

„Ein ungeheurer Umschwung
aller Verhältnisse“.
Gespenster, Revolution und poetische
Sprache in Grillparzers *Ahnfrau*

Werner Michler

University of Salzburg

In der Literatur, nicht anders als im Leben, haben Gespenster eine eigentümliche Wirkung: Alle gewohnten Kategorien – Ort, Zeit, Handlung, Figur – stehen mit einem Mal auf dem Prüfstand. Räume, so zeigt sich, sind nicht leere Behälter, sondern voll mit historischer Zeit, die nicht vergehen will und Schleifen bildet, sie sind voller Erinnerungen und alter Sünden, Rätsel sind ungelöst geblieben, verjährt geglaubte Ansprüche werden geltend gemacht, Schulden eingetrieben. Bauten – Schlösser, Türme, Keller – sind generisch, ihre Semantiken typisch, und doch bergen sie ihre eigenen Geheimnisse; auch die Gespenster sind generisch eben als Gespenster und sind doch Spuren von Individuen. Auf der Bühne legen Gespenster die Logik des Theaters offen: Präsenzbildung und Figuration (sind sie ebenso wirklich wie die anderen Figuren? weniger wirklich?)¹. Was an ihnen ist unabgegolten und bleibt über ihren Tod hinaus offen, ein Gedächtnis, das man lieber nicht hätte? Gespenster bilden Figurationen des aufgeschobenen Ausgleichs, ‚unfinished business‘ (Salman Rushdie). Sie sind Tests auf die Handlungsmacht von Figuren. Gespenster stellen schließlich die lineare Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf die Probe, sie bilden Zonen der Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeit, wie in Freuds Bild jener imaginären Stadt Rom, in der nichts verloren gegangen ist und sich Bauwerke unterschiedlicher Epochen in gleicher Präsenz erhalten. Gespenster markieren Kurzschlüsse und Durchlasspunkte zwischen den Epochen.

Eine Reihe solcher Prüfungen hat, wohl ohne das anzustreben, Franz Grillparzer mit seinem ersten aufgeführten Drama, *Die Ahnfrau*

(1817), angestellt. In einem ersten Schritt soll die thematische Fügung der Motivstränge des Dramas im historischen Kontext untersucht werden, mit besonderer Aufmerksamkeit für den ‚deutsch-englischen‘ Kulturtransfer im literarischen Segment *Gothic*. Die beiden Figuren von Räuber und Gespenst bilden einander komplementäre Figurationen einer Unruhe, die zwar vor Revolution und Koalitionskriege zurückgeht, mit der Revolution aber eine besondere Dynamik annimmt. Ein zweiter Schritt ist dem besonderen Medium gewidmet, das Grillparzer in diesem Text entwickelt: eine auf Expressivität und Eskalation gestimmte Dramensprache, die für das ‚Semiotische‘ durchlässig ist.

Revolution, Magie, Politik

Die alte Köchin im Haus war, so berichtet Grillparzer in seiner 1853 – eine weitere Revolution ist gerade zu Ende gegangen – niedergeschriebenen Selbstbiographie von Kinderspielen,

mein Publikum am Klavier, aber nur für ein einziges Stück, das sie unaufhörlich wieder zu hören begehrte. Es war damals die Hinrichtung Ludwig XVI noch in frischem Gedächtniß. Man hatte mir unter andern Übungsstücken auch einen Marsch gebracht, von dem man behauptete, daß er bei dieser Hinrichtung gespielt worden sey, in dessen zweiten Theile ein Rutsch mit einem einzigen Finger über eine ganze Oktave vorkam, welcher das Fallen des Mordbeiles ausdrücken sollte. Die alte Person vergoß heiße Thränen bei dieser Stelle und konnte sie sich nicht satt hören. (Grillparzer, *Selbstbiographie* 15)

Die Französische Revolution und ihre Wirkungen bestimmen und überschatten die Biographie des im Jänner 1791 in Wien geborenen Grillparzer, über das gesamte ‚Zeitalter der Revolution‘ (Hobsbawm, *Age of Revolution*) hin und noch darüber hinaus. Der Kapitulation Wiens vor den französischen Truppen und dem einschneidenden Friedensschluss von Schönbrunn, 1809, gibt die Autobiographie die Schuld am Tod des Vaters, dessen „vaterländisches Herz [...] unter allen diesen Erniederungen unendlich litt“ (Grillparzer, *Selbstbiographie* 52). „Mit dem Haß im Herzen“ wird der junge Grillparzer von Napoleon „mit magischer Gewalt“ angezogen, er versäumt keine seiner Musterungen in Schönbrunn und am Parade- und Exerzierplatz: „Er bezauberte mich wie die Schlange den Vogel“ (55-6).

Magie und Politik werden in Grillparzers Dramen später in immer neuen Figurationen zusammentreffen, bei der Zauberin Medea, bei dem in die hermetischen Künste vertieften Kaiser Rudolf, bei der Jüdin von Toledo, bei Libussa. Mit der Ahnung von einer Wiederverzauberung der Welt in der unruhigen Epoche nach der Aufklärung war Grillparzer nicht allein. Für schicksalhafte Verhängnisse, finstere Mächte und unwahrscheinliche Koinzidenzen erfand sich die Epoche mit dem „Schicksalsdrama“ eine nicht sehr langlebige, doch spektakuläre Gattung, die zwar in Schillers *Braut von Messina* (1803) einen Prototyp haben mochte, für deren Erfolg und Konjunktur um und nach 1815 zuletzt aber weiterreichende mentalitätsgeschichtliche Faktoren namhaft gemacht wurden (vgl. Klein): Veränderungen in der Zeiterfahrung, Projekte kultureller Selbstvergewisserung.

Die Diskussion, ob Grillparzers *Ahnfrau* der „Schicksalstragödie“ zuzurechnen sei oder nicht, nahm schon nach der ersten Aufführung ihren Anfang, wobei Grillparzer (nicht immer mit gleicher Konsequenz) selbst um Distanz zu dieser Gattungsbezeichnung bemüht war². Gewiss hatten Ratschläge zur Straffung der Motivation durch den Burgtheatersekretär Schreyvogel in diese Richtung gedeutet: Die Ahnfrau als Stammutter der Borotin sollte nicht nur vom Ehemann mit ihrem Liebhaber in flagranti ermordet worden sein, sondern auch zuvor schon ein illegitimes Geschlecht in die Welt gesetzt haben; Grillparzer ging später auf Distanz zu dieser Motivierung und verwies auf die – erhalten gebliebene – erste Fassung des Dramas. Dass die *Ahnfrau* jedenfalls unter dem Eindruck desselben Epochenbruchs entstand, der auch die „Schicksalstragödie“ hervorgebracht hatte, hat Grillparzer retrospektiv selbst bekannt: Die *Ahnfrau* trage

das Gepräge einer Epoche, in welcher die sogenannte Schicksalstragödie noch an der Tagesordnung war. Wenn auch dieser Hintergrund nicht ganz von mir ausging, so lag doch jene Richtung im Gange der Zeit. Ein ungeheurer Umschwung aller Verhältnisse durch die französische Revolution und was darauf folgte, hatte das Unmögliche möglich gemacht. Eine Art Glaube an Fatalismus, an Vorherbestimmung, welcher ja auch den ersten Napoleon beseelte, waltete in Leben und Dichtung, sich an die Poesie, an den Glauben der Alten, an das Fatum anlehnd. (Litrow-Bischoff 100)

Als ‚Schicksal‘ wäre demnach der Verlust von Handlungsmacht der Einzelnen angesichts einer reißenden historischen Dynamik zu verstehen, in der weder der soziale Zusammenhang noch die individuelle

