterlichen Liebesverrats an der eigenen Mutter und der Andeutung dessen, dass ihm sein Geburtsgeheimnis durchaus bekannt sei, stachelt Don Cäsar den zornigen Vater hier noch weiter an, als der ihm seine nächtlichen Eskapaden verweist. Und Rudolf bedroht den "frechen" Herausforderer mit ewigem Gefängnis, sollte er es je wagen, das Geheimnis seiner Geburt anzutasten und seine eigene Vaterschaft preiszugeben. Die astrologische Prognose einer Gefahr in seiner nächsten Nähe ist der Motor der Paranoia, die den Bastard als Wiedergänger des Teufels begreift, sich selbst aber christologisch als Gottes Sohn: "Und also steht er da, hohnlachend, trotzend, / Wie einst der Teufel vor des Menschen Sohn. / Fort, dieses Lachen, fort!" – (KA 3: 387) Gegen die kindliche Provokation des lachenden Sohnes ist kein Kraut gewachsen und die väterliche Gewalt gegen Don Cäsar ist im Ansatz hier bereits vorweggenommen, nur mangelt es Rudolf in dieser Szene noch an der Chance, gegen den unmöglichen Nachfolger vorzugehen – denn man nimmt seine Aufforderung ("Nehmt ihn gefangen!" KA 3: 387) offenbar nicht ernst. So bleibt nur die formelhafte sprachliche Selbstvergewisserung, als er seinen eigenen Hofstaat als seine Feinde verkennt: "Yo soy el emperador! Der Kaiser ich!" // "Bin ich verkauft im Innern meiner Burg, / Und ist kein Schirmer, ist kein Helfer nah?" (KA 3: 387) Der Ruf nach Hilfe korrespondiert wundersamerweise mit dem Auftritt

von Erzherzog Ferdinand, der genau im Augenblick dieses Appells die Bühne betritt und Don Cäsar mit sanftem Druck dazu bewegt, die Audienz zu verlassen, ehe die Situation weiter eskaliert. Er ist der erste der beiden dynastischen Nothelfer im Stück, die den Kaiser zu problematischen Entscheidungen bewegen. Grillparzer bedient sich einer kleistischen Dramaturgie der theatralisch überkodierten Koinzidenz, in der sich unterschiedliche Ereignisreihen folgeträchtig überschneiden. Den Namen des Vaters aber kennen alle, selbst die einfachen Soldaten an der Grenze, nicht nur der natürliche Sohn, der seinen abergläubischen Vater mit diesem Wissen hier provoziert.⁴⁶ Diese Tatsache erklärt auch die privilegierte Stellung am Prager Hof, die er am Beginn des Stückes so plötzlich verliert.

Grillparzers Entwürfe zur Konfrontation von Rudolf und Don Cäsar in der Audienzszene besagen:

Cäsar, der verwöhnte Liebling, stürmt herein. Nun erst spricht der Kaiser, dem Wilden bittere Vorwürfe machend. (KA 3: 759f.) // Don Cäsar ist eingetreten, vorlaut und lärmend; das verzogene Kind. Er schweigt jedoch und zieht sich zurück; gleich den Übrigen, da der Kaiser erscheint. Dieser tritt auf, düster und in sich gekehrt. [...] Als die Reihe auf die Exekuzion Rusworm's kommt, ruft Don Cäsar aus: er war ein tapferer Mann! Der Kaiser vor sich hin: ein tapfrer Mann, allein ein böser Mensch! [...] Da tritt Cäsar vor und erzählt selbst was er gewagt. Der Kaiser, höchst erzürnt, fährt ihn mit harten Worten an [...] und da Cäsar nicht schweigt, heißt er ihn den Degen ab[geben und] gehen, und während Cäsar laut und übermüthig seine Vertheidigung führt, tritt Erzherzog Ferdinand, durch den Lärm herbeigeführt, für den Kaiser besorgt auf. Cäsar wird fortgebracht. (KA 3: 785f.)

Die Szene, wie sie Grillparzer gestaltet hat, enthält eine entscheidende Modifikation: Zwar stürmt Don Cäsar hier anfangs ebenso herein, wie die Szenenanweisung besagt, aber da ist der Kaiser noch nicht auf der Bühne, und als er nach dem Beginn der Audienz wieder zurückkommt, ist Rumpf dankbar für die Ablenkung ("Ihr kommt zur rechten Zeit. Versucht, ob etwa –" KA 3: 384), da der Kaiser in seiner Lope de Vega Lektüre mit den Berichten vom Türkenkrieg nicht behelligt werden will ("stößt unwillig mit dem Stocke auf den Boden" KA 3: 384). Don Cäsar soll ihn offenbar besänftigen oder aufheitern, wie der elliptischen Aufforderung zu entnehmen ist, aber er kommt selbst mit einem Anliegen, von dem sein Vater ebenfalls nichts hören will. Die wichtige Änderung gegenüber den Entwürfen besteht darin, dass er dem unwilligen Kaiser hier zu Beginn keineswegs als respektloser Provokateur entgegen tritt, sondern als engagierter Fürsprecher für einen Freund, der Rudolf mit einem rechtlichen und politischen Entscheidungsfall konfrontiert.

Don Cäsar tritt als Bittsteller auf für den wegen des Totschlags an Belgiojoso zum Tode verurteilten Feldmarschall Russworm, und anfangs scheint es fast so, als seien die Rollen vertauscht, wenn der Sohn den seine Kommunikationsunwilligkeit und Regierungsunwilligkeit demonstrierenden Vater dazu ermahnt, in die Herrscherrolle zu treten und die Konsequenzen seines Urteils zu bedenken. Er bringt seine

⁴⁶ Instruktiv zur Geschichte von Prag, zum historischen Rudolf und zur Russworm Affäre ist Demetz (1997: 219f.). Der historische Rudolf entspricht auf jeden Fall dem Verführer-Bild des Sohnes hier: "Rudolf was well known for his sexual appetites, to say the least, and for his quickly changing desires. 'He prefers free love to marriage,' an unfriendly novelist remarked when speaking of his 'troops of concubines' and 'virgins who greatly valued their chance to be deprived of this title.' [...] [H]e legitimized them [his many children] as far as was legally possible, but they were an unhappy group nevertheless. [...] Julius Caesar, Don Juan d'Austria, the oldest, was clinically mad (the heritage of his Spanish great grandmother), was exiled to Krumlov Castle in southern Bohemia, where he killed a young girl named Maruška, disfiguring her corpse with a hunting knife."

missglückte Intervention mutig vor, nachdem er gleich zu Beginn einen "zornigen Blick" (KA 3: 385) des Kaisers geerntet hat, der nichts Gutes verheißt: "Ihr scheint nicht gut gelaunt, doch muß ich sprechen. Es gilt ein Leben, gilt wohl mehr als dies." (KA 3: 385) Und er liefert eine ganze Reihe von Gründen hier, warum Russwurm begnadigt werden soll. Zunächst erklärt er die Tat zu einem Akt der Selbstverteidigung, gefolgt von dem Appell, doch die Verdienste des treuen Türkenhelden abzuwägen gegen sein Vergehen, die es gebieten sollten: "Euch zu erhalten ein so teures Leben." (KA 3: 385) Und schließlich kommt auch die persönliche Dimension ins Spiel, nämlich dass es das Leben eines Freundes betrifft, "den ich nicht lassen kann, / Und retten muß, gält es das Äußerste." (KA 3: 385) Auf einen fragenden Blick des Kaisers hin erklärt Rumpf kurz den Fall ("Es ist von wegen Herman Rußwurm" KA 3: 385), und der Kaiser wirft "wie suchend" (KA 3: 385) die Papiere auf dem Tisch durcheinander. Rumpf, der den Willen seiner Majestät zu deuten sucht, holt das Urteil aus dem Kabinett, das dort zur Unterschrift bereit lag.⁴⁷ Während seiner Abwesenheit führt Don Cäsar noch einige weitere Gründe für Russwurms Begnadigung an, die offenbar zu erwarten steht: Selbst wenn er im Affekt getötet haben sollte, sei er doch ein "wackerer" Mann – "Indes sein Feind ein Weiber-, Pfaffen-Diener / Ein Heuchler und ein Schurk!" (KA 3: 385) – und er versteigt sich schließlich zu dieser problematischen Äquivalenz: "So denkt, derselbe Zorn, der hier den Gegner schlug, / Gewann Euch auch in Ungarn zwanzig Schlachten." (KA 3: 385) Der Wert eines Lebens soll sich dem praktischen Kalkül verdanken, das den heroischen Furor exkulpiert. Zwar führt der Kaiser den Türkenkrieg selbst aus politischer Berechnung, um ein labiles inneres Gleichgewicht zu erhalten, aber den Appellen des Sohnes ist er nicht zugänglich hier.

Rumpf: Er reicht die Schrift dem Kaiser, der sie zurückweist.
 Guter Gott! – Beliebt vielleicht
 Eu'r Majestät hochgnädig zu bestimmen
 Was Dero Absicht mit so wicht'ger Schrift?

Der Kaiser nimmt das Paket, liest hohnlachend die Aufschrift und gibt es zurück.

Ich weiß recht wohl: die äußre Fert'gung lautet
 An Rat und Schöffen eurer Altstadt Prag.
 Doch, wenn das Urteil wirklich unterschrieben,
 Wie ich vermuten sollte—

Der Kaiser stößt unwillig mit dem Stocke auf den Boden.

Don Cäsar: Gnäd'ger Herr!
 Ich muß euch bitten für zwei Augenblicke
 Die feindlich düstre Laune aufzugeben,
 Die sich in diesem Schweigen wohlgefällt.
 Bedenkt: Kommt dieses Urteil so gefertigt
 Und unterschrieben auf das Prager Schloß,
 So stirbt mein Freund.

Rudolf: Er stirbt! – Und du mit ihm,
 Wagst ferner du's ein Wort für ihn zu sprechen. –
 Entarteter! Ich kenne deine Wege.

⁴⁷ Man könnte Grillparzers Trauerspiel auch von Rumpf her lesen als Schwellenfigur, Interpret und Übersetzer. Er ist der loyale, kaisertreue Diener im Gegensatz zum schlaunen mephistophelischen Diener seines Herrn (Klesel), dem Reeve seine anregende Analyse gewidmet hat. Zur Geschichte des Dienens und der "Epistemologie des Randständigen" unter mediengeschichtlicher Perspektive siehe auch Krajewski (2010).

Du schwärmst zu Nacht mit ausgelassenen Leuten,
 Stellst nach den Kindern ehrbar stiller Bürger,
 Hältst dich zu Meutern, Lutheranern. (KA 3: 385f.)

Die Gründe des Sohnes mögen nicht alle gleichermaßen überzeugen, aber er kommt in erster Linie als Bittsteller für den Freund. Und er wirft noch ein rhetorisches Extrascherflein in die Waagschale, um Russworms Begnadigung zu erwirken. Die grundsätzliche Frage ist, ob die Strenge der Tat angemessen ist und ob es mildernde Umstände gibt.

Der Kaiser selbst hat einen treuen und verlässlichen Freund in Herzog Julius, der im dritten Akt die Bühne betritt und die Freundschaft mit Rudolf im Nachspiel des fünften Aktes zelebriert: "Er war mein Freund, ich wenigstens der seine –" (KA 3: 479) Aber Russworm muss sterben, nicht *wegen* seiner Tat, sondern *weil* er der Freund des Sohnes ist, dem der zornige Vater eine Lektion erteilen will, während er ihn als Nachtschwärmer und Unruhestifter beschimpft. Zu Beginn dieser Szene steht der vernünftige Sohn einem irrationalen, zornigen Alten gegenüber, der im Affekt ein Urteil bekräftigt über eine offenbar im Affekt begangene Tat. Das wirft ein schlechtes Licht auf die Entscheidung. Don Cäsar widerspricht dem politischen Vorwurf des Kaisers und verteidigt sich mit der aufgeklärten Toleranzmaxime, die Rudolf in seiner Freundschaft mit Herzog Julius selbst beherzigt: "Meuter / Hab' ich mit meiner Freundschaft nie beehrt / Und was den Glauben, Herr, betrifft, da richtet / Nur Gott." (KA 3: 386) Aber das nützt ihm hier nichts, denn er kommt im falschen Moment und für seine Gründe und Bitten hat Rudolf kein offenes Ohr.

