

Grillparzers Gespenster

Gero von Wilpert

"Ein Gespenst ist ein Nichtding und als ein solches nicht wißlich." So parodiert Clemens Brentano 1809 seinen Fichte.¹

Gewißlich nicht wißlich - aber ein Nichtding? Das Premierenpublikum von Grillparzers *Ahnfrau* wußte es aus eigener Anschauung besser. Die Freifrau Emilie von Binzer, von Grillparzer wegen ihres unvoreilhaftigen Äußeren "die Schweinsblase" genannt,² erinnert sich noch Jahre darauf: "Wie vom Entsetzen der Geisterwelt ergriffen, verließ man das Haus; [...] ein jeder hatte die schreckliche Erscheinung mit seinen Augen gesehen."³

Und bloß schrecklich, oder auch glaubhaft? Dazu Voltaires Freundin Mme du Deffand auf die Frage, ob sie an Gespenster glaube: "Je n'y crois pas, mais j'en ai peur".⁴

Auch ihr möchte man widersprechen: Gespenster, zumindest literarische Gespenster, haben etwas so ungeheuer - oder besser: etwas so fürchterlich Beruhigendes an sich. Kein Wunder, daß Gespenstergeschichten jahrhundertlang zur beliebtesten Einschlaflektüre gehörten, wie E. T. A. Hoffmann - mit Theodor im *Majorat* - oder Heinrich Heine - im *Doktor Ascher* belegen.

Gespenster leben - wenn man das leben nennen will - oder lebten in der Vergangenheit. Für zukünftige, angehende Gespenster sind die Berufsaussichten minimal, die Zukunft ist selbst gespenstisch genug. Sie leben oder lebten einmal als Noch-nicht-Gespenster ein menschliches oder als Gespenster-Aspiranten ein unmenschliches Leben, und wenn sie ein zweites, postmortales Leben zugestanden bekommen haben - was für ein Weg übrigens, seine Lebenserwartungen zu steigern! Die Lebensversicherungsgesellschaften sollten sich ernsthaft damit befassen! - so ist auch dieses zu dem Zeitpunkt, da wir von ihnen hören oder lesen, meist schon abgeschlossen, vorüber, aus. Spätestens auf der vorletzten Seite werden sie erlöst und hinterlassen auf der letzten Seite noch ein paar

1. unveröff. Scherzspiel *Juanna*. Brentano, *Werke*, München 1978, Bd. 4, S. 895.
2. *Tagebuch* 3966. Zitiert wird nach der Ausgabe: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. (Abgekürzt GW). Hrsg. von Peter Frank u. Karl Pörnbacher. München 1965. Bd. 4, S. 706.
3. Franz Grillparzer, *Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen*. Hrsg. von August Sauer. Nendeln 1974. I, S. 232, zitiert wird nach der Ausgabe: Franz Grillparzer, *Werke*. Bd. 2. (=Bibliothek Deutscher Klassiker Bd. 14, abgekürzt BDK 14), hier S. 703. Hrsg. von Helmut Bachmaier. Frankfurt/M. 1987.
4. zit. Richard Alewyn, *Probleme und Gestalten*, Frankfurt/M. 1974, S. 316.

beherzigenswerte Moralgrundsätze für den Leser, falls dieser sich von Gespenstern beherzigen zu lassen gewillt ist.

Zu den Zeiten freilich, als die Aufklärung noch nicht durch eine zweite Aufklärung abgelöst worden war und als das Fürchten noch geholfen hat, herrschten andere Zustände. Zwar hatte der junge Grillparzer keine Amme wie der arme Nathanael, die ihn mit Ammenmärchen vom Sandmann zur Räson bringen wollte und ihm dieselbe nahm. Aber an Gespensterfurcht litt auch er durchaus. Wenn man schon einmal bei der Ahnfrauenforschung ist, läßt sich sogar belegen, daß Grillparzer diese Gespensterfurcht mütterlicherseits geerbt hat und mit seiner Mutter teilte. Daß der Vater in dieser Beziehung abgehärtet war, wird sich noch erweisen. In dem frühen halbautobiographischen, halb pikaresken Text *Leben, Abenteuer, Einbildungen, Himmel- und Höllenfarth Serafin Klodius Fixlmüllners, eines Halbgenies* (vor 1814), dessen Held mit Grillparzer nicht nur dessen ursprüngliche Vornamen und einen verqueren Nachnamen wie Fixlmüller, sondern auch das Geburtsdatum gemein hat, heißt es von der - mutmaßlich ebenfalls gemeinsamen - Mutter: "Sie [...] hatte lebhaftes Gefühl und Phantasie [...] und wagte sich nachts in kein dunkles Zimmer aus Furcht vor Gespenstern."⁵

Es gab da in seinem Geburtshaus am Bauernmarkt ein paar dunkle Abstellräume, und "nichts hinderte uns, diese schauerlichen Räume als mit Räubern, Zigeunern oder wohl gar Geistern bevölkert zu denken [...] Ich selbst konnte mich kaum ein paarmal entschließen, das Gewölbe zu betreten und mir Angst und Grauen zu holen".⁶ Man achte auf den Klassen- und Rassenhaß in der Zusammenstellung "Räuber, Zigeuner, Geister", die gewissermaßen Klassizismus und Rassismus vereint.

Auch vom Landhaus der Familie in Enzersdorf berichtet Grillparzer: "Wir wurden gar nicht mit Gespenstern bedroht oder geschreckt. Demungeachtet als ich und mein zweiter Bruder einmal in dem gemeinschaftlichen Saale unterm Billard ganz allein spielten, schrieen wir beide zu gleicher Zeit auf. Als man herbeilief, erzählten wir, wir hätten einen Geist gesehen."⁷

Aus solchen Erlebnissen mag Rudolfs von Habsburg Erinnerung gespeist sein: "Die Kinderzeiten werden wieder wahr. / Und mich umschauerts wie Gespensterglauben."⁸

Und im Tagebuch notiert noch der einunddreißigjährige Grillparzer freimütig: "Von Jugend auf war ich nicht frei von Gespensterfurcht, die aber von Zeit zu Zeit bei einzelnen Anlässen bis zum Törichten sich vermehrte. Z.B. als ich die

5. GW Bd. 3, S. 201.

6. *Selbstbiogr.*, GW Bd. 4, S. 22f.

7. *Selbstbiogr.*, GW Bd. 4, S. 23f.

8. *Ein Bruderzwist in Habsburg*, GW Bd. 2, V. 502f.

Ahnfrau schrieb."⁹

Vielleicht ist es nicht ganz unwichtig, diesen Ort der Niederschrift der *Ahnfrau* genauer zu spezifizieren. Die Wohnadresse lautete "Im Elend" (heute "Tiefer Graben"), gleich gegenüber dem städtischen Totenschauamt. Ist das etwa nicht naturalistische Milieutheorie?

Nach dem Tod der jungen Marie von Piquot, die den Dichter heimlich liebte, kehrt die Gespensterfurcht "auf einmal sehr heftig wieder. Alle Abende glaubte ich, Marie P. müsse mir erscheinen und [...] müsse mir Vorwürfe machen, daß ich mit Ursache an ihrem Tode sei."¹⁰ Und noch im hohen Alter von neunundsechzig Jahren bekennt Grillparzer seine Affinität zur Gespensterfurcht: "Wer würde nicht erschreckt umschauen, wenn er über den Kirchhof geht, die Glocke schlägt Mitternacht und er hört plötzlich ein Geräusch dicht hinter sich?"¹¹

Erst der Vierundsiebzigjährige versucht sich von der Figurenperspektive seiner Gestalten zu distanzieren: "Aber das Gespenst in der *Ahnfrau*, das hat man mir nicht verziehn? Glaub ich etwa an Gespenster, weil die Personen im Stück daran glauben?"¹² Es ist bezeichnend, daß auch hier die Distanzierung nur in der Frageform erscheint. Die rhetorische Frage ist nämlich einfach falsch gestellt. Die "Personen im Stück" brauchen an Gespenster gar nicht zu glauben, weil sie sie sehr handgreiflich vor sich sehen - und spüren.