Zurechnung von Schuld und Handlungsfolgen mehr gesichert ist; und in der die Verantwortung über die Zeit zugunsten großflächiger historischer Determinationen zurücktritt. Diese Faktoren lassen sich tatsächlich als die „Hintergrund“-Bedingungen der Konstruktion der *Ahnfrau*, die am 31. 1. 1817 im Theater an der Wien ihre Uraufführung hatte, ansprechen. Der Vorhang hebt sich über einer düsteren Schlosshalle; der alte Graf Borotin hat soeben die Nachricht vom Tod seines letzten männlichen Verwandten erfahren; sein eigener Sohn ist, so musste man annehmen, als Kind im Schlossteich ertrunken. Seine Tochter Bertha gibt immerhin Aussicht auf Nachkommenschaft; ein ‚Jaromir von Eschen‘ hat sie vor einer Räuberbande gerettet, die beiden wollen mit dem Segen des Alten heiraten. Ein Hauptmann und seine Männer durchsuchen das Schloss nach Räufern, die sich dorthin geflüchtet haben sollen; es wird immer klarer, dass Jaromir selbst einer der Räuber, wo nicht ihr Anführer ist. In der Dunkelheit streckt er den Grafen zu Boden, der vor seinem Tod noch erfahren muss, dass Jaromir sein eigener totgeglaubter Sohn ist, damit auch der Bruder Berthas. Auch Bertha stirbt, und Jaromir haucht in den Armen der Ahnfrau, die sich immer dann zeigt, wenn ihrem Geschlecht Gefahr droht, in der Krypta des Schlosses sein Leben aus.

Geister und Räuber

Grillparzer hat die Stückidee als eine Kombination zweier sehr unterschiedlicher Stoffe beschrieben, eines französischen und eines populären, der sich als englischer Stoff herausstellen sollte. „[I]n der Geschichte eines französischen Räubers, Jules Mandrin glaub‘ ich“, sei jener in der Kammer seiner überraschten Freundin verhaftet worden, die von seiner Identität nicht gewusst habe; andererseits sei ihm ein

Volksmärchen in die Hände gefallen, wo die letzte Enkelin eines alten Geschlechtes, vermöge ihrer Ähnlichkeit mit der als Gespenst umwandelnden Urmutter, zu den schauerlichsten Verwechslungen Anlaß gab, indem ihr Liebhaber einmal das Mädchen für das Gespenst, dann wieder, besonders bei einer beabsichtigten Entführung, das Gespenst für das Mädchen nahm. (Grillparzer, *Selbstbiographie* 75)

Bei jenem Mandrin handelt es sich um den Schmuggler und Bandenführer Louis Mandrin, der in Savoyen und in der Dauphiné einen heftigen und

langen Kampf gegen die französische absolutistische Generalpacht, die *ferme générale*, führte. Seine Lebensgeschichte war in Broschüren und Pamphlets verbreitet, in denen auch die Anekdote seiner Gefangennahme ähnlich zu lesen gewesen war³. Aktualität hatte das Räubersujet in Wien durch den langwierigen und aufsehenerregenden Prozess gegen den Räuberhauptmann Johann Georg Grasel (vom November 1815 bis in den Jänner 1817). Grasel galt, wie auch andere ‚Räuber‘ der Zeit, sowohl als Schreckensgestalt als auch als Legende und als ‚Sozialrebell‘ (i. S. v. Hobsbawm, *Primitive; Bandits*); als eine Art Robin Hood im Raum Mähren/Niederösterreich⁴. Louis Mandrin beginnt seine Karriere vom Schmuggler zum Rebellen postum: Er wurde „a rebel who dared challenge fiscal, judicial, and military authorities“, dann aber auch, am Vorabend der Revolution, zum „poster boy for enlightened reform“ (Kwass 283, 288), er gehört damit in die Vorgeschichte der Französischen Revolution.

Anders als bei Schiller (*Die Räuber*, 1782) allerdings „hat keiner von Grillparzers Räubern edle Motive“, so Dagmar C. G. Lorenz (39), und sie konstatiert trocken, offenbar nach dem Muster von Brechts *Dreigroschenoper* mit ihrer Gleichung Bürger/Räuber, der Hauptunterschied zwischen Räubern und Etablierten liege bloß in der Legalität der Einkommensquellen (und auch die, ließe sich ergänzen, ist bei Feudalen im bürgerlichen Zeitalter immerhin fraglich). Dennoch zeigt die Figur des Jaromir deutlichen Überschuss, nicht nur in der Dynamik, die er in das Stück und die depressive Atmosphäre der Borotinschen Winterabende im ersten Akt bringt. Als Liebhaber, als Bekämpfer (Räuber), Erbe und möglicher Bewahrer (Sohn) verkörpert er mehrere widersprüchliche Rollen, in der Aufdeckung ihrer wechselseitigen Ausschließung besteht der Plot des Dramas. Um als Räuber glaubhaft *eigentlich* Sohn und Erbe und *eigentlich* Liebhaber und Bruder sein zu können, muss er den Habitus des edlen Räubers haben; die Milieuthorie, die er ausbreitet („[u]nter Räubern aufgewachsen, [...]/Unbekannt mit milderm Beispiel“, A 1892, A 1895⁵), erstreckt sich nur auf die Herleitung der „Räuberwut“ (A 2686); Jaromir macht so – *nurture* (er nennt es „Schicksal“, A 1861) – die Probe auf das unbewusst ererbte *nature*-Verhängnis der Familie Borotin. Sein erworbener Klassenhass müsste sich gegen ihn selbst richten; und deutet das sich regende Gewissen („Wie ich oft mit mir gestritten“, A 1876, „wie beim Erwachen/Aus der Kindheit langem Schlummer/Er mit Schrecken sich empfand“, A 1908-10) auf die allen angeborene allgemeine Menschengüte oder auf die Jaromir angeborene Standes- und Familientugend? Die innere

Widersprüchlichkeit der Figur ist verantwortlich für die innere Opposition, die an Jaromir ausagiert wird: Was er empfindet und am meisten fürchtet, ist „die feinste Kunst der Hölle,/Schlau und tückevoll“, die „mich selber gegen mich“ (A 843-5) stellt.

Mit der Figur des Gespenstes⁶ im Kontext des Schauerromans hat Grillparzer ein zweites Motiv eingeführt, das der Kultur des Ancien Régime entstammt (als Prototyp wird meist Horace Walpoles *The Castle of Otranto*, 1764, genannt). Gegenüber seiner zunächst relativ neutralen, ‚anthropologischen‘ oder politisch unmarkierten kulturpoetischen Situierung wird das Motiv dann gegen Ende des 18. Jahrhunderts von einer Politisierung erfasst. Die Forschung ist einig, dass das Motiv der Ahnfrau nicht (oder nicht direkt) einem von Grillparzer erinnerten ‚Volksmärchen‘ entstammt, sondern Matthew Lewis’ paradigmatischem Schauerroman *The Monk. A Romance* (1796); ob nun über den Umweg einer Wiener Adaption, Josef Alois Gleichs *Blutende Gestalt mit Dolch und Lampe* (1799), oder auf eher direktem Weg, über die deutsche Übersetzung des *Monk* von Friedrich v. Oertel von 1797 (so Arlt).

Die politische Kodierung der Schauerliteratur (übrigens spielen auch bei Lewis und damit bei Gleich Räuber eine wichtige Rolle) geht der Tendenz nach allerdings in eine andere Richtung als die Politisierung der Räuberliteratur. Nach Paulson verdankt sich die Popularität von *Gothic fiction* im Roman wie im Drama um 1800 auch „the widespread anxieties and fears in Europe aroused by the turmoil in France finding a kind of sublimation or catharsis in tales of darkness, confusion, blood, and horror“. (Paulson 536) *Gothic* wird damit zum Sammelbecken für die Schreckensaspekte der Revolution und ihre literarisch-psychische Bearbeitung.