Auch die Gesten und das Requisitenspiel sprechen eine deutliche Sprache, die die Entscheidung des Kaisers noch etwas fragwürdiger erscheinen lassen. Der kaiserliche Stock, eingeführt als "Krückenstab" (KA 3: 382), ist die Stütze des Herrschers und des alten Mannes, der da die Bühne betritt und fast umfällt, als er "den Stock fahren läßt, um nach der Partisane zu greifen," (KA 3387) mit der er den Sohn attackieren will. Fünfmal kommt der Stock in der Audienzszene ins Spiel. Die zweite der oben zitierten Abwehrgesten, mit der der unwillige Kaiser seinem Kämmerer signalisiert, dass er mit dem unterschriebenen Exekutionsbefehl nicht weiter beehligt werden will, ruft die verbale Intervention Don Cäsars auf den Plan, der seinen Vater an seine Herrscherrolle mahnt. Und das produziert die rüde Abwehr und die doppelte Bekräftigung des Urteils, dessen Vollstreckung der Sohn zu verhindern sucht: "Er stirbt! [...] Der Rußworm stirbt!" (KA 3: 386) Dem Kaiser zufolge war es ein "feiger Mord" (KA 3: 386), kein Akt der Selbstverteidigung oder Totschlag im Affekt, und mit der Zustimmung, wenn nicht gar Hilfe von anderen vollzogen. Und zu denen zählt Rudolf offenbar auch den eigenen Sohn, den er hier ebenfalls mit dem Leben bedroht. Die Rezipienten erhalten zwei völlig konträre Darstellungen der Tat und des Täters, den der Sohn dringend retten will und der Vater mit Nachdruck verdammt.

"Mein edler, frommer, mildgesinnter Herr!" (KA 3: 465) Mit diesen gewichtigen rahmenden Worten am Ende des vierten Aktes wird Herzog Julius den soeben auf offener Bühne friedlich verstorbenen Rudolf preisen. Der panegyrische Nachruf gilt einer idealen Herrschergestalt, die der tote Kaiser keinesfalls gewesen ist. Der alte Mann im ersten Akt von Grillparzers *Bruderzwist* ist ein launenhafter Misanthrop mit maliziösen Zügen, der zwar nicht unbedingt regieren will, aber seine Macht über andere offenbar doch genießt. Was im politischen Testament des Kaisers als Maxime des weisen Zögerns erscheint, erweist sich hier zu Beginn des Stückes als massive Realitätsverweigerung, an der Rudolfs Regierungsgeschäfte und seine Rolle als Herrscher und Vater leiden. Don Cäsar ist anfangs der Erwachsene in dem

erhitzten Austausch mit dem unwilligen Vater, der letzteren dazu ermahnt, sich auf seine Verantwortung als Souverän zu besinnen. Was ihm zuteil wird, ist die oben beschriebene Machtdemonstration in der Bestätigung des Urteils über Russwurm statt der erhofften Gnade als Teil der kaiserlichen Souveränität. Es folgt die zornige Attacke auf Don Cäsars Lebenswandel, die der nicht mundfaule Sohn mit einer Attacke auf den Vater quittiert. Die Audienzszene also verknüpft Grillparzers Grundthemen von Liebesbesitz und Liebesverrat: Der Vater verweist dem Sohn die nächtlichen Eskapaden und das Besitzdenken in Liebesdingen, der Sohn verweist dem Vater den eigenen Liebesbetrug. Beide sind empört.

Grillparzers Rudolf ist ansonsten ein Meister der Kunst, seine *post factum* zur weisen Voraussicht verklärte Untätigkeit nebst der milde entschuldigenden habsburgischen Unfähigkeit zu rechtfertigen. So in der folgenden Unterredung mit Ferdinand in dieser Szene, dessen kaltblütige Bekehrungs- und Vertreibungspolitik gegen die Protestanten ihn zwar sehr menschlich schaudern macht, mit dem kleinen Schönheitsfehler nur, dass er durch seine Passivität und Realitätsverweigerung selbst dafür mitverantwortlich ist. Ferdinand hatte um die kaiserliche Erlaubnis für seine drakonischen Maßnahmen gebeten und schließlich eigenmächtig gehandelt, weil keine Antwort kam aus Prag: "Herr, ich schrieb / So wiederholt als dringend, aber fruchtlos." (KA 3: 393) Und Rudolf rechtfertigt sich wenig überzeugend: "(die auf dem Tische liegenden Papiere unter einander schiebend) Es ist hier wohl Verwirrung oft mit Schriften." (KA 3: 393) Die Belehrung des Neffen über den Gegensatz von himmlischer Ordnung und irdischer Unordnung in der ersten Prunkrede des Dramas kann sich auf die naheliegende Evidenz auf dem Schreibtisch des Kaisers stützen: "Dort oben wohnt die Ordnung, dort ihr Haus, / Hier unten eitle Willkür und Verwirrung." (KA 3: 391) Grillparzers Rudolf demonstriert die praktische Inkompetenz und Regierungsunwilligkeit eines Herrschers, der der Lust an der Zerstreuung nachgibt anstatt zu regieren, wie auch die Geste besagt, mit der er "die auf dem Tische liegenden Briefschaften verächtlich" (KA 3: 383) zurückschiebt, um sich mit Genuss seiner Lope de Vega Lektüre zu widmen. Er darf sich hier mit Grillparzers eigener Lieblingslektüre vergnügen und ist entsprechend schwer nur davon abzubringen. Der alte Kaiser ist letztlich nicht weniger verwirrt als die wirre Zeit, deren Chaos er stellvertretend in seinem Sohn beklagt; das besagen auch die Gesten. Die Unordnung der Papiere auf seinem Tisch hat er selbst gestiftet und er liefert dazu eine bequeme Apologie.

Welten scheinen Kleists korrupten Dorfrichter Adam in seinem niederländischen Husum vom weltflüchtigen Habsburgerkaiser am Prager Hof zu trennen, aber in ihrem laxen Umgang mit den Akten zeigen sie eine klare Verwandtschaft. Der eine wickelt schon einmal den Käse damit ein, wenn er gerade nichts anderes zur Hand hat; der andere schiebt sie von sich weg oder auf seinem Tisch herum, auf dass er nichts mehr findet. In ihrem vormodernen Habitus sind beide keine Vertreter einer effizienten modernen Staatsbürokratie. Das macht sie sympathisch und problematisch, auch weil das Nichtstun im Falle Rudolfs die Inhumanität zwar nicht erzeugt, so doch toleriert.⁴⁸ Kleists alter Adam wiederum ist ein korrupter und erpresserischer Don Juan. Und wenn Grillparzers Rudolf auch jetzt kein Don Juan mehr ist, so war er es doch in seiner Jugend irgendwann, das besagt der provokante Vorwurf

⁴⁸ Hoffmann (1999) in ihrer interessanten Analyse der Audienzszene hat darauf verwiesen, wie ingenios Politik und Psyche im *Bruderzwist* verschränkt sind: Im spontanen "Grauen" (KA 3: 394) Rudolfs angesichts der Kälte des Neffen, das ihn so dringend nach "Menschen" (KA 3: 394) hier verlangen lässt, schwingt das spanische Kindheitstrauma je schon mit: "Die Kinderzeiten werden wieder wahr, / Und mich umschauert wie Gespensterglauben." (KA 3: 394)

des Sohnes, der den Liebesverrat an der eigenen Mutter insinuiert. Vorsicht ist also geboten bei der anschließenden Reinterpretation des Eklats in der Audienzszene gegenüber dem Neffen, als sich Rudolf hier langsam von seinem Zorn und seiner Verblendung erholt. In der Tirade gegen den Zeitgeist denunziert er die Mutter im Sohn, der als Bittsteller kommt und dessen Attacke er selbst provoziert hat:

Seht ihr, so halten wirs in unserm Schloß. –
 So dringt die Zeit, die wildverworne, neue,
 Durch hundert Wachen bis zu uns heran,
 Und zwingt zu schauen uns ihr greulich Antlitz. –
 Die Zeit, die Zeit! Denn jener junge Mann,
 Wie sehr er tobt, ist doch nur ihr Schüler,
 Er übt nur was die Meisterin gelehrt. – (KA 3: 388)

Wer da tobt, das ist der Vater in seinem Zorn, der im Störenfried die unerwünschte Störung beklagt. Es bedarf einiger Phantasie, sich Grillparzers alten Kaiser als jungen Verführer vorzustellen, und der natürliche Sohn auf den Spuren des Vaters macht ebenfalls keine gute Figur, wenn er seine hermeneutischen Übergriffe und Machtbehauptungen bis zum Äußersten treibt und das Objekt seiner Avancen zerstört so wie der Vater den seiner Liebe verlustig gegangenen Sohn. Parallel zur Herrschaftsablöse auf der Handlungsebene des Stückes vollzieht sich im *Bruderzwist* auch eine Sohnesablöse, und das bereits mit Ende des ersten Aktes, als Erzherzog Leopold erstmals die Bühne betritt. Das Bild für Don Cäsar im Stück ist das des ungezähmten, wilden Pferdes, das dringend der Domestizierung bzw. der Disziplinierung bedarf, wie der Kaiser hier gegenüber Prokop betont: "Der freche Sohn der Zeit. – Die Zeit ist schlimm / Die solche Kinder nährt und braucht des Zügels. / Der Lenker findet sich, wohl auch der Zaum." (KA 3: 426) Schuld ist die Mutter, die feminin konnotierte Zeit, die stellvertretend in ihrem Sohn gebändigt werden soll. Die Reden und Bilder des Stückes unterstreichen die dringenden Maßnahmen zur pädagogischen Disziplinierung des Sohnes im Sinne Foucaults. Ein maßvoller, aufgeklärter Erzieher ist Grillparzers Rudolf allerdings nirgendwo im ganzen Stück und er fällt schließlich auf das alte Modell des souveränen grausamen Strafens zurück. Don Cäsar aber ist hier umgekehrt auch derjenige, der das geschenkte "türk'sche Roß" (KA 3: 394) trainiert, auf dem sich seine Parallel- und Gegenfigur im ersten Akt im Schlosshof "tummelt." (KA 3: 394) Die Teichoskopie schildert eine Szene voll jugendlicher Lust und Überschwang, und Rudolf kann es kaum erwarten, den geliebten Neffen zu sehen – ganz im Gegenteil zum Widerwillen gegen den natürlichen Sohn in seiner "feindlich düstre[n] Laune" (KA 3: 386) am Beginn dieser Audienz. Schon hier ist es klar: quod licet Jovi, non licet bovi. Der Kaiser huldigt der Doppelmoral, und was ihm den einen zum lebenswerten Menschen macht, das kostet den anderen sein Leben.

Ein jugendlicher Don Juan sein ist nicht strafbar, sondern sympathisch und menschlich, und mit Nachsicht zu beurteilen, solange man nicht der Sohn des Kaisers in dessen eigenen Fußstapfen ist. Schwerer wiegt da schon der politische Vorwurf der Meuterei, aber an dem ist nichts dran, wie der weitere Verlauf der Dramenhandlung erweist. Nirgendwo ist der natürliche Sohn hier als Rebell gegen den Kaiser aktiv. Er repräsentiert einen jugendlichen Generationenprotest, aber er ist kein politischer Antagonist. Auch das ist ein wichtiger Aspekt des Lukrezia-Plots, nämlich dass Don Cäsar als politischer Akteur gar nicht erst tätig werden kann. Strukturell betrachtet, und zwar als Parallel- und Gegenfigur zum kaisertreuen Neffen und als Verwandter von diversen Stürmern und Drängern, könnte oder sollte er durchaus in dieser Rolle sein, aber er ist viel zu präokkupiert von seiner persönlichen Misere,

vom Verlust des Freundes und der vermeintlichen Untreue der Geliebten, und gerade darin wiederum der Sohn seines eigenen Vaters, der ja selbst die willkommenen Ablenkungen durch Kunst und Literatur dem mühsamen Geschäft des Regierens vorzieht.⁴⁹

Für einen Herrscher, dessen politisches Programm so ganz auf Nicht-Handeln, auf weises Verzögern und auf Entschleunigung eingestellt ist, ist Grillparzers Rudolf erstaunlich ungeduldig und von schwankenden Stimmungen beherrscht. Die misanthropisch-weltabweisende Haltung am Beginn der Szene weicht dem Enthusiasmus und der Euphorie bei Leopolds angekündigter Ankunft.