Erst der achtzigjährige Grillparzer rückt 1871 scheinbar von den Gespenstern der Jugendzeit ab: "Wenn ich meine *Ahnfrau* jetzt lese mit all den Gespenstern und Spukgestalten, so bin ich wohl geneigt, den Kritikern Recht zu geben, die diese Hinneigung zum Übernatürlichen tadeln."¹³ Und auch hier sind die Worte auf die Goldwaage zu legen: die Gespenster werden bestätigt, die Kritiker erhalten "wohl" Recht, aber die Hinneigung zum Übernatürlichen wird als Faktum nicht in Frage gestellt.

Dagegen ist es gar keine Frage, daß solche frühe Prädisposition zum Gespensterglauben durch Lektüre nur noch gefördert wurde. Wie die Wiege so vieler großer Dichter nämlich stand auch die des Dichters Grillparzer nicht im Schlafzimmer, sondern in der väterlichen Bibliothek. Diese bot dem früh

⁹ *Tgb.* 1109 (5.5.1822) *GW* Bd. 4, S. 375

¹⁰ *Tgb.* 1109 (5.5.1822) *GW* Bd. 4, S. 375

¹¹ Zu Wilhelm von Wartenegg, 21.11.1860, *Gespr.* Nr. 1098, zitiert nach der Ausgabe: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*. Hrsg. von August Sauer. Wien 1924. (Im folgenden zitiert mit *HKA*, dann Band und Seitenzahl) Hier: *HKA* Bd. 1, S. LXX Anm.

¹² Zu Robert Zimmermann, 6.1.1866, *Gespr.* Nr. 1176, Bd. 4, S 104f., *GW* Bd. 4, S. 972, *BDK* 14, S. 697.

¹³ Zu Auguste von Littrow-Bischoff, Februar 1871, *Gespr.* Nr. 1270, Bd. 5, S. 50, zit. *BDK* 14, S. 699.

erwachenden jugendlichen Lektüredrang - als Leser war Grillparzer ein Allesfresser - ein sehr viel weiteres Feld, als es etwa Oskar Matzerath mit Rasputin und Goethe vorfand. Der Bücherschrank des Dr. jur. Wenzel Grillparzer enthielt zwar auch geographische und historische Sachbücher und fast alle in Wien gespielten Bühnenstücke. In seiner Lektüre aber hatte der Advokat einen sehr viel ausgeprägteren und weniger dualistischen Geschmack als besagter Oskar. Er las "am [...] Ofen stehend und ein Glas Bier dazu trinkend, bis in die späte Nacht hinein"¹⁴, aber "ausschließlich Ritter- und Geistergeschichten"¹⁵, und zwar solche, die ihm zu seinem großen Vergnügen niemand anderes als sein Sohn Franz besorgte (und vermutlich auch vorkostete).

Die väterliche Bibliothek ist bedauerlicherweise nicht erhalten, sie würde mit Sicherheit viele Werke umfassen, die Germanisten immer schon nicht lesen wollten. Aufgrund einiger Verfassernamen wie Tschink, Spieß, Cramer und Lafontaine, die Grillparzers *Selbstbiographie*¹⁶ erwähnt, läßt sich jedoch unschwer erschließen, daß sich darunter so lustvolle Titel befunden haben können wie *Mutter Irmentraut oder die Wundergaben des Schloßgespenstes zu Frauenstein*, *Wendelin von Höllenstein oder Die Todtenglocke um Mitternacht*, *Der Geist Lurian im Silbergewande*, *Das Schloßgespenst*, *Wippo von Königstein oder die Todtenhöhle am Fichtelberge*, *Das Bildniß mit dem Blutflecken*, *Die Ruinen der Geisterburg*, oder *Die warnende Stimme um Mitternacht* und was es des Ergötzlichen mehr gibt für den, der auszieht, das Gruseln zu lernen. Die Parallele zu Kleists Erlebnis von 1800 in der Würzburger Leihbücherei drängt sich auf. In ihr konnte man sich leicht zurecht finden: "rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenster, nach Belieben."¹⁷

Noch in Grillparzers eigener Bibliothek fand sich das Kompendium aller Gespenstersagen, des Erasmus Francisci *Höllischer Proteus* von 1695.¹⁸

Dies also war die literarische Welt, die den Dichter auf die *Ahnfrau* vorbereitete, und hier mag er auch die beiden Werke gefunden haben, derer er sich als Anregungen seines Stückes erinnert: die *Histoire de Louis Mandrin* und Joseph Alois Gleichs *Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe, oder die Beschwörung im Schlosse Stern bei Prag* oder eine andere Übersetzung von Matthew Gregory Lewis' *Ambrosio, or the Monk*.

Diese literarische Erfahrungswelt fand übrigens bereits dichterischen Niederschlag in einem kurzen Entwurf zum Anfang eines Schauerromans aus der Jahreswende 1814/15, der die Erzählform des Schauerromans etwa im Stil von

14. *Selbstbiogr.*, GW Bd. 4, S. 20.

15. Ebd., GW Bd. 4, S. 20.

16. Ebd., GW Bd. 4, S. 34 u. 42.

17. Kleist, *Werke*. Hrsg. von Helmut Sembdner, dtv, Bd. 6, München 1964, S. 97.

18. *BDK* 14, S. 701.

Tiecks *Ryno* glänzend imitiert und durch die Hauptfigur Jaromir und den Schauplatz Böhmen/Mähren sowie durch ganze Sätze bereits auf die *Ahnfrau* vorausweist: "Die fürchterlichste Nacht umhüllte mit schwarzem Schleier die Gegend um Löschna, Wassergüsse rauschten hernieder, Sturmwinde wimmerten wie Nachtgespenster in den Baumwipfeln, die Sterne waren verlöscht, und augenlos starrte der Himmel auf die bebende Erde herab."¹⁹ Dazu paßt vom Beginn der *Ahnfrau*: "Losgerißne Winde wimmern / Durch die Luft, gleich Nachtgespenstern." (V. 19f.)

Wenn aus dem jungen Grillparzer bis auf diesen frühen Versuch trotzdem kein Vertreter des Ritter-, Räuber- und Geisterromans à la Spieß, Cramer oder Vulpius geworden ist, so lag das sicher nicht an dem Erlebnis, mit welchen Unbequemlichkeiten das Romanlesen - stehend, ein Bier in der Hand - verbunden war, sondern am genius loci der Kaiserstadt und ihrer Theatromanie. Die zweite und realere Ebene nämlich, auf der die Gespenster in Wien Hof hielten, waren die Wiener Vorstadttheater, besonders das Leopoldstädter Theater, mit ihren Ritter-, Räuber- und Gespensterstücken, die der Phantasie des Jungen frühzeitig weniger geistige oder geistliche als vielmehr geisterhafte Nahrung zuführten.

