

Gdańsk 2021, Nr. 44

<https://doi.org/10.26881/sgg.2021.44.13>**Sigurd Paul Scheichl**

(Universität Innsbruck)

Reden und Schweigen über Gefühle in Grillparzers *Sappho*

In Grillparzers Trauerspiel *Sappho* geht es um die Liebesbeziehungen zwischen Sappho und Phaon sowie Phaon und Melitta. Der Autor nützt jedoch relativ wenig den einschlägigen Wortschatz, sondern drückt die intensiven Emotionen mehr durch Syntax und Metrum sowie durch Gesten und Gegenstände aus. Bereits am Anfang verwenden Sappho und Phaon das Wort „lieben“ unterschiedlich, was auf das tragische Ende vorausdeutet.

Schlüsselwörter: Grillparzer, Sappho, emotionaler Wortschatz, Gesten

Talking and Being Silent about Emotions in Grillparzer's *Sappho*. In Grillparzer's tragedy *Sappho* emotions of love are important but the author uses syntax and metre rather than the vocabulary to express the dominating emotions of love (between Phaon and Sappho and between Phaon and Melitta) and of jealousy. Gestures and objects are also very important signs for the characters' feelings. The different use of „lieben“ by Sappho and by Phaon foreshadows the tragic end at the very beginning.

Keywords: Grillparzer, Sappho, emotional vocabulary, gestures

Grillparzer *Sappho* (1818) ist „gleichermaßen Künstlerdrama wie Drama der Leidenschaft“ (Obermaier 1987: 426). Wie die Figuren über ihre Gefühle reden, ist von Anfang an ein Indiz dafür, dass das Stück eine Tragödie ist.

Die so geistvolle wie schöne Sappho, Herrscherin auf Lesbos und berühmte Dichterin, die man sich als etwa dreißigjährig vorstellen kann (V. 1049–1054)¹ und die von früheren Liebeserfahrungen spricht (V. 120–121), hat bei den Olympischen Spielen für ihre Poesie einen Preis errungen – und den jüngeren, als ein wenig naiv gezeichneten, Phaon, den Sieger im Wagenrennen, als Liebhaber für sich gewonnen. Sie will, dass er auf Lesbos mit ihr lebe und herrsche. Er bewundert und verehrt die „erhabne Frau“ (V. 130), die für ihn mehr Dichterin als Frau ist.

Grillparzer deutet gleichwohl die körperliche Seite dieser Liebesbeziehung an, etwa in der vor allem durch die „Blumenhügel“ (V. 227) doppeldeutigen Beschreibung eines Gewands von Sappho. Und als Phaon die Vorzüge seiner Geliebten preist, spielt er auf den Gürtel der Aphrodite an (V. 190), der bei Homer geradezu als Aphrodisiakum dargestellt wird

¹ Zur Frage von Sapphos Alter, das für die Konstellation der Figuren nicht ohne Bedeutung ist, siehe G. – J. – (1818a: 203), der sie für vielleicht nur 24jährig hält, sowie Sauer (1909: XCVII).

(Ilias XIV: V. 214–223)². Hierher gehört auch Phaons Bemerkung über der „frechen Zitherspielerinnen Anblick“, gegen die sein Vater ein „Vorurteil“ hegt und von dem die Sängerin und Dichterin Sappho freilich auszunehmen sei (V. 509–510). An Melitta, ihrer jungen Sklavin, beobachtet einerseits Sappho selbst, dass sie kein Kind mehr ist (V. 344–345); andererseits endet die erste Begegnung von Phaon und Melitta mit einer körperlichen Annäherung.

Nicht zuletzt spielt das Drama – laut dem ersten Nebentext – in der Nähe eines Aphrodite geweihten Altars. Aphrodite ist ein Leitmotiv des Trauerspiels; noch in der letzten Szene (V. 1976–1977) befiehlt Sappho:

Die Flamme zündet Aphroditens an
Daß hell sie strahle in das Morgenrot!

und eilt zu „der Liebesgöttin Altar“ (V. 2021), um sich dort vom Felsen ins Meer zu stürzen; denn Aphroditens Flamme brennt jetzt für Phaon und Melitta.

Auf die – wichtigen – erotischen Motive werde ich im Weiteren nicht eingehen. Die gesellschaftlichen Konventionen zwangen Grillparzer dazu, sich, was die Sexualität betrifft, auf Andeutungen zu beschränken. Aufgrund der Vorarbeiten und Korrekturen stellt Sauer (1909: XCVIII) fest: „Das Geschlechtliche war ursprünglich deutlicher und unverhüllter ausgesprochen.“³

Um welche Emotionen geht es in *Sappho*? Einmal um Sapphos Liebe zu Phaon und um ihre Sehnsucht nach ‚bürgerlichem‘ Glück, das der überragenden Intellektuellen verwehrt ist – wahrscheinlich ist das unter dem Gesichtspunkt der Thematik des Dramas die wichtigste Emotion; zumindest stand in der Forschung lange dieses Thema im Vordergrund (Roe 1995: 37). Weniger wichtig als Motiv ist die Zuneigung Sapphos zu Melitta, umso wichtiger das Gefühl der Eifersucht. Phaon und Melitta gemeinsam ist das Gefühl der Sehnsucht nach der fernen Heimat. Nicht zuletzt liebt Phaon Melitta und umgekehrt – wobei die beiden im Vergleich zur dominanten Sappho selbst in ihren Gefühlen recht blasse Figuren sind. Zu Recht wird Melitta vom Landmann als „das kleine Mädchen“ bezeichnet (V. 1585, 1590).

Ich setze den Schwerpunkt auf die Liebesbeziehungen zwischen Sappho und Phaon sowie Phaon und Melitta; die Gestaltung von Sapphos Sehnsucht nach einem gewöhnlichen glücklichen Leben mit Phaon spare ich aus Raumgründen aus, obwohl sie als Hintergrund der scheiternden Liebe immer mitzudenken ist: Die Dichterin Sappho ist für solch ein bürgerliches Glück nicht geeignet, Phaon kann sich nur ein solches Glück vorstellen (worüber er aber gar nicht nachdenkt). Dass ich mich auf die Liebesbeziehungen beschränke, heißt nicht, dass ich mich Peter von Matts (1965: 18) kritischem Urteil über „die unglückliche Idee eines Künstlerdramas“ anschließe.