Rudolf: So ist der Leupold da? Wo ist, wo weilt er?

Rumpf:

Im Schloßhof tummelt er das türk'sche Roß,

Das ihr gekauft und das Don Cäsar schulte.

Sie jubeln, daß der Erker widerhallt.

Rudolf:

Sie jubeln? Tummelt? Ein verzogner Fant,

Hübsch wild und rasch, bei Wein und Spiel und Schmaus.

Wohl selbst bei Weibern auch; man spricht davon.

Allein er ist ein Mensch. Ich will ihn sehn,

Den Leupold sehn! Wo ist er? Bringt ihn her!

Rudolf:

[...]

Wo bleibt der Range? Warum kommt er nicht? (KA 3: 394)

Und da stürzt er auch schon herein, als sich der formelle Zug eben zum Hinausgehen formiert, und der Kaiser selbst verletzt das höfische Protokoll, um gestisch seine Freude über die Anwesenheit des Neffen zu bekunden. Er tippt ihm auf die Schulter und "winkt ihm liebeich drohend Stillschweigen zu," als dieser ihm "lebhaft die Hand" (KA 3: 395) küsst. Spätestens zu dem Zeitpunkt ist klar, dass der stürmische Neffe den stürmischen Sohn als verwöhnter Liebling des Kaisers abgelöst hat, dem er alles durchgehen lässt. Hier der jugendliche Störenfried und Troublemaker, der seinen Zorn herausfordert, dort der ungeduldig erwartete Neffe und Wunschsohn, dem er seine Zuneigung offen bekundet. Die oben beschriebene Geste ist umso frappierender, als die Berührungen durch andere Figuren zuvor in dieser Szene die Regression und Paranoia des Kaisers auslösen; hier dagegen sucht er selbst den körperlichen Kontakt und stört das Ritual. Was Don Cäsars Auftritt anbelangt, so produziert schon seine verbale Intervention zugunsten Russworms eine allergische Abwehrreaktion – der physischen Nähe bedarf es da gar nicht mehr; und auch vor der Berührung durch den Neffen Ferdinand zieht sich Rudolf hier sofort zurück. Die Parallelität und Differenz geht bis ins gestische Detail. Erzherzog Leopold, der junge Charmeur, ist auch der mann-männliche Verführer des Kaisers im dritten Akt, der gemeinsam mit ihm die Peripetie des Stückes zu verantworten hat. Der Bastard Don Cäsar ist nach dem verfehlten ungarischen Abenteuer den ganzen dritten Akt über in Haft und erst das nächtliche Chaos befreit ihn daraus.

Wie Grillparzers Notizen zum Stück zeigen, hat er beide Möglichkeiten erwogen, nämlich die Alleinverantwortung des Kaisers für die Peripetie oder ein eigenmächtiges Handeln zu seinen Gunsten ("Leopold auf eigene Faust" KA 3: 797), das ihn ins Verderben stürzt: "Soll (am Schluss des III Aktes) Rudolf seinen Grundsätzen

⁴⁹ Zu diesem Thema in Grillparzers Selbstdiagnosen siehe meinen Essay *Unglück und Zerstreung* (2016).

untreu werden, indem er die Passauer herbeiruft und den Protestanten den Majestätsbrief erteilt, und dadurch das erste Mal seine Unthätigkeit überwindend, sich selbst ins Verderben stürzen? Oder soll dieser Einbruch ohne sein Wissen geschehen, und er von denen, die ihm helfen wollen, den letzten Schlag empfangen?" (K 3: 794ff.) Im Drama zeichnen beide gemeinsam für die Wendung der Dinge verantwortlich.

Das Thema des Frauenhelden und der aristokratischen Libertinage klingt auch im zweiten Akt wieder an, als der behäbige Erzherzog Max den Neffen Leopold bei der gemeinsamen Besprechung im Lager mit dem Gerücht seiner erotischen Eroberungen scherzhaft traktiert, als der sich nicht setzen will: "Ihr wißt, ich stehe gern." – "Ich weiß, ich weiß! In Grätz vorm Bäckerladen / Hast du gestanden, eisern, stundenlang, / Bis sich die holde Mehlverwandlerin / Am Fenster, günstig, eine Venus, zeigte." (KA 3: 407) Wieder ein kleines Seitengeplänkel also, das in einem klassischen Geschichtsdrama nicht zu finden wäre, und Grillparzers habsburgischer Falstaff will denn auch ehestens wieder weg von dem chaotischen Kriegsschauplatz, der keine Sinnesfreuden zu bieten hat.⁵⁰ Erzherzog Leopold hat offenbar mehr Erfolg mit seinen Nachstellungen als Don Cäsar und er bestätigt die vom Kaiser und von Erzherzog Max kolportierten Gerüchte auch insofern, als er der flüchtigen Lucrezia die eingangs beschriebenen Komplimente macht. Das Thema des erotischen Betrugs und der Verführung wird in Grillparzers *Bruderzwist* mehrfach durchgespielt: mit der Anspielung auf den tabuisierten Liebesverrat in der Vergangenheit und den väterlichen Sündenfall, dem der illegitime Sohn sein Leben schuldet; mit dem Betrugsverdacht des Sohnes gegen die vermeintlich untreue Frau, und in dem Ruf als erfolgreicher Verführer, der dem habsburgischen Neffen hier je schon voraus eilt.

Als Verführungskünstler par excellence erweist sich Erzherzog Leopold aber nicht gegenüber den Frauen, sondern gegenüber dem Kaiser, von dem er in einem Moment der Schwäche und Verführbarkeit – hinterszenisch in die Intimität des kaiserlichen Kabinetts verlegt—die schriftliche Vollmacht für das Eingreifen des Passauer Heeres erwirkt, was Rudolfs politischen Untergang besiegeln wird. Der Kaiser selbst als Reflexionsfigur des Geschehens kommentiert die bevorstehende Wendung als eine verlockende, aber falsche Alternative – und er flieht vor dem Neffen ins Kabinett, aber vergeblich, denn die Versuchung ist zu stark. So wie der paranoide Kaiser im respektlosen Sohn den lachenden Teufel sieht, so blitzt auch im Neffen hier wieder der Teufel auf und wird von ihm auch selbst so benannt. Zu Julius: "Siehst du, da kommt er der Versucher, da! / Mein Sohn, mein Leopold! – Und doch, hinweg! / Er steht im Bund mit meines Herzens Wünschen. [...] Versucher fort! Ob hundertmal mein Sohn." (KA 3: 439) Don Cäsar appelliert an den Vater als Herrscher; Leopold schmeichelt dem Vater im Herrscher mit seiner Sohnesliebe—und das gibt den Ausschlag hier, nicht schon die versprochene militärische Machtdemonstration, mit der der junge Retter in spe auch seine eigene Macht demonstriert:

Ein Wort von euch und tausend Schwerter flammen
Zu euerm Schutz, zum Schutz der Majestät.
Doch wenn ihr auch den Retterarm verschmäht,

⁵⁰ Und eine spielerische Hommage an eine Geliebte Grillparzers in den 1820er Jahren, Marie Smolk von Smolenitz, deren Schönheit er in seiner Lyrik mehrfach besungen hat, so wie hier in diesem Epigramm: "Allmacht ist deine Macht, o Schönheit, mächtige Herrin! / Was dein Szepter berührt, wandelt das Wesen, die Art. / Als ich am Fenster sie sah, in papierenen Wickeln die Locken, / Glaubst ich die Charis zu sehn, weiße Rosen im Haar." (SW 1: 389)

Stößt nicht zurück das Herz, die Kindestreue.
 Laßt mich, das Haupt gelehnt an diese Pfosten,
 Nicht glauben eure Brust sei hart wie sie. – (KA 3: 439)

Was der Kaiser als Kaiser verweigern will, das gewährt der schwache, verführbare Vater, der dem Liebesversprechen und Liebesverlangen des schmeichelnden Sohnes nicht widerstehen kann. Einer der beachtlichen Zufälle im Stück wiederum will es, dass Bischof Klesel genau in diesem Augenblick auftaucht und seine Anmeldung erzwingt, als Leopold hinterszenisch eben beim Kaiser ist—und diese kleine Extra-Demütigung durch den Vertreter der Machtansprüche des Bruders nach der widerwilligen Unterzeichnung des Majestätsbriefes in diesem Akt ist letztlich ausschlaggebend dafür, dass Rudolf dem Zorn- und Racheimpuls nachgibt, dem der junge Versucher mit seinem Versprechen huldigt.⁵¹

Erzherzog Leopold handelt nicht weniger eigenmächtig als Don Cäsar auf seinen nächtlichen Abwegen, wenn er unter einem Vorwand ein Heer anwirbt, das den Kaiser stützen soll (und die eigene Nachfolge befördern?), wie im zweiten Akt schon zu erfahren war. Die entsprechende Maxime besagt: zuerst ein Heer erstellen, der Gegner findet sich. "Hauptmann: Und gegen wen? / Ramee: Die Rüstung geht in Passau! / Man weiß noch nicht. Für wen, ich hab's gesagt, / Auf jeden Fall für Östreich und den Kaiser." (KA 3: 398) Für diesen Einsatz holt sich der kaisertreue Neffe hier nachträglich die Bestätigung. Und sobald er die Unterschrift hat, bleibt er für alle Einwände taub und horcht nicht auf den Appell des Herzogs Julius, der ihm im Namen des Kaisers bis auf die Straße folgt. Rudolf bereut die Entscheidung sofort, aber ohne Erfolg, da sich Leopold nicht zur Umkehr bewegen lässt: "Der Herr ist wie von Sinnen, schlägt die Brust," (KA 3: 442) berichtet Rumpf. Julius hält Leopold zurück mit den Worten: "So faß ich euch und flehe: Kehrt zurück! Leopold: den Mantel abstreifend, der in Herzog Julius Hand zurückbleibt: Wie Joseph denn im Hause Potiphar / Laß ich den Mantel euch, mich selber nicht." (KA 3: 443) In dieser bezeichnenden Verkehrung des biblischen Mantelmotivs charakterisiert der flüchtige Verführer des Kaisers den Herzog nun seinerseits als erfolglosen Verführer, dem es dringend zu entkommen gilt. Allegorische Enthüllung (Trauerspiel) und aristotelische Peripetie (Tragödie) fallen in dieser Szene zusammen.

Der mündliche Fluch gegen Prag lässt sich rückgängig machen, nicht aber die Unterschrift, durch die sich der Kaiser hier im Sinn der modernen Schriftkultur bindet. Eine weitere Parallele zwischen Leopold und Wallenstein unterstreicht die gemeinsame Problematik, nämlich die Überschreitung der eigenen Machtkompetenz mittels einer erschmeichelten Vollmacht (Leopold) und die Vorwegnahme eines Befehls, der noch gar nicht gegeben wurde (Wallenstein). Bezeichnend ist das Tempo, mit dem beide zu Werke gehen, indem sie die kaiserliche Maxime der Entschleunigung geradezu auf den Kopf stellen.

Leopold (einen Zettel in die Höhe haltend).
 Ich hab's, ich hab's!
Aus der Seitentüre links tritt Oberst Ramee heraus.
Leopold: Ramee und nun die Pferde!

