慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	,,Conspirations en plein jour" als Lustspiel : Grillparzers Weh dem, der lügt! im Lichte poetologischer und philosophisch-politischer Diskurse über die Lüge
Sub Title	喜劇としての「白昼の陰謀」: 詩学的・哲学的・政治的「嘘」論から見たグリルパルツァー『嘘つく者に災いあれ!』
Author	西尾, 宇広(Nishio, Takahiro)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2024
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.65 (2024.) ,p.47- 72
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	ヴァルター・フォーグル教授退職記念号
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20240331-0047

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

この著作物は著作権法によって保護されています／ This content is protected by the Japanese Copyright Act

„*Conspirations en plein jour*“ als Lustspiel

Grillparzers *Weh dem, der lügt!* im Lichte poetologischer und philosophisch-politischer Diskurse über die Lüge[1)]

Takahiro NISHIO

> Il est vrai que Hitler (ainsi que les autres chefs des pays totalitaires) a annoncé publiquement tout son programme d'action. Mais c'était justement parce qu'il savait qu'il ne serait pas cru par les «autres», que ses déclarations ne seraient pas prises au sérieux par les non-initiés ; c'est justement en leur disant la vérité qu'il était sûr de tromper et d'endormir ses adversaires. (Alexandre Koyré, *Réflexions sur le mensonge*, 1943)

1. Die Lüge in der politischen Realität

Um die Historizität und Aktualität von Franz Grillparzers Lustspiel *Weh dem, der lügt!* (Uraufführung 1838; Erstdruck 1840) neu zu beleuchten, soll hier zunächst der Umweg über die philosophischen Diskurse zum Thema „Lüge“ im 20. Jahrhundert eingeschlagen werden. Schon in zwei 1967 und

1) Der vorliegende Beitrag beruht auf einem Vortrag, der bei der Jahrestagung der japanischen Grillparzer-Gesellschaft am 23. November 2021 in Kanazawa auf Japanisch gehalten wurde. Durch diese Gesellschaft hatte ich auch schon am 4. März 2012 die Gelegenheit, Walter Vogl persönlich kennenzulernen. Für die Durchsicht meines Manuskripts sowie für einige Hinweise zur mittelalterlichen Theologie danke ich Dieter Trauden von der Universität Kyoto.

1971 veröffentlichten Essays setzte sich Hannah Arendt mit der Problematik der politischen Verschleierung auseinander. In dem späteren mit dem Titel *Die Lüge in der Politik* (1971) machte sie auf folgende wesentliche Verbindung zwischen Lüge und Politik aufmerksam:

> Geheimhaltung nämlich und Täuschung – was die Diplomaten Diskretion oder auch „arcana imperii", die Staatsgeheimnisse, nennen –, gezielte Irreführungen und blanke Lügen als legitime Mittel zur Erreichung politischer Zwecke kennen wir seit den Anfängen der überlieferten Geschichte. Wahrhaftigkeit zählte niemals zu den politischen Tugenden, und die Lüge galt immer als ein erlaubtes Mittel in der Politik. Wer über diesen Sachverhalt nachdenkt, kann sich nur wundern, wie wenig Aufmerksamkeit man ihm im Laufe unseres philosophischen und politischen Denkens gewidmet hat: einerseits im Hinblick auf das Wesen des Handelns und andererseits im Hinblick auf unsere Fähigkeit, in Gedanken und Worten Tatsachen abzuleugnen.[2)]

Der direkte Anlass für diese Betrachtungen waren die sog. „Pentagon-Papiere", eine zunächst geheime Studie des US-Verteidigungsministeriums, die erst 1971 durch die *New York Times* an die Öffentlichkeit gebracht wurde, wodurch die von der Regierung jahrelang systematisch angehäuften Lügen über den Vietnamkrieg ans Licht kamen. Vor diesem Hintergrund könnte es vielleicht befremden, dass eine Philosophin hier der Lüge einen historisch verbürgten und sogar positiven Stellenwert in der Politik zuspricht, was sich jedoch von ihrer eigenen philosophischen Perspektive aus rechtfertigen lässt, nämlich

2) Hannah Arendt: Die Lüge in der Politik. Überlegungen zu den Pentagon-Papieren. In: Dies.: In der Gegenwart. Übungen im politischen Denken II. Hrsg. von Ursula Ludz. München/Zürich 2012, S. 322–353, hier S. 323.

von dem Gesichtspunkt her, dass dem „Handeln“ eine wichtige Bedeutung als menschliche Lebensäußerung zukommt. In einem ihrer Hauptwerke, *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1958), hatte Arendt bekanntlich das „Handeln“, das sich „zwischen“ einzelnen Menschen entwickelt, zu einer unerlässlichen Voraussetzung für unsere Pluralität und somit für unser politisches Leben erklärt. Der Kern dieses „Handelns“ liegt darin, dass es immer einen Neubeginn repräsentiert, was Arendt zufolge auch für die Lüge gilt:

> Ein Wesenszug menschlichen Handelns ist, daß es immer etwas Neues anfängt; das bedeutet jedoch nicht, daß es ihm jemals möglich ist, ab ovo anzufangen oder ex nihilo etwas zu erschaffen. Um Raum für neues Handeln zu gewinnen, muß etwas, das vorher da war, beseitigt oder zerstört werden; der vorherige Zustand der Dinge wird verändert. [...] Anders ausgedrückt: Die bewußte Leugnung der Tatsachen – die Fähigkeit zu lügen – und das Vermögen, die Wirklichkeit zu verändern – die Fähigkeit zu handeln –, hängen zusammen; sie verdanken ihr Dasein denselben Quellen: der Einbildungskraft. [...] Es steht uns *frei*, die Welt zu verändern und in ihr etwas Neues anzufangen. Ohne die geistige Freiheit, das Wirkliche zu akzeptieren oder zu verwerfen, ja oder nein zu sagen – [...] ohne diese geistige Freiheit wäre Handeln unmöglich. Handeln aber ist das eigentliche Werk der Politik.[3)]

Die Fähigkeit des Lügens ist ein Ausdruck geistiger Freiheit, die das Handeln ermöglicht, und bildet somit eine grundlegende Voraussetzung für die Politik schlechthin. Aufgrund dieser Beobachtung konstatiert Arendt zusammenfassend, „daß die Lüge sich nicht von ungefähr durch menschliche Sündhaftigkeit in

3) Ebd., S. 323f. Hier und in den folgenden Zitaten entsprechen alle Hervorhebungen dem Original.

die Politik eingeschlichen“ habe, und „schon allein aus diesem Grund“ könne „moralische Entrüstung sie nicht zum Verschwinden bringen“.[4)]

Dies alles ist aber nicht das Endergebnis, sondern nur ein Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Trotz der obigen Argumentation ist Arendts Kritik an der politischen Lüge nicht zu übersehen. In dem anderen Essay, *Wahrheit und Politik* (1967), wendete sie sich der gefährlichen Seite der Manipulation des Faktischen zu:

> Ich erwähnte bereits die irritierende Kontingenz, die allen Tatsachen anhaftet; da es sich immer auch anders hätte verhalten können, besitzen Fakten keinerlei zwingende Evidenz für den menschlichen Verstand, sie sind zumeist noch nicht einmal einleuchtend. Da der Lügner „Tatsachen“ frei erfinden oder umgestalten kann, hat er die Möglichkeit, sich nach dem zu richten, was seinem Publikum gerade gelegen kommt, oder auch einfach nach dem, was gerade zu erwarten steht. Auf jeden Fall wird das, was er vorzutragen hat, einleuchtender klingen, gleichsam logischer, da das Element des Unerwarteten – das eigentliche Merkmal aller Ereignisse – wegmanipuliert ist.[5)]

Nach Arendts Befund wirkt eine gut ausgedachte Fiktion umso plausibler als ein in Wirklichkeit kompliziertes bloßes Faktum, weil sie die „allen Tatsachen“ anhaftenden kontingenten Elemente wie Störgeräusche nach Belieben beseitigen kann und somit der allgemein vorausgesetzten Kausalität der Dinge reibungsloser zu entsprechen scheint. Diesen „modernen“ Typ des Lügens unterscheidet

---

4) Ebd., S. 324.