Mit seinen beiden Stückideen – Räuber und Gespenst – hat Grillparzer also zwei stark politisch semantisierte Figurationen aufgerufen, die, beide populären und minoren Ursprungs, eine gegenläufige Kodierung erfuhren und damit im Stück eher eine ‚gegenstrebige Fügung‘ ergeben mussten. ‚Im Bette liegend‘ zündet die Fusion: Der Räuber wird „geadelt“, das Gespenst ‚geerdet‘:

Beide Eindrücke lagen längere Zeit neben einander in meinem Kopfe, beide in dieser Isolirung unbrauchbar. Im Verfolg des ersteren wäre mir nie eingefallen einen gemeinen Dieb und Räuber zum Helden eines Drama zu machen; beim zweiten fehlte der gespensterhaften Spannung der sonstige menschliche Inhalt. [/] Einmal

des Morgens im Bette liegend, begegnen sich beide Gedanken und ergänzen sich wechselseitig. Der Räuber fand sich durch das Verhängniß über der Urmutter eines Geschlechtes, dem auch er angehören mußte, geädelt; die Gespenstergeschichte bekam einen Inhalt. Eh ich aufstand und mich ankleidete, war der Plan zur A[hn]frau fertig. (*Selbstbiographie* 75 f.)

Wenn die ältere Forschung versuchte, die *Ahnfrau* vom „Schicksalsdrama“ abzusetzen, dann geschah das im Interesse, Grillparzer als Klassiker vor der Trivialdramatik zu retten⁷. Als angehender Hochstildramatiker, der eine *Blanka von Kastilien* in der Manier von Schillers *Don Karlos* (1787) in Blankversen in der Schublade hat, deuten seine Elemente allerdings wenn auf Schiller, dann auf den klassizistisch problematischen Schiller der *Räuber*; mehr aber noch auf die populäre Sphäre der Vorstadttheater, wo die Gespenster- und Ritterstücke reüssieren. Tatsächlich war Adolf Müllners *Die Schuld*, eines der nicht vielen literaturgeschichtlich noch erinnerten „Schicksalsdramen“, am 27. April 1813 am (Hof-)Burgtheater uraufgeführt worden, die *Ahnfrau* hingegen am Theater an der Wien, einem der drei Vorstadttheater; auch wenn mit Schreyvogel der Burgtheaterleiter (zugleich ein Verwandter des Autors) die Stückgenese moderiert hat. Grillparzer kämpft, wie er nachträglich berichtet, mit dem

Schamgefühl, einen Stoff zu behandeln, der höchstens für die Vorstadttheater geeignet schien und mich einer Klasse von Dichtern gleichzusetzen, die ich immer verachtet hatte; obwohl ich Poesie genug in mir fühlte, die Geistergeschichte so auszustatten, daß man ein Dummkopf oder ein deutscher Gelehrter seyn müsse um viel dagegen einwenden zu können. (*Selbstbiographie* 76)

Die grellen, populären Motive hat Grillparzer nachträglich mit einer anthropologischen Erklärung gerechtfertigt: „Die Grundirrhümer der menschlichen Natur sind die Wahrheiten der Poesie, und die poetische Idee ist nichts anders als die Art und Weise wie sich die philosophische im Medium des Gefühls und der Phantasie bricht, färbt und gestaltet“ (87), zumal die „Poesie [...] des Hereinspielens eines Übersinnlichen in das Menschliche nie entbehren“ (86) könne. Wie sieht diese Poesie aus und was treibt sie an?

Erotik und Körperlichkeit der Gespenster

Das Besondere am Gespenst der Ahnfrau ist nicht, dass sie ein Gespenst ist, sondern dass sie als reale Bühnenfigur erscheint, weder als Phantasie überspannter Nerven noch als bloß symbolische Präsenz misszuverstehen. Insofern ist das Bestimmende an diesem Geist seine Körperlichkeit. Diese Körperlichkeit ist ambivalent, so wie sie in ihrer postumen Existenz nicht nur durch ihre historische Schuld, sondern auch durch ihre starken ambivalenten Emotionen erhalten wird:

Und in jedem Enkelkinde,
Das entsproßt aus ihrem Blut,
Haßt sie die vergangne Sünde,
Liebt sie die vergangne Glut.
Also harret sie seit Jahren [...] (A 557-61)

Hinter der Figur der Ahnfrau steht mit der Gespensterfigur ‚Bleeding Nun‘ ein weiteres heikles Motiv, diesmal in erotischer Hinsicht. In *The Monk* ist es eine zu Lebzeiten erotisch unersättliche Nonne, die, eine Laterne in der Hand, aus einer Brustwunde blutet, mithin ein „sexually charged ghost“ (Belsey 149)⁸. Beatrice de las Cisternas ist aus ihrem Konvent geflohen, um ihren Neigungen nachzugehen, und lebt mit dem Baron Lindenberg in Deutschland im Konkubinat. „Not satisfied with displaying the incontinence of a Prostitute, She professed herself an Atheist“ und macht aus Schloss Lindenberg „the Theatre of the most unbridled debauchery“. „Possessed of a character so depraved“ (Lewis, *Monk* 173 f.) wendet sie sich Otto von Lindenberg, dem jüngeren Bruder ihres Liebhabers, zu, der als Preis für sich selbst den Mord am Baron und Schlossherren setzt. Beatrice erdolcht den Baron; Otto, nun Schlossherr, ersticht noch in derselben Nacht und mit demselben Dolch Beatrice, um seine Mittäterschaft zu vertuschen. Beatrice, unbestattet und unerlöst, findet keine Ruhe und erscheint allnächtlich, im Nonnenhabit mit Schleier, Dolch und Lampe, vor Ottos Bett, bis sein Herz bricht. Ihr Geist spukt weiter auf Schloss Lindenberg – bis später ein Raymond irrtümlich das Gespenst entführt und nicht seine als Gespenst verkleidete Braut Agnes; der Geist bezieht Raymonds Liebesschwur auf sich und erscheint in der Folge ihm, wie zuvor Otto, stets um ein Uhr nachts.

Die grelle Geschichte hat, so wie Lewis‘ ganzer Roman, die Katholizismusfeindlichkeit der protestantischen Aufklärung

zur Voraussetzung, hier war breite Vorarbeit in der polemischen Sexualisierung von Zölibat und Klosterwesen geleistet worden. Vom katholischen Aberglauben und dem Kloster ist der Weg zu Prostitution und Atheismus nie wirklich weit; Lewis' Nonne gehört zu jenen entfesselten Frauengestalten, denen nach der Revolution so ziemlich alles zuzutrauen war (wie es Schiller im *Lied von der Glocke*, 1799, tat).