In seiner *Selbstbiographie* erinnert sich Grillparzer, daß ihn "die Ritter- und Geisterstücke mit dem Käserle Laroche schon besser unterhielten"²⁰ als Oper und Ballett und daß er seine Repertoirekenntnisse gern durch die Erzählungen eines vetterlichen Theaterfans erweiterte. Und im Tagebuch von 1847 gesteht er: "Meinen eigenen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feen-Märchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe."²¹ Selbst Titel wie *Die zwölf schlafenden Jungfrauen* (von Hensler nach Spieß) und *Klara von Hoheneichen* (von Spieß) sind ihm in Gedächtnis geblieben.²²

Unter diesen Umständen nimmt es wenig Wunder, wenn die kindlichen Theaterraufführungen des jungen Grillparzer und seiner Freunde sich bedauerlicherweise nur auf Ritterstücke kaprizieren konnten, denn "die Geister wurden durch das Mangelhafte unsers Apparats von selbst ausgeschlossen."²³ Es ist hier nicht der Ort, allen Ahnen und Urahnern der *Ahnfrau* von Tiecks *Karl von Berneck* an nachzugehen. Sie hat derer gewiß mehr als Nachkommen, auch wenn dazu Mörikes *Der Schatz*, Heines *William Ratcliff* und Grabbes *Kaiser Heinrich der Sechste* zählen. Nicht positivistische Quellensuche als Selbstzweck also verfolgt dieser kleine motivgeschichtliche Exkurs, sondern eine Vorklärung

19. *GW* Bd. 3, S. 206.

20. *Selbstbiogr.*, *GW* Bd. 4, S. 28

21. *Tgb.*Nr. 3882 (1847) *GW* Bd. 4, S. 692.

22. *Selbstbiogr.*, *GW* Bd. 4, S. 28f.

23. *Ebd.*, *GW* Bd. 4, S. 29.

zur Frage der rechten Etikettierung der *Ahnfrau*. Sie läuft letztlich darauf hinaus, ob Grillparzer ein Gespensterstück *Die Ahnfrau* oder eine Schicksalstragödie *Der Dolch* geschrieben habe.

Grillparzers Gespenst jedoch ist weder Schicksal noch Schicksalsträger. Es kann Schicksal weder bewirken noch abwehren. Die Ahnfrau kann es als möglich vorhersehen - also: ahnen! Das Wortspiel ist so abwegig nicht, selbst Grillparzer benutzt es V. 1526, wenn Zdenko sagt: "O, ich kenn dich, finstre Macht, / Ahne, was du mir gebracht", wo "Ahne" 1. Person Singular Präsens oder Vokativ sein kann. Die Ahne kann durch ihr Erscheinen vor Unheil warnen, aber es nicht ihrerseits definitiv abwenden (V. 511f.) - einmal vorausgesetzt, daß dies ihr Wille sei, denn jede Abwendung würde zugleich nur ihre Erlösung hinausschieben. Sie hat also als Gespenst einen äußerst beschränkten Spielraum, und ob ihr warnendes und klagendes Spuken die Handlungen der Borotins beeinflusst und zur Abwehr drohenden Unheils anregt, ist nicht in ihre Macht gegeben. Schon ein Schicksal, das vor Schicksal warnt, wäre ein Paradoxon, setzt es doch voraus, daß dieses anscheinend vorhersehbare und vorverhängte Schicksal oder Verhängnis mit Sicherheit, unweigerlich und unumgebar eintreten muß - denn sonst wäre es kein Schicksal, sondern eine abwählbare Schicksalsoption - und nicht durch zweckentsprechende Gegenmaßnahmen vermeidbar ist. Dem zur bloßen Zurschaustellung seiner selbst entmachteten Gespenst mit seinem gruselerregenden Exhibitionismus und seinem frustrierenden Voyeurismus einer rein passiven Zuschauerrolle entspräche sonst ein ebenso entmachtetes Schicksal, dessen Erfüllung oder Nichteintreffen zur Gänze in die Hand der Figuren gegeben wäre.

Nicht nur diese Kompetenzstreitigkeiten zwischen Gespenst und Schicksal verunklaren die Situation, auch die *raison d'être* des Gespenstes selbst wird von dunklen Wolken überschattet. Nach Aussage des Grafen Borotin muß die Ahnfrau "wandeln ohne Ruh", (V. 117) um Augenzeugin des unbefristeten Untergangs ihrer Nachkommen zu sein. Wer jedoch diese Strafe - gemeinhin als Fluch bezeichnet - verhängte, bleibt im Dunkeln. Das Muß (V. 112, 498, 553) hat keinen Urheber und kein Ende, es bestätigt sich nur *ipso facto*. Die Strafe zielt in allen Formulierungen eindeutig und ausschließlich auf die Ahnfrau. Sie erwartet nicht, daß die Ahnfrau den Untergang ihres Geschlechts selbst herbeiführe und sich damit zum verlängerten Arm einer höheren Gerechtigkeit mache. Sie impliziert auch keinerlei Verpflichtung der Borotins zum eigenen Untergang und setzt diesem auch keine Frist. Schicksal dagegen - um den Marquis von Keith zu paraphrasieren: eine mythologische Bezeichnung für schlechte Geschäfte - verlangt wenigstens in der Schicksalstragödie ein Faktum und ein Datum. Von einer Schicksalstragödie darf man klare Prädispositionen für die Zukunft und deren Erfüllung bis zum Fallen des letzten Vorhangs erwarten. Grillparzer gibt sie nicht. Er zieht sie sogar noch weiter ins Ungewisse zurück: Jenes "Muß" ist nicht der

authentische Wortlaut eines ein für allemal gefällten Urteils, sondern - und darin stimmen Graf Borotin und sein Diener Günther überein - lediglich Bestandteil einer nur mündlich überlieferten Sage (V. 108, 472, 520, 541). Sie kann freier Erfindung entsprungen, ohne handfeste Grundlage, durchaus auch im Laufe der Überlieferung "von Mund zu Mund" (V. 109, 473) bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden sein. Graf Borotin selbst hält sie für ein bloßes "Märchen" (V. 118, 475) oder gar "Wahnsinn" (V. 573). Schicksalssprüche sind keine Orakelsprüche, die Glaubenszweifel oder verschiedene Auslegungen zulassen wie mündliche Überlieferungen. Und auch die mündliche Tradition mag noch so unverfälscht oder korrupt sein: Es bleibt den Figuren des Spiels freigestellt, die Sage zu glauben oder nicht und entsprechend zu handeln oder nicht, und es ist dem Zuschauer anheimgegeben, sich mit ihrem Glauben oder Unglauben zu identifizieren oder ganz andere Zusammenhänge für das Geschehen verantwortlich zu machen.

Die beabsichtigte Verunklarung der Sachverhalte, der Verursacher und der Verbindlichkeit dagegen entspricht Grillparzers intendierter Verdunkelung und Vieldeutigkeit der Ausgangssituation. Sie überläßt es zur Verzweiflung der Interpreten jedem individuellen Zuschauer, die Schuld am 5. Akt je nach Veranlagung dem Gespenst, dem Schicksal, dem Zufall, der Gesellschaft, dem Charakter der Borotins oder - und warum eigentlich nicht? - dem Verfasser zuzuschreiben.