5) Hannah Arendt: Wahrheit und Politik. In: Dies.: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I. Hrsg. von Ursula Ludz. München/ Zürich 2012, S. 327–370, hier S. 354.

Arendt ausdrücklich von einem „traditionellen“, bei dem es in erster Linie darum geht, der Öffentlichkeit noch unbekannte Fakten oder noch nicht verwirklichte Absichten zu *verbergen*, wogegen die „moderne“ Lüge keine Geheimnisse mehr verschleiern will, sondern schon weithin bekannte Tatbestände durch frei erfundene Informationen zu ersetzen und so zu *vernichten* beabsichtigt.[6)]

Der Philosophin, die sowohl die befreienden als auch die zerstörerischen Möglichkeiten des janusköpfigen politischen Lügens erkennt, liegt viel daran, zulässige Lügen von unzulässigen zu unterscheiden, weshalb sie immer wieder die Bedeutsamkeit dessen betont, was sie mit Leibniz „Tatsachenwahrheit“ nennt.[7)] Mit diesem Begriff sind einfache faktische Aussagen gemeint, wie z. B. die, dass „deutsche Truppen in der Nacht des 4. August 1914 die belgische Grenze überschritten“. Solche Fakten verweisen schlicht auf jene „elementaren Daten“, deren „Unumstößlichkeit [...] auch die extremsten und überzeugtesten Vertreter des Historismus immer als selbstverständlich vorausgesetzt“ haben.[8)] Arendt zufolge müssen der „unleugbare[n] Affinität zwischen Lügen und Handeln“ durch die „Tatsachenwahrheiten“ bestimmte „Grenzen gesetzt“ werden.[9)] Dabei geht sie davon aus, dass die Tatsachenwahrheiten „trotz ihrer Verletzlichkeit“ doch eine „seltsame Zähigkeit“ besitzen, da sie „in der Vergangenheit“ wurzeln und mithin „wie alle Ergebnisse menschlichen Handelns […] nicht rückgängig gemacht werden können“. Wohl etwas zu hoffnungsvoll konstatiert sie: „An Hartnäckigkeit sind Tatsachen allen Machtkombinationen überlegen.“[10)]

Schon Jacques Derrida kritisierte in seinem Vortrag *Geschichte der Lüge*

6) Vgl. ebd., S. 355f.
7) Ebd., S. 330.
8) Ebd., S. 339f.
9) Ebd., S. 362.
10) Ebd., S. 363.

(1997) Arendts Vertrauen in die „Tatsachenwahrheiten“ als zu „optimistisch“, nicht nur in Hinblick auf „die Arendt’sche Sicherheit eines endgültigen Sieges und eines gewährleisteten Überlebens der Wahrheit“[11], sondern auch bezüglich der mehr oder weniger naiven Annahme der Existenz von „Tatsachenwahrheiten“ selbst. Denn wie Derrida richtig bemerkt, sind diese sog. „Tatsachen“ immer „bereits Phänomene performativ-medialer Diskurse“, „die durch das Simulakrum oder das Virtuelle strukturiert sind und ihr eigenes interpretatives Moment aufweisen“.[12] Doch trotz solcher kritischer Kommentare findet Derrida in der Lüge-Diskussion bei Arendt auch einige positive Momente, die zur Beschreibung der „Geschichte der Lüge“ viel beitragen können, wie z. B. die Unterscheidung zwischen „traditionellen“ und „modernen“ politischen Lügen.

Darüber hinaus ist in unserem Kontext auch die bei Derrida ebenfalls berücksichtigte Lüge-Analyse von Alexandre Koyré beachtenswert. In seinem 1943 veröffentlichten Aufsatz *Réflexions sur le mensonge* beschäftigt sich dieser französische Philosoph russischer Herkunft mit einer neuen, in totalitären Regimes verbreiteten Art von Lüge: den „*conspirations en plein jour*“. Damit ist jene paradoxe Technik der Konspiration z. B. von Hitler gemeint, welche – wie die oben als Epigraph zitierte Passage ausführt – darauf abzielt, den politischen Gegner nicht durch das Verbergen der Wahrheit, sondern gerade durch ihre Veröffentlichung „*urbi et orbi*“ zu täuschen.[13] Diese Analyse von Koyré dürfte einen guten Ansatzpunkt für unsere Betrachtung von Grillparzers *Weh dem, der lügt!* darstellen, da es sich hier um ein Werk handelt, in dem der Protagonist, der ein von der kirchlichen Autorität erlassenes Lügenverbot befolgen soll, den Auftrag zu erfüllen versucht, allein mittels wahrer Angaben die politischen

11) Jacques Derrida: Geschichte der Lüge. Prolegomena. Aus dem Französischen von Noe Tessmann. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien 2015, S. 85.

12) Ebd., S. 97.

13) Vgl. Alexandre Koyré: Réflexions sur le mensonge. Paris 1996, S. 36f.

Widersacher zu betrügen, um eine Geisel zu befreien.

Vor dem Hintergrund dieser philosophischen und politischen Diskurse des 20. Jahrhunderts wird im Folgenden anhand von Grillparzers Lustspiel, welches das kirchliche Lügenverbot für die Erzielung eines komischen Effekts benutzt, eine frühere Phase der Geschichte der politischen Lüge untersucht, in der Arendts Erkenntnis, dass die Wahrheit der erdichteten Fiktion an Wahrscheinlichkeit nachsteht, zunächst als poetologisches Problem von Belang war.

2. Lustspiel und Lüge: Die Wahrscheinlichkeit der Wahrheit

Wie in der deutschen Literaturgeschichte allgemein bekannt, war die Uraufführung von Grillparzers Lustspiel am 6. März 1838 im Wiener Burgtheater ein großer Misserfolg. So komplex die Gründe dafür auch gewesen sein mögen,[14] kennzeichnete dieses Scheitern sozusagen eine Zäsur in der dichterischen Laufbahn des Autors, da es ihn dazu veranlasste, sich fortan aus der literarischen Öffentlichkeit zurückzuziehen, allerdings ohne sein literarisches Schaffen aufzugeben. Kurz nach dieser niederschlagenden Erfahrung verzeichnete er in seinem Tagebuch:

---

14) Zur Uraufführung des Stücks vgl. Uwe Baur: Die Uraufführung von Grillparzers Lustspiel „Weh dem, der lügt!“ und die Zensur. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin 1996, S. 126–134. Von einigen anderen hier genannten denkbaren Faktoren für den Misserfolg abgesehen, wie etwa, dass die sozialkritischen Aspekte des Stücks dem aristokratischen Publikum vielleicht missfielen, unterstreicht Baur besonders den Einfluss der Zensur. Ein Beispiel dafür ist die Änderung der öffentlichen Stellung einer der Zentralfiguren: Da die Zensur, um mögliche religionskritische Andeutungen zu vermeiden, darauf bestand, dass Gregor von Chalons nicht als Bischof, sondern als weltlicher Domvogt auftreten solle, fehlte auf der Bühne „die verbindliche religiöse Autorität“, die allein das dem Protagonisten auferlegte Lügenverbot hätte plausibel machen können, das für „die Glaubwürdigkeit der ‚metaphysischen Komödie‘“ nötig gewesen wäre (ebd., S. 129).