⁵¹ Reeve (1995) unterstreicht das entscheidende Moment von Klesels Präsenz in dieser Szene. Erst als Rudolf nämlich im dritten Akt durch den Augenzeugen Prokop darauf aufmerksam gemacht wird, wie eng Klesel mit dem schwachen Bruder kooperiert, begreift er die Gefahr, die von ihm ausgeht: "Wenn jener list'ge Priester / Das was dem Andern fehlt, den Mut, die Tatkraft / Ihm gösse in die unentschiedne Seele, / Das wäre schlimm, und denk' ich fort und weiter, / Vergrößert sichs zu wirklicher Gefahr." (KA 3: 428f.)

Er nimmt seinen Mantel auf.

Nichts teurer ist hier Lands als der Entschluß,

Man muß ihn warm verzehren eh' er kalt wird. (KA 3: 441)

Ganz ähnlich heißt es bei Wallenstein, der Erzherzog Ferdinand im Nachspiel des fünften Aktes erklärt, warum er die Befehle an die Garnisonen schon auf dem Weg nach Wien geschrieben hat, ohne auf den obersten Befehl noch zu warten: "Der Krieg hat Füße denn doch nur und Hände / Wenn er Geschwindigkeit mit Kraft vereint." (KA 3: 476) Vom Tatwillen Leopolds hören wir schon im zweiten Akt – emphatisch in seinen Worten zum Aktschluss als Antwort auf eine entsprechende Warnung Erzherzog Ferdinands vor der Übereilung: "Voraussicht ist ja Vorsicht, oder nicht? / Die Klugheit gibt nur Rat, die Tat entscheidet. / Es soll sich alles noch zum Guten wenden." (KA 3: 419). Der zweite selbsternannte dynastische Nothelfer des Stückes ist ein unbeirrbarer Tatmensch, ganz so wie Wallenstein, und er handelt ebenso rasch und gewissenlos als geschickter Verführer des zaudernden Kaisers.

Kollateralschaden Prag: Rudolfs Racheträume und sein sanfter Tod

Es ist die erfolgreiche mann-männliche Verführung des Kaisers als Vater durch den politischen Versucher als Sohn, die die Peripetie am Ende des dritten Aktes bewirkt und die widerständige Stadt Prag in das nächtliche Chaos stürzt, das Grillparzers Lukrezia als sein häusliches Opfer fordert. Ihr junger Verfolger klagt die Geliebte der Verstellung und des Liebesverrats an; die Verwünschungen seines Vaters gelten der untreuen Stadt, die ihn betrogen haben soll. Die Stadt Prag besitzt metaphorische Femininität und sie ist Gegenstand von rhetorischer Gewalt. Die Parallele unterstreicht die gemeinsame Gewaltbereitschaft auf beiden Seiten.

Von der Gewalt gegen Frauen im Krieg ist schon zuvor im zweiten Akt die Rede, als ein paar Soldaten inmitten des Chaos im Lager um eine gefangene Türkin streiten, die der Mörder ihres Bräutigams als seine rechtmäßige Beute beansprucht. Sie gehört ihm, weil er den Anderen erschlagen hat – so die Logik in der verkehrten Welt des Krieges, die sein Raisonement enthüllt. Im Kampf gegen den äußeren Feind sind Katholiken und Protestanten brüderlich vereint, und es ist dieses labile Gleichgewicht, das der Kaiser mit seiner Inaktivität zu erhalten sucht: "Im Lager hier sind alle Tapfern Brüder." (KA 3: 399) Die Brüderlichkeit leidet nur dann, wenn Rivalitäten in Bezug auf die Beute aufbrechen, zu der die Frauen des Gegners wie selbstverständlich gezählt werden. Auch auf dem Kriegsschauplatz seines Stückes flicht Grillparzer eine kleine Nebenszene ein, die die Problematik dieses Besitzdenkens demonstriert.

Die Stadt Prag in Grillparzers *Bruderzwist* ist weiblich konnotiert so wie Mailand in Hugo von Hofmannsthals *Reitergeschichte*, durch die eine siegreiche österreichische Schwadron im Jahr 1848 während des italienischen Unabhängigkeitskrieges im militärischen Triumphzug reitet. Oder wie die halbseidene, stinkende Schöne im misogynen Porträt der Lagunenstadt in Thomas Manns *Tod in Venedig*. Der gefangene Kaiser im vierten Akt hier bei Grillparzer entwirft eine brutale Rachephantasie für die Stadt Prag, die ihn angeblich verraten bzw. betrogen hat. Don Cäsar beklagt den Liebesverrat einer Frau, sein Vater den seiner geliebten Stadt. Er hat seinen Sohn soeben zum Tode verurteilt und kehrt in sein Gemach zurück, in dem der Eifer seiner Aufpasser nicht nur den Ausgang, sondern auch die Türe zu seinem Laboratorium verschlossen hat. Sein Eigenstes ist ihm verwehrt, aber er zehrt noch vom Souveränitätseffekt in der Machtbehauptung über den hilflosen Sohn in der Szene davor: "Den Eingang? Sagt den Ausgang? Mir. Dem Kaiser. / Ich bins und fühle mich als Herrn, obgleich in Haft." (KA 3: 459) Steht der spätere Fensterblick des

sterbenden Rudolf im Zeichen der Versöhnung und der imaginären Heimkehr, so ist er hier noch voller Rachewünsche gegen die "üppige" (KA 3: 419) Stadt vor seinem Blick, die er verflucht wie eine undankbare Geliebte, die die Wohltaten ihres kaiserlichen Freundes schlecht vergolten hat. "Gehütet wie den Apfel meines Auges / Hab ich dies Land und diese arge Stadt." (KA 3: 419) Rudolfs Verweis auf die liebende Sorge um Prag greift das Versprechen gegenüber Prokop auf, den Sohn "zu hüten wie des Auges Stern," (KA 3: 427) vor dem seine Tochter in Zukunft sicher sei.

Weder das eine noch das andere ist der Fall, wie die Leser dieses Monologs wissen, denn der Kaiser hat seine Stadt so wie seinen Sohn in einem schwachen Moment preisgegeben und sieht sich nun als Opfer der von ihm mitgeschaffenen Verhältnisse, indem er die Verantwortung für seine prekäre Lage auf andere abwälzt. Hier ist der Sündenbock die untreue Stadt, die der Kaiser in dieser blasphemischen Rachevision gründlich verflucht, indem er die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges antizipiert, dessen Vorgeschichte das Drama enthält. Alle Bewohner Prags soll dieser kommende Krieg unterschiedslos verschlingen; die ganze Stadt imaginiert er als einen eitrigen Krankheitsherd. Es ist eine wahre Gewaltorgie, die der Monolog des Kaisers hier entfaltet, und sie gipfelt in einem Bild von brutaler sexueller Gewalt:

Ich aber sage dir: wie eine böse Beule
Die schlimmen Säfte all des Körpers anzieht,
Zum Herde wird der Fäulnis und des Greuls,
So wird der Zündstoff dieses Kriegs zu dir,
Der lang verschonten nehmen seinen Weg,
Nachdem du ihn gewiesen deine Straßen.
In deinem Umfang kämpft er seine Schlachten,
Nach deinen Kindern richtet er sein Schwert,
Die Häupter deiner Edlen werden fallen,
Und deine Jungfrau, losgebundenen Haars,
Mit Schande zahlen ihrer Väter Schande.
Das sei dein Los und also – fluch ich dir! –
Die du die Wohltat zahlst mit bösen Taten. (KA 3: 459f.)

Ganz Prag ist ein einziger großer beabsichtigter Kollateralschaden, und die Klimax der Rachevision betrifft die Aggression gegen die Töchter, die für die Sünden der Väter bestraft werden sollen. Aus Prager Sicht sehen die Dinge klarerweise anders aus, wie von Graf Thurn am Beginn der Gartenszene zu erfahren ist: Der Verrat im Hradschin habe den Feinden das Tor geöffnet, daher die Bewachung und de facto Gefangenschaft des Kaisers. Man feiert die erfolgreiche Abwehr der Passauer Truppen und erhofft sich die Unterstützung von Mathias. Der schlaue Taktiker Graf Thurn rät dem Wortführer der böhmischen Stände, sich wie eine "verschämte Braut" (KA 3: 452) zu verhalten und auf die Gaben zu warten, die die neue Allianz bringen wird.

Mit dem Wissen des Dramatikers um die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges verflucht der zornige Kaiser in seiner großen Bestrafungs- und Rachevision die Stadt, die er für seine Majestätsverletzung und Entmachtung verantwortlich macht.⁵² Sie ist das Pendant zur Verurteilung des Sohnes in der nahezu wortlosen

⁵² Die Sachlage ist wesentlich komplizierter und zeigt ein Bild konfligierender politischer Interessen: Der Prager Magistrat erwartet den Einzug von Erzherzog Mathias und ein Festzug zu seiner Begrüßung als künftiger Böhmenkönig wird am Ende des dritten Aktes vorbereitet; das "Volk" ist Zuseher des Spektakels, wie am Ende des Aktes deutlich wird. Die Statisten haben zwar das letzte Wort in diesem Akt, aber doch nur um zu applaudieren. "Volk: *Vivat Mathias! Hoch der Magistrat.* Indem Herzog Julius, die Augen mit der Hand verhüllend, sich schmerzlich abwendet." KA

Gartenszene davor mit ihrem pantomimisch-gestischen Spiel und nicht weniger brutal. Für seine Gegenspieler im eigenen Haus hat der Kaiser, bei aller Verachtung für den an die Herrschaft drängenden Bruder, sehr viel Verständnis und Versöhnlichkeit bereit; die Rücknahme des Fluches gegen die Stadt Prag unmittelbar vor seinem Tod erscheint dagegen fast wie ein Nachgedanke, und Herzog Julius muss ihn erst noch daran erinnern.

Nicht daß mein Bruder
Die Hand erhoben wider meine Krone;
Ich hab' ihn nie geliebt und er ist eitel,
Er tat nach seinem Wesen, obgleich schlimm.
Ans Fenster tretend:
Doch diese Stadt. Schau wie sie üppig liegt (KA 3: 459)

Vom unfähigen Mathias war nichts Besseres zu erwarten, aber auf den Augapfel Prag – die "blühende Oase [...] in der Wüste von Gewalt und Mord" (KA 3: 459) hatte der Kaiser gezählt. "Für Prag gab ich das lebensvolle Wien" (KA 3: 459), heißt es hier weiters, so als hätte er eine alte Geliebte einer neuen geopfert. Und nun ist auch diese paradiesische Enklave verloren.⁵³ Zur Entschuldigung des eigenen Versagens beruft er sich auf die fundamentale Spannung zwischen Absicht und Tat, die das Versagen aller Anwesenden beschönigen soll: "Sollt' ich Euch strenger richten als mich selbst? / Wir haben's gut gemeint, doch kam es übel." (KA 3: 460) Die Szene enthält Rudolfs politisches Testament mit dem berühmten Bild des hemmenden Kronrads der Uhr—eine Maxime zur weisen Hemmung und Entschleunigung, der die drängende Gegenwart mit ihrer Zukunftsorientierung zuwider war. Die prekäre politische Lage wird visionär ins große Allgemeine transformiert. Grillparzers Rudolf proklamiert die göttliche Ordnung der Natur, die sich nur einer angemessen kontemplativen Haltung erschließt. Die konkrete Kritik betrifft die napoleonischen Allüren des Bruders, dessen Namen er bewusst ausspart: "Und dacht' er an die Welt, so war's als Bühne, / Als Schauplatz für sein leeres Heldenspiel." (KA 3: 461) Überraunt von der Zeit und konfrontiert mit den Machtwünschen des ehrgeizigen Bruders, der die Herrschaft in Österreich und in Ungarn schon an sich gerissen hat, entsagt der weisere Bruder der Herrschaft hier, um das größere Ganze zu erhalten und die Anwesenden auf seinen Nachfolger zu verpflichten. Den Universalismus des Reiches gilt es zu sichern und das dynastische Erbe steht auf dem Spiel: "Und einig, einig seid! Das Neue drängt. / Die alternden Geschlechter sterben aus, / Das Band gelöst, bricht es die Einzelnen." (KA 3: 463)⁵⁴ Aber die dringende Botschaft

3: 443). Die böhmischen Stände (Schlick) sind skeptisch in Bezug auf die erfolgreiche Wahrung ihrer Rechte unter Mathias; Mathes Thurn, Klesels Pendant auf böhmischer Seite, ist der schlaue Taktiker, der die neue Allianz aus pragmatischem Kalkül befürwortet und insgeheim auf eine Schwächung der habsburgischen Macht hofft. Im vierten Akt wehren sich die Prager Bürger (Propkop) gegen den Einfall der Passauer Truppen; die Konfliktinterpretation und die Beschreibung der nächtlichen Ereignisse stammen wiederum von Graf Thurn. Wenn jemand Rudolf verraten hat, dann ist es Thurn, und der ist kein Böhme, wie der Kaiser selbst im dritten Akt vermerkt, als er ihn nicht als Sprecher der böhmischen Stände zu Wort kommen lässt. (KA 3: 432)

⁵³ Zur historischen Blüte des rudolfischen Prag siehe Fučíková (2015: 45f.): "Moving the capital of the Holy Roman Empire from Vienna was a blessing for Prague. A previously rather provincial town was thus made strikingly international. Its population grew; it became a center of bustling commerce. Artisans and craftsmen both of ordinary trades and some of the oddest were attracted to the city. Prague grew into a cultural and spiritual hub of central Europe. Anyone of importance in the Empire or even outside it, who wanted to achieve something, had to visit Prague."