Das erotische Gespenst beweist, dass die Liebe stärker als der Tod sein kann; oder es beweist, dass sexuelle Energien, insbesondere wenn sie von moralischen und sozialen Fesseln befreit sind, eine so hohe Triftigkeit entwickeln können, dass sie mit dem natürlichen Tod des Individuums, das von ihnen getrieben wird, nicht erledigt sind⁹. In der einen oder der anderen Form (oder beiden zugleich) ist das ein Thema der Zeit, insbesondere im ‚deutsch‘-englischen Kulturtransfer. Es ist präsent in Gottfried August Bürgers epochaler Spukballade *Lenore* ebenso wie in Goethes Ballade von der *Braut von Korinth* (auch hier spielt das Kloster eine Rolle). Lewis' Nonne stammt wohl aus Johann Karl August Musäus' *Volksmärchen der Deutschen* von 1787¹⁰ (die spektakuläre blutende Brustwunde ist aber jedenfalls Lewis' Zutat). An Musäus mochte Grillparzer sich erinnern haben („Volksmärchen“). Lewis war 1791 unter anderem in Weimar und Berlin gewesen, wo er Goethe, Schiller und Wieland kennengelernt hatte¹¹; in Weimar bewohnte Lewis, wie er Lord Byron erzählt, selbst ein Spukhaus. In Lewis' Balladensammlung *Tales of Wonder* (nach dem Vorbild von Percys *Reliques of Ancient English Poetry* und Herders *Volksliedern*) fehlen weder Bürgers *Lenore* (*Lenora* in der Übersetzung von William Taylor; Lewis, *Tales* 237-51) noch die Blutende Nonne, diesmal von Lewis selbst in eine Ballade transformiert. (Eine Übersetzung von *Lenore* war die erste Publikation des jungen Walter Scott, die ihn Lewis als möglichen Mitarbeiter an *Tales of Wonder* empfahl.)

Dies alles gehört nun zum literarischen wie kulturpoetischen Entstehungskontext der *Ahnfrau*, in der die sexuellen und kriminellen Apparaturen der Schauerliteratur selbstverständlich nur in abgetönter Form präsent sind (und sein können, in einem Bühnenwerk der beginnenden Restaurationsepoche). Die populäre Verbreitung des Motivkreises und auch des Romans in allen seinen Versionen erlaubt es aber, diese Versionen in der *Ahnfrau* mitzulesen, als motivisches und motivationales Voraussetzungssystem. Was ist der Ahnfrau, wenn wir diese ihre Genealogie ernstnehmen, noch von ihrer literarischen Verwandtschaft – Beatrice, Lenore, der Braut von Korinth und den anderen – geblieben?

Die Schauerliteratur gehört zu den vornehmsten Exerzierfeldern des Abjekten¹² und seine Fäden, die die *Ahnfrau* mit Lewis und der Gattung *Gothic* verbinden, sind gut erkennbar, auch wenn das Drastischere¹³ vom Spektakel für das Publikum in die Visionen der Protagonisten verschoben ist (Dem Publikum blieb genug). Grillparzers *Ahnfrau* „starrt den Grafen mit weitgeöffneten, toten Augen an“ (nach A 326) und spricht ihr Weniges mit „unbetonter Stimme“ (A 336). Die Züge Berthas im Spiegel verzerren sich zu denen der *Ahnfrau*, „mir selbst nicht ähnlicher/Als ein Lebend'ger seiner Leiche.“ (A 458-9) Jaromir sieht, „[v]on der innern Angst getrieben“ (A 765), „[g]lirnsende Gespenster“ (A 755), die *Ahnfrau* als „Antlitz“ „[m]it geschloßnen Leichenaugen“: „Jetzt reißt es die Augen auf./Starrt nach mir hin, und Entsetzen/Zuckt mir reißend durchs Gehirn“ (A 929-31). Zur Erscheinung gehört „Leichenduft“ (A 2098). Deutlicher kann Lewis in der Prosa sein, wenn das Gespenst mit dem Glockenschlag Eins den Schleier hebt: „What a sight presented itself to my startled eyes! I beheld before me an animated Corse. Her countenance was long and haggard; her cheeks and lips were bloodless; The paleness of death was spread over her features, and her eye-balls fixed stedfastly upon me were lustreless and hollow“ (Lewis, *Monk* 160).

Anders als Lewis' Blutige Nonne hat in Grillparzers Version die *Ahnfrau* ihr Attribut, den Dolch, abgelegt; der Dolch hängt jetzt in der Halle und wartet darauf, dass Jaromir ihn seinem Vater in die Brust stoßen wird. Was auf der Bühne nicht gezeigt wird, widerfährt allerdings dem Autor bei der Uraufführung:

Woher kömmt wohl die unbeschreiblich widerliche Empfindung, die mich abhält, oder es mir vielmehr unmöglich macht, noch einmal einer Vorstellung meiner *Ahnfrau* beizuwohnen? [...] Ich werde in meinem Leben nicht vergessen, wie mir bei der ersten Vorstellung zu Muthe war. Ich denke wenn man mir unvermuthet mein eigenes lebensgroßes Bild, in Wachs geformt nach der Natur bemalt und doch in seiner ganzen todtten Starrheit, vor die Augen brächte würde mein Gefühl viel ähnliches mit jener Empfindung haben. [...] Die Aufführung meines Stückes hat auch offenbar mein Schamgefühl verletzt. Es ist etwas in mir, das sagt, es sey ebenso unschicklich das Innere nackt zu zeigen als das Äußere (Grillparzer, HKA II/7: 91)

Beim Schreiben wird der Autor „bis zum Törichten“ (Grillparzer, HKA I/16:8) selbst von Gespensterfurcht geplagt.

Verdopplungen

Wie die *Ahnfrau* ein Drama des Körpers und der Körperlichkeit ist (nicht so sehr der Psyche, der Transzendenz oder der Ethik), spielt sie ganz in der Sphäre des Signifikanten. Damit ist nicht nur die Frage der Requisiten berührt (vgl. Michler), sondern die Dominanz der sprachlichen Oberfläche. Das tatsächlich Besondere an der *Ahnfrau*, das sie über andere Texte dieser oder einer ähnlichen Gattung heraushebt, liegt in der Intensität der Verssprache¹⁴. Das ganze Drama ist in der Sprache der Affekte geschrieben, und in dieser Sprache sind die wichtigsten Instanzen die Geminatio, der Parallelismus, die Anapher und das ganze Arsenal der Wiederholungsfiguren, weit entfernt von der gemessenen Diktion des Hochstildramas früherer und späterer Zeit.

Die Geminatio hat eine „affektisch-vereindringliche Funktion“ (Lausberg 311). Sucht man nach ihren Spuren, ist man auf den Sturm und Drang, und hier wieder auf „Volkslied“ und (Schauer-) Ballade verwiesen¹⁵. Geminatio, Parallelismus und Anapher sind mit dem Idiom der „Würfe“ und „Sprünge“ (Herder) verbunden, der affektiven Sprache des Volkes, wie in jenem „alte[n], recht schauderhafte[n] schottische[n] Lied“, „Populärlied[]“ (Herder 2:461) aus Percys *Reliques*, das Herder selbst übersetzt:

Dein Schwert, wie ists von Blut so rot?
Edward, Edward!
Dein Schwert, wie ists von Blut so rot?
Und gehst so traurig her? – O!
O ich hab geschlagen meinen Geier tot,
Mutter, Mutter!
O ich hab geschlagen meinen Geier tot,
Und keinen hab ich wie Er – O! (Herder 3:365)

und so weiter. In Goethes „Erlkönig“ von 1782, einer Aneignung von Herders Übersetzung „Erlkönigs Tochter“ eines dänischen „Herr Oluf“ in den *Volksliedern* von 1778/79, findet sich die Geminatio an den entscheidenden Stellen: „Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!“ (Goethe 1:155).