Die Form des Dramas und erst recht die der hochstilisierten Verstragödie gestattet keine ausführlichen Analysen der Emotionen von Figuren. Über diese können nur Figuren sprechen, einerseits als Selbstanalyse in Monologen (und zwar in „soliloquies“ (Pfister 2001: 18), andererseits in Repliken über andere Figuren.

² Parallelstellen aus der deutschen Literatur (Wieland u. a.) in Sauers Apparat zu Grillparzer (1909: 441).

³ Laut Grawe (1992: 184) erregte *Sappho* keinen Anstoß bei der Zensur.

Der Dramatiker hat allerdings eine Möglichkeit, die der Erzähler nicht hat: Seine Figuren können ihre Emotionen durch Gesten (zu deren Bedeutung bei Grillparzer siehe Roe 1995: 7) und Handlungen ausdrücken, die das Publikum tatsächlich sieht, die nicht erzählt werden. Vor allem können oder sollen die Schauspielerinnen und Schauspieler Gefühle in einem Ausmaß sichtbar machen, das die Möglichkeiten der erzählenden Prosa übertrifft, das sich freilich auch der Einflussnahme des Dramatikers zum Teil entzieht; selbst das Aussehen der Schauspielerinnen und Schauspieler wirkt. Jede Darstellerin der *Sappho* wird die Gefühle der Figur anders vorführen (und vielleicht in der Premiere anders als an späteren Abenden) – das ändert nichts daran, dass der Dramatiker mit diesem Darstellen der Gefühle rechnet, weshalb die Besetzung der Rollen von größter Bedeutung ist: Dass bei der Uraufführung der *Sappho* die Titelrolle von Sophie Schröder (*1781), die Rolle der Melitta von der nur fünf Jahre jüngeren Wilhelmine Korn (*1786) gespielt wurde, kann nicht ohne Einfluss auf das Bild der Spannungen zwischen den beiden Figuren geblieben sein; Grillparzers späte Bemerkung von 1866: „[...] die Sappho muß um ein gutes Stück älter aussehen und doch nicht übel sein.“ (Zimmermann 1894: 346) zeigt, dass er sich der Bedeutung der Besetzung für den Effekt des Dramas sehr bewusst war. Dem Literaturwissenschaftler entzieht sich dieser für Dramen so wichtige Aspekt; er kann nur das literarische Textsubstrat (Pfister 2001: 34) analysieren.

Emotional gefärbte Wörter⁴ sind in dem Trauerspiel nicht allzu häufig. Die Sprache Grillparzers in *Sappho* ist trotzdem höchst emotional, was vor allem die Interpunktion zeigt, die enorme Zahl von Rufzeichen, im Versinneren wie an den Versenden. Nur ein Minimum an statistischen Befunden (an zufällig ausgewählten Passagen) sei hier angeführt: In V. 295–320 (I, 3 und I, 4) finden sich 16 Rufzeichen, in V. 485–513 (II, 1) sind es 9, in V. 792–817 (III, 1) 9, in V. 1285–1314 (IV, 2) 16, in V. 1660–1695 stehen 24 Rufzeichen; das ergibt im Schnitt ein Rufzeichen in zwei Versen. Manchmal steht dieses Satzzeichen nach Befehlen, öfter nach Ausrufen, keineswegs selten nach Aussagesätzen. Diese Sprechweisung fordert die Schauspieler dazu auf, durchgehend auf einem hohen Niveau der Erregung zu sprechen. Für den Ausdruck von Gefühlen ist in *Sappho* die Interpunktion fast wichtiger als der Wortschatz.

Ein anderes, bei Grillparzer überhaupt häufiges metrisches Mittel zur Steigerung der emotionalen Intensität ist die Aufteilung eines Verses auf mehrere Repliken. Nur ein Beispiel für die Antilabe sei der von zwei Figuren gesprochene V. 2038:

PHAON	Tot?	
RHAMNES	Tot!	
PHAON	Weh mir! Unmöglich, nein!	
RHAMNES		Es ist! –

Dass dieser Umgang mit dem Blankvers die Unruhe steigert, ist evident (Roe 1995: 20–21, auf Grund von Joachim Kaiser).

⁴ Die durchgesehenen Lesarten (Grillparzer 1931: 175–212) waren für die Fragestellung dieses Beitrags nicht sehr ergiebig. Vgl. aber Anm. 6.

Eine weitere emotionalisierende Sprechweise ist das häufige Kursivieren, vor allem, aber nicht nur von Personalpronomina, etwa in den Repliken Sapphos: „Vergehen gegen *mich* kann ich vergessen, / Wer *ihn* beleidigt, wecket meinen Zorn!“ (V. 309–310) oder „Ich suchte *dich* und habe *mich* gefunden!“ (V. 1960).

Im Weiteren folge ich dem Vorkommen emotionaler Sprache von Szene zu Szene. Dadurch scheint es mir am besten möglich, die Kontraste im Ausdruck von Gefühlen sichtbar zu machen, auf die es Grillparzer vor allem ankommt, mehr als auf die Gefühle selbst. Gefühlsselig ist das Trauerspiel nicht, nicht einmal in der Liebesgeschichte von Phaon und Melitta.

Das Wort „lieben“, selbstverständlich zentral für den Ausdruck der wichtigsten Emotionen in diesem Trauerspiel, wird zum ersten Mal von Sappho verwendet, als sie den Landsleuten ihren Geliebten Phaon vorstellt (V. 87–88):

Ja meine Freunde, mögt ihr's immer wissen,
Ich liebe ihn, auf ihn fiel meine Wahl.

Der Begriff „lieben“ kommt in dieser Replik Sapphos noch einmal vor, wenn auch in anderem Zusammenhang, dazu „lieb“ als Adjektiv (V. 99). Das Wort fällt in einer öffentlichen Erklärung, nicht im intimen Gespräch zwischen Dichterin und Geliebtem.