> Die Geier in Schönbrunn sollen mit ihrem Wärter sehr unzufrieden sein, weil er ihnen frisches Fleisch gegeben hat, indes doch Aas ihre Lieblingsspeise ist. Sie sagen, und zwar mit Recht, er hätte sich nach ihrem Geschmacke richten sollen.[15)]

Indem er die verständnislosen Zuschauer in Wien mit „Geiern" und sich selbst mit „ihrem Wärter" vergleicht, spielt der Dramatiker ironisch auf ihren schlechten „Geschmack" an, der nur auf „Aas", d. h. auf Veraltetes, gerichtet sei. Das „frische Fleisch", das er ihnen bot, ließ sie dagegen kalt. Doch in welchem Sinne war dieses Fleisch eigentlich „frisch"?

Eine mögliche Antwort auf diese Frage findet sich in der Geschichte des Lustspiels. Vor allem im 17. und 18. Jahrhundert spielte das Thema der Lüge in dieser dramatischen Gattung eine wichtige Rolle. Beispielsweise tritt in drei repräsentativen Lustspielen des spanischen Barock, der französischen Klassik sowie der italienischen Aufklärung – Juan Ruiz de Alarcóns *La verdad sospechosa* (um 1620), Pierre Corneilles *Le Menteur* (1643) und Carlo Goldonis *Il bugiardo* (1750) – jeweils ein eigennütziger Lügner als Protagonist auf.[16)] Unter diesen drei Schauspielen ragt besonders Corneilles Komödie hervor, denn während in den beiden anderen die Lügen der Protagonisten schließlich enthüllt und dementsprechend vergolten werden, kann sich Corneilles Hauptfigur Dorante mit seinen unverschämten Lügen letztlich durchsetzen und ohne jede Strafe am

---

15) Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. 4 Bde. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1960–1965, Bd. 4, S. 643.

16) Vgl. dazu Volker Klotz/Andreas Mahler/Roland Müller/Wolfram Nitsch/Hans-peter Plocher: Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute. Frankfurt am Main 2013, bes. S. 298–311. Hier richtet Wolfram Nitsch in einem „Intermezzo" unter der Thematik „Lustspiel und Lüge" neben den genannten drei Beispielen auch einen Blick auf Grillparzers Lustspiel.

Ende seine Geliebte heiraten.

Erst vor dem Hintergrund dieser Geschichte der Verquickung von Lustspiel und Lügenthematik wird das ambitionierte Unternehmen in *Weh dem, der lügt!* ersichtlich: Grillparzer stellt die Komödientradition seit dem Barock, in der die Lügen des Protagonisten Komik erzeugen sollten, geradezu auf den Kopf, indem er das historisch neue Experiment wagt, das Publikum nicht durch einen beredsamen Lügner, sondern im Gegenteil durch ein Lügenverbot, d. h. dadurch, dass sein Held zur Wahrheit gezwungen ist, belustigen zu wollen.[17] Der Erfolg dieses Experiments hängt allerdings völlig davon ab, ob es gelingt, in der Bühnenhandlung Umstände herzustellen, unter denen die wahren Aussagen des Protagonisten bei den übrigen Figuren keinen Glauben finden, während es in den traditionellen Lustspielen im Gegenteil darum ging, dass die leichtgläubigen Figuren ihnen gegebene falsche Informationen kurzerhand für Tatsachen halten. Hannah Arendt sah solche Manipulationen als in der politischen Realität eher üblich und allgegenwärtig an, doch gab es schon um 1800 einige Dichter, die von poetologischen Gesichtspunkten aus zu der Einsicht gelangten, dass eine getreue Darstellung des Wirklichen keineswegs immer wahrscheinlich aussehen muss.

17) Eine solche Kontextualisierung lässt sich auch von der Biographie des Autors her rechtfertigen. In den Wiener Volkstheatern bestand noch im 19. Jahrhundert die Barocktradition fort, etwa bei dem Dramatiker und Schauspieler Ferdinand Raimund. Grillparzer hielt bei diesem den „Zusammenstoß von Geahnet-Poetischem und Gemein-Kultiviertem“ für besonders reizvoll. Jürgen Hein geht davon aus, dass Grillparzer, angeregt durch seine Auseinandersetzung mit Raimund, den „Weg zur Dramaturgie eines ‚volksgemäßen‘ Theaters bei gleichzeitiger ‚Veredelung‘ des ‚Unkultivierten‘“ einschlug, wobei er dann mit dem Fehlschlag von *Weh dem, der lügt!* an Grenzen stieß. Vgl. Jürgen Hein: Grillparzer und das Volkstheater. In: Bernhard Denscher/Walter Obermaier (Hrsg.): Grillparzer oder die Wirklichkeit der Wirklichkeit. Wien 1991 (Eine Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, des Historischen Museums der Stadt Wien und der Grillparzergesellschaft. Historisches Museum der Stadt Wien, 14. Februar bis 16. Juni 1991. Ausstellungskatalog), S. 55–61, bes. S. 58f.

Ein gutes Beispiel hierfür ist Heinrich von Kleist, der wie Grillparzer ein großes Interesse an dem komplexen Verhältnis von Wahrheit und Lüge hatte. Im Jahre 1849 schrieb Friedrich Hebbel über die Gemeinsamkeiten der beiden Dramatiker:

> Das vortrefflichste Lustspiel, welches wir besitzen, der zerbrochene Krug von Heinrich Kleist, fiel in Weimar durch, als es Goethe auf die Bühne brachte. Eine diesem Lustspiel an Gediegenheit sehr nahe stehende Produktion Grillparzers, das köstliche Stück: Weh dem, der lügt! erlebte in Wien ein ähnliches Schicksal. Warum? Beide Werke suchten ihre Stärke nicht in Anspielungen und Beziehungen auf Zeitverhältnisse, sondern in der Entfaltung echt komischer Charaktere und Situationen […].[18)]

Den beiden Lustspielen ist nicht allein das gleiche „Schicksal" ihrer Uraufführung gemeinsam. In Kleists *Zerbrochnem Krug* (Uraufführung 1808) wird ebenfalls die Problematik der Lüge thematisiert, und zwar anhand der Hauptfigur Adam, welcher Richter und Täter zugleich ist und sich deshalb bemüht, durch seine täuschende Beredsamkeit die eigene Schuld zu verbergen, was der „traditionellen Lüge" bei Arendt korrespondiert. Aber wohl noch aufschlussreicher für unseren Kontext ist Kleists Anekdote *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* (1811), die mit der folgenden Passage beginnt:

> „Drei Geschichten", sagte ein alter Offizier in einer Gesellschaft, „sind von der Art, daß ich ihnen zwar selbst vollkommenen Glauben beimesse, gleichwohl aber Gefahr liefe, für einen Windbeutel gehalten zu werden, wenn ich sie erzählen wollte. Denn die Leute fordern, als erste Bedingung, von der

18) Zit. nach Helmut Sembdner (Hrsg.): Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten. Erweiterte Neuausgabe. München 1997, S. 267.

> Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit.“[19]

Kleist formuliert hier die paradoxe Beziehung zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit auf die gleiche Weise wie in Grillparzers Lustspiel oder in Koyrés Konzept der „*conspirations en plein jour*“. Nachdem der Offizier die drei Geschichten erzählt hat, die jeweils ganz und gar unwahrscheinliche Ereignisse betreffen, welche doch in Wirklichkeit geschehen sein sollen – z. B. das Geschick eines Soldaten, dem eine Kugel von der Brust aus durch den ganzen Leib bis zum Ende des Rückgrats drang und dort wieder aus der Haut hervorbrach, dabei jedoch nur eine kleine Wunde hinterließ –, wird noch berichtet, dass Friedrich Schiller eine der drei Geschichten in den Anhang zu seiner *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (1788) mit der Bemerkung aufnahm, „daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen“.[20]

Eine solche Anspielung auf die aristotelische Trennung zwischen dem Historiker, welcher darstellen soll, was wirklich geschehen ist, und dem Dichter, dessen Aufgabe darin besteht zu beschreiben, was geschehen müsste,[21] findet sich auch bei dem jüngeren Grillparzer, allerdings im Unterschied zu Kleist ohne jede Ironie. 1820 schreibt er in seinem Tagebuch:

---

19) Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3: Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hrsg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt am Main 1990, S. 376.

20) Ebd., S. 379.

21) Vgl. Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 5: Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage. Berlin 2011, S. 13f.

> Das Wesen des Drama ist, da es etwas Erdichtetes als wirklich geschehend anschaulich machen soll, strenge Kausalität. Im Lauf der wirklichen Welt bescheiden wir uns gern, daß manches vorkommen könne, was sich für uns in die stetige Kette von Ursache und Wirkung nicht fügt, weil wir einen unfaßlichen Urheber des Ganzen anzunehmen genötigt sind und immer hoffen können, daß das, was für unsere Beschränktheit unzusammenhängend ist, in ihm einen uns unbegreiflichen Zusammenhang habe: im Gedicht aber kennen wir den Urheber der Begebenheiten und ihrer Verknüpfung und wissen in ihm einen dem unsern ähnlichen Verstand; daher sind wir auch wohl berechtigt anzunehmen, was in seiner Schöpfung für unsere, und überhaupt für die menschlich-endliche Denkkraft nicht zusammenhänge, habe überhaupt keinen Zusammenhang und gehöre daher in die Klasse der leeren Erdichtungen, die der Verstand, von dessen formaler Leitung sich auch die schaffende Phantasie, wie jedes innere Vermögen, nicht losmachen kann, unbedingt verwirft, oder die wenigstens die beim Drama beabsichtigte Annäherung an das Wirkliche ganz ausschließt.[22)]

Aus dieser dramaturgischen Perspektive könnte man die Diagnose von Arendt noch weiter entwickeln: Da in der wirklichen Lebenswelt eine den Menschen undurchsichtige, als bloße Kontingenz erscheinende Kausalität herrscht, im „Gedicht“ dagegen eine „strenge“, ist wohl festzustellen, dass das, was ein Dichter vorzutragen hat, nicht nur einleuchtender klingen *kann* als die nackten Tatsachen, sondern naturgemäß *soll* oder *muss*.[23)] Freilich ist die Dichtung

22) Grillparzer: Sämtliche Werke (wie Anm. 15), Bd. 3, S. 301.

23) Auf ähnliche Weise wird noch in einem anderen Drama Grillparzers die mächtige Realität der fiktiven Welt betont: In *Der Traum ein Leben* (Uraufführung 1834) bemüht sich der ehrgeizige Rustan in einem abenteuerlichen Traum, Ruhm zu erlangen, geht aber letzten Endes zugrunde, was er alles so lebendig erfährt, als ob es in Wirklichkeit geschehen wäre, so dass er dann über Nacht wie umgewandelt

nicht einfach mit der Lüge gleichzusetzen, denn „Kunst behandelt […] den Schein als Schein, will also gerade nicht täuschen, ist wahr“, wie Nietzsche einmal notierte.[24] Dennoch eröffnet uns Grillparzers *Weh dem, der lügt!* eine Möglichkeit, die politisch-philosophischen Diskurse des 20. Jahrhunderts über die Lüge an die poetologischen Betrachtungen um 1800 über die Wahrscheinlichkeit anzuschließen, weil sein Lustspiel den Grundsatz der *realen* literarischen Rezeption, dass das Mögliche leichter überzeugt als das Wirkliche, sozusagen auf die *fiktive* Welt anwendet, so dass es dem Protagonisten endlich gelingt, die Wahrheit für die Kunst der Täuschung zu instrumentalisieren.

3. *Weh dem, der lügt!* oder „buntverworrne“ Wahrheiten

Grillparzers Lustspiel spielt zur Zeit der Merowinger, also etwa im 5. bis 8. Jahrhundert, in Burgund und im Rheingau. Gregor, der Bischof von Chalons, will seinen Neffen Atalus befreien, den man den Germanen als Geisel übergab, um den Frieden mit ihnen zu wahren, kann aber das geforderte Lösegeld nicht aufbringen. Der in Gregors Diensten stehende Küchenjunge Leon bietet ihm an, den Neffen aus der Gefangenschaft der Germanen zu befreien, wobei ihm der gottesfürchtige Bischof allerdings die strikte Bedingung auferlegt, die Rettung ohne jeden Betrug auszuführen, da er die Lüge für den Ursprung aller Sünde hält. Es gelingt Leon, als Koch in den Haushalt des germanischen Grafen Kattwald im Rheingau aufgenommen zu werden, wo Atalus gefangen gehalten wird. Die

---

zu dem Entschluss kommt, größeren Wert auf ein ruhiges Leben zu legen. Wie der Titel deutlich zeigt, wird in diesem Stück das Konzept eines der bekanntesten spanischen Barockdramen, Pedro Calderón de la Barcas *Das Leben ein Traum* (Uraufführung 1635), sozusagen auf den Kopf gestellt: Bei Calderón hält der Protagonist Sigismund alles, was in Wirklichkeit geschehen ist, für einen bloßen Traum und nimmt somit die Vergänglichkeit des Lebens wahr, was aus ihm zu guter Letzt einen selbstbeherrschten, wohltätigen Regenten macht.

24) Zit. nach Harald Weinrich: Linguistik der Lüge. 8. Auflage. München 2016, S. 77.