⁵⁴ Vgl. die politische Lektüre des Stückes bei Pichl (1991-92) als Manifest gegen den Nationalismus seiner Zeit.

bleibt ungehört, denn ihre Adressaten sind zu diesem Zeitpunkt nicht mehr auf der Bühne.

Es ist ein großer Abgang, den Grillparzer seinem entmachteten Kaiser bereitet, der noch einmal die Maximen einer guten Herrschaft im Einklang mit der göttlichen Schöpfungsordnung verkünden darf und den rabiaten Neffen zur religiösen Toleranz ermahnt, mit der modernen tiefenpsychologischen Begründung, dass das Ich nicht Herr ist im eigenen Haus ist und angewiesen auf das Vertrauen in Gott:

Was dir als Höchstes gilt: die Überzeugung,
Acht sie in Andern auch, sie ist von Gott,
Und er wird selbst die Irrenden belehren.
Des Menschen Innres wie die Außenwelt
Hat er geteilt in Tag und dunkle Nacht." (KA 3: 462)

Es gibt keine Transparenz des Subjekts für sich selbst oder die Anderen, keine völlige Selbstaufklärung, die alle Zweifel besiegen würde, wie der natürliche Sohn es verlangt, dem die Lampe der Vernunft nur die Grenzen seines eigenen Ich erleuchtet und den misogynen Zweifel an seinem weiblichen Gegenüber nährt. Die Hell-Dunkel Metaphorik negiert die Möglichkeit einer totalen und totalitären Selbst- und Fremdaufklärung; die Dunkelheit, assoziiert mit der wohltsamen Stille, bedeutet menschliche Limitation und Regeneration, und sie bietet die Möglichkeit zur nächtlichen kosmischen Schau, die nur einer genuin kontemplativen Haltung zuteil wird. Rudolfs Rede ist ein großer Abschiedsmonolog, der Weisheit und Blindheit verknüpft, milde im Urteil über sich selbst, und scharf geschnitten gegen die blutige Rachevision davor, in der der entmachtete Kaiser noch einmal die ganze Destruktivität beschwört, der er in der Praxis selbst Vorschub geleistet hat.

In Rudolfs Rachevision für Prag sind wir noch weit entfernt von dieser Versöhnlichkeit und Milde, zu der Rudolf umschwenkt, sobald die beiden Vertreter des Hauses Habsburg die Bühne betreten, um Abbitte vor ihm zu leisten. Der Sterbende verwandelt den Fluch in einen Segen für die Stadt Prag, die er vom offenen Fenster aus betrachtet. Der für die Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts so ungemein wichtige Fensterblick bedeutet die Öffnung des Horizonts; es gibt ihn in der Literatur und Malerei als Landschaftsblick und auch als Blick auf die moderne Stadt. Bezeichnend für ihn ist die ästhetische Verschiebung der Blickrichtung von oben nach unten sowie in die Ferne: von der Transzendenz zur Horizontüberschreitung in der Immanenz, so wie hier in der Vision von Rudolfs Tod.⁵⁵ Im Fensterblick auf Prag erscheint noch kurz eine vitale, urbane Modernität als friedliche Alternative zum bedrohlichen Kriegsgerassel im letzten Akt.

Das Fenster auf!

Rumpf: Allein, o Herr, bedenkt!
Ihr habt der Luft euch sorglich stets verschlossen.

Rudolf: Nicht Kaiser bin ich mehr, ich bin ein Mensch
Und will mich laben an dem allgemeinen.
Wie wohl, wie gut! Und unter mir die Stadt
Mit ihren Straßen, Plätzen, voll von Menschen.

Julius: Und gabt ihr erst den Fluch in euerm Zorn.

Rudolf: Tat ichs? Nun, ich bereu's. Mit jedem Atemzug
Saug' ich zurück ein vorschnell rasches Wort,

⁵⁵ Siehe Koschorke (1990).

Ich will allein das Weh für alle tragen.
 Und also segn' ich dich, verlockte Stadt,
 Was Böses du getan, es sei zum Guten. (KA 3: 464)

Das bekannteste literarische Muster für die verbale Zurücknahme einer extremen Transgression ist Kleists *Penthesilea*, die aus ihrer Trance am Ende des Stückes zu sich kommend begreift, dass sie ihrer "raschen Lippe Herr nicht [war]." (Kleist 1982: 426). Das hat den kleistischen Achill das Leben gekostet, denn sie hat ihn soeben in ihrem Wahn zerfleischt. Der nächtliche Schaden ist auch bei Grillparzer schon geschehen, selbst wenn Prag noch nicht von der apokalyptischen Gewalt eingeholt wurde, die Rudolf ihr prophezeit. Die Rücknahme des Fluches mündet in die christologische Pose, mit der sich der sterbende Kaiser hier zum universalen Sündenbock stilisiert. Der Vorwurf an das treulose Prag ist darin noch immer enthalten, aber wesentlich gemildert und geschwächt. Die geliebte Stadt ist nicht mehr die schamlose Betrügerin, wie noch in der Rachevision zuvor, sondern nur verführt bzw. "verlockt." Eine Lucrezia, die ihre Ehre nicht gerettet hat, aber ihren kaiserlichen Freund und Beschützer nicht aktiv betrogen hat.

Der dramatische Bogen des Stückes spannt sich von Lucrezias Ermordung in einem Seitengewach des väterlichen Hauses über den Tod des geistesverwirrten Täters, der ohne ärztliche Hilfe in einem rückwärts gelegenen Turm auf dem Hradschin verblutet, bis zu Rudolfs Tod auf offener Bühne, umgeben von seinen beiden engsten Vertrauten, dem Kämmerer Rumpf und dem Herzog Julius von Braunschweig. Der fünfte Akt enthält das Nachspiel zur offiziellen Herrschaftsablöse und das Vorspiel des kommenden Krieges. Am Vorabend der Katastrophe stirbt Grillparzers Rudolf hier noch einen friedlichen Tod. Er erlebt die tröstliche Heimkehr in ein himmlisches Vaterland zu einem liebenden Vater, der er selbst nicht gewesen ist. Der Dramatiker beschert ihm ein erlösendes Frühlingserwachen zum Tod, schon halb in die Ferne entrückt, als er der Stadt Prag seinen Segen statt seines Fluches gibt. Ein so schöner Bühnentod im historischen Drama des 19. Jahrhunderts scheint ästhetisch kaum noch zulässig außer in einer affirmativen Fiktion, die das Wunschdenken bedient. Grillparzer ist darin der klassizistischen Bühnenpraxis verpflichtet, aber der pessimistischen Geschichtsvision des Stückes tut er letztlich keinen Abbruch. Das Trauerspiel hält auch das Gegenteil zum sanften Tod des Kaisers präsent im marginalen Frauenopfer und im hinterszenischen Tod des natürlichen Sohnes im Turm, beschrieben als rauschhafter Exzess und Ekstase, die einen Verzweifelten von der Last seiner Existenz befreien. Grillparzers *Bruderzwist* ist trotz aller profunden Herrschafts- und Herrscherskepsis auch ein trauriger Abgesang auf den alten Mann als Staatsmann mit politischer Autorität.⁵⁶ Die dramatische Sympathie lenkung hier verläuft wesentlich zugunsten des sterbenden Kaisers. Herzog Julius, dem treuen Freund und Geistesbruder im geheimen Friedensorden des Kaisers, kommt folglich auch der Nachruf zu: "Der Kaiser starb, ob auch der Mensch geneset." (KA 3: 465) Davor hat sich Rudolf dem Sohn gegenüber noch als Unmensch erwiesen. Oder der Tod ist der Arzt, der auch die Verbrechen des Vaters heilt.

⁵⁶ Zur Valorisierung des Alters im 19. Jahrhundert siehe Schlaffer (2003).

Souveränitätseffekte: Zur Dramaturgie des tödlichen Augenblicks

Grillparzers Don Cäsar ist viel weniger als Sympathieträger entworfen als sein sterbender Vater, der herrschaftsmüde Repräsentant der alten Welt, und bei aller Beschränktheit und Herrschaftsunfähigkeit auch eine facettenreiche Reflexionsfigur.⁵⁷ Der Kaiser betritt die Bühne wie ein bockiger Autokrat und er stirbt einen sanften, würdigen Tod, der ihn rückblickend weiser und milder erscheinen lässt, als er ist—trotz der Gewalt gegen den Sohn in der Szene unmittelbar davor. Das ist der beachtliche Kunstgriff der breiten, atmosphärisch dichten Todesszene, die einen zornigen und unberechenbaren alten Mann in einen Repräsentanten politischer Altersweisheit und menschlicher Würde transformiert. Ein dezidierter Protestgestus und die passionierte Fürsprache für den Freund wiederum kennzeichnen die Auftritte des natürlichen Sohnes im ersten Akt. Im Liebesplot mit Lukrezia agiert er als Verfolger einer jungen Frau und als hermeneutischer Detektiv, der die Verantwortung für seine eigene Misere auf sein weibliches Gegenüber abzuwälzen sucht. Er ist bei Grillparzer hier Täter und Opfer zugleich und selbst ein menschlicher Kollateralschaden in der laufenden Zuspitzung der politischen Antagonismen im Drama.