Durch den Wortschatz und noch mehr durch ihre Kürze stehen Phaons Repliken im Gegensatz zu diesem ausführlichen emotionalen Bekenntnis der Dichterin; mehr als deutlich artikuliert er sein Gefühl der Unterlegenheit ihr gegenüber: „Du spottest Sappho eines armen Jünglings!“ (V. 80); „Ich kann, beschämt, nur staunen und verstummen“ (V. 84). Zwar beobachtet Sappho, dass Phaon errötet (V. 83), doch sprachlich drückt er keine Gefühlsregungen aus; und das Erröten ist mehr Reaktion auf Sapphos Lob für ihn als Ausdruck seiner Zuneigung zur „erhabnen Frau“ (V. 130), wie er, ihr Geliebter, Sappho, seine Geliebte, nennt.

Obwohl in I, 3 Phaons Repliken länger werden, ändert sich an der Emotionalität der Sprache wenig. Sappho spricht von „Der Freundschaft und – der Liebe Täuschungen“ (V. 120) und bekennt sich dann deutlich zu ihren Gefühlen für Phaon (V. 123–130):

Nur eins verlieren könnt' ich wahrlich nicht,
Dich Phaon, deine Freundschaft, deine Liebe!
Drum, mein Geliebter, prüfe dich!
Du kennst noch nicht die Unermeßlichkeit,
Die auf und nieder wogt in dieser Brust.
O laß michs nie, Geliebter, nie erfahren,
Daß ich den vollen Busen legte an den deinen
Und fänd ihn leer!

Dass Phaon auf diese Verse nur mit „Erhabne Frau!“ (V. 130) reagiert, lässt die Befürchtungen Sapphos schon als Vorausdeutung auf das Ende dieser Liebe erkennen. Sie reagiert auf diesen deplatzierten Ausdruck der Hochachtung denn auch mit einem „Sagt dir dein Herz denn keinen süßern Namen?“ (V. 131) – einem Satz, in dem sowohl „Herz“ als auch „süßern“ Sprache des Gefühls sind und in dem der Mangel eben dieser Sprache bei Phaon beklagt wird.

Nichts dergleichen findet sich in den folgenden Repliken Phaons, den Sappho als „Lieber“ anredet (V. 144), während er von ihr weiterhin als der „hohen Frau“ spricht (V. 145, 155),

sie kaum direkt anredet, und wenn, dann nicht mit der Sprache der Liebe: „dein hohes Götterbild“ (V. 164); zwar erzählt er, wie man sich bei ihm die berühmte Dichterin vorstellte, mit viel Lob für ihre – damals noch imaginierten – körperlichen Reize (V. 185–201). Als er sich an die Begegnung mit ihr in Olympia erinnert, ist sie aber wiederum „die Hohe“ (V. 246), „Hellas erste Frau“ (V. 255). Auch jetzt kommt Phaons Sprache über „holde Zauberin“ (V. 278) und „Wie kann ich so viel Güte je bezahlen?“ (V. 299) nicht hinaus. Der unterschiedliche Umgang mit dem Vokabular der Liebe, das Sappho zur Verfügung steht, Phaon nicht, markiert deutlich den Abstand zwischen den beiden. So sehr er der, so wenig ist sie die Geliebte.

Der Weg zum tragischen Ende beginnt im II. Aufzug. Zunächst spricht Phaon einen Monolog, in dem von expliziten Gefühlen die Rede geht, zumal von Gefühlen der Liebe ansonsten recht wenig gesprochen wird. Über „verworrene Empfindung“ (V. 466) und „quälende Verwirrung“ (V. 474) denkt er nach und über den großen Sprung von seiner jugendlichen Bewunderung für die noch unbekannte Sappho zum Liebesverhältnis mit ihr, „Der Frauen Zier, [der] Krone des Geschlechts!“ (V. 505). Phaon weiß zwar, dass Sappho „mir gehört“ (V. 492), aber es fehlt ihm das Vokabular für eine Liebesbeziehung. Eher als Liebe drückt er Loyalität aus (V. 506f.):

Mag auch des Neides Geifer sie bespritzen,
Ich steh für sie, seis gegen eine Welt.

In den folgenden Szenen steht Melitta im Mittelpunkt. Eine andere Sklavin, Eucharis, erinnert sie spöttisch daran, dass sie bei Sapphos „Fest der Liebe“ (V. 519) errötet ist und den Wein verschüttet hat, als sie „dem schönen Fremden“ (V. 535) einen großen Becher reichen sollte. Eucharis beobachtet dann, dass ihr doch gutmütiger Spott Melitta zum Weinen bringt (V. 543). In II, 2 hat Melitta nur drei ganz kurze Repliken; die Emotionen, die das sehr junge Mädchen bewegen, werden nicht durch Worte, sondern durch Gesten und physische Reaktionen bzw. durch Eucharis' Beschreibung solcher Gesten und Reaktionen ausgedrückt.

Im Monolog Melittas in II, 3 werden erstmals Emotionen des Mädchens ausgesprochen. Zuerst lässt aber erneut eine Geste den Gefühlszustand der Sklavin erkennen: Es will ihr nicht gelingen, einen Kranz für das „Fest der Liebe“ (V. 519) zu flechten (V. 552–553):

Es geht nicht! – Weh, der Kopf will mir zerspringen
Und stürmisch pocht das Herz in meiner Brust!

Im Weiteren spricht Melitta nicht von ihren beginnenden Gefühlen für Phaon, sondern davon, dass sie sich fern von ihren Eltern und ihrer Heimat „einsam und verlassen“ (V. 554, 558) fühlt; was ihr in Lesbos scheinbar an Liebe entgegengebracht wird, ist nicht die selbstverständliche Liebe in der eigenen Familie, sondern Erbarmen für die Sklavin (V. 570). Das Wort „Liebe“ wird Melitta in den Mund gelegt, nicht mit Bezug auf einen Mann, sondern mit Bezug auf die schmerzlich entbehrt Familie, der sie als kleines Kind entrissen worden ist. Gegen Ende des Monologs spricht sie ihr Leiden an ihrem Status als Sklavin aus, als Mensch, für den sich niemand interessiert.