Die Sprache der Ballade findet sich auch in der Sphäre des Volkstheaters, des Singspiels, der Ballade und der Moritat, wie in der *Ahnfrau*, als Jaromir Bertha seine Exekution ausmalt, wenn sie ihn nicht rettet:

Wohl so bleib, auch ich will bleiben!
Hier, hier sollen sie mich finden,

Fassen, würgen, fesseln, binden,
 Hier vor deinem Angesicht.¹⁶
 Wohl, so bleib du gute Tochter,
 Pflege deinen grauen Vater,
 Führ' lustwandelnd ihn hinaus,
 Hin zu jener schwarzen Stätte,
 Wo auf sturmdurchwehtem Bette
 Im durch dich vergoßnen Blut
 Dein ermordet Liebchen ruht.
 Zeig' ihm dann am Rabensteine
 Jene modernden Gebeine – (A 2015-27)

Das ist die Sprache der Gespenster und derer, die mit ihnen in Berührung kommen. In Musäus' *Die Entführung* sagt die gespenstische Nonne zu ihrem erschrockenen Liebhaber, der irrtümlich das Gespenst anstelle seiner Geliebten entführt hat: „Friedel, Friedel, schick dich drein, ich bin dein, du bist mein mit Leib und Seele“ (Musäus 432). Kaum anders klingt das in Lewis' *The Monk*:

I gazed upon the Spectre with horror too great to be described. My blood was frozen in my veins. I would have called for aid, but the sound expired, ere it could pass my lips. My nerves were bound up in impotence, and I remained in the same attitude inanimate as a Statue.

The visionary Nun looked upon me for some minutes in silence: There was something petrifying in her regard. At length in a low sepulchral voice She pronounced the following words.

„Raymond! Raymond! Thou art mine!
 Raymond! Raymond! I am thine!
 In thy veins while blood shall roll,
 I am thine!
 Thou art mine!
 Mine thy body! Mine thy soul! —“ (Lewis, *Monk* 160)

Diese Worte werden zweimal wiederholt¹⁷. In jener möglichen Vorlage Grillparzers, Josef Alois Gleichs *Blutende Gestalt mit Dolch und Lampe* (1799), beruhend auf der deutschen Übersetzung von *The Monk*, klingt das, wieder mit veränderten Namen, so:

Das Gespenst sah ihn einige Zeit schweigend an, es war etwas versteinernes in seinem Blicke, endlich sprach es in einem leisen Grabstone:

„Bernard, Bernard, du bist mein!
Ich bin dein auf ewig.“ (Gleich 62)

Die Gespenster empfehlen sich in dieser kleinen literarischen Reihe im vierhebigen Trochäus, dem Versmaß der *Ahnfrau*. Grillparzer hat die Wahl des („spanischen“) Trochäus auf seine Arbeit an Calderón zurückgeführt, ohne Adolf „Müllners Vorgang“ in *Die Schuld*, 1816, hätte er es allerdings „wahrscheinlich nicht gewagt, eine neue Versart auf die deutsche Bühne zu bringen“ (Grillparzer, *Selbstbiographie* 79).

An besonders emotionalen Stellen sind die Wiederholungsfiguren unüberhörbar. Bertha fürchtet am Ende des zweiten Aktes um Jaromir: „Jaromir, wach‘ auf, wach‘ auf! [...] Haltet ein! O haltet ein! [...] Er ist fort! – ist tot! tot! – tot!“ (A 1597, 1605, 1607) Oder, mit Binnenreim, in atemloser Verdopplung:

Doch noch Eins! Kind, schaff‘ mir Waffen!
Bertha: Waffen? Waffen? Nimmermehr! [...]
Jaromir: Doch nun schaff‘ mir Waffen, Waffen!
Bertha: Waffen? Ach woher?
Jaromir: Ei hängt nicht,
Hängt denn nicht an jener Mauer
Dort ein Dolch?
Bertha: Ach laß ihn, laß ihn! (A 2064 f., 2080-3)

Mit versetztem Komma sagt Jaromir: „Halt! Halt! Sagten sie denn nicht/
Nicht, mein Vater sei ein Räuber?/Nicht mein Vater, nicht mein Vater!“
(A 2613-2615) Als Jaromir klar wird, dass er mit dem Grafen tatsächlich seinen Vater getötet hat: „Wär‘ es Wahrheit? – Ja, es ist!/Ja, es ist! es ist! es ist!/Ja! tönt’s durch die dumpfen Sinne./Ja! heult’s aus dem finstern Innern
[...] Er mein Vater, er mein Vater!/Ich sein Sohn, sein Sohn und – Ha!/Wer spricht hier? Wer sprach es aus?“ (A 2920-3; 2933-5)

Die Anagnorisis wird von der Anapher regiert:

Ja, ich bin’s, du Unglücksel’ge,
Ja ich bin’s, den du genannt!
Bin’s den jene Häscher suchen,
Bin’s dem alle Lippen fluchen [...]!
Ja ich bin’s, du Unglücksel’ge,
Ja ich bin’s, den du genannt!

Bin's den jene Wälder kennen,
Bin's den Mörder: Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir!
Bertha: Weh mir, wehe! (A 1825-40)

Oder:

Unter Räufern aufgewachsen,
Groß gezogen unter Räufern,
Früh schon Zeuge ihrer Taten,
Unbekannt mit milderm Beispiel,
Mit dem Vorrecht des Besitzes,
Mit der Menschheit süßen Pflichten,
Mit der Lehre Lebenshauch,
Mit der Sitte heil'gem Brauch;
Wirst du wohl den Räuberssohn,
Wirst Gerechter ihn verdammen,
Menschen ähnlich, schroff und hart,
Wenn er selbst ein Räuber ward! (A 1892-1903)

Hier agiert die Anapher neben der Epanalepse und dem Reim; aber auch die Assonanz spielt eine herausragende Rolle:

Bertha: Weh mir, wehe!
Jaromir: Bebst du Mädchen? (A 1840)

In Zeilen wie:

Bin's den jene Wälder kennen,
Bin's den Mörder: Bruder nennen (A 1837 f.)

oder:

Ja er ist's der mich gerettet,
Ja er ist's der teure Mann! (A 664 f.)

dominieren die Varianten der e-Assonanzen in einer Weise, dass man versucht ist, Jaromir mit diesem Vokal zu identifizieren. Als sie Jaromir in Todesgefahr glaubt, ruft Bertha in einer apotropäischen Geste die Gottesmutter an, um *Jaromirs* (und nicht wie man, mit dem Kastellan

Günther, denken müsste, um ihres Vaters) willen, bevor sie sich mit Günther in eine rasante antilabische Rede teilt:

Bertha in höchster Angst, fast schreiend:
Wend' es ab! – Ach, wende! wende!
Hier erheb' ich meine Hände.
Oder ende! – ende! – ende! [...]
Günther: Horch! – Ein Schrei!
Bertha: Ein Schrei!
Günther: Wieder Stille.
Bertha: Wieder Stille –
Günther: Himmel! War das nicht die Stimme?
Bertha: Wessen Stimme?
Günther: Fort Gedanke!
Das zu denken wär' schon Tod!
Bertha: Wessen Stimme? (A 2244-52)

Als Jaromir den verhängnisvollen Dolch ergreift, verschiebt sich der Fokus auf „ei“:

Bertha: Diesen Dolch! O leg' ihn hin!
Jaromir: Ich, den Dolch? Nein, nimmermehr!
Er ist mein, ist mein, ist mein!
Ei fürwahr ein tüchtig Eisen!
Wie ich ihn so prüfend schwinge
Wird mit Eins mir guter Dinge
Und mein innres Treiben klar. (A 2146-52, Hervorh. W.M.)