"Soll nicht am Schluß des III. Aktes die Audienz von Lukrezias Vater, die Bestrafung Cäsars, die er anordnete, seinen Geist wieder erheben u[nd] die Idee erwecken, daß er denn doch Kaiser ist," (KA 3: 796f.) vermerkt Grillparzer in einem seiner Notate zum Stück. In der Dramenhandlung ist die hier imaginierte Bestrafung des Sohnes als Machtbehauptung des Vaters in die Gartenszene des vierten Aktes verlegt. De facto ist der Kaiser zu diesem Zeitpunkt bereits völlig entmachtet, ein Gefangener in seiner eigenen Burg, mit Wachen vor seinen Gemächern und den Schlüsseln in den Händen der einstweilig neuen Herren, die die Ein- und Ausgänge bewachen, mit "nachlässig" (KA 3: 455) bewaffneten Bürgergarden auf dem Gelände des Hradschin, die ihn ungeniert beobachten, und mit einem symbolträchtig verwüsteten Garten, in dem das Geschehen sich abspielt. Alles in allem eine zutiefst entwürdigende Situation, in der das Gemeine das Hohe augenfällig besiegt hat, wie es die kaiserliche Zukunftsvision über die Schrecken des sozialen Umsturzes antizipiert.⁵⁸ Die Situation ist wie folgt: Don Cäsar ist im Turm gefangen, bis der rechtlose Zustand aufgehoben ist, und selbst der Herzog bekommt den Schlüssel nur auf die Bedingung, dass er den Eintritt nur den Ärzten gestattet und für den "unglücklich wildverworrenen" (KA 3: 452) Don Cäsar bürgt. Und dann kommt der Kaiser selbst, um Atem zu schöpfen in der "freien Luft" (KA 3: 453), die einzige Freiheit, die ihm noch geblieben ist, wie Graf Thurn nicht müde wird zu bemerken: "Die Luft ist frei für Jeden, doch die Burg / Verschließt man gern vor Untreu und Verrat." (KA 3: 453) "Verehren wir die Sonne, die im Aufgang," (KA 3: 442) war seine taktische Maxime schon in der Straßenszene am Ende des dritten Aktes, als er

⁵⁷ Am Rande: Der junge Wilde (im Sinne seines Vaters) fällt gar nicht so sehr aus dem Rahmen im Kreis seiner väterlichen Familie, die er nicht benennen darf. Die neue Medienkultur des 21. Jahrhunderts sollte uns auch den Blick dafür öffnen, dass in Grillparzers *Bruderzwist* – wäre da nicht der extreme geschichtliche Pessimismus – sehr viel *Royal Soap* Potential steckt: nämlich eine habsburgische Familiensaga erster Klasse, und dazu gehört auch das entsprechende Typenrepertoire. Sehr schön charakterisiert ist das bereits von Wassermann (1951: 277). Er weist darauf hin, dass sich Rudolf bei allen seinen Schwächen noch recht positiv von seiner Familie abhebt, als da sind: "der hemmungslos undisziplinierte Sohn Caesar und unwürdiges Opfer der nervösen Wut des sonst so entscheidungsscheuen Vaters"; Max: "träge und dumm"; "Mathias mit dem Ehrgeiz des Unzulänglichen"; Leopold: "menschlich erfreulich, auch eine echt Wiener Erscheinung in seiner Lebenswürdigkeit und Lebhaftigkeit"; Ferdinand: der "engstirnige Fanatiker." Auch der loyale Diener (Rumpf) und der intrigante Aufsteiger (Klesel) fehlen natürlich nicht in diesem Repertoire.

⁵⁸ Für eine Detailanalyse des Revolutionsmonologs siehe Scheichl (2000).

Klesel auf dem Kleinseitner Ring entdeckte, und er kostet Rudolfs Entmachtung hier sichtlich aus, aber er zieht sich auf die Aufforderung des Herzogs hin doch noch diskret zurück, nur die anwesende Bürgerwache kennt keine solchen Skrupel und mustert Rudolf ganz ungeniert. Der Kaiser "fährt zusammen," (KA 3: 453), als er ihre Präsenz bemerkt, während Julius ihm eben zu versichern sucht, dass "selbst euer Volk—" (KA 3: 455) auf seiner Seite sei. Die szenische Unterbrechung straft die Behauptung Lügen, ohne dass noch irgendetwas dazu gesagt werden müsste. Und das ist die Kunst in dieser dramaturgisch großartigen Szene: Sie entfaltet sich über das pantomimische und gestische Spiel in Verbindung mit den erklärenden und beschwichtigenden Worten des Kämmerers und des Herzogs, die das Ausmaß des Unglücks verharmlosen und Rudolf in seiner tristen Lage zu trösten suchen. Bis auf den Urteilsspruch am Ende der Szene sagt der Kaiser kein einziges Wort. Dass er sich über seine prekäre Lage keineswegs täuscht, besagt nicht zuletzt das höhnische Lachen, mit dem er die höfische Formel des Herzogs quittiert.

"Die Sonne Aller aber ist das Recht." (KA 3: 454) - Herzog Julius bemüht die meteorologische Metapher für eine optimistische Prognose zur Wiederkehr des Rechts und des rechtmäßigen Herrschers (Rudolf) gegen die deutliche Evidenz des "Verderbens" (KA 3: 454); darüber hinaus tritt er als Fürsprecher und Apologet des reuigen Neffen auf, der die triste Lage des Kaisers zu verantworten hat. Die Bewachung des Hradschin solle verhindern, dass der Feind eingelassen wird, erklärt Rumpf dem Kaiser, und der antwortet wortlos mit einer Geste ("Der Kaiser droht heftig mit dem Finger in die Ferne." KA 3: 455), die der Herzog als Zorn auf den Neffen deutet: "O scheltet nicht den Neffen, der euch liebt! / Erzherzog Leopold, glaubt mir o Herr, / Er fühlt das Unglück tiefer als Ihr selbst." (KA 3: 455) Er beschwört den liebenden Helfer, dessen "Wagnis" nur durch ein "Missgeschick" (KA 3: 455) vereitelt worden ist und der mittlerweile schon bei den deutschen Reichständen Hilfe sucht. Der junge Retter hat den Freund und Vertrauten des Kaisers als Fürsprecher gewonnen, der ihn vergeblich aufzuhalten suchte und am Ende des dritten Aktes die Peripetie verkündete:

Er [Leopold] war bei mir als schon der Kampf entschieden
 Und bat mich, nassen Augs, ihn zu vertreten
 Ob seiner Wagnis, die der Zufall nur,
 Ein mißverständener Befehl vereitelt
 Sonst wart ihr frei und Herr in euerm Land. (KA 3: 455)

Der geliebte Neffe hat sich klugerweise aus dem Staub gemacht und kann nicht mehr zur Verantwortung gezogen werden. Sein Fürsprecher hier liefert eine Apologie im besten Sinne, die die militärische und politische Katastrophe verharmlost und Leopolds Verantwortung für die übereilte Tat minimiert. Und durch die Beschränkung auf das stumme Spiel muss der Kaiser seine Mitverantwortung an der katastrophalen Wendung der Dinge nicht konzessionieren.

Aber nicht nur als politischer Entscheidungsträger ist Grillparzers Rudolf hier entlastet; alles im szenischen Arrangement zielt darauf ab, Mitleid zu erwecken mit der verletzten Majestät auf der Bühne. Wir sehen den fragilen alten Mann, begleitet von Rumpf, und bei seinem Abgang vertrauensvoll auf den treuen Kämmerer gestützt, mit dem Ausmaß der Verwüstung konfrontiert, von den Wachen neugierig begafft, ein Gefangener in seinem eigenen Haus – und von denen, die wahrhaft Sorge um ihn tragen, im Rahmen des Möglichen getröstet und beschützt. Der Stock ist nicht mehr die Keule des Misanthropen wie zu Beginn, sondern der Stab, mit dem er gestisch die Sorge um den zerstörten Garten bekundet und nach oben und

unten deutet, die Aussagen des Herzogs mit seinen Bewegungen kommentierend. Umgekehrt bedarf es keiner Drohungen oder Befehle mehr, oder gar einer Waffe, denn es genügt ein einfacher Wink mit dem Finger, und der Kaiser bekommt, wonach er verlangt. Souveräne Machtfülle koinzidiert mit absoluter Machtlosigkeit. Die große Kunst der Szene besteht in der ästhetischen Sympathie lenkung zugunsten des Kaisers, trotz der Grausamkeit gegenüber dem eigenen Sohn. Der treue Freund will noch sein "letztes Blut" (KA 3: 457) für ihn vergießen, wie er bei seinem Abgang hier versichert. Die fatale Lage kann er zwar nicht ungeschehen machen, nur verharmlosen, so gut es geht, und hoffnungsvolle Versprechen abgeben, dass sich alles doch noch zum Guten wenden werde: "In euerm Fall: glaubt ihr, des Reiches Fürsten / Sie werden ruhig zusehn dem Verderben hier / Nicht böses Beispiel für sich selbst befürchten? / Selbst euer Volk—" (KA 3: 414f.) Aber das ist mehr als fraglich, wie die Unterbrechung hier signalisiert.

Der Apologie von Herzog Julius für den gescheiterten Neffen folgt sein Appell für den kranken Sohn. Die Nachricht von der unmittelbar bevorstehenden Ankunft der beiden Vermittler im Herrschaftskonflikt, der Erzherzöge Max und Ferdinand, quittiert Rudolf mit einer weiteren Geste, die ebenso deutungs offen bleibt wie die frühere Drohgebärde in die Ferne: "Der Kaiser zeigt auf die Erde, wiederholt mit dem Stabe auf den Boden stoßend und entfernt sich dann auf Rumpf gestützt nach dem Hintergrunde." (KA 3: 456) Alle Rede-Initiative bisher geht von Rumpf und von Julius aus; die Reaktionen des Kaisers verzeichnen das stumme Spiel. Es ist neuerlich der Dramaturgie des Zufalls geschuldet, dass er gerade noch auf der Bühne ist, als ein Diener dringend nach dem Schlüssel zum Turm verlangt, damit die Ärzte Don Cäsar Hilfe leisten können. Die Koinzidenz unterstreicht das arbiträre Moment in der Entscheidung über Leben und Tod.

Ein Diener mit der dringenden Nachricht über Don Cäsars Zustand weckt Rudolfs Interesse: "Der Kaiser hat sich umgewendet und blickt forschend nach den Sprechenden." Der Kämmerer antizipiert auch hier wieder den unausgesprochenen Wunsch: "Der Kaiser wünscht zu wissen was die Sache." Julius erklärt: "Man hat Don Cäsar in den Turm gebracht, / Wo als Erkranktem, der dem Wahnsinn nahe, / Die Adern man geöffnet ihm am Arm." (KA 3: 456) Und der Diener berichtet die dramatische Zuspitzung der Lage, wonach sich Don Cäsar den Verband heruntergerissen hat und verbluten muss, wenn er nicht sofort ärztliche Hilfe bekommt. Julius will den Schlüssel dem Diener geben, aber der Kaiser fordert ihn ("*winkt mit dem Finger*" KA 3: 456) und entfernt sich damit. Ein müheloses Befehlen und Gehorchen greifen ineinander, als ob die souveräne Machtfülle nur der leisesten Andeutung bedürfte. Herzog Julius folgt Rudolf und appelliert an ihn als Fürsprecher des Sohnes so wie dieser zuvor für Russworm:

Allein, bedenkt, o Herr!
*Da der Kaiser den Schlüssel genommen hat und sich damit entfernt,
 ihm zur Seite folgend:*
 Von einem Augenblick hängt ab sein Leben,
 Und nicht sein Leben nur, sein Ruf, sein Wert.
 Ihm selbst und jedem Andern der ihm nah,
 Liegt nun daran, daß er vor seinen Richtern
 Erläutre was er tat und was ihn trieb,
 Daß nicht wie ein verzehrend, reißend Tier,
 Daß wie ein Mensch er aus dem Leben scheide,
 Wenn nicht gereinigt, doch entschuldigt mindestens.
 Ihm werde Spruch und Recht. (KA 3: 456)

Wieder geht es hier um die Gunst oder Ungunst des lebenswichtigen Augenblicks. Don Cäsars Fürsprecher plädiert als Aufklärer, nicht um Mitleid oder Gnade, sondern um Recht. Es ist weder das väterliche Mitleid mit dem kranken Sohn, das er einfordert, noch die herrscherliche Gnade (*clementia*) seines Souveräns für den Täter, sondern die Anerkennung der Rechtsordnung, die auch dem Verbrecher das Recht und die Pflicht auf Selbstverteidigung zugesteht. Ein modernes Rechtssubjekt ist er nur, insoweit er anklageberechtigt ist und ein legales Verfahren gegen ihn stattfinden kann, bei dem er sich selbst verteidigen kann; ein Mensch in diesem emphatischen Sinne ist er nur, insoweit er über sein eigenes Handeln und die Motive seines Handelns Auskunft geben kann. Die entsprechende Forderung an den Kaiser besagt, dass er sich als Teil der staatlichen Rechtsordnung begreifen soll, die ihn selbst mit einschließt, nicht als das souveräne Haupt des Staates im Sinne der alten monarchischen Körperschaftsmetaphorik, wonach der Herrscher über sein Reich verfügt so wie über seinen eigenen Körper.⁵⁹ Zu dieser Anerkennung ist Grillparzers Rudolf hier nicht bereit.