Im folgenden Auftritt II, 4 begegnen einander Phaon und Melitta zum ersten Mal. In dieser Szene haben wiederum Gesten besonderes Gewicht, mehr als Worte. Am Beginn der Szene

legt Phaon, der Melittas Selbstgespräch gehört hat, ihr tröstend die Hand auf die Schultern (vor V. 590).

Besonders wichtig ist dann eine Geste, die in zwei vorhergehenden Auftritten vorbereitet worden ist. Im Nebentext vor V. 605 heißt es: „MELITTA ([...] *schlägt nun die Augen empor und blickt ihn an* [...])“. Melittas Verhalten ist erst auf dem Hintergrund von Sapphos Gespräch mit ihr in I, 5 richtig zu verstehen, in dem Melitta sich mit den erlernten Verhaltensregeln dafür rechtfertigt, dass sie Phaon nicht angeblickt hat (V. 335–337):

Du weißt wohl noch, was du uns öfters sagtest,
Daß Jungfrau es in Fremder Gegenwart
Nicht zieme, frei die Blicke zu versenden.

Sappho meint zunächst, diese Vorschrift gelte für „Mädchen“ (V. 341) nicht – hält dann ein, sieht die veränderte, zur jungen Frau gereifte Melitta genau an, und kommt zum Schluss (V. 345):

Du hattest recht, die Lehre galt auch dir!

Dass sie damit die kommende Konkurrenzsituation bezeichnet, ahnt sie nicht. In II, 2 schließlich, wo Eucharis von Melittas Missgeschick beim Einschenken des Weins erzählt, ist wieder die Rede von Sapphos Befehl „Die Augen nieder!“ (V. 537) – durchwegs Anspielungen auf das Frau-Werden Melittas. Ihr gegen eine Regel verstoßendes Aufschlagen der Augen vor Phaon ist intensiv vorbereitet; von Gefühlen wird zwar nicht oder kaum geredet, doch gestisch sind sie sehr präsent.

Melitta will gehen, nicht ohne mit tränenerstickter Stimme (Nebentext nach V. 616) zu sagen, dass sie nur eine Sklavin ist, also keinen Anspruch auf Phaons tröstende Worte hat. Als sie von ihrer glücklichen Kindheit in einem fernen Land erzählt, ergreift Phaon ihre Hand (nach V. 644) und gebraucht dabei das Wort „lieblosen“ (V. 644), bezogen auf eine Berührung in Melittas Kindheit. Sie reagiert darauf mit „Ich war ein Kind!“ (V. 645) – was neuerlich an Sapphos Lehren über das Anblicken von Männern durch Kinder und durch junge Frauen erinnert. Wenn Phaon diesen Satz in V. 646 mit

Ein süßes, liebes, unbefangnes Kind!

aufnimmt, gebraucht er mit „süß“ und „lieb“ zum ersten Mal Wörter aus der emotionalen Sphäre – gegenüber Melitta...

Der Auftritt endet gestisch. Melitta war erfolglos beim Flechten eines Kranzes aus Rosen (vor V. 552), der für Sappho und Phaon bestimmt gewesen wäre. Phaon nimmt eine Rose, die Blume der Aphrodite, und gibt sie Melitta: „(Er steckt sie ihr an den Busen.)“ (vor V. 690) und richtet zum ersten Mal ein eindeutig emotionales Wort an Melitta: Er bittet um eine Gegengabe (V. 698):

Die Freundschaft und die Liebe schenken Blumen.

Zum ersten Mal nimmt er das Wort „Liebe“ in den Mund. Als dann Melitta eine letzte Rose pflücken will, fällt sie von der Rasenbank in Phaons geöffnete Arme und „(Er drückt rasch einen Kuß auf ihre Lippen.)“ (Nebentext zu V. 710).

Im folgenden Gespräch des zerstreuten Phaon mit Sappho (II, 6) bittet die Dichterin, nicht ahnend, was ihr selbst droht, ihren Geliebten, Rücksicht auf Melitta zu nehmen und dieser das Gefühl „verschmähter Liebe“ (V. 776) zu ersparen. Phaon hört nur: „Liebe quält!“ (V. 778) – und sagt in der folgenden Szene im Monolog (V. 789):

Ich bin verwirrt, mein Kopf ist wüst und schwer!

Wann immer die männliche Hauptfigur über ihre Gefühle spricht, ist in diesem Sinn von „Verworrener Empfindung leisen Fäden“ (V. 466) die Rede, nicht von Glücksempfindungen oder Zuneigung.

Im III. Aufzug geht es weniger um Gefühle Phaons als um die Eifersucht Sapphos, die im einleitenden Monolog über Berechtigung oder Grundlosigkeit dieses Gefühls reflektiert.

Zunächst wird Phaon betrachtet, der, als Sappho ihn mit einem Kuss auf die Stirn weckt, „mit halbgeschlossnen Augen“ „Melitta!“ sagt (V. 857) – übrigens eine Stelle, an der verschiedene Schauspieler trotz der Sprechweisung des Rufzeichens Phaons Gefühl sehr verschieden ausdrücken können. Als Phaon sich nach dem Ausruf „Melitta!“ ertappt fühlt, stellt er sich als „freudetrunken, glücklich, selig“ (V. 874) dar, spricht von Sappho als etwas „Holdem“ (V. 861) und gebraucht jetzt mehrfach die Wörter „Liebe“ und „lieben“ (V. 877, 881, 885, 887) – allerdings nicht mit eindeutigem Bezug auf Sappho. Doch spricht nichts dafür, dass er in der Verlegenheit lügt; denn er erzählt den Traum, in dem sich ihm Sappho in (die von ihm nicht genannte) Melitta verwandelt (V. 897–921), und ist offenbar betreten, als Sappho ihn durch eine Geste zum Gehen auffordert.

Bei Sappho verhält es sich folgendermaßen: In den Monologen am Beginn von III, 1 und in III, 2 denkt sie über das Verhältnis von Phaon und Melitta nach, zuerst, nach dem Kuss, aber noch vor Phaons „Melitta!“, von Eifersucht erfüllt (V. 799–802):

Wie er sie hielt! Wie sie sein Arm umschlang!
 Und nun, dem Drange weichend hingegeben,
 Auf seinen Mund sie – fort! ich wills nicht denken!
 Schon der Gedanke tötet tausendfach!