Bekanntermaßen hat sich Grillparzer zeitlebens und mit aller ihm eigenen Vehemenz gegen die Etikettierung als Schicksalsdramatiker gewehrt. Wann immer er von der *Ahnfrau* spricht, nennt er sie eine "Gespenstergeschichte" oder ein "Gespenstermärchen",²⁴ spricht von "Gespenstern" und "Gespensterspuk"²⁵ beruft sich auf der Gespensterglauben zur Zeit der Spielhandlung²⁶ und vergleicht die poetische Wahrheit seines Gespensts gern mit dem von Hamlets Vater²⁷ oder mit dem Geist Banquos in *Macbeth*, der ebenfalls "ein wirkliches Gespenst ist, weil ihr es mit euren eigenen Augen seht."²⁸ Er beruft sich sogar hinsichtlich der "Frage über die Anwendbarkeit der Gespenster, der vorbedeutenden Träume, usw." auf die "geisterscheuen Franzosen"²⁹ und legt Wert auf die psychologische

24. Ebd., *GW* Bd. 4, S. 72, 76; zu Emilie von Binzer (1872) *Gespr.* 12, *Dichter über ihre Dichtungen*. (Im folgenden zitiert mit *DüD*). S. 96.

25. Ebd., *GW* Bd. 4, S. 75, 79f; unterdrückte Vorrede zur *Ahnfrau*, *BDK* 14, S. 721.

26. Zu Robert Zimmermann, 6.1.1866, *Gespr.*, Nr. 1176, Bd. 4, S. 104f, *GW* Bd. 4, S. 972, *BDK* 14, S. 696.

27. Zu Wilhelm von Warteneck, 21.11.1860, *Gespr.* Nr. 1098, zit. *HKA* Bd. 1, S. LXX.

28. *Selbstbiogr.*, *GW* Bd. 4, S. 79.

29. *Über das Fatum*, 1817. *GW* Bd. 3, S. 310.

Vorbereitung der Gespenstererscheinung durch die "Nachtgespenster" des Unwetters und die Sagenzählung Zdenkos von der Ahnfrau (V. 108); er sagt selbst zu Recht: "Wenn eine Ahnfrau erscheint, so muß ichs den Leuten glaublich gemacht haben, daß eine Ahnfrau erscheinen kann."³⁰

Man hätte vielleicht gut daran getan, in diesem einen Fall ausnahmsweise den Selbstzeugnissen eines Autors zu folgen und die rein stoffbedingte Etikettierung aus der Zeit heraus zu verstehen.

Die Forschung hat nämlich längst erwiesen, daß in den Volksstücken des Leopoldstädter Theaters, die teils nur die Geisterromane dramatisieren, an Ahnfrauen wahrhaft kein Mangel herrschte. Fast möchte sich der Verdacht einstellen, es handle sich dabei um Paraderollen für verdiente ältere weibliche Mitglieder des Ensembles, die Gespensterlaken und Schleier dem ohnehin nicht grellen Rampenlicht der Öllampen vorzogen. Wie dem auch sei, die Ahnfrauenschaft nahm ungeahnte Ausmaße an: *Der Waldgeist* und *Das Donauweibchen* von Hensler, *Das Sternemädchen* und *Der eiserne Mann* von Huber, *Konrad Langbart* von Schikaneder, *Das Gespenst* von Kotzebue, *Der süße Brei* von Grüner und *Die Ahnfrau von Waltershausen* von Schuster,³¹ sie alle führen ihre Ahnfrauen im Gepäck, als seien männliche Gespenster von den Feministinnen unter Verbot gestellt. Sie alle spielen in derselben Szenerie von verfallenden Schlössern, Schloßkapellen und Totengrüften und folgen mehr oder weniger stereotyp demselben Plot, nämlich dem Motiv der Geistererlösung: Ein vor langer Zeit am Schauplatz verübtes Verbrechen muß gesühnt werden. Ein Burggeist in Gestalt der Ahnfrau, durch ihre Ähnlichkeit mit den Nachkommen unverkennbar, gemahnt zur Sühne, durch die sie erst Erlösung von ihrem Gespensterdasein finden kann. Diese Erlösung findet sinnigerweise am Ende auch statt und ermöglicht damit dem Publikum Aufbruch und Heimkehr.

Auf einer ganz oberflächlichen Handlungsebene entspricht das vordergründige Geschehen in der *Ahnfrau* durchaus diesem Schema, und die Anwesenheit eines wieweit auch immer instrumentalen Gespenstes rechtfertigt ihre Einordnung in die Kategorie der Gespensterstücke im Gegensatz zur Schicksalstragödie, die weitgehend ohne Gespenster über die Runden kommt.

Nun war schon zu Grillparzers Zeiten und längst vor Schreyvogel den Literaten ein Gespenst ein Nichtding und daher keine Kategorie, wie sie erst auf höherem Abstraktionsniveau einsetzt. Schicksal hört sich auch gebildeter an als Gespenst. Und in der Tat ließ sich bekanntlich der bühnenunerfahrene Grillparzer durch Schreyvogels Einfluß überreden, die Schicksalskomponente seines Dramas stärker auszubauen und es damit den modischen Schicksalstragödien unseligen

³⁰. Zu Alfred Foglar, 11.9.1845, *Gespr.* IV, S. 868, zit. *DüD* S. 84.

³¹. Vgl. Egon von Komorzynski, *Euphorion* 9 (1902) S. 350-360 und *HKA* Bd. 1, S. LXVII.

Angedenkens anzunähern. Halbwegs - also österreichisch - war dies schon im Entwurf geschehen, denn die typischen Züge der Schicksalstragödie, der sogenannte Fluch und das Schicksalsrequisit Dolch, waren bereits vorhanden.

Die Schicksalstragödie nämlich kann auf Gespenster verzichten, weil sie Gegenstände, Requisiten, vorzüglich solche aus der Eisenwarenhandlung (Beil, Messer, Dolch), aber auch bestimmte Kalenderdaten, Bilder oder, in der Parodie, Gabeln und Strümpfe, zu Schicksalsträgern macht. Alfred Matzeraths verschlucktes Parteiabzeichen ist bekanntlich der letzte Nachfahr dieser Schicksalsrequisiten. Solche rein immateriellen oder gerade sehr materiellen Unterschiede zwischen Gespensterstück und Schicksalstragödie erklären, warum *Die Ahnfrau* auf dem Zaun zwischen beiden Kategorien sitzt und von beiden in Anspruch genommen wird. Da es dabei um Prinzipienfragen geht, wird verständlich, warum die Literaturwissenschaft ein Drama, dessen Bühnenleben längst erloschen ist, mit einer Haßliebe verfolgt, deren Publikationsschwall in umgekehrtem Verhältnis zu seiner aktuellen Bühnenwirksamkeit steht.

Zwei Hauptrichtungen zu einer Lösung des Problems zeichnen sich dabei ab. Beide laufen im Grunde darauf hinaus, das Problem auf typisch deutsche Weise einer Endlösung zuzuführen, indem man entweder das anstößige Gespenst durch allegorische Deutung ins Abstrakte auflöst bzw. liquidiert oder es ein für allemal aus dem Stück herauseskamotiert, indem man seine Existenz überhaupt und ab ovo in Frage stellt.