Rudolfs Rolle als grausamer politischer Arzt, wie sie die Metaphorik des dritten Aktes antizipiert, besteht darin, dass er dem Todeswunsch des suizidalen Sohnes entspricht, der "nach einem Richter gerufen [hatte], um Gericht. Er wolle leben nicht" (KA 3: 457), wie der Augenzeuge berichtet. Der Kaiser wirft den Schlüssel in den Brunnen und erklärt, "mit starker Stimme" (KA 3: 457) danach:

Er ist gerichtet,
 Von mir, von seinem Kaiser, seinem –
mit zitternder, von Weinen erstickter Stimme – Herrn! (KA 3: 457)

Ein Geschehen von "gebrochener, aber atavistischer Grausamkeit," hat es Politzer (1972: 367) in seiner psychologischen Lektüre der Vater-Sohn-Dynamik im *Bruderzwist* genannt. Darüber hinaus ist es vor allem eines: ein Akt souveräner herrscherlicher Gewalt, und der einzige solche Akt im ganzen Stück, antizipiert in der Bestätigung des Urteils gegen Russwurm im ersten Akt, als sich der Kaiser immun gegen die Fürsprache des Sohnes zeigte. Aber das war ein Urteil des Kriegsgerichts, das er bereits unterzeichnet hatte und dessen Vollstreckung er in der Audienzszene bestätigt. Dort nimmt er einen schriftlichen Exekutionsbefehl nicht mehr zurück, wie es in seiner kaiserlichen Macht stünde, denn die Befugnis zur Gnade ist Teil seiner souveränen Macht über Leben und Tod. Hier wird die Vollstreckung des Urteils im dezisionistischen Akt auf offener Bühne vollzogen.⁶⁰ Der Souverän ist immer gewissenlos, wie man in Abwandlung von Goethes Diktum sagen könnte, und dazu gehört es, dass der Kaiser zuerst handelt, und dann erst spricht, um den gelungenen Handlungsvollzug im Zustandspassiv zu verkünden: "Er ist gerichtet." (KA 3: 457) Im ersten Akt war die entsprechende, noch zukunftsbezogene Deklaration ("Er stirbt!" KA 3: 386) Rudolfs erster grammatikalisch vollständiger Satz auf der Bühne—abgesehen von seinem Kommentar während der Lope Lektüre (KA 3: 383), aus der ihn Mathias mit seiner Anwesenheit aufzuschrecken drohte. Hier benutzt er die einzige ihm noch verbliebene Machtkompetenz dazu, um den eigenen

⁵⁹ Zur Historizität des Souveränitätsbegriffs siehe Koschorke et. al. (2007).

⁶⁰ "An dem Sohn scheitert die Menschlichkeit des Menschen Rudolf; an ihm erweist er die transzendente Majestät seines Kaisertums." (Poltzer 1972: 366) Selbst das ist noch zu schön gesagt. Mit Transzendenz hat dieser Mord nichts zu tun, mit einer Machtbehauptung dagegen sehr viel. Bei Höller (1991) überwiegt das Mitleid mit dem leidenden Vater, was auf eine Rechtfertigung seines Handelns hinausläuft.

Sohn zu töten und sich als Herrscher zu restituieren. Oder vielmehr um einen entsprechenden Souveränitätseffekt zu kreieren, denn die politische Konfliktlage ändert sich dadurch nicht und um seine Machtfülle war es immer schon schlecht bestellt. Der Sieg des Rechts und der Rechtlichkeit in einem Gesetz, das alle bindet, wie ihn die optimistische Prognose des Herzogs am Beginn der Gartenszene antizipierte, findet nicht statt. Das Urteil über den Sohn ist die misslingende Probe auf das Exempel der modernen Rechtsstaatlichkeit. Bei Grillparzer ist es die (Ohn)Macht über das Recht, die sich behauptet. Den Sohn "wie ein verzehrend, reißend Tier" (KA 3: 456) verbluten zu lassen, heißt aber auch die Speziesgrenzen neu ziehen. Als Homo Sacer ist Grillparzers Don Cäsar gleich doppelt ausgeschlossen, nämlich als Rechtssubjekt und als Mensch.

Mit dem Trauerspielbegriff im Sinn von Walter Benjamin verbinden wir das Melancholiesyndrom des barocken Herrschers. Für den gefangenen Habsburger in seiner politischen und seelischen Tristesse rekurriert Grillparzer hier auf das emblematische Bild des betrübten Löwen in seinem Käfig. Die "feindlich düstre Laune" (KA 3: 386) des kaiserlichen Misanthropen vom Beginn der Audienzszene hat der Traurigkeit des entmachteten Herrschers Platz gemacht. Rumpf fordert seinen Herrn gleich am Beginn seines Auftritts zur Löwenfütterung auf, ihn dabei sorgsam weglenkend von dem Garten, dessen Verwüstung er hier inspiziert ("Des Gärtners Rechen gleicht es wieder aus." KA 3: 454). Auf dem Prager Hradschin gibt es eine exotische Menagerie, und zu ihr gehört das königliche Wappentier, der Löwe:

Beliebt euch nun den Tieren nachzusehn,
Die in den Käfigen der Fütterung harren?
Der Löwe nimmt die Nahrung nur von euch,
Die Wärter sagen, daß gesenkten Haupts
Er leise stöhnt, wie Einer der betrübt. (KA 3: 454)

Grillparzer lässt kein Spruchband über die Szene seines modernen Geschichtsdramas flattern, aber er liefert einen emblematischen Vorwurf zu ihrer Lektüre. Es handelt sich um eine Löwenfütterung und das Futter für den betrübten Löwen ist niemand anderer als der eigene Sohn. Anders gesagt: Mit den alten Methoden im Sinne Foucaults – Strafen statt Disziplinieren – bekämpft Rudolf den gefürchteten Wahnsinn der neuen Zeit. Das Todesurteil für Don Cäsar ist nicht nur aus dem szenischen Kontext heraus zu verstehen, denn die entsprechenden Drohungen stehen schon von Anfang an im Raum, nicht zuletzt in der Prophezeiung des Kaisers in der Revolutionsvision des dritten Aktes:

Aus eignem Schoß ringt los sich der Barbar
Der, wenn erst ohne Zügel, alles Große,
Die Kunst, die Wissenschaft, den Staat, die Kirche
Herabstürzt von der Höhe, die sie schützt,
Zur Oberfläche eigener Gemeinheit,
Bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig. (KA 3: 424)

Als väterliche Projektionsfigur ist der gefürchtete Barbar auch der monströse Bastard, den er selbst gezeugt hat und der dieser Prognose zufolge nicht gebändigt werden kann.⁶¹ Aber Grillparzers Don Cäsar ist keineswegs ein politischer Agitator oder gar Revolutionär. Sein Gewaltpotential als entfremdetes modernes Subjekt reicht nirgendwo bis zum politischen Handeln, sondern nur bis zum Frauenmord

⁶¹ Zum Bastard als Transgressionsfigur vgl. das Ahnfrau-Kapitel in meinem Buch (2013); zur Diskursivierung des Barbarischen siehe die Studie von Winkler et al. (2018).

im suizidalen Affekt. Er ist bei Grillparzer auf einem Nebenschauplatz zur politischen Bühne beschäftigt, wo er dann auch nebensächlich tötet. Seine Zweifel und seine Verzweiflung kosten eine junge Frau das Leben, die er für seine persönliche Misere und den Verlust eines Freundes verantwortlich macht. Die Gekränktheit des Monarchen wiederum kostet das Leben des suizidalen Sohnes. Er muss für Rudolfs Demütigung als Herrscher hier büßen, der der politischen Versuchung durch den Neffen nachgegeben hat. Aber aus dem Triumph der "tausend Schwerter" (KA 3: 439; Leopold) und der Süßigkeit der Rache am brüderlichen Herausforderer ist nichts geworden. Der Bastard bei Grillparzer badet aus, was der Wunschsohn des Kaisers angezettelt hat. Er verkörpert die gekappte Zukunft, die mit dem Schlüssel zum Turm in der Tiefe des Brunnens versinkt.⁶²

Der verletzte Souverän behauptet sich bei Grillparzer gegen den liebenden Vater, die Macht gegen das Recht, Grausamkeit gegen Empathie. Der Herrscher ist es, der die Tat verantwortet, die er als Vater begangen hat. Der Gedankenstrich in Rudolfs Urteil enthält das genaue Gegenteil eines unbewussten Versprechers: nämlich die bewusste Substitution eines Begriffs durch einen anderen, der ungesagt bleiben soll. Grillparzers Rudolf bringt seinen Sohn ziemlich kaltblütig um; nur das Selbstmitleid verschlägt ihm hier kurzfristig die Rede. Die stockende Rede und die Umgehung des väterlichen Namens besagen nichts anderes als dass ein persönlicher Gewaltakt nicht als solcher benannt werden soll. Pichl in seiner politischen Lektüre des Dramas beschreibt das Handeln Rudolfs im Stück als eine Reihe von "gesteigerten situationsbedingten Zugeständnissen," mit denen er die prekäre Balance der zunehmend erstarkenden zentrifugalen Kräfte im Reich zu wahren sucht —und dazu gehört auch "die persönliche Liquidierung Don Cäsars." (Pichl 1991: 290) Die Formulierung hier trifft den Nagel auf den Kopf, da sie das affektive Moment in der Entscheidung unterstreicht und die totalitäre Gewalt im souveränen Urteil aufblitzen lässt: Man liquidiert die, die man unbedingt (mit aller Gewalt) loswerden will. Birthe Hoffmann hat die ganze Szene eingehend erörtert und als die "anschaulich vorgeführte Inversion' Rudolfs in einen rachsüchtigen Barbaren" (1999: 185) beschrieben, im Zuge derer die Humanität der herrscherlichen *imitatio dei* zum Opfer gebracht wird.

Herzog Julius, der treue Freund und Vertraute, hat nach wie vor die Kommentatorfunktion inne. Er erwägt kurz die Hilfeleistung für den kranken Sohn im Turm, beugt sich dann aber der Faktizität des Geschehens und der Autorität seines Herrschers, mit dem frommen Wunsch, dass letzterer doch in seinem politischen Amt stets so souverän agiert hätte wie in diesem einen Fall: "O daß er doch mit gleicher Festigkeit / Das Unrecht ausgetilgt in seinem Staat, / Als er es austilgt nun in seinem Hause." (KA 3: 457) Er schickt den Diener also weg mit den Worten: "Geht nur, es ist geschehn." (KA 3: 457) Die schöne Pointe ist die, dass der rechtlose Bastard gar nicht zum Haus Habsburg gehört; das Unrecht austilgen wiederum heißt missliebige Gegner nach ideologischem Kalkül und mit gutem Gewissen töten, wie Ferdinands Vernichtungsrhetorik im Stück zeigt. Herzog Julius hat zuvor in dieser Szene noch als Doppelverteidiger der Sohnesgeneration agiert und sowohl für den abwesenden Neffen gesprochen als auch zugunsten des kranken Don Cäsar um Recht und Gerechtigkeit appelliert. Hier dankt er als Aufklärer ab und liefert die nachträgliche Apologie der Macht, nicht ihre intellektuelle und moralische Korrektur. Wenig später wird er den toten Kaiser im Gegensatz zur Evidenz dieser Szene noch als

⁶² Siehe Politzer (1969). In Bezug auf Kafka (1983: 50) wäre hier auch an den greisen Vater im *Urteil* zu denken, der sich ganz überraschend noch einmal im Bett aufrichtet, um das "Früchtchen" von Sohn zum Tod zu verurteilen.

ein Exempel der herrscherlichen Milde zelebrieren. Seine Kommentare sind situationsbezogen und affirmativ. Die dramatische Sorge und Sympathielenkung gilt dem entmachteten Kaiser, nicht seinem wahnsinnigen Sohn, und die salbungsvolle Bezeichnung des Herzogs für Rudolf als der "Gesalbte" (KA 3: 457) unterstreicht dessen gottgegebene Autorität. Don Cäsar verblutet indessen unbetrübt und ohne ärztliche Hilfe hinterszenisch im Turm. Der Kontrast könnte markanter nicht sein.