Die Beschreibung der beobachteten Szene zwischen Phaon und Melitta kommt zwar ohne Vokabular aus dem Wortnetz ‚Gefühle‘ aus, ist aber schon durch die Häufung der Rufzeichen (fünf in vier Versen) sehr emotional.

Als Sappho dann zu ihrer Beruhigung versucht, den Kuss zwischen Phaon und Melitta für weniger wichtig zu halten, ist der von ihr gewählte Wortschatz stark emotional gefärbt, zumal dort, wo sie, im Rückgriff auf V. 126–127, vom Unterschied zwischen „Frauenglut“ und „Männerliebe“ (V. 811) spricht. Vom Mann heißt es (V. 825–826):

Er kennet nicht die stille, mächtige Glut,
 Die Liebe weckt in eines Weibes Busen!

Acht Mal kommen in diesen 67 Versen „Liebe“ und „liebt“ vor, dazu noch „Geliebter“. Sonst ist der Wortschatz, trotz etwa „In *dieser* tiefbewegten Brust“ (V. 810), nicht sehr emotional gefärbt.

Nach diesem langen Nachdenken über das unterschiedliche Lieben von Mann und Frau reagiert Sappho trotz allen Gefühlen der Enttäuschung auf den Anblick des schlummernden Phaon mit den Sätzen (V. 843–851):

Er ist es, ja, der liebliche Verräter!
 [...]

Ja Teurer, deinem Schlummer will ich glauben,
 Was auch dein Wachen Schlimmes mir erzählt.
 Verzeihe, wenn im ersten Augenblicke,
 Geliebter, mit Verdacht ich dich gekränkt, [...]

Als der erwachende Phaon auf ihren Kuss nicht mit dem erwarteten ‚Sappho‘, sondern mit ‚Melitta!‘ reagiert, verstummt Sappho; es kommt nicht zu einem Dialog mit Phaon, dessen letzten Satz die Dichterin abschneidet, und die Szene schließt wiederum mit einer Geste: Sappho winkt Phaon „mit der Hand Entfernung zu“ (V. 924).

Das Nachdenken Sapphos über ihr Verhältnis zu Phaon, das Schwanken zwischen Vorwürfen und Versuchen der Entschuldigung seines Verhaltens, zwischen der Qual – „Schon der Gedanke tötet tausendfach!“ (V. 802) – und dem Trost – „welch leichtverwischter, flüchtiger Eindruck“ (V. 805) – gehört zu den psychologisch einfühlsamsten Passagen des Trauerspiels. Das ist deshalb wichtig, weil Zeitgenossen befürchteten, dass durch das Motiv ihrer Eifersucht die Gestalt Sappho als „eine verliebte, eifersüchtige, alternde Jungfrau“ in das Lustspiel zu verweisen wäre (G.–J.– 1818a: 203–204)⁵. Eben um eine solche Einordnung Sapphos in diesen Figurentyp zu vermeiden, wird im Drama auch immer wieder von der körperlichen Attraktivität der Hauptfigur gesprochen.

III, 2 beginnt wieder mit einem Selbstgespräch Sapphos, an dessen Beginn die pointierte Metapher „es sitzt der Pfeil!“ (V. 927) steht. In einer früheren Fassung des Texts sagte Sappho an dieser Stelle „Er liebt mich nicht, weh mir! Er liebt mich nicht!“ (Sauer 1909: LXXXVII)⁶; der Dichter hat also emotionalen Wortschatz gestrichen, der an dieser Stelle freilich recht banal geklungen hätte.

Der zentrale Gedanke des Monologs, dass die Herrscherin und Dichterin zugunsten einer Sklavin verlassen worden ist, hebt einen sozialen Aspekt dieser Beziehung (Weiss 1992: 248–249; ohne Bezug auf *Sappho*) hervor, den man nicht übersehen sollte (auf den ich aber nicht näher eingehen kann). Hier interessiert mehr, dass die Sprache Sapphos sehr emotional, im Sinn einer Beschimpfung, ist: „schwurvergeßnen“ (V. 929), „schamentblößen“ (V. 930), „des Falschen“ (V. 932), „Treubruch“, „Verbrechen“ (V. 945); auch „Sklavin“ (V. 933) gehört in diese Reihe. Sappho erkennt die Unerfüllbarkeit ihres Wunsches, mit Phaon „Ein einfach stilles Hirtenleben“ zu führen (V. 94), und betont zum ersten Mal ihre Würde als Künstlerin, deren Platz „Dort oben“ (V. 946) ist und die den „holden Schmeichellauten“ (V. 959) des Alltagslebens nicht folgen darf. Als vorläufigen Abschluss dieser Gedanken kann man die Worte Sapphos im kurzen Auftritt III, 4 empfinden (V. 1017–1018) – mit dem Wort „Liebe“, das bei ihr so viel bedeutungsschwerer ist als bei Phaon, als letztem Wort des Auftritts:

⁵ Dem wurde allerdings in anderen Artikeln über die Uraufführung widersprochen.

⁶ Im Apparat zu *Sappho* (Grillparzer 1931: 190), den nicht Sauer erstellt hat, steht dieser Vers nicht.

Ich kann nicht! Weh! – Umsonst ruf ich den Stolz,
An seiner Statt antwortet mir die Liebe

In der Konfrontation mit Melitta (III, 5) fallen wieder Wörter wie „Falsche!“ (V. 1035, 1021), „Verräterin“ (V. 1093), „Heuchlerbrust“ (V. 1097), „schlechtversteckte Schlange“ (V. 1114); der emotional gefärbte Wortschatz von Grillparzers Trauerspiel ist im Bereich der Beschimpfungen sehr viel reicher als in dem der Liebe, vielleicht wegen der Bühnenwirksamkeit dieses Vokabulars. Am Schluss des Auftritts stehen wieder Gesten: Sappho will, dass Melitta ihr die Rose gibt, die sie von Phaon erhalten hat; als Melitta die Blume verteidigt, zückt die Herrscherin, mit dem wortspielhaften Ausruf „Auch ich kann stechen!“, einen Dolch (Nebentext in V. 1123).