Jaromir nähert sich in dem Maß, als er vom *Räuber* zum *Mörder* wird, den dunklen Lauten an: an Dolch, Mord, Tod¹⁸ und schließlich zur Gruff. Die Ahnfrau spricht ihn demgemäß als „Sündensohn“ an, Jaromir die Ahnfrau als „Truggeburt der Hölle“ (A 3292). Doch schon, als er die Ahnfrau noch für Bertha hält, verdunkelt sich in seiner Rede die Leidenschaft, das „Verlangen“, zur „Lust“:

Das ist meiner Bertha Brust,
Du mußt mit! Hier stürmt Verlangen
Und von dorthier winkt die Lust. (A 3288-90)

Die Ahnfrau nimmt den Friedenlosen am Ende wieder in ein *au*, in ihr *Haus* auf, es geht von „der Schlüsse Schauer-Nacht“ in die „stille Klaus“, „nach Hause“, das ist das letzte Wort der Ahnfrau (A 3300-3) – und ihr erstes (A 336).

Dieses Verfahren wäre mit Lautsymbolik nur sehr provisorisch beschrieben; schon gar nicht wird man alle diese Effekte in ihrer Aufgipfelung für Kalkül halten. Grillparzers Beschreibung des kreativen Raptus bei der Niederschrift des Dramas ist durchaus plausibel; er habe „ohne weitere Absicht jene acht oder zehn Verse“ des ersten Aktes niedergeschrieben, sei am nächsten Tag, „mit dem Gefühle einer herannahenden schweren Krankheit“ aufgestanden, dann, im historischen Präsens, „setze [ich] mich hin und schreibe weiter und weiter, die Gedanken und Verse kömen von selbst, ich hätte kaum schneller abschreiben können. Des nächsten Tages dieselbe Erscheinung, in drei oder vier Tagen war der erste Akt, beinahe ohne ein durchstrichenes Wort, fertig“ (Grillparzer, *Selbstbiographie* 79).

Sprachmagie, Semiotisches

Ulrich Fülleborn hat einmal etwas nebenher bemerkt, Grillparzer „suchte“ nach der *Ahnfrau*

den Zuschauer nicht mehr, oder nur im Ausnahmefall, mit musikalischen, sprachmagischen Mitteln zu überwältigen und fortzureißen, vielmehr verwies er die Sprache in eine untergeordnete, dienende Rolle, indem es ihm immer mehr darauf ankam, dem Publikum Gestalten und Situationen als etwas Gegenständlich-Wirkliches vor Augen zu stellen. (Fülleborn 11)

Fülleborn betont hier mit Recht die exorbitante Rolle des Signifikanten in der *Ahnfrau* und erklärt ohne viele Umstände, klassizistische Diktion bestünde in der Zähmung des Signifikanten in eine „untergeordnete, dienende Rolle“. Ob ein solches Manöver zur ‚Wirklichkeit‘ (gemeint ist wohl: durch Kontur) von Gestalten und Situationen mehr beiträgt als die expressive Diktion der *Ahnfrau*, sei dahingestellt. Man könnte aber auch jedenfalls an Szenen wie dem tragischen dynamischen Gesprächskonzert von Medea, Jason und Kreusa im zweiten Akt von *Medea* sehr ähnliche Effekte der Signifikantendominanz zeigen; auch in der Prosa des *Armen Spielmann*. Insgesamt ließe sich die relative Autonomie der

Signifikantenebene bei Grillparzer als ein in verschiedenen Varianten auftretendes Phänomen erkunden, das jedenfalls wohl bessere Aufschlüsse böte als die vielen traditionellen geistesgeschichtlichen Lektüren der Grillparzerschen Texte. Magie ist Thema mindestens in *Medea*, *Libussa*, *Jüdin von Toledo*, *Bruderzwist in Habsburg*; ‚Sprachmagie‘ ist eine Dimension des Performativen, die sich historisch hinter den Verdopplungen, Wiederholungen und Beschwörungen abzeichnet¹⁹. Jedenfalls handelt es sich hier nicht um die Spiegelung oder ‚Repräsentation‘ eines Gemeinten im poetischen Signifikanten; viel eher öffnet sich hier ein Einblick in einen generativen Raum poetischen Sprechens. Zwei in der Forschung zur *Ahnfrau* öfter thematisierte inhaltliche Aspekte sind hier noch anzuführen.

Erstens: das Ödipale. Dass es eine Reihe von ödipalen Besetzungen im Drama gibt, ist nicht zu übersehen. Jaromir tötet seinen Vater, den Grafen Borotin; seine Schwester soll er heiraten, die Ahnfrau, die Stammutter aller Borotin, ist „Berthan an Gestalt ganz ähnlich, und in der Kleidung nur durch einen wallenden Schleier unterschieden“ (nach A 320), Bertha und das Gespenst werden von Borotin (A 334 ff.) und von Jaromir (A 3205 ff.) verwechselt und selbst als sich das Gespenst als „die Ahnfrau deines Hauses,/Deine Mutter“ (A 3285 f.) zu erkennen gibt, bleibt Jaromir in erotischem Furor, bis er sich in ihre Arme stürzt und stirbt²⁰.

Zweitens: das Politische. Dagmar C. G. Lorenz hat in ihrer politischen Lesart der *Ahnfrau* das Stück als Drama vom Ende der Männergesellschaft gelesen, in der dem Weiblichen die Rolle des historischen Anzeigers zukommt. Das Weibliche selbst hat sich aus der Welt der untergehenden Borotin und der ihnen zugeordneten Räuber zurückgezogen, Bertha bildet „in ihrer für die Frau typischen Vereinzelnung kein Gegengewicht“ (Lorenz 40). Es ist eine mutterlose Gesellschaft: „Die abwesende, gemordete Weiblichkeit wird bedrängende Gegenwart, verkörpert in der Geistererscheinung, die den Untergang der männlich dominierten Welt anzeigt“ (43). Was tatsächlich mit den Borotin untergeht, ist das Prinzip der Patrilinearität; die Ahnfrau erinnert daran, dass die Mutterlinie das Entscheidende ist, während sonst das *pater semper incertus* gilt. Von dieser Unsicherheit wird der alte Borotin getrieben („Und der Vater seiner Tochter/Nur mit Angst und innerm Grauen/Wagt ins Angesicht zu schauen./ Ungewiß, ob es sein Kind“, A 992-5). Insofern ist gewiss die *Ahnfrau* „ein revolutionäres Drama im Märchengewand“²¹ (Lorenz 41).

Allerdings könnte man umgekehrt meinen, es sei hier nicht die gemordete, sondern eher eine ubiquitäre Mütterlichkeit am Werk. In

der vielfachen Überdeterminierung, in der mehrere Figuren in mehrere Positionen einrücken können und einrücken, und aufgrund der Prädominanz der Mutterinstanz im Drama („Bin die Ahnfrau deines Hauses“ – ein Echo zu den „Bin’s!“-Anaphern aus Jaromirs Bekenntnisrede vor Bertha – „Deine Mutter, Sündensohn!“, A 3286) ließen sich beide Aspekte, das Ödipale und das Politische, zusammennehmen und jenem Raum des Mütterlichen zuschreiben, den Julia Kristeva als ‚Chora‘²² und als das Feld des Semiotischen postuliert hat, das unter der Dominanz des Signifikanten steht (im Gegensatz zum Symbolischen, das das Signifikat privilegiert). Man hätte es dann mit Phänomenen zu tun, wie sie an den späteren literarischen Avantgarden der Moderne (Lautréamont, Mallarmé) aufgewiesen worden sind (Kristeva *Révolution du langage*). Auch das Abjekte hat hier seinen Ort; sein Stück erscheint Grillparzer als „Mondkalb“²³, als Missgeburt. Was auf Grillparzers Bühne nicht gezeigt werden kann (obwohl hier mehr gezeigt wird, als schicklich war), ist in der *Ahnfrau* in Motorik und Klangsprache des Verses eingewandert.