Resümee: Die Letzten werden die ersten Kollateralschäden sein

Grillparzers *Bruderzwist* eröffnet keine produktive Allianz von Geist und Macht so wie Lessings *Nathan der Weise*. Es gibt keine Zukunftsperspektive jenseits des Krieges und keine rettende häusliche Sphäre abseits der Politik. Seine Lukrezia stirbt nicht als nobles Gründungsoffer, sondern von der Hand ihres Stalkers und als Kollateralschaden der eskalierenden Gewalt im Stück. Sein Don Cäsar ist der Sündenbock seines eigenen Vaters, der der Selbstdestruktivität des labilen Sohnes mit seiner Härte hier entgegen kommt. Der Tod von beiden verschiebt die politische Problemlage nicht und er ändert nichts am Ausgang des Dramengeschehens. Sie sind randständige Figuren in der dramatischen Ökonomie. Am Gefühl seiner eigenen Redundanz jedoch leidet nur Don Cäsar, denn die marginale moderne Lukrezia hat keine Interiorität.

Der Soziologe Zygmunt Bauman hat menschliche Redundanz als problematischen Nebeneffekt von einschneidenden Modernisierungs- und Globalisierungsprozessen beschrieben, mit dem gegenwärtigen Resultat eines "vollen" Planeten, auf dem es kein politisches Niemandsland mehr gibt, in dem redundante Menschen ("human waste") so einfach deponiert werden könnten. Redundant sein bedeutet

to be supernumerary, unneeded, of no use—whatever the needs and uses are that set the standard of usefulness and indispensability. The others do not need you; they can do as well, and better, without you. There is no self-evident reason for your being around and no obvious justification for your claim to the right to stay around. To be declared redundant means to have been disposed of because of being disposable [...] Redundancy' shares its semantic space with 'rejects', 'wastrels', 'garbage', 'refuse'—with waste. (Bauman 2004: 12)

Er lokalisiert das Gefühl des Überflüssigseins in der Gegenwart in der Generation X, aber die Redundanz beginnt keineswegs erst mit ihr: "Since the beginning of modern times each successive generation has had its shipwrecks marooned in the social void: the 'collateral casualties' of progress." (ebd. 15) Grillparzers Trauerspiel und seine überflüssigen Figuren lassen sich nicht so ohne weiteres mit Baumans großen Modernitätsthesen verrechnen, aber darum geht es hier auch nicht. Im Fall von Don Cäsar schlägt die alte monarchische Ordnung im Augenblick ihres Zusammenbruchs auf den erratischen Bastard/Findling als heterogenen Repräsentanten des ungewissen Neuen zurück, an dem die moderne Rechtsstaatlichkeit erst zu erproben wäre. Im Schicksal seiner Prager Lukrezia exponiert Grillparzer eine die Zeiten und Literaturen überdauernde Frauenfeindlichkeit, die die #MeToo Bewegung anhand der sexuellen Machtverhältnisse und Übergriffe in der sozialen Gegenwart des 21. Jahrhunderts dokumentiert.

Bibliographie

Bauman, Zygmunt (2004): *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*. Cambridge, UK: Polity Press.

Browning, Barton W. (1995): "Grillparzer's *Ein Bruderzwist im Hause Habsburg* and the historical Herzog Heinrich Julius von Braunschweig", in: *Modern Austrian Literature* 28: 3-4, 147-160.

Demetz, Peter (1997): *Prague in Black and Gold. Scenes from the Life of a European City*. New York: Hill and Wang.

Donaldson, Ian (1982): *The Rapes of Lucretia. A Myth and Its Transformations*. Oxford: Clarendon Press.

Duden (2019): Stichwort: Kollateralschaden. [<https://www.duden.de/rechtschreibung/Kollateralschaden>; eingesehen: 5. Dezember. 2019].

Fäulhammer, Adalbert (1884): *Franz Grillparzer. Eine biographische Studie*. Graz: Leuschner & Lubensky.

Fučíková, Eliška (2015): *Prague in the Reign of Rudolph II*. Prag: Karolinum Press.

Fülleborn, Ulrich (1991–92): "Dichtung für 'andere Zeiten'? Grillparzers Kritik des possessiven Denkens", in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 18, 243-256.

Füllmann, Rolf (2019): "Franz Grillparzer: *Das Kloster bei Sandomir*. Dokument einer österreichischen Romantik?", in: *Einsamkeit und Pilgerschaft. Figurationen und Inszenierungen in der Romantik*. Hgg. Antje Arnold, Walter Pape und Norbert Wichard. Berlin: de Gruyter, 113-126.

Grillparzer, Franz (1987): *Werke in sechs Bänden. Dramen 1828–1851*. Hrsg. Helmut Bachmaier. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Grillparzer, Franz (1960–1965): *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hgg. Peter Frank u. Karl Pörnbacher. München: Hanser.

Grillparzer, Franz (o.J.): *Sämtliche Werke. Fünfte Ausgabe in zwanzig Bänden*. Hrsg. August Sauer. Stuttgart: Cotta.

Grimm, Jakob und Wilhelm (2020): *Deutsches Wörterbuch*. Stichwort: Heuchelei. [http://woerterbuchnetz.de/cgi bin/ WBNetz/ wbgui_py?sigle=DWB; eingesehen: 3. Januar 2020].

Höller, Hans (1991): "Porträt des Herrschers als Seher, Künstler und als alter Mann. Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg*", in: *Franz Grillparzer*. Hrsg. Helmut Bachmaier. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 321–342.

Hoffmann, Birthe (1999): *Opfer der Humanität. Zur Anthropologie Franz Grillparzers*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

- Hoffmann, Paul (1993): "Grillparzers Zeit", in: *DVjS* 67, 101–122.
- Hofmannsthal, Hugo von (1979): "Zur Krisis des Burgtheaters," in: *Reden und Aufsätze II. 1914–1924*. Frankfurt am Main: Fischer, 240–249.
- Horn, Eva (2018): *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age*. New York: Columbia University Press.
- Kafka, Franz (1983): *Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kleinstück, Johannes (1965): "Don Cäsar und die Ordnung. Zu Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg*", in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 6, 207–22.
- Kleist, Heinrich von (1982): *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. München, Wien: Hanser.
- Klüger, Ruth (1996): *Frauen lesen anders. Essays*. München: dtv.
- Koschorke, Albrecht, Susanne Lüdemann, Thomas Frank, Ethel Matala de Mazza (2007): *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Koschorke, Albrecht (1990): *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krajewski, Markus (2010): *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kraß, Andreas (2010): "Der Rivale", in: *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Hgg. Eva Eßlinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer u. Alexander Zons. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 225–237.
- Lange, Sigrid (1992): *Ob die Weiber Menschen sind. Geschlechterdebatten um 1800*. Hrsg. Leipzig: Reclam.
- Laube, Heinrich (1884): *Franz Grillparzers Lebensgeschichte*. Stuttgart: Cotta.
- Leitich, Ann Tizia (1965): *Genie und Leidenschaft. Die Frauen um Grillparzer*. Wien: Speidel-Verlag.
- Matt, Peter von (1989): *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München, Wien: Hanser.
- McCarthy-Rechowicz, Matthew (2018): *Franz Grillparzer's Dramatic Heroines. Theatre and Women's Emancipation in Nineteenth-Century Austria*. Cambridge: Legenda.

Merriam-Webster. Stichwort: collateral damage. [[https://www.merriamwebster.com/dictionary/collateral% 20damage](https://www.merriamwebster.com/dictionary/collateral%20damage); eingesehen: 15. Dezember 2019].

Oxford Learner's Dictionaries (2019): Stichwort: Collateral damage. [[https://www.oxfordlearnersdictionaries.com /us/definition/english/collateral-damage](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/collateral-damage); eingesehen: 5. Dezember 2019].

Pichl, Robert (1991–92): "Grillparzers *Bruderzwist* als Manifest gegen den Nationalismus seiner Zeit", in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 18, 285–294.

Politzer, Heinz (1972): *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*. Wien, München, Zürich: Molden.

Politzer, Heinz (1969): "Der Turm und das Tier aus dem Abgrund. Zur Bildsprache der österreichischen Dichtung bei Grillparzer, Hofmannsthal und Kafka", in: *Grillparzer Forum Forchtenstein. Vorträge, Forschungen, Berichte*. Heidelberg: Lothar Stiehm, 24-42.

Pollak, Gustav (1907): *Franz Grillparzer and the Austrian Drama*. New York: Dodd, Mead & Company.

Prutti, Brigitte (2016): *Unglück und Zerstreung. Zum autobiographischen Schreiben bei Franz Grillparzer*. Bielefeld: Aisthesis.

Prutti, Brigitte (2013): *Grillparzers Welttheater. Modernität und Tradition*. Bielefeld: Aisthesis.

Prutti, Brigitte (2007): "Funny Games: Semiotischer Sündenfall und ästhetische Restauration in Grillparzers Trauerspiel *Ein treuer Diener seines Herrn*", in: *DVjS* 81:3, 369–404.

Raether, Elisabeth und Michael Schlegel (2019): "Frauenmorde: Von ihren Männern getötet," in: *Die Zeit*. 5. 12. 2019. [[http:// www.zeit.de/2019/51/frauenmord-gewalt-partnerschaft-bundeskriminalamt](http://www.zeit.de/2019/51/frauenmord-gewalt-partnerschaft-bundeskriminalamt); eingesehen: 5. Dezember 2019].

Reeve, William C. (1995): *The Federfuchser/Penpusher from Lessing to Grillparzer. A Study focused on "Grillparzer's Bruderzwist in Habsburg"*. Montreal & Kingston, London, Buffalo: McGill-Queen's UP.

Robertson, Ritchie (1995): "The Failure of Enlightenment in Grillparzer's *Ein Bruderzwist in Habsburg* and Goethe's *Die natürliche Tochter*", in: *Für all, was Menschen je erfahren, ein Bild, ein Wort und auch ein Ziel. Beiträge zu Grillparzers Werk*. Hrsg. Joseph P. Strelka. Bern u.a.: Peter Lang, 165–185.

Schlaffer, Hannelore (2003): *Das Alter. Ein Traum von Jugend*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schlipphacke, Heidi M. (2001): "The Dialectic of Female Desire in G.E. Lessing's *Emilia Galotti*," in: *Lessing Yearbook XXXIII*, 55–78.

Schneider, Helmut J. (2011): *Genealogie und Menschheitsfamilie. Dramaturgie der Humanität von Lessing bis Büchner*. Berlin: Berlin UP.

Schröder, Jürgen (1994): "'Der Tod macht gleich.' Grillparzers Geschichtsdramen," in: *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwartigkeit*. Hgg. Gerhard Neumann u. Günter Schnitzler. Freiburg im Breisgau: Rombach, 37–57.

Schwan, Werner (1986): "Grillparzers *Bruderzwist in Habsburg*. Ein skeptischer Blick in die Geschichte", in: *Recherches Germaniques* 16, 55–82.

Seidler, Herbert (1970): "Prunkreden in Grillparzers Dramen", in: Ders. *Studien zu Grillparzer und Stifter*. Wien, Köln, Graz: Hermann Böhlau Nachfolger, 85–117.

The World of the Habsburgs (2020): Stichwort: Rudolf II. [<https://www.habsburger.net/en/persons/habsburg-emperor/rudolf-ii>; eingesehen: 12. Januar 2020]

Wassermann, Felix M. (1951): "Kaiser Rudolf und seine Umwelt in Grillparzers *Bruderzwist*: Die Tragödie des Herrschers zwischen Weisheit und Tat", in: *Monatshefte* 43:6, 271–278.

Wikipedia (2019): Stichwort #MeToo. [https://en.wikipedia.org/wiki/Me_Too_movement; eingesehen: 15. Dezember 2019].

Winkler, Markus, in Zusammenarbeit mit Maria Boletsi, Jens Herlth, Christian Moser, Julian Reidy und Melanie Rohner (2018): *Barbarian. Explorations of a Western Concept in Theory, Literature, and the Arts. Volume I: From the Enlightenment to the Turn of the Twentieth Century*. Stuttgart: Metzler.

#MeToo. [<https://metoomvmt.org/about/#history>; eingesehen: 15. Dezember 2019].