Im nächsten Auftritt (III, 6) tritt Phaon gegen Sappho für die weinende Melitta ein. Auch in dieser Replik geht es um den Status der Sklavin. In unserem Zusammenhang wichtiger ist, dass Phaon hier Gefühle für Melitta ausspricht, auch wenn nicht unbedingt mit emotional gefärbten Wörtern. Er habe ihr die Rose „als Angedenken / An eine schöne Stunde“ (V. 1136–1137) gegeben, als Zeichen seines „Mitgefühls“ (V. 1138), und spricht also neuerlich von einer Geste; Sappho wirft er „fremden Übermut“ gegenüber der Sklavin vor (V. 1141) und nennt sie „die Mitleidlose“ und „die Stolze“ (V. 1152–1153). Seine Beziehung zur Dichterin ist beendet; er blickt darauf zurück, wenn auch „In süßer Wehmut“ (V. 1160); von „Liebe“ ist in diesem Rückblick nicht die Rede, vielmehr heißt es mit einer neuerlichen Anspielung auf die Sexualität in dieser Beziehung (V. 1170–1172):

Als ich sie sah, da faßte wilder Taumel
Den aufgeregten Sinn, und willenlos
Stürzt ich gebunden zu der Stolzen Füßen.

Und im äußersten Gegensatz dazu wendet er sich in einem Vers, der Sappho schwer beleidigen muss, an die weinende Melitta (V. 1173):

Dein Anblick erst gab mich mir selber wieder.

Das kursiv gedruckte „*Dein*“ ist mehr als der sonstige Wortschatz in diesem Auftritt Ausdruck der Emotionalität. Sappho bleibt in dieser Szene fast stumm; drei Mal ruft sie „Phaon!“ (V. 1161, 1178, 1188) – enttäuscht, erniedrigt, empört, sehnsüchtig, liebend? Das dritte „Phaon!“ ist die letzte Replik des Auftritts, verbunden mit dem Nebentext „(mit ausgestreckten Armen, verhallend)“. Gestisches und Gegenstände – die Rose (über den zum Gestischen gehörenden Kontrast zwischen der ‚privaten‘ Rose und dem ‚offiziellen‘ Lorbeer, siehe Bauer 1992: 163), sowie der Dolch – haben wiederum großes Gewicht, dazu noch der Klang: „([...] verhallend)“; emotional befrachtete Wörter sind dagegen wie tendenziell im ganzen Drama eher unwichtig. Der sich steigernde dreimalige Ausruf „Phaon!“ – den manche Schauspielerinnen wohl als Schrei sprechen würden – ist emotional genug; Grillparzer vermeidet Herumreden um die Gefühle.

IV, 1 ist wieder ein Monolog Sapphos. Hier spricht sie von einem „fürchterlichen Augenblick“ (V. 1191), von „Dunkelheit“ (V. 1192), von einem „ungeheuren Schmerz“ (V. 1194) und von ihres „Weinens Stimme“ (V. 1200), aber als sie auf ihr Verhältnis zu Phaon

zurückblickt, spricht sie nicht von Liebe, sondern von ihrer Absicht, ihren Ruhm mit ihm zu teilen – und von Phaons „Undank“ (V. 1218). Das Wort „Liebe“ kommt erst in Zusammenhang mit Melitta vor, die auf die Insel Chios gebracht werden und dort „Mit Liebesqual der Liebe Frevel büßen“ (V. 1240) soll. „Liebe“ bezeichnet hier nicht positiv eigene Gefühle, sondern wertet die Gefühle einer anderen Figur ab.

Im folgenden Auftritt, in dem sie die Verbannung Melittas ins Werk setzt, spricht Sappho dann zunächst, fast monologisch, direkt Gefühle aus. Sie denkt an Melitta, der „seine Liebe“ nach Chios folgen und die am „Sklavenherd“ seliger sein wird „Als ich im goldnen, liebeleeren Haus“ (V. 1249–1251). Sie kann sich selbst als einsame Verbannte auf einem schroffen Felsen im Meer vorstellen, wenn nur die letzten Stunden, die Entdeckung von Phaons Untreue, aus dem Gedächtnis gestrichen werden könnten (V. 1262–1264):

Laßt mir den Glauben nur an seine Liebe
Und ich will preisen mein Geschick und fröhlich
Die Einsamkeit, ach, einsam nicht, bewohnen!

Die Sehnsucht Sapphos, der „von der Leidenschaft gejagten Frau“ (Poltzer 1972: 90), nach Liebe, kaum je so deutlich ausgesprochen wie hier, schlägt in Vorwürfe gegen Phaon um: Wo er vom „wildem Taumel“ (V. 1170) sprach, in dem er der stolzen Sappho verfallen sei, erhebt sie Vorwürfe gegen ihn (V. 1281–1283), stellt ihn als den Aktiven in diesem Verhältnis dar:

Da kommt der Rauhe und mit frechen Händen
Reißt er den goldnen Schleier mir herab,
Zieht mich hernieder in die öde Wüste
[...]

Hier wird, wenn auch in einer Metapher, erneut von einer Geste gesprochen. Diese Metapher erinnert wie Phaons „wilder Taumel“ (V. 1170) an den sexuellen Charakter der Beziehung – die eben ganz anders geartet ist als die Zuneigung Phaons zu Melitta.

In IV, 5 will Phaon selbst auf dem Kahn mit Melitta fliehen; in dieser Situation, der am stärksten bewegten im ganzen Drama, werden Emotionen so unmittelbar ausgesprochen wie sonst an keiner Stelle, und wie insbesondere an keiner Stelle zwischen Sappho und Phaon. Phaon ruft hier, nicht direkt an das geliebte Mädchen gewendet (V. 1421–1426):

Sie ist es oder keine dieser Erde,
Die in der Brust die zweite Hälfte trägt
Von dem, was hier im Busen sehnend klopfte!
[...]
Melitta, ja, du sollst nach Chios, ja!
Doch nicht allein! – Mit mir, an meiner Seite!

Man beachte die Rufzeichen, die auch in nicht-imperativischen Sätzen stehen.