Die allegorischen Deutungen, denen mit schöner Regelmäßigkeit beinahe alljährlich eine neue nachwächst, können hier, wo es vorrangig um das Gespenstermotiv und nicht um das Nichtgespenstermotiv geht, nur pauschal angedeutet werden. Sie sahen das ominöse und odiose Gespenst zunächst als Schicksalsfigur, obwohl auch die Ahnfrau nicht Schicksal ist und Schicksal nicht spielt, sondern erleidet. Dabei muß es ewig unklar bleiben, weshalb der sogenannte Fluch nur die Ehebrecherin, nicht aber auch den Gattenmörder selbst trifft - es sei denn, man unterstelle dieselbe männlich-chauvinistische Einstellung, die auch den immerhin mit einer Tochter gesegneten Grafen Borotin beteuern läßt, er sterbe ganz ohne Nachkommen. (V. 159)

Andere Deutungen sehen in der Ahnfrau die Verkörperung der Schuld schlechthin, die kreatürliche Weltangst (Nadler), die säkularisierte Erbsünde (von Wiese), die qualvolle Selbstunruhe (Paulsen) oder das Ziel von Jaromirs Ödipus-Komplex (Politzer) und andere schöne Dinge, die sich übrigens auch kreuzweise kombinieren lassen. Die glanzvollste Pirouette der Abstraktionen bietet der jüngste Kommentar: In der Gestalt der Ahnfrau objektiviere sich die grundlose Daseinsangst. "Die gegenstandslose Angst findet aber doch ein Objekt, und zwar in sich selbst, so daß die Angst sich vor sich selbst ängstigt."³² Damit wäre das Problem der Ahnfrau gelöst. Sie ist demnach nichts weiter als Angst in der dritten

³². Helmut Bachmaier, *BDK* 14, S. 708.

Potenz, nämlich die Angst der Angst vor der Angst. Sapiienti sat. Gegen sie alle steht schließlich doch Grillparzers Selbstzeugnis von 1817, "daß bei diesem Stücke überhaupt, der ursprünglichen Anlage nach, von Realisierung einer abstrakten allgemeinen Idee nie eine Rede war."³³

Es soll hier nicht unsere Aufgabe sein, den zahlreichen tiefgründigen stoffgeschichtlichen, geistesgeschichtlichen, psychologischen, psychoanalytischen, soziologischen oder mythologischen Deutungen eine weitere an die Seite zu stellen und die Überinterpretation, der das Werk schon zu Genüge ausgesetzt ist, weiter zu forcieren. Man sollte meinen, daß Ahnfrauen, die ohnehin seit der Abschaffung des Ahnenpasses 1945 an Fürchterlichkeit eingeübt haben, heute kein Problem mehr darstellen, aber das Gegenteil scheint der Fall zu sein. So aufschlußreich und anregend die etwa vierzig Interpretationen der *Ahnfrau* sein mögen, die seit 1945 erschienen sind, und so sehr sie zur wissenschaftlichen Diskussion Erhellendes beitragen, zeichnet sich dennoch die Gefahr ab, daß die Riesenwellen der Hermeneutik sich am falschen Objekt vergreifen, es gedanklich überfrachten und mitunter den naiven und direkten Zugang zum Drama durch ein Gewirr von Wegweisern in alle Richtungen verstellen.

Die Ursachen dafür sind zweierlei: zum einen das Bestreben, dem Drama eine dem melodischen Schmelz der Verssprache und der tödlichen Konsequenz des Plots entsprechende weltanschauliche Gedankentiefe und höhere Sinngebung zu unterlegen, zum anderen die Frustration darüber, daß - man muß es nur einmal zugeben - das Jugendwerk des fünfundzwanzigjährigen Autors an einer für Jugendwerke typischen Übermotivation leidet, die es erlaubt, jede einzelne Motivationsreihe - Gespenst, Ehebruch, Erbsünde, Vererbung, Inzest, Schicksal usw. - zur Hauptsache zu erklären und entsprechend zu argumentieren.

Als Reaktion gegen solche Überfrachtung soll hier versucht werden, das Gespensterstück gerade als Gespensterstück ernst zu nehmen und in geradezu reaktionärer Weise die Ahnfrau in ihrem Rang als Gespenst zu restaurieren.

Auch das ist natürlich inzwischen schon mehrfach getan geworden,³⁴ aber bei weitem nicht so schlecht wie hier.

In dieser Beziehung hat allerdings Grillparzer scheinbar ein Eigentor geschossen, als er 1860 im Alter die oft aus dem Zusammenhang gerissen zitierte Erklärung abgab: "Das Ganze kann bestehen, auch wenn man die Ahnfrau herausnimmt".³⁵

Er hat es, und sehr zu Recht, wie er dort weiter ausführt, nicht getan. Nicht

33. *Tgb.* 222 (6.5.1817) *GW* Bd. 4, S. 270.

34. Ruth K. Angress, "Das Gespenst in Grillparzers *Ahnfrau*". In: *GQ* 45 (1972) S. 606-619.

35. Zu Wilhelm von Warteneck, 1.3.1860, *Gespr.* Nr. 1088, Bd. 3, S. 191, zit. *HKA*, S. LXX, *DüD* S. 93 und *BDK* 14, S.697.

etwa, weil eine *Ahnfrau* ohne Ahnfrau ein Unding wäre und eines neuen Titels bedurft hätte - der oben gemachte Vorschlag *Der Dolch* würde die Nicht-mehr-Ahnfrau direkt der Schicksalstragödie in die Arme treiben. Auch nicht, weil das Publikum laut dramatis personae und Bühnenzettel einen Anspruch auf ein Erscheinen eines Gespenstes und dafür bezahlt hatte, oder etwa weil es nicht angeht, nichtlebende Personen nochmals zu liquidieren, und dies bei Gespenstern auf besondere Schwierigkeiten stößt, und schon gar nicht, um Bühnenpersonal einzusparen, denn traditionsgemäß werden seit der Uraufführung die Rolle der Bertha und der Ahnfrau von derselben Schauspielerin gegeben, sondern ganz einfach: weil es nicht geht. Zu Grillparzers Zeiten schon gar nicht.

Man stelle sich doch nur vor, warum die Wiener zur *Ahnfrau* ins Theater stürzten. Ein zeitgenössischer Bericht aus den *Briefen des neu angekommenen Eipeldauers an seinen Herrn Vettern in Kakran*, dem Vorläufer des sel. Josef Filser, schildert, "die Zunge im Mundwinkel" (um mit Thomas Mann zu reden), den Eindruck:

Auweh! Herr Vetter! - i bin völli zerlempert und zerlex'nd - i zitt'r an'n ganz'n Leib, als wann i a kalds Fieber häd - i trau mi hietzt auf'n Ab'nd, wanns schun amahl achti schlagt, nimmer recht aufz'bleibn - denn - Herr Jemine, Herr Vetter, i hab in'n Theater an der Wien d'raust das Trauerstück "die Ahnfrau" g'seh'n [S. 18] [...] so oft's auf d'Nacht finster wird, so schlagt m'r mein Herz schun wie a Lamplschwafel, und wo i hinschau, [S. 19] so glaub i schun d'aldi Ahnfrau mid'n jungen Gsicht kumd auf mi zueg'schlich'n. [S.20] [...] nacher hab i so oft d'Ahnfrau auftred'n iß, ein'n entsetzlichen Sturmwind g'hörd, daß d'Fenster in'n ganz'n G'schloß g'schäberd hab'n, ackkarat wie bein Dokter Faust [S. 24] [...] auf d'letzt hab i d'Ahnfrau in ihr'n Grabmahl verklärder g'sehn, wies unter ein'n weissen Liechtrauch'n von Spiritus in di himmlisch'n Freud'n eingehd. - Herr Vetter auf dö Art wir i do um meinei bluedig'n acht Grosch'n g'nue g'sehn und g'hörd habn [...] herentgegen wann in ein'n Trauerstück hietzt kein Uhr schlagt, ka Sturmwind blaßt, ka armi Seel erscheint, ka Requiem g'sungen wird, ka Flug g'schieht, ka Rakedl oder Feuerreg'n zerplatzt - und ka Liechtrauck'n von Spiritus aufbrennd, so wird's schun richti auszischt [S. 25] - Geist braucht just kaner drin'n z'seyn, wann nur a Spiritus drin'n iß. [S. 26]³⁶

Gleichwohl, wenn auch der Eipeldauer die Augen- und Ohrenschmäuse herausstreicht, für die *Die Ahnfrau* scheinets neue Standards setzte, lag kein Anlaß vor, die Ahnfrau mit dem Badewasser auszuschütten und mit dem Kulissen- und Maschinenzauber zugleich auch deren Ursache zu eliminieren.