Befreiung wird aber letztlich nur durch die Hilfe von Kattwalds Tochter Edrita möglich, die daraufhin gemeinsam mit Leon und Atalus fliehen muss. Auf ihrer Flucht gelangen die drei bis nach Metz. Dort werden sie von den Knechten Kattwalds, die sie verfolgen, eingeholt. Glücklicherweise ist die Stadt aber bereits von den fränkischen Truppen besetzt worden. Froh kann Gregor seinen Neffen wieder in die Arme nehmen, Edrita entschließt sich, zum Christentum überzutreten, und Atalus, der Edrita eigentlich selbst zur Frau nehmen wollte, gibt die Zustimmung zu ihrer Heirat mit Leon, da er erkennt, dass die beiden sich lieben. Zum Schluss wird Atalus von seinem Onkel auf den rechten christlichen Weg gewiesen, der in ein unvergängliches Land führt, in dem es keine Täuschung gibt.

Im Zentrum der Handlung des Lustspiels steht die richtige christliche Lebensführung, die den Menschen zur Wahrhaftigkeit verpflichtet. Schon im ersten Aufzug macht Gregor die religiöse wie philosophische Grundlage seines Befehls deutlich, dem Spion Leon das Lügen zu untersagen:

> Dein Wort soll aber sein: Ja, ja; Nein, nein. / Denn was die menschliche Natur auch Böses kennt, / Verkehrtes, Schlimmes, Abscheuwürdges, / Das Schlimmste ist das falsche Wort, die Lüge. / Wär nur der Mensch erst wahr, er wär auch gut. / […] / Was, Mensch, zerstörst du deines Schöpfers Welt? / Was sagst du, es sei *nicht*, da es doch *ist*; / Und wiederum es *sei*, da es doch *nie gewesen*? / […] / Wahr ist die ganze kreisende Natur: / Wahr ist der Wolf, der brüllt eh er verschlingt, / Wahr ist der Donner, drohend wenn es blitzt, / Wahr ist die Flamme, die von fern schon sengt, / Die Wasserflut, die heulend Wirbel schlägt; / Wahr sind sie, weil sie sind, weil Dasein Wahrheit. (V. 118–151)[25]

25) Franz Grillparzer: Weh dem, der lügt! Lustspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Bd. 3: Dramen 1828–1851. Frankfurt am Main 1987, S. 195–273. Zitate und Belege aus dieser Ausgabe hier

In dieser Passage sind besonders zwei Punkte wichtig: Erstens wird der Bischof durch seinen dogmatisch festen Glauben charakterisiert, wie das Zitat aus der Bergpredigt (Mt. 5, 37) am Anfang seiner Äußerung andeutet. Für den wahren christlichen Gläubigen ist die Lüge das „Schlimmste“, da sie des „Schöpfers Welt“ „zerstört“, indem sie falsche Aussagen über das Existierende macht. Das erinnert an Hannah Arendts Konzept der „modernen Lüge“, wobei es Grillparzer allerdings wohl nicht so sehr um Tatsachenwahrheiten schlechthin als vielmehr um religiöse Wahrheiten geht.

Zweitens wird die Wahrheit hier vor allem in der Schöpfung selbst verortet, d. h. in der Natur, die der christlichen Dogmatik zufolge Teil der göttlichen Offenbarung ist. In diesem nicht- bzw. vorsprachlichen Bereich gibt es keine Lüge, die erst der Freiheit der menschlichen Sprachfähigkeit entspringt, nicht nur unbeabsichtigt, sondern auch nach Belieben durch „das falsche Wort“ die heilige Wahrheit verfälschen und entstellen zu können. Für den Geistlichen Gregor ist es deshalb eine Forderung der christlichen Moral, diese gottgegebene Freiheit nicht zu missbrauchen und sich von der Lüge fernzuhalten.

In diesem Zusammenhang ergibt sich allerdings eine Schwierigkeit in Grillparzers Konzeption. Im Stück treffen zwei höchst unterschiedliche Kulturen aufeinander: die der *zivilisierten* fränkischen Christen und die der germanischen Barbaren.[26] Ruth Klüger machte nun zu Recht darauf aufmerksam, dass dem Glauben Gregors zufolge die „unberührte Natur“ des germanischen Rheingaus eigentlich „den Täuschungen der Zivilisation überlegen“ sein müsste, wegen derer das „Land des Christentums […] auch das Land der Oberflächlichkeit und der Künstlichkeit“ sei.[27] Demnach erscheint es also problematisch, dass

wie im Folgenden unter Angabe der Verszahl im laufenden Text.

26) Vgl. Sigurd Paul Scheichl: „Weh dem, der lügt!“ Grillparzers literarisches Lustspiel. In: Winfried Freund (Hrsg.): Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart. München 1988, S. 129–145, bes. S. 135f.

27) Ruth Klüger: „Weh dem, der lügt!“ Franz Grillparzer und die Vermeidung des

in diesem Lustspiel die „Wahrheit“ allein der christlichen Weltanschauung zugeschrieben wird.

Doch zurück zum Thema Lüge: Während er versucht, sein politisches Ziel zu erreichen, befolgt der rechtschaffene junge Protagonist wie befohlen das Lügenverbot des Bischofs. Wenn man ihn gelegentlich verdächtigt und ins Verhör nimmt, bedient er sich nur wahrer Aussagen, um seine Gegner zu täuschen und der Notlage zu entkommen:

> KATTWALD […] *Zu Leon*: Mein Freund, du schniffelst mir zu viel herum / Und spionierst, merk ich, nach allen Seiten. / Du suchst wohl den Genossen nur der Flucht.
> LEON Erraten, Herr! Zu Zweien läuft sichs besser.
> KATTWALD Nun denn! du hast mich scherzhaft nur gesehn, / Da duld und geb ich wohl ein lustig Wort. (V. 847–852)

Obwohl der germanische Graf den jungen Franken bei sich anstellte, empfindet er doch ein gewisses Misstrauen ihm gegenüber. Bei dem Verhör rechnet er damit, dass Leon seine Vorwürfe abstreiten werde. Daher kann er nicht umhin, dessen offene Bestätigung seines Verdachts für einen bloßen Scherz zu halten.[28] Von der Definition der Wahrscheinlichkeit in der aristotelischen Poetik aus betrachtet ist Leons Geständnis eben deshalb nicht wahrscheinlich, weil sein Verhalten nicht dem entspricht, was dem allgemeinen Verständnis zufolge geschehen müsste, und darum für den Fragenden gänzlich unerwartet ist.[29]

Tragischen. In: Bernhard Fetz/Michael Hansel/Hannes Schweiger (Hrsg.): Franz Grillparzer. Ein Klassiker für die Gegenwart. Wien 2016, S. 63–79, hier S. 74.

28) Ähnliches wiederholt sich im dritten Aufzug, wo Kattwald seinen Koch beim Suchen nach dem zur Flucht benötigten Schlüssel erwischt, sich jedoch durch dessen offenes Geständnis täuschen lässt und es nicht ernst nimmt (V. 1061–1113).

29) Alexander Gottlieb Baumgarten, der Begründer der Ästhetik als wissenschaft-

Das ist wohl ein gutes Beispiel dafür, wie Grillparzer in diesem Lustspiel die „*conspirations en plein jour*“ dramaturgisch einsetzte.