Als Rhamnes daran erinnert, dass Melitta Sapphos Sklavin ist, ruft Phaon aus: „Lügner! Sie ist mein!“ (V. 1435). Und wenige Verse später spricht er, wiederum mit vier Rufzeichen in acht Versen, zu Melitta (V. 1457–1464):

Dort drüben überm alten grauen Meer
 Wohnt Sicherheit und Ruh und Liebe!
 O folge! Unterm breiten Lindendach,
 Das still der Eltern stilles Haus beschattet,
 Wölbt, Teure, sich der Tempel unsers Glücks.
(Sie ergreifend.)
 Erzitterst du? Erzittre, holde Braut,
 Die Hand des Bräutigams hält dich umschlungen!
 Komm mit! [...]

In V. 1458 steht „Liebe“ am Ende von Satz und Vers und als wichtigstes Glied einer Klimax; in V. 1462–1463 fallen die Wörter „Braut“ und „Bräutigam“. Grillparzer greift zum Vokabular von Liebesgeschichten – wie an keiner Sappho und Phaon betreffenden Stelle. Der andere Wortschatz, besonders die Wörter „Braut“ und „Bräutigam“, auch „Teure“, unterstreicht massiv den Unterschied zwischen den beiden Beziehungen; während Phaon aus seiner wie im Grunde auch aus Sapphos Sicht nicht viel mehr als den Status eines Sklaven einnimmt, sind Phaon und Melitta gleichwertig und somit einander würdig; „Hohe Frau“ für Sappho – „Braut“ für Melitta. Phaon und Melitta können das bescheidene Hirtenleben führen, das der Künstlerin Sappho verwehrt bleibt.

In IV, 8 hat wiederum Sappho das Wort – und es dominiert das Wort „Rache“ (V. 1507, 1508, 1531, 1537); daneben werden Phaon und Melitta beschimpft (V. 1509) – und höhnisch wird das Boot, auf dem die Beiden geflohen sind, von Sappho als der „Kahn der Liebe“ (V. 1514) bezeichnet; „Liebe“ kann sie beim anderen Paar nicht achten. Vor allem am Ende der Szene ist wiederum das Gestische wichtig: Nachdem sie ihre Leute ausgeschiedt hat, um das flüchtige Paar zu fassen, zittert sie, wankt und wird in den Armen der Sklavin Eucharis aufgefangen.

Als die Gefangenen Sappho vorgeführt werden sollen, artikuliert die Dichterin ihr Leid in den Versen (V. 1592–1593):

Wer rettet mich vor seinem Anblick? – Mädchen! –
 Du, Aphrodite, schütze deine Magd!

Ganz wichtig erscheint wiederum der Nebentext am Ende von V, 2: *„(Sie eilt dem Hintergrunde zu und umklammert den Altar, [...]).* Erneut ist die Geste, die Rückkehr zum Altar Aphroditens, viel mehr Ausdruck von Sapphos Gefühlszustand als ihre Repliken.

In V, 3 spricht vor allem Phaon. Er nennt, wenn auch indirekt, Sappho „Ein schwaches, feiges, aufgeregtes Weib“ (V. 1603) und zeigt sich wütend über den Umgang der Leute Sapphos, der „Stolzen“ (V. 1624), mit ihm und Melitta. Wie er über diese spricht (V. 1613–1619), bedarf keines Kommentars:

Hier, wo dein mildes, himmelklares Auge
 Zum ersten Male mir entgegenglänzte
 Und wie des Tages goldner Morgenstrahl
 Des Schlafes düstre Bande von mir löste,
 In den mich jene Zauberin gesungen,
 Hier, wo die Lieb, ihr holdes Werk begann,
 Auf dieser Stelle sei es auch vollendet!

Das Wort „Liebe“ kommt in Phaons Repliken allerdings einmal auch in Bezug auf Sappho vor, als er ihren Sklaven vorwirft, „der Liebe Wechsellaunen“ „dienstbar“ zu sein (V. 1635); das Wort, das die Gefühle der Herrin bezeichnet, ist hier zweifellos negativ konnotiert.

Als er dann Sappho direkt angreift, über ihr Schweigen höhnt (V. 1661), sie als „heuchlerische Circe“ (V. 1665) beschimpft, reagiert sie zwei Mal mit einem „Es ist zuviel!“ (V. 1662, 1666). Sie wendet sich von Phaon ab und geht nur einmal auf eine Replik von ihm ein. Schließlich verfällt dieser in eine Schimpftirade gegen die „gifterfüllte Schlange“ Sappho (V. 1685), in der es ihm besonders um den Gegensatz zwischen ihrer Dichtung und ihrem Verhalten geht.

Die Tirade endet wieder mit Gesten (nach V. 1708):

(er faßt ihren Arm und wendet sie gegen sich. Sie blickt empor; ihr Auge trifft das seinige.)
SAPPHO *(schmerzvoll zusammenfahrend)*. Weh mir!

Diese Konfrontation bringt die Wende, die „Erinrung schöner Zeit“ (V. 1716) kehrt wieder; implizit stellt sich für Phaon die ‚Affäre‘ mit Sappho als Irrtum heraus (V. 1717–1720):

Du bist mir wieder was du einst mir warst,
Eh' ich dich noch gesehn, in ferner Heimat,
Dasselbe Götterbild, das ich nur irrend
So lange für ein Menschenantlitz hielt,
[...]

Sie ist ihm nicht mehr die Frau und die Geliebte, die sie im Grunde nie oder doch nur physisch gewesen ist, sondern wieder die Dichterin und nur die göttliche Dichterin; erst jetzt, als sie ihn noch einmal „Betrüger!“ schimpft (V. 1722), nimmt er ihr gegenüber das Wort „Liebe“ in den Mund, das er sozusagen entkörperlicht (V. 1723–1725):

Wenn ich dir Liebe schwur, es war nicht Täuschung,
Ich liebte dich, so wie man Götter wohl,
Wie man das Gute liebet und das Schöne.

Und:

Du warst – zu *niedrig* glaubte dich mein Zorn,
Zu *hoch* nennt die Besinnung dich – für meine Liebe.

Damit wird das Thema ‚Liebe‘ zurückgeführt von der Ebene des Erotischen auf das Grundthema des Trauerspiels: die Ausgeschlossenheit des Ausnahmemenschen, des Künstlers von der Alltagswelt und von den in dieser geltenden Regeln für die Beziehung der Geschlechter.