Andere haben es für Grillparzer getan, hilfreich wie Germanisten nun einmal sind, und haben den Text von dem gerade zur Zeit des Naturalismus unmodischen

³⁶. Ebd. 1817, Heft 5, S. 18ff., hier nach Photokopie zitiert, da der Text *HKA* Bd. 1, S. LXVIII f. vielfach entstellt.

Ballast des anstößigen Gespenstes befreit und *Die Ahnfrau* zur psychologischen Charaktertragödie erklärt, deren Tragik auf Veranlagung zurückzuführen sei. Das Gruselerlebnis des Zuschauers sei Selbsttäuschung und Mißverständnis. Das Gespenst sei wirklich nicht wirklich, sondern eine bloße Angsttraumvision und Halluzination der Figuren, ein Phantasiegebilde im Spiegel, ein Hirngespinnst im Zustand höchster Erregung oder Erschöpfung, praktisch aber ebensowenig existent wie Ibsens *Gespenster*.³⁷

Dagegen ist im Prinzip nichts einzuwenden, zumal diese Auffassung im Text verankert erscheint. Graf Borotin hält die Erscheinung abwechselnd für Traum oder Halluzination: "Wenn sich gleich die Sinne sträuben, / Das Gedächtnis es verneint, / Doch ist's so; ich hab' geträumt" (V. 398ff.). Bertha glaubt, ein "Wahnbild" (V. 448) im Spiegel gesehen zu haben. Jaromir erklärt "der Hölle Nachtgespenster" (V. 953) lieber mit seinem eigenen Wahnsinn, und Bertha pflichtet ihm bei: "Es ist nichts, Geliebter, nichts, / Als die wilde Ausgeburt / Der erhitzten Phantasie." (V. 943ff.) Der Zweifel an der eigenen Wahrnehmung und am eigenen Verstand scheint den Figuren also eine verständigere Erklärung als die Anerkennung des Faktischen. Sie werden gespensterblind durch Verdrängung. Der Interpret, der Gespenster leugnet, befindet sich also in bester Gesellschaft - falls man die Borotins so nennen will. Bis auf eine Kleinigkeit. Er gerät nämlich in dieselbe Falle wie Grillparzers Figuren, die ihre Begegnung mit dem Gespenst wissentlich hinwegrationalisieren, weil sie sich der Wahrheit, dem Unheimlichen, nicht stellen wollen, sondern sich bei Erklärungen beruhigen, die nicht verfangen. Sie sind sogar aufrichtiger als der gespensterleugnende Interpret, indem sie die Erscheinung anderen gegenüber zwar bagatellisieren oder verleugnen, vor sich selbst jedoch die Ahnung des Unheimlichen nicht unterdrücken. Sie sind nur unfähig, der Wahrheit, nämlich der Warnung, dem Anruf des Schicksals, ins Auge zu sehen. Sie leisten dem Unheimlichen Widerstand, verweigern sich der Erkenntnis und suchen für sich und die anderen nur Ausreden und Ausflüchte in einer neuen Lebenslüge.

Der Interpret indessen, der sich ihre Scheinerklärungen - um andere nicht zu ängstigen - wider bessere Einsicht zu eigen macht, darf keine solche Entschuldigung für sich beanspruchen. Er braucht seine Leser nicht vor der Wirklichkeit des Gespenstes abzuschirmen. Die Rezeption spielt auf einer anderen Ebene als das Stück. Er aber ist dem Dramatiker in die Falle gegangen, ein Opfer seiner Ironie geworden, er hat die subjektive Figurenperspektive für Autorenintention gehalten und hat die Erklärung des Gespensts als Täuschung

³⁷. Josef Kohm, *Jb. d. Grillparzer-Ges.* 11 (1901) S. 22-76 und ders., *Grillparzers Tragödie "Die Ahnfrau" in ihrer gegenwärtigen und früheren Gestalt*, Wien 1903; Annalisa Viviani, *Grillparzer-Kommentar*, München, 1972, S. 42; I.V. Morris, "The Ahnfrau Controversy". In: *MLR* 62 (1967) S. 288.

beim Wort genommen. Obwohl der objektive Augenschein dem Zuschauer oder Leser die sehr reale Existenz des Gespenstes bezeugt und dieser sehr bald merkt, daß die Figuren sich mit ihren rationalen Erklärungen und ihrer vorgetäuschten Zuversicht auf einer sehr dünnen Eisdecke bewegen, hat der Interpret es als Kind des wissenschaftlichen Zeitalters und mit dem Brustton tieferer Überzeugung und aus anderen Gründen verleugnet als die Figuren: weil für ihn nicht sein kann, was nicht sein darf. Auch poetische Gespenster, die als Bühnenfiguren objektiv auftreten und daher keiner Beglaubigungsstrategien bedürfen, sind jedoch im Verweissystem eines Dramas Gespenster und nicht bloße Projektionen von Angstneurosen. Sie manifestieren nicht Angst, sondern verursachen sie. Wer wie Jaromir als Vernunft- und Tatmensch ihre Existenz leugnet, läuft Gefahr, wie Jaromir ihnen zu erliegen.

Wieder andere Interpreten, des blutrünstigen Ahnfrauenmordens überdrüssig, haben einen Kompromiß gefunden und vorgeschlagen, die Ahnfrau nicht als Gestalt dem Publikum sichtbar auftreten zu lassen, sondern ihr Erscheinen lediglich durch die Reaktionen der umstehenden Schauspieler erraten zu lassen.³⁸ Das erinnert an das Verfahren, das für das Gespenst in Voltaires *Semiramis* überliefert ist, dem der Ruf vorangeht "Place pour l'ombre!"

Grillparzer selbst hat an anderer Stelle, in *Ein treuer Diener seines Herrn*, ein sehr viel subtileres Verfahren gewählt, Gespenster nicht auf die Bühne zu bringen. Wenn dort die junge Frau Erny des Bancbanus sich getötet hat, um der Vergewaltigung durch Otto von Meran zu entgehen, zeigt er auf der Bühne nur die Ängste des Schuldigen. Erny erscheint ihm und nur ihm als Revenant, Erinnye oder Sühnegespenst. Er vermeint sie in allen dunklen Winkeln zu sehen und sucht in kindischer Gespensterfurcht hinter dem Rücken anderer Schutz. Grillparzer läßt den Schuldigen selbst seine Angstvisionen bekennen, denen er zu entkommen sucht. Er bringt nicht mehr das Gespenst, sondern nur den von ihm Verstörten auf die Bühne, dessen Schuldbewußtsein und Existenzangst die Halluzinationen auslösen. Das unsichtbare Gespenst in *Ein treuer Diener seines Herrn* ist tatsächlich nur Halluzination aus Gewissensskrupeln und nicht die Titelrolle der *Ahnfrau*, für die der Eipeldauer seine acht Groschen an der Kasse zu erlegen bereit ist.