Es hätte wenig Sinn, die gezeigten Effekte auf einer literatur- oder kulturgeschichtlichen Matrix eintragen zu wollen, so wie die frühere Forschung es mit Grillparzer, der *Ahnfrau* und dem ‚Barock‘ unternommen hat; schon gar nicht auf einer Achse des Fortschritts (auf der Grillparzer als skeptischer Aufklärer und Josephiner ohnehin eine avancierte Position einnehmen müsste). Viel eher hätte man es hier mit einer sehr dichten kulturellen Konstellation zu tun, die durch eine Kumulation von durchaus ungleichnamigen ‚trivialen‘ populären Motiven im Bereich des Unheimlichen, Kriminellen und Sexuellen in einer Konjunktur aus individuellen und kollektiven Kräften Energien freigesetzt hat, mit denen dann lebensgeschichtlich zu wirtschaften war.



- 1 Vgl. Fischer; Rayner.
- 2 Diese Frage dominiert die ältere Forschung, vgl. zusammenfassend Seeba, Stirnweis.
- 3 Grillparzers vermutliche Quelle war die *Histoire de Louis Mandrin, depuis sa naissance jusqu'a sa mort* eines Abbé Regley, Amsterdam (Troyes) 1755, vgl. dazu Kwass, 276-280. Grillparzer wird den Text in dieser Version wahrgenommen haben: Anonym, 1799, die Gefangennahme 57. Die angebliche „Vorrede“ ist ein Nachdruck der Einleitung von Schillers „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“.
- 4 Zu Grasel vgl. Platzgummer/Zolles; zu Grasel und *Ahnfrau* vgl. Johnston und Pfeiferová.
- 5 Grillparzers *Ahnfrau* wird zitiert nach der Ausgabe 1986, als „A“ und Verszahl.
- 6 Zum Gespenst der Ahnfrau vgl. Angress und Wilpert, beide plädieren für die (Bühnen-)Realität des Gespenstes gegen Versuche seiner psychologischen Subjektivierung.
- 7 Nehring bestimmt die *Ahnfrau* als „fatalistisches Schauerdrama“ und rückt das Stück damit zurück in den Kontext der Schauerliteratur. Die Differenz zwischen Schauerdrama und Schauerroman ist eine rein mediale Grenze, deren regelmäßige Überschreitung in beide Richtungen Voraussetzung für den stoffhungrigen Unterhaltungsbetrieb der Zeit war.
- 8 Zur ‚blutenden Nonne‘ und ihrer internationalen Text- und Mediengeschichte Belsey, 148-174.
- 9 In Lewis' *The Monk* ist es, so Paulson, „the unleashing of repressed sexual desires that shatters the barrier between the natural and supernatural worlds“ (Paulson 544).
- 10 In einem „Advertisement“ zum Roman erklärt Lewis, „[t]he *Bleeding Nun*“ sei „a tradition still credited in many parts of Germany; and I have been told, that the ruins of the Castle of *Lauenstein*, which She is supposed to haunt, may yet be seen upon the borders of *Thuringia*“ (Lewis, *Monk* 6). Schloß Lauenstein in Thüringen ist der Schauplatz von Musäus' „Die Entführung. Eine Anekdote“ (1782). Peck (21-3) diskutiert die möglichen Bezüge zwischen Musäus und Lewis (direkt, indirekt oder eine schriftliche oder auch

- mündliche gemeinsame Quelle, der Lewis während seines Aufenthalts in Thüringen begegnet sein mochte).
- 11 Lewis hat auch Passagen aus Wielands *Oberon* übersetzt, und den „Erlkönig“, Schillers *Kabale und Liebe* als *The Minister* (1797) (vgl. Peck, 12 u. pass.), Dramen von Kotzebue sowie Heinrich Zschokkes Räuberroman *Abällino der große Bandit* (1793), von Lewis später nach der eigenen Übersetzung dramatisiert als *Rugantino*. Zum Räuberroman vgl. Dainat.
- 12 Vgl. Kristeva, *Pouvoirs*; Hogle.
- 13 „Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. Une plaie de sang et de pus, ou l'odeur douceuse et âcre d'une sueur, d'une putréfaction, ne *signifient* pas la mort. Devant la mort signifiée – par exemple un encéphalogramme plat – je comprendrais, je réagirais, ou j'accepterais. Non, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. [...] Ce n'est plus moi qui expulse, je' est expulsé.“ (Kristeva, *Pouvoirs* 11)
- 14 Zu Grillparzers Dramensprache vgl. Kaiser, Fülleborn, Höller; zur *Ahnfrau* speziell Müller, Paulsen, 9-28 und Naumann, 13-30.
- 15 Gegen die traditionelle Herleitung der Sprache der *Ahnfrau* aus dem – stilistisch oder gar historisch verstandenen – „Barock“ (v. a. bei Müller) betont Träger: Der „viel weitere Zusammenhalt mit dem plebejischen Lebensgefühl des deutschen Sturm und Drang“ ist „bis in die darstellerische und sprachliche Gebärde [...] zu spüren“ (Träger 304).
- 16 In *Die Entführung aus dem Serail* (I/3) stellt Osmin dem Belmonte etwas Ähnliches in Aussicht: „Erst geköpft./dann gehangen./dann gespießt/ auf heiße Stangen./dann verbrannt./dann gebunden/und getaucht./zuletzt geschunden.“ *Neue Mozart Ausgabe* II/5/12, <https://dme.mozarteum.at/DME/nma> (15.10.2023).
- 17 Die Verse bilden das gespenstische Echo auf Raymonds Liebeschwur nach der scheinbar geglückten Entführung: „„Agnes!' said I while I pressed her to my bosom, [I] *Agnes! Agnes! Thou art mine!!Agnes! Agnes! I am thine!!In my veins while blood shall roll,/Thou art mine!!I am thine!!Thine my body! Thine my soul!*“ (Lewis, *Monk* 155 f.)
- 18 Als Bertha denken muss, dass Jaromir tot ist, geht sie von Jaromirs e-Laut zum o-Laut: „Alles leer! – das Fenster offen!/Er ist fort! – ist tot! tot! – tot!“ (A 1606 f.).