Da die Lüge wenigstens potentiell unzählige mögliche Aussagen erlaubt, die Wahrheit dagegen nur begrenzte Optionen gestattet, ist es eine äußerst anspruchsvolle Aufgabe, unter der Bedingung des Wahrheitsgebots eine Täuschung gelingen zu lassen. Dabei hängt alles davon ab, die Wahrheit zu einer gelegenen Zeit auszusprechen, nämlich dann, wenn sie vom Rezipienten der Äußerung falsch verstanden wird oder keinen Glauben findet. Dafür muss Leon eine bedeutende Begabung der Redekunst besitzen und sogar zu geradeu akrobatischen Sprechakten fähig sein, die bis an die Grenze dessen gehen, was das Lügenverbot gerade noch erlaubt. Zu Beginn des zweiten Aufzuges entwirft Leon im Gespräch mit einem Pilger seinen Plan, wie er Zugang zum Haus Kattwalds erlangen will:

PILGER In Wahrheit fürcht ich –
LEON Fürchte nicht! / Geld oder Geldeswert, das gilt dir gleich?
PILGER Ja wohl.
LEON Nun Geld hab ich auch wirklich nicht; / Doch Ware, Ware, Freund.
PILGER Ei, etwa leichte?

---

licher Disziplin, bestimmte in seiner *Aesthetica* (1750) den Begriff der Wahrscheinlichkeit unter Berufung auf Aristoteles und Cicero wie folgt: „*Wovon* die Betrachter *oder die Zuhörer*, während sie es sehen oder hören, *im Geiste gewisse Vorgriffe haben, was meistens geschehen mag, was zu geschehen pflegt, was der allgemeinen Meinung entspricht, was mit diesen Dingen eine gewisse Ähnlichkeit hat, sei es nun* (logisch und im weitesten Sinne) *falsch oder* (logisch und im strengsten Sinne) *wahr, was nicht so leicht unseren Sinnen entgegenläuft*: Das ist jenes Natürliche und Wahrscheinliche, dem der Ästhetiker, unter Zustimmung von Aristoteles und Cicero, nacheifert.“ Zit. nach Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hrsg. von Dagmar Mirbach. Bd. 1. Hamburg 2007, § 484, S. 463.

LEON Nicht leichter als ein Mensch von unserm Schlag. / Kurz, einen Sklaven, Freund!

PILGER Wo wär denn der?

LEON Ei, hier.

PILGER *sich rings umsehend*: Wo denn? Wir sind ja ganz allein.

LEON Das macht, der Sklav ist eben unter uns.

PILGER *zurückweichend*: Ich bin ein freier Mann.

LEON Nu also denn! / Wir sind zu Zwei. Ist Einer nun der Sklave, / Und du bists nicht, so kann nur ich es sein.

PILGER Ei, plumper Scherz!

LEON Der Scherz, so plump er ist, / Ist fein genug für etwas plumpe Leute. / Kurz, Freund, ich schenke mich als Sklaven dir, / Auf die Bedingung, daß du mich verkaufst, / Und zwar im Hause hier. Der Preis ist dein, / Und ist der Lohn, den damals ich versprochen. (V. 437–453)

Leon legt es darauf an, zwei Ziele zugleich zu erreichen: Indem er sich als Sklave verkaufen lässt, will er dem armen Pilger einiges Geld zukommen lassen und zugleich sich selbst in Kattwalds Haus einschleusen. Doch ist solch ein „plumper Scherz“, d. h. die von dem vorgeblichen Sklaven beabsichtigte Täuschung des Grafen, nicht als Lüge zu verstehen? Aus der Tatsache, dass dies innerhalb des Dramas nicht weiter problematisiert wird, lässt sich schließen, dass es für Grillparzer oder wenigstens für seine Figur Leon einen Unterschied zwischen Täuschung und Lüge gibt.[30] Um diesen Sachverhalt näher

30) Zwar kommt Kattwald im dritten Aufzug an einer Stelle der Aufdeckung des Täuschungsversuchs sehr nahe, wenn er zu Leon sagt: „Frecher Bursch! / War das der kecke Spaß, die tolle Kühnheit / Mit der du dich ins Haus –?“ (V. 1074–1076), doch gibt es im Text keinen Anhaltspunkt dafür, dass der Graf glauben würde, von seinem Diener belogen worden zu sein, oder dass Leons Verhalten gegen das Lügenverbot verstoße.

zu betrachten, dürfte es vielleicht hilfreich sein, wenn man Leons Worte: „ich schenke mich als Sklaven dir“ als eine *performative* Aussage im Sinne John L. Austins auffasst. Zwar ist er vor dieser Äußerung noch kein Sklave, sondern vielmehr „Herr seiner selbst“,[31] aber eben deshalb auch im Stande, sogar seine eigene Freiheit zu veräußern. Wenn er sagt, er schenke sich dem Pilger als Sklaven, dann erschafft er mittels dieses Sprechakts eine Realität, ungeachtet seiner dahinter stehenden Absicht und der Tatsache, dass er in Wirklichkeit kein Sklave, sondern Koch ist. Da es bei performativen Äußerungen nur darum geht, ob sie gelingen oder misslingen, und nicht, ob sie wahr oder falsch sind, sind sie prinzipiell „not a lie or a misstatement“[32] und fallen somit nicht unter das Lügenverbot.[33]

---

31) Der Kommentar der hier benutzten Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags (wie Anm. 25, S. 706) sieht an dieser Stelle allerdings ein Problem. Indem Leon als „Herr seiner selbst“ handele, würden „die Grenzen von Herr und Knecht aufgelöst“, was den Eindruck vermittle, dass alles „zugleich wahr und falsch“ sei. Meines Erachtens dagegen verhält sich Leon durchaus in den Grenzen dessen, was ihm der Auftrag seines Dienstherrn Gregor gestattet. Insofern ist er also tatsächlich „Herr seiner selbst“ und kann sich daher verkaufen lassen, wenn er es nur *will*.

32) J. L. Austin: How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford 1962, S. 11. Austin kommentiert hier „the particular case of promising“ als typisch performativen Sprechakt wie folgt: „[…] it is appropriate that the person uttering the promise should have a certain intention, viz. here to keep his word: […] Do we not actually, when such intention is absent, speak of a ‘false’ promise? Yet so to speak is *not* to say that the utterance ‘I promise that…’ is false, in the sense that though he states that he does, he doesn’t, or that though he describes he misdescribes – misreports. For he *does* promise: the promise here is not even *void*, though it is given *in bad faith*. His utterance is perhaps misleading, probably deceitful and doubtless wrong, but it is not a lie or a misstatement.“ Für unseren Kontext ist auch aufschlussreich, dass Austin unter die „*illocutionary forces* of an utterance“ u. a. eine Liste von „explicit performative verbs“ (ebd., S. 148f.) zählt wie z. B. „give“, „bequeath“ und „dedicate“ (ebd., S. 155).