Der Ahnfrau dagegen ist nicht damit geholfen, daß man sie zur Imagination oder zur kommunen Familienkrankheit erklärt und sie aus dem Stück herauskatapultiert, und ihr Problem ist damit nicht aus der Welt geschafft. Man möchte Herzmanowsky-Orlando paraphrasieren: "Ahnfrauen umbringen - ein Unfug". Völlig zu Recht hat Hinrich C. Seeba³⁹ in einer sorgfältigen

³⁸. Frieder Lorenz: "Franz Grillparzers *Ahnfrau*: Eine Schicksalstragödie". In: *Grillparzer-Forum Forchtenstein* (1968) S. 79-99.

³⁹. Hinrich C. Seeba, "Das Schicksal der Grillen und Parzen". In: *Euphorion* 65 (1971) S. 132-161.

Strukturanalyse der wechselseitigen Spiegelungen und der Schein-Sein-Thematik des Stückes die Notwendigkeit der Ahnfrau-Figur für den Zusammenhang des Textes nachgewiesen.

Hier soll noch ein anderer Versuch zur Lebensrettung des Gespenstes unternommen werden, nämlich durch einen Vergleich mit einem anderen, viel zu wenig beachteten Text Grillparzers.

In seinem Tagebuch notiert Grillparzer 1820:

Schauerlich und wohl einer Bearbeitung wert ist die Geschichte des Bettelweibes von Locarno, die bei schlechtem Wetter von einer Edelfrau ins Schloß aufgenommen und in einem leeren Saale auf Stroh gebettet, von dem heimkehrenden Schloßbesitzer, der sein Jagdgewehr in den Winkel stellen will, den die Arme einnahm, weggewiesen und rauh geheißen wird, hinter den Ofen zu kriechen. Wie sie sich mühsam an den Krücken aufrafft, auf dem Stroh ausgli[t]scht und schwer verletzt am Ofen niedersinkt und den Geist aufgibt. Ein Gast, dem man bald darauf seine Schlafstätte in demselben Zimmer anweist, erwacht zur Mitternachtsstunde, seltsam erschreckt, und hört ein Geräusch durchs Zimmer gehen, wie von stapfenden Krücken und Füßen, die über Stroh gleiten. Zuletzt Stöhnen und Ächzen. Beim Schein der Lampe niemand gewahrend, springt er entsetzt auf und, hinabgeeilt, erzählt er schwer atmend seinen Wirten das schauerhafte Ereignis. Das Gerücht davon verbreitet sich bald; das Schloß wird verrufen und weder Gesinde will darin aushalten, noch ein Käufer sich finden, der die beunruhigten Besitzer der Last des ihnen zur Marter gewordenen Besitztums enthöbe. Der Graf, halb ungläubig, halb erbost, schließt sich selbst eine Nacht in das spukhafte Zimmer ein, und auch er muß am andern Morgen seiner Gattin bekennen, ein solches Geräusch vernommen zu haben. Sich selbst mißtrauend aber, und vielleicht einen Teil des Vernommenen auf Schlaftrunkenheit oder die natürlichen Schauer der Einsamkeit schiebend, beschließt er die Nachtwache noch einmal zu unternehmen, und seine Gattin leistet ihm diesmal Gesellschaft. Ein Hund, der Gräfin zu folgen gewohnt und, da man ihn ausschließt, an die Türe kratzend, wird zuletzt auch mit eingelassen, und so harren sie der Mitternachtsstunde, der Graf den Degen in der Hand, die Gräfin betend, zu ihren Füßen der Hund. Eilf Uhr ist längst vorüber; da schlägt plötzlich der Hund an und mit dem ersten Glockenstreich der eben vom Schloßturm herabschallenden zwölfen Stunde entsteht im dunkelsten Winkel des weiten Zimmers ein Geräusch wie von Krücken und schleppenden Fußstritten, ein Rascheln wie von Stroh. Der Hund springt auf; bellend, als eine vor ihm hinwandelnde Gestalt verfolgend, weicht er aus der Ecke, der er beim ersten Geräusche zugeeilt ist, schrittweise, scheu und winselnd zurück. Jetzt hat er rückgehend den Ofen erreicht, an dem Graf und Gräfin sitzen, und jetzt heult er auf, indes unter Stöhnen und Röcheln das unsichtbare Etwas hart bei den Füßen des starrenden Paares am Ofen niedersinkt. Auf die Klinke der Tür stürzt die Gräfin, vorbei an ihrem Gatten, der das Licht in einer Hand, den Degen in der andern, halb wahnsinnig um sich haut. Im Schloßhof

angelangt, schreit sie um Hilfe und weist dem herbeiströmenden Dienstgesinde auf ihre Fragen sprachlos nach den Fenstern des Spukzimmers, die, allein noch im ganzen Schlosse erleuchtet, mit jedem Augenblicke heller und heller werden. Erst spät begreift man, was sie will. Man eilt hin; aber Flammen schlagen aus der offenen Türe den Andringenden entgegen. Kaum retten sie sich selber, kaum die Gräfin aus dem bald von allen Seiten brennenden in Schutt und Trümmer einsinkenden Schlosse. Der Graf ward nicht mehr gesehen.⁴⁰

Für eine Proseminararbeit wäre das gewiß unzureichend, und Grillparzer als Kleist-Leser stellt sich selbst kein gutes Zeugnis aus - Grillparzers Verhältnis zu Kleist harrt übrigens weiterhin der Erforschung. Es wäre auch abwegig, aus dem Vergleich beider Texte die Stileigenheiten von Grillparzers Prosa zu analysieren, da es sich hier um eine private, nicht zur Veröffentlichung gedachte Inhaltsskizze handelt. Interessant sind jedoch diejenigen Züge, in denen Grillparzers Paraphrase inhaltlich von Kleists Erzählung abweicht, da sie angesichts des doch wohl greifbaren Textes bereits Akzente für eine eventuelle Dramatisierung setzen.

Daß Grillparzer den Marchese zum Grafen degradiert - vielleicht um ihn auf eine Stufe mit dem Grafen Borotin zu setzen - mag dieser ihm verzeihen; daß er eine ganze Episode der ursprünglich vier Versuchsreihen, nämlich die mit dem Diener, unterschlägt, ebenfalls. Und Nichtmarxisten werden jubilieren, daß Grillparzer die neuerdings aufgetischten sozialrevolutionären Deutungsmöglichkeiten von Kleists Text völlig ignoriert, nämlich daß das Gespenst nicht erst dann zuschlägt, als der Graf oder Marchese durch finanzielle Not zum Verkauf des Schlosses getrieben wird, daß das Bettelweib ihn also nicht an der Stelle seines Körpers trifft, wo Grafen am empfindlichsten sind, nämlich am Geldbeutel. Vielmehr resultiert hier der Wunsch, das Schloß mitsamt Originalgespenst zu verkaufen, erst infolge des letzteren und der Widerspenstigkeit des Dienstpersonals.

Andere Motive sind reine Zusätze Grillparzers: das "schlechte Wetter" beim Eintreffen des Bettelweibs, der "leere Saal", die Anweisung "zu kriechen", der erregte Bericht des "Gastes" gegenüber "seinen Wirten", nicht wie bei Kleist gegenüber dem Marchese allein, das spurlose Verschwinden des Grafen u.a.m. Daß der Graf von Locarno sein erstes Rencontre mit dem Gespenst seiner "Schlaftrunkenheit" zuschreibt, macht ihn zum Verwandten des Grafen Borotin.