Im weiteren Verlauf der Szene wird Melittas tiefe Beziehung zu Sappho vorgeführt; sie kniet vor Sappho nieder, um deren Segen für ihre Liebe zu Phaon zu erbitten. Als Sappho sich stumm abwendet – neuerlich eine Geste – steht am Ende des Auftritts die verzweifelte Replik Melittas: „Weh mir, sie flieht, sie hat ihr Kind verstoßen!“ (V. 1785). Dass die Dichterin hier als Mutter angesprochen wird, unterstreicht noch einmal das Thema der Trennung zwischen Künstlerin und Alltagswelt: Biologische Mutterschaft ist ihr versagt.

Die Vorwürfe des alten Sklaven Rhamnes verändern noch einmal die Haltung Phaons, dem die letzte Replik in V, 4 gehört (V. 1896): „Wer rettet mich aus dieser Qual!“. Der

abschließende Monolog Sapphos (in V, 6), einem antiken Gedicht nachgebildet, spricht nur noch von ihrem Verhältnis zu den Göttern wie von ihrer Rolle als Dichterin und begründet ihren Selbstmord – vor dem sie versöhnend Phaon auf die Stirn küsst und Melitta umarmt. Abgesehen von dem tragischen Schluss bleibt auch die Sprache des Monologs hochemotional und erregt; von Liebe und Eifersucht ist nicht mehr die Rede. Der Anteil der Rufzeichen an der Interpunktion bleibt hoch.

Die dem alten und weisen Sklaven Rhamnes überlassenen Schlussverse führen die „Liebestragödie“ wieder zurück zum „Künstlerdrama“ (das Begriffspaar nach Bachmaier 1990: 78): „Es war auf Erden ihre Heimat nicht –“. Dass diese gewichtigen Verse am Ende des Dramas Sapphos Schicksal als Dichterin gelten, rechtfertigt die Tradition der *Sappho*-Deutung; obwohl in dem Trauerspiel Gefühle im Mittelpunkt stehen und obwohl Grillparzer die Psyche seiner Figuren sehr feinfühlig gestaltet, sind Liebe und Eifersucht nicht das eigentliche Thema von *Sappho*. Viel wichtiger ist die Stellung der Künstlerin in der und zur Gesellschaft – obwohl das Werk erst allmählich zum „Künstlerdrama“ ausgestaltet worden ist (Sauer 1909: XXXIV). Wegen dieser Außenseiterstellung ist das bürgerliche Glück dem Ausnahmsmenschen verwehrt, während Durchschnittsmenschen wie Phaon und Melitta den Weg in dieses finden.

Grillparzer hat das Glück der Beiden 1866 in einer Form kommentiert, die man nicht ganz ernst nehmen sollte, die aber gerade durch ihre Ironie dazu rät, *Sappho* nicht allein als Tragödie der Liebe zu lesen: „Sehen Sie, die Sappho, die ist so eine Fiakeridee, da heißt’s: Gleich und gleich gesellt sich gern!“ (Zimmermann 1894: 346).

Literatur

- Grillparzer, Franz (1965): Sappho. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. 1. Band. München: Hanser, 713–791. Zitiert wird nach dieser Ausgabe.
- Grillparzer, Franz (1909): *Grillparzers Werke* [Historisch-kritische Ausgabe]. Hg. von August Sauer. 1. Abteilung. 1. Band. Wien: Gerlach & Wiedling.
- Grillparzer, Franz (1931): *Werke* [Historisch-kritische Ausgabe]. 1. Abteilung. 17. Band. Wien: Schroll; Jugend & Volk.
- Bachmaier, Helmut (1990): Nachwort. In: Franz Grillparzer: *Sappho*. Stuttgart: Reclam (= Universal-Bibliothek 4378), 78–80.
- Bauer, Werner M (1992): Kunst des Dramas. Drama der Kunst. Zu Grillparzers *Sappho*. In: *Etudes Germaniques* 47, 159–190.
- G. – J. – (1818a): Über das Trauerspiel: „Sappho“. In: *Wiener Theaterzeitung* Nr. 51. 28. April, 203–204.
- G. – J. – (1818b): Über den Aufsatz: Das Trauerspiel: Sappho betreffend, in der Theaterzeitung Nr. 51. In: *Wiener Allgemeine Theaterzeitung* Nr. 58, 14. Mai, 229–230.
- Grawe, Christian (1992): Grillparzers Dramatik als Problem der zeitgenössischen österreichischen Theaterzensur. In: August Obermayer (Hg.): „Was nützt der Glaube ohne Werke ...“. *Studien zu Franz Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages*. Dunedin: University of Otago, Department of German (= Otago German Studies 7), 162–190.

- Matt, Peter von (1965): *Der Grundriss von Grillparzer Bühnenkunst*. Zürich: Atlantis (= Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 24).
- Obermaier, Walter (1987): Franz Grillparzer. In: Selma Krasa (Hg.): *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien*. [Katalog der] 109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien: Museen der Stadt Wien, 425–428.
- Pfister, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse* (1977). 11. Aufl. München: Fink (=UTB 580).
- Politzer, Heinz (1972): *Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier*. Wien: Molden 1972.
- Roe, Ian F. (1995): *Franz Grillparzer: A Century of Criticism*. Columbia, SC: Camden House (= Studies in German literature, linguistics, and culture. Literary criticism in perspective).
- Sauer, August (1909): Einleitung des Herausgebers. II. Sappho. In: *Grillparzers Werke* [Historisch-kritische Ausgabe]. Hg. von August Sauer. 1. Abteilung. 1. Band. Wien: Gerlach & Wiedling, LXXIX–CXII.
- Weiss, Walter (1992): Franz Grillparzer – *der österreichische Klassiker?* In: August Obermayer (Hg.): „Was nützt der Glaube ohne Werke ...“. Studien zu Franz Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages. Dunedin: University of Otago, Department of German (=Otago German Studies 7), 239–249.
- Zimmermann, Robert (1894): Aus Gesprächen mit Grillparzer. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 4, 343–347.