33) Eine andere Interpretation dieser Szene versucht Christoph Leitgeb: Schicksal und

Der wortgewandte Leon wird im Dramentext sogar „Künstler“ (V. 502, 619) genannt, und zwar nicht nur von ihm selbst, sondern auch von der gegnerischen Seite. Obwohl sich diese Bezeichnung in erster Linie auf seine Aufgabe als Koch bezieht und er die Gegenspieler de facto mit seiner Kochkunst überwältigt,[34] welche auf den nichtsprachlichen, also in Gregors Sinne „wahren“ Bereich des *natürlichen* Körpers einwirkt, lässt sich seine künstlerische Befähigung aufgrund des oben Gezeigten doch implizit auch als eine sprachliche begreifen. Davon ausgehend könnte man letztendlich alles, was in diesem Lustspiel passiert, als ein von ihm einzig und allein mithilfe „wahrer“ Aussagen schön konstruiertes Kunstwerk betrachten, d. h. als reine Fiktion.[35] Dabei ist eine Bemerkung des Bischofs gegen Ende des Dramas aufschlussreich:

Lüge. Oder: Biedermeierliche Aufklärung. Kant in Grillparzers „Lustspiel“. In: Ders./Richard Reichensperger: Grillparzer und Musil. Studien zu einer Sprachstilgeschichte österreichischer Literatur. Hrsg. von Walter Weiss. Heidelberg 2000, S. 42–77, bes. S. 74: „Leon entsagt buchstäblich allem, sagt wirklich aber nichts, wenn er sich als Sklave an Kattwalds Hof verkauft: Denn er läßt dem Wort nur die Bedeutung, die die abstrakte Herrschaftsvernunft Kattwalds ihm zu geben vermag; indem dieser aber seinen konkreten Bauch über die Herrschaftsvernunft stellt, keine.“

34) Im zweiten Aufzug sagt Leon gegenüber seinem neuen Herrn: „Ihr laßt mich hungern, ich laß euch desgleichen; / Denn euer Magen ist mein Untertan, / Mein untergebner Knecht von heute an, / Wir stehn als Gleiche gleich uns gegenüber.“ (V. 574–577) Im dritten Aufzug gelingt es ihm dann, mit „fremden Speisen“, die er „gepfeffert und gewürzt“ hat (V. 921f.), die Leute im Hause zu übermäßigem Weinkonsum zu verlocken, damit sie in Schlaf fallen.

35) Im gleichen Sinne bezeichnet auch Bernhard Greiner unseren Protagonisten als „Koch-Künstler“ wie als „Wortkünstler“, was „die Komödie selbst als Kunstwerk“ verstehen lasse. Vgl. Bernhard Greiner: Der ‚Fall‘ der Komödie als Fall der Theorie: Franz Grillparzers *Weh dem, der lügt!* In: Ralf Simon (Hrsg.): Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Bielefeld 2001, S. 173–186, hier S. 182 und 184.

> Wer deutet mir die buntverworrne Welt! / Sie reden Alle Wahrheit, sind drauf stolz / Und sie [= Edrita] belügt sich selbst und ihn [= Leon], er mich / Und wieder sie; der lügt weil man ihm log – / Und reden Alle Wahrheit, Alle. Alle. (V. 1799–1803)

Die beiden Liebenden sehen sich aus Rücksicht aufeinander gezwungen, mittels wahrer Aussagen zu lügen, und besonders für Leon gilt dem Bischof gegenüber das Gleiche, denn für Gregor wäre es nicht akzeptabel, wenn Edrita durch „Raub und Diebstahl“ (V. 1796) nach Burgund gebracht würde. Die „buntverworrne Welt“ solcher Gegebenheiten verwirrt den Geistlichen, denn er erkennt, dass sich die Wahrheit nicht immer unvermittelt aussprechen lässt und sich gegebenenfalls als Lüge verkleiden muss. Dennoch ist der Bischof nicht bereit, seine Vorstellung der christlichen Verpflichtung zur Wahrheit einfach aufzugeben, wie aus den Worten hervorgeht, die er am Ende des Stücks zu seinem Neffen Atalus spricht:

> Du wardst getäuscht im Land der Täuschung, Sohn! / Ich weiß ein Land das aller Wahrheit Thron; / Wo selbst die Lüge nur ein buntes Kleid, / Das schaffend Er genannt: Vergänglichkeit, / Und das er umhing dem Geschlecht der Sünden, / Daß ihre Augen nicht am Strahl erblinden. / Willst du, so folg, wie früher war bestimmt. / Dort ist ein Glück, das keine Täuschung nimmt, / Das steigt und wächst bis zu den spätsten Tagen. (V. 1815–1823)

Die „buntverworrne Welt“ der diesseitigen Realität wird hier zum „Land der Täuschung“ erklärt, was dem autoritären Lügenverbot wieder Geltung zu verschaffen scheint. Gleichzeitig ist aber nicht zu übersehen, dass sich der ultimative Geltungsbereich der Wahrheit nun nur noch auf das „Land das aller Wahrheit Thron“ erstreckt, d. h. auf das christliche Jenseits, während dem Diesseits Täuschung und Lüge immanent bleiben. Das Stück endet also

nicht mit einem absoluten Sieg der Wahrheit über die Lüge im Sinne der Lehre des Christentums. Stattdessen hält der Bischof lediglich das christliche Gebot aufrecht, im irdischen Leben der Lüge möglichst zu entsagen, um der Wahrhaftigkeit der jenseitigen Welt näher zu kommen. Ebenso scheinen Gregors abschließende Worte über Leon und Edrita: „Und diese da […] Sie mögen sich vertragen“ (V. 1824), das Happyend, bei dem die beiden Liebenden in der komplizierten vergänglichen Welt doch noch ein vorläufiges Glück finden, zwar zu relativieren, indem es darauf verweist, dass es im Diesseits keine Vollkommenheit und daher auch keine vollkommene Liebe gibt, aber diese Bemerkung wird allein aus einer geistlichen Perspektive gemacht. Sie schließt letztlich keineswegs aus, dass das junge Paar tatsächlich vielleicht eine andere Wahrheit als die religiöse finden könnte. Demzufolge kann die christliche Weltsicht in Grillparzers Lustspiel keine unumschränkte Autorität mehr in Anspruch nehmen.

Hieraus wird deutlich, dass die moralisch wie theologisch motivierte Warnung: „Weh dem, der lügt!“ *innerhalb* des „Lands der Täuschung“ nichts anderes als eine Fiktion ist.[36] Der kategorische Imperativ des Lügenverbots kann

36) Siehe hierzu auch Christoph Leitgebs Hinweise auf die Ambivalenz der Darstellung des überirdischen Einflusses in Grillparzers Stück: Zwar wird Leons Vertrauen in die Wirkmächtigkeit der göttlichen Ordnung im Laufe der Handlung immer stärker, wenn er z. B. am Ende des dritten Aufzuges glaubt, er habe den zur Flucht benötigten Schlüssel gleichsam als Geschenk vom „Himmel“ (V. 1123, 1130) erhalten. Doch gleich darauf weist ihn die wirkliche Retterin Edrita darauf hin, dass er irre und „kein Engel“ helfe, „da wo der Mensch / Mit Trug und Falsch an seine Werke geht“ (V. 1132f.). Im Gegensatz dazu eröffnet sich den Flüchtigen im vierten Aufzug aber tatsächlich ein Ausweg, als Leon vor einem Heiligenbild betet und dem Fährmann gegen Edritas Willen die Wahrheit sagt (V. 1521–1524). Als Leon schließlich im letzten Aufzug umgeben von den Verfolgern auf ein „Wunder“ hofft (V. 1685f.), erscheint plötzlich der Bischof gleichsam als „deus ex machina“. Leitgeb zufolge bleibt dabei aber ganz offen, „ob der Autor an die Vorsehung glaubt“ oder „ob er sie nicht doch letztlich nur technisch-drama-