Auch daß Grillparzers gräfliches Paar, die Gräfin dazu "betend", am Ofen sitzt, statt wie bei Kleist in vollem Ornat und in schöner Symmetrie auf die beiden Betten verteilt, mag mit Rücksicht auf die k.u.k. Bühnensensur erfolgt sein, die Betten, gleich ob benutzten oder unbenutzten Standes, und erst recht ein Paar im Bett auf offener Bühne wohl moralisch beanstandet hätte - sie stand darin den frühen Hollywood-Regeln gewiß keineswegs nach.

⁴⁰ Tgb. 762, GW Bd. 2, S. 1050f.

Es ist leicht, an diesem Text zu mäkeln. Das Interessante an der Notiz Grillparzers ist jedoch, daß er Kleists *Bettelweib von Locarno* "wohl einer Bearbeitung wert" erachtete. Und damit ist zweifellos eine dramatische Bearbeitung gemeint, da eine narrative bereits vorlag. Darauf würde auch die Weglassung der Diener-Episode deuten, die Grillparzers kurzes Exposé sogleich in fünf Akte aufgliedert: 1. Bettelweib, 2. Gast, 3. Graf allein, 4. Graf und Gräfin und 5. Schloßbrand.

Eine besondere Affinität des Stoffes für Grillparzer ist ebenso evident: nach dem Erfolg der *Ahnfrau* konnte er auf seine Erfahrungen mit der Gespensterdramaturgie zurückgreifen. Es scheint daher nicht ganz abwegig, darüber zu spekulieren, warum Grillparzers Dramatisierung des *Bettelweibs von Locarno*, dieses Drama eines geborenen Dramatikers nach der Erzählung eines geborenen Dramatikers, ungeschrieben blieb. Was hielt Grillparzer davon ab, eine Dramatisierung zu versuchen und damit als "Gespenster-Grillparzer" in die Literaturgeschichte einzugehen? Doch nicht etwa die Tatsache, daß sich keine Schauspielerin um die unsichtbare Titelrolle reißen würde, weil mit Ächzen und Stöhnen allein kein Iffland-Ring zu gewinnen ist.

Hier ließe sich germanistisch auf hohem Reflexionsniveau argumentieren, daß ein Gespenst wie die *Ahnfrau* oder das *Bettelweib* als Titelfigur sich nicht entwickelt, sich nicht entfaltet und sich nicht ändert, eo ipso weil es als Figur keine Entwicklungsmöglichkeiten hat. Gespenster haben ihre Entwicklung bereits abgeschlossen und ihre Zukunft schon hinter sich. Das obstinate Auf-der-Stelle-Treten, das Zurücklenken aller Entwicklung auf das inkriminierte Anfangsstadium, verhindert eine Vorwärtsentfaltung der Handlung. In der *Ahnfrau* hatte Grillparzer durch die Verbindung einer halb analytischen Technik mit Anagnorisis-Strukturen und Verwechslungen die Bühnenhandlung vorantreiben können. Im *Bettelweib von Locarno* fehlt jeder solche Ansatz, und alles verweist auf den Anfang zurück.

Es gibt allerdings noch einfachere Erklärungen dafür, daß wir kein *Bettelweib*-Drama von Grillparzers Hand haben. Man müßte Spezialkenner der historischen Tierpsychologie sein, um zu wissen, ob es 1820 möglich gewesen wäre, lange vor Pavlov einen Hund so zu dressieren, daß er auf offener Bühne und angesichts eines großen Publikums zum rechten Zeitpunkt bellt, aufspringt und ohne sichtbaren Anlaß "scheu und winselnd" rückwärtsgeht. Goethe hatte seine Erfahrungen mit dressierten Pudeln mit und ohne Kern. Wir hätten wohl nur Bedenken.

Doch wie sind wir auf den Hund gekommen? In Kleists Erzählung spielt er die Rolle des scheuenden Pferdes, das instinktiv etwas nicht ganz Geheures wittert und als unbestechlicher Zeuge die Gegenwart eines Übernatürlichen beglaubigt. Diese kreatürliche Beglaubigung des Gespenstes ist die *conditio sine qua non* für den Glauben des Lesers, daß hier mehr als menschliche Wahnbilder und Hirngespinnste im Spiel sind. Sie wäre es auch in einer Bühnenversion des

Bettelweibs von Locarno.

Eine solche aber stünde vor noch gravierenderen Problemen als *Die Ahnfrau*. Kleists Bettelweib-Gespenst ist unsichtbar und in seiner Existenz allein durch Spukgeräusche wie Strohrascheln, Krückenaufsetzen, Stöhnen und Ächzen erschließbar, sozusagen ein Hörspiel-, kein Schauspiel-Gespenst. Seine vollkörperliche Präsenz würde nicht nur das für die Figuren Unerklärliche erklären, sondern auch das Schaurige, nämlich die unvermutbare Omnipräsenz einer mysteriösen Gespensterwelt, herabmindern.

Auf der Schaubühne, mit anderen Worten, sind unsichtbare Gespenster glaubwürdig nicht darstellbar, da der Rezipient anders als in erzählender Prosa nicht auf die Verlässlichkeit des Erzählers oder auf glaubwürdige Zeugenaussagen angewiesen ist, sondern vielmehr selbst zum Augen- und Ohrenzeugen des Geschehens avanziert. Für ihn ist daher ein ihm unsichtbares Gespenst ein imaginiertes Gespenst, und imaginierte Gespenster haben den großen Nachteil, daß sie den Zuschauer höchstens als Sekundäreffekt bei hochgradiger Zuschaueridentifikation erreichen, bei dem geringsten Zweifel jedoch die geistige Normalität und Vertrauenswürdigkeit der sie Imaginierenden herabsetzen.

Elwood P. Dowd, der in Mary Chases Komödie *Mein Freund Harvey* (*The White Rabbit*) angeblich von einem 1.85m. großen weißen Hasen begleitet wird, den außer ihm selbst niemand sehen kann, ist ein Fall für den Psychiater, und für das gräfliche Ehepaar in Locarno auf der Bühne gälte das Gleiche. Halluzinationen, die das Publikum nicht nachvollziehen kann und daher nicht glaubt, sind dramaturgisch kein Argument. Daß Erny im *Treuen Diener seines Herrn* Otto von Meran als Gespenst erscheint, liegt nicht an ihr, sondern am Schuldkomplex des Herzogs. Das Gespenst Ernys gibt es nicht, den Schuldkomplex des Herzogs wohl, und aus der Figurenperspektive wird jedenfalls soviel ersichtlich, daß das Publikum die subjektive Existenz einer Gespenstervision in der von Gewissensbissen gemarterten Phantasie des Schuldigen akzeptiert, nicht aber deren objektive Vorfindlichkeit. Auch solche Halluzinationen nämlich, die das Publikum aus der Figurenperspektive heraus nachvollziehen kann, bleiben Halluzinationen und eignen sich nicht zur Schürzung eines tragischen Knoten.

Die nicht visuell beglaubigte Präsenz eines Gespenstes auf der Bühne öffnet dem Unglauben des Publikums Tor und Tür. Aus dem objektiven Gegenstand des Schreckens wird eine bloß subjektiv imaginierte Angst, an der teilzuhaben dem Publikum völlig freisteht und die es ablehnen wird, sobald sich die Ablehnung als Ausweg aus der tragischen Situation anbietet.

Deswegen bleibt das *Bettelweib von Locarno* bis heute eine Erzählung, und deswegen wäre eine *Ahnfrau* ohne *Ahnfrau* keine *Ahnfrau*.