im weltlichen Alltag keine unbedingte Geltung beanspruchen und in der Tat wird keine Figur im Stück, die sich aus welchen Gründen auch immer der Lüge bedient, dafür eindeutig bestraft. In diesem Punkt ist in Grillparzers Lustspiel schon der Einfluss der modernen Säkularisierung spürbar. Obwohl das Stück am Übergang von der Spätantike zum Mittelalter spielt und sich an poetische Traditionen der Barockzeit anschließt, ist in ihm die Autorität der christlichen Lehre nicht mehr völlig unangefochten. Das Land der „Wahrheit“ und das der „Täuschung“ stehen gleichsam nicht mehr in einem hierarchischen *vertikalen*, sondern in einem gleichberechtigten *horizontalen* Verhältnis zueinander. In der „buntverworrnen“ Welt der Realität mit ihren verschiedenen konkurrierenden „Wahrheiten“ gibt es keine transzendente Instanz mehr, die man mit Sicherheit auf Erfolg anrufen könnte und die so den Sinn des Lebens verbürgte, sondern es sind allein die vor allem sprachlichen Akte des Menschen, die dazu noch in der Lage sind.

4. Das Gefängnis der Sprache

Zum Schluss soll noch ein Blick auf die Geschichte des Lustspiels nach Grillparzers Tod im Jahre 1872 geworfen werden. Nach dem Misserfolg von 1838 blieb sein Stück *Weh dem, der lügt!* zwischen 1840 und 1878 unaufgeführt, doch begann es gegen Ende des Jahrhunderts, sich zunehmender Popularität zu erfreuen. Neben der Neuinszenierung von Franz von Dingelstedt, die am 29. November 1879 in Wien einen großen Erfolg feierte, dann im folgenden Dezember sechsmal wiederholt und schließlich bis 1930 insgesamt 131-mal gespielt wurde, gab es auch in mehreren anderen Städten eine beträchtliche

---

turgisch inszeniert“, da es sich an dieser Stelle deutlich um einen „Theatercoup“, also einen bloßen „Zufall“, handelt. Zusammenfassend bemerkt Leitgeb etwas ironisch, auf die „Vorsehung“ sei „nur im ‚Lustspiel‘, nicht in der Wirklichkeit Verlaß“. Vgl. Leitgeb: Schicksal und Lüge (wie Anm. 33), S. 66–68.

Anzahl von Aufführungen.[37] Diese späte Karriere des Stücks legt die Vermutung nahe, dass sie einer Veränderung im Publikumsgeschmack zu verdanken ist, und zwar nicht nur in Bezug auf die Toleranz gegenüber den religionskritischen Momenten, sondern auch hinsichtlich der Auffassung des Verhältnisses zwischen Sprache und Wirklichkeit.

In Zusammenhang damit ist vor allem der österreichische Dichter Hugo von Hofmannsthal zu erwähnen, dessen Prosawerk *Ein Brief* (1902) als repräsentativer und wohl bekanntester Text der sog. „Sprachskepsis“[38] der Moderne gilt. Etwa gleichzeitig beschäftigte sich Hofmannsthal auch mit einer Bearbeitung von Calderóns berühmtem Barockdrama *Das Leben ein Traum*. In den dabei verfassten Fragmenten, die Hofmannsthal später mehrmals überarbeitete und die schließlich die Grundlage seines letzten Trauerspiels *Der Turm* (1. Fassung 1923–1925; 2. Fassung 1925; 3. Fassung 1927) bildeten, sind einige Szenen aus dem Original ohne große inhaltliche Änderungen übernommen. In einer von ihnen sagt der Aufseher Clotald dem eingekerkerten Prinzen Sigismund, dass alles, an was sich der Prinz aus seinem Hofleben erinnert, in Wirklichkeit nur noch ein sprachliches Konstrukt sei:

> Sigismund, betrogener Tor, / Das war deine Herrlichkeit? / […] / Alles, was du da berichtet, / Ist ein häßlich schnöder Alp, / […]. / Wenn in deinem Kerker hier / Von der Welt ich dir erzählte, / Von den Burgen, wie sie blinken, / Von den Straßen, wie sie laufen, / Von den Edlen, wie zu Pferde /

37) Vgl. Karl Pörnbacher: Erläuterungen und Dokumente. Franz Grillparzer, *Weh dem, der lügt!* Stuttgart 1984, S. 80–87. Z. B. gab es 1897–1914 am Schillertheater in Berlin über 100 Aufführungen, 1889–1931 in Dresden 51 und 1917–1922 in München 62.

38) Zu dieser philosophischen Tradition im Allgemeinen vgl. z. B. Jürgen Schiewe: Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart. München 1998, zur Jahrhundertwende um 1900 bes. S. 176–197.

> Über Felder, über Hügel, / […] / So war, was dich also rührte, / Nur der Freiheit schwacher Abglanz. / […] / So war was dich traf wie Donner / Nur der Größe matter Nachhall! / Und nun willst du dich belügen, / Wähnst und willst mich glauben machen, / Daß du hättest das erlebt, / Das genossen, das geatmet! / […] / Was du weißt, was du erinnerst, / Kündet wenig von dem allen. / […] / Und in eines wilden Traumes / Furchtbar angespannter Bängnis / Tratest du geschlossenen Auges / Taumelnd in ein neu Gefängnis.[39)]

Einerseits dienen diese Worte zwar wie im Original dazu, Sigismund einzureden, dass alles, was er im Schloss tatsächlich erfuhr, ein bloßer Traum sei, andererseits verweist Clotalds Gedanke aber darauf, dass die scheinbare Realität der Erinnerung nichts anderes ist, als eine Formung bzw. Formulierung der ursprünglichen Erfahrung durch in der Sprache schon *im Voraus* enthaltene Kenntnisse oder Vorstellungen. Das, was wir für unser „Leben“ halten, ist nur ein „Traum“, weil unsere Erinnerungen komplexer Erfahrungen stets auf sprachlicher Vermittlung der Wirklichkeit beruhen, also in doppeltem Sinne „Geschichte“ sind. Diese sprachphilosophische Erkenntnis war im beginnenden 20. Jahrhundert umso kritischer, weil nun anders als in früheren Zeiten auch religiöse Autoritäten keinen festen Halt mehr boten, um aus dem Gefängnis der Sprache auszubrechen und die „Wahrheit“ klar von der „Lüge“ zu unterscheiden. Eine Lösung dieses Problems zu finden, d. h. Möglichkeiten *wahrheitsgemäßer* Kommunikation innerhalb des sprachlichen Kerkers aufzuzeigen, ist immer noch unsere Aufgabe. Der hier nur skizzenhaft vorgelegte Überblick über die

39) Hugo von Hofmannsthal: Das Leben ein Traum. Fragmente einer freien Bearbeitung. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 15: Dramen 13. Hrsg. von Christoph Michel und Michael Müller. Frankfurt am Main 1989, S. 7–33, hier S. 29f.

poetologischen und philosophisch-politischen Diskurse zur Realität der Lüge und zur Unwahrscheinlichkeit des Realen seit der Antike bis ins 20. Jahrhundert kann dafür – wie Derridas *Geschichte der Lüge* – lediglich ein Prolegomenon sein.