- 19 Vgl. Fónagy; Ernst.
- 20 Grillparzers Stück ist näher an Freuds Ödipuskonstellation als der *König Ödipus* des Sophokles, auch wenn Freud selbst dem zeitgenössischen Vorurteil von der *Ahnfrau* als Exemplar der längst verwehten dramatischen Mode des ‚Schicksalsdramas‘ folgt (vgl. Barhofer).
- 21 Andere politische Lektüren (z.B. Seeba) lesen meist den Anspruch auf selbstbestimmte Sexualität bei der Ahnfrau und den Eigensinn der Liebesheirat bei Bertha vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund als den eigentlichen Gehalt des Stücks.
- 22 „Il s’agit donc de fonctions sémiotiques pré-œdipiennes, de décharges d’énergie qui lient et orientent le corps par rapport à la mère.“ (Kristeva, *Révolution du langage* 26)
- 23 Vgl. zu diesem Komplex Prutti, 33-93.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Angress, R[uth] K. „Das Gespenst in Grillparzers *Ahnfrau*.“ *The German Quarterly* 45/4 (1972), 606-619.
- Anonym: „Louis Mandrin, Räuber, Kontrebandier und Geldmünzer.“ *Schauplatz der ausgearteten Menschheit oder Nachrichten von den merkwürdigsten Lebensumständen berühmter Bösewichter und Betrüger. Mit einer Vorrede vom Hofrathe Schiller in Jena*. Gotha, Weimar 1799, 36-85
- Arlt, Gustave O. „A Source of Grillparzer’s ‚Ahnfrau‘.” *Modern Philology* 29 (1931), 91-100.
- Barthofer, Alfred. „‚Die Ahnfrau‘ und Freuds Grillparzerdeutung.“ *Grillparzer-Jahrbuch* 17 (1987/90), 15-28.
- Bauer, Roger. „‚Die Ahnfrau‘ et la querelle de la tragédie fataliste.“ *Études Germaniques* 27 (1972), 165-192.
- Belsey, Catherine. *Tales of the Troubled Dead. Ghost Stories in Cultural History*. Edinburgh: UP 2019.
- Berti, Eduardo. „Gespenstergeschichten. Unsterbliche Tote, Literaturen des Grauen und Meister des Horrors.“ *Lettre International* 103 (Winter 2013), 94-101.
- Beßlich, Barbara. „Napoleon, Byron und Grillparzer: Der 5. Mai 1821 als Ende der Geschichte und Beginn des Epigontums.“ *GRM* 56/4 (2006), 71-87.
- Botting, Fred. *Gothic*. London, New York: Routledge, 1996.
- Dainat, Holger. *Abaellino, Rinaldini und Konsorten. Zur Geschichte der Räuberromane in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Enzinger, Moriz. „Franz Grillparzer und das Wiener Volkstheater.“ *Grillparzer-Studien*. Katann, Oskar (Hrsg.). Wien: Gerlach & Wiedling, 1924, 9-39.
- Ernst, Ulrich. „Sprachmagie in fiktionaler Literatur. Textstrukturen – Zeichenfelder – Theoriesegmente.“ *Arcadia* 30/2 (1995), 113-185.
- Fischer, Ralph. „‚Home haunted home!‘ Zur Ortsspezifität des Gespenstigen.“ „Lernen, mit den Gespenstern zu leben.“ *Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik*. Aggermann, Lorenz u.a. (Hrsg.). Berlin: Neofelis, 2015, 159-168.
- Fónagy, Ivan. „A Hidden Presence: Verbal Magic.“ *Weltbürger – Textwelten. Helmut Kreuzer zum Dank*. Bodi, Leslie u.a. (Hrsg.). Frankfurt/Main u.a.: Lang, 1995, 398-409.

- Fülleborn, Ulrich. „Grillparzer und die Sprache.“ *Grillparzer Forum Forchtenstein. Vorträge Forschungen Berichte 1966*. Grillparzer Forum Forchtenstein (Hrsg.). Wien, München: ÖBV, 1966, 9-22.
- Gleich, Josef Alois. *Die Blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwörung im Schlosse Stern bey Prag*. Wien, Prag: Franz Haas, 1799.
- Glossy, Karl. „Josef Schreyvogel und der Dichter der ‚Ahnfrau‘“. *Karl Glossys kleinere Schriften. Zu seinem siebenzigsten Geburtstage, 7. März 1918*. Wien, Leipzig: Fromme, 1918, 105-112.
- Goethe, Johann Wolfgang v. *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Trunz, Erich (Hrsg.). Durchges. Ausg. München: dtv, 1988.
- Grillparzer, Franz. *Die Ahnfrau. Trauerspiel in fünf Aufzügen. F. G. Dramen 1817-1828*. Bachmaier, Helmut (Hrsg.). Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1986, 9-119.
- Grillparzer, Franz. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Sauer, August, Backmann, Reinhold (Hrsg.). 42 Bde. Wien: Gerlach & Wiedling, Anton Schroll & Co, 1909–1948.
- Grillparzer, Franz. *Selbstbiographie*. Dusini, Arno/Kaufmann, Kira/Reinstadler, Felix (Hrsg.). Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2017.
- Herder, Johann Gottfried. *Werke. 10 in 11 Bänden*. Gunter Arnold u.a. (Hrsg.). Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2000.
- Hobsbawm, Eric. *Bandits*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1969.
- Hobsbawm, Eric. *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. Manchester: UP, 1959.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Revolution: Europe 1789-1848*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1962.
- Hogle, Jerrold E. „Abjection as Gothic and the Gothic as Abjection.“ *The Gothic and Theory. An Edinburgh Companion*. H., J. E./ Miles, Robert (eds.). Edinburgh: UP, 2019, 108-125.
- Höller, Hans. „Zur Aktualität von Grillparzers Dramen-Sprache. Eine Interpretationsskizze zu den drei letzten Dramen.“ *Stichwort Grillparzer*. Haider-Pregler, Hilde (Hrsg.). Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1994, 59-70.
- Johnston, Otto W. „Erzählte Kriminalität in Grillparzers *Ahnfrau*.“ *Ethik und Ästhetik: Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. FS Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag*. Fisher, Richard (Hrsg.). Frankfurt/Main: Lang, 1995, 419-444.
- Kaiser, Joachim. *Grillparzers dramatischer Stil*. München: Hanser, 1961.
- Klein, Christian. „Das Schicksalsdrama des 19. Jahrhunderts als Zeitphänomen: zwischen literarischer Tradition und gesellschaftlicher Transformation.“ *IASL 44/1* (2019), 220-239.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Kwass, Michael. *Contraband. Louis Mandrin and the Making of a Global Underground*. Cambridge, Mass., London: Harvard UP, 2014.
- Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. Mit einem Vorwort v. Arnold Arens. Stuttgart: Steiner, 1990.
- Lewis, Matthew G. *Tales of Wonder*; written and collected by M. G. L., Esq., author of *The Monk*, *Castle Spectre*, *Love of Gain*, etc. London: Bell, 21801.
- Lewis, Matthew: *The Monk*. [1796] Anderson, Howard (ed.). With a new Introduction and Notes by Emma McEvoy. Oxford: UP, 1995.
- Littrow-Bischoff, Auguste v. *Aus dem persönlichen Verkehre mit Franz Grillparzer*. Wien: Rosner, 1873.
- Lorenz, Dagmar C. G. *Grillparzer, Dichter des sozialen Konflikts*. Wien, Köln, Graz: Hermann Böhlhaus Nachf., 1986.
- Michler, Werner. „„gewissermaßen Bezauberung“. Ding und Bild bei Grillparzer.“ *Bild und Ding in der deutschen Romantik*. Sebastian Schönbeck u.a. (Hrsg.). Berlin: de Gruyter, 2020, 321-343.
- Müller, Joachim. „Die sprachliche Struktur von Grillparzers *Ahnfrau*.“ *GRM* 14 (1936), 100–112.
- Musäus, Johann Karl August. „Die Entführung. Eine Anekdote.“ M., J. K. A. *Volkmärchen der Deutschen*. [1782] Mit Holzschnitten von Ludwig Richter. Frankfurt/Main: Insel, 1988, 417-435.
- Naumann, Walter. *Franz Grillparzer. Das dichterische Werk*. 2., veränd. Aufl. Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1967.
- Paulsen, Wolfgang. *Die Ahnfrau. Zu Grillparzers früher Dramatik*. Tübingen: Niemeyer, 1962.
- Paulson, Ronald. „Gothic Fiction and the French Revolution.“ *ELH* 48/3 (1981), 532-554.
- Peck, Louis F. *A Life of Matthew G. Lewis*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1961.
- Pfeiferová, Dana. „Nichts, Als die wilde Ausgeburt, Der erhitzten Phantasie?“ Franz Grillparzers *Ahnfrau*.“ *Sinn – Unsinn – Wahnsinn. Beispiele zur österreichischen Kulturgeschichte, anlässlich der Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 18./19. März 2016 in Wien*. Knafl, Arnulf (Hrsg.). Wien: Praesens, 2017, 11-30.
- Platzgummer, Winfried, Zolles, Christian. *J. G. Grasel vor Gericht. Die Verhörprotokolle des Wiener Kriminalgerichts und des Kriegsgerichts in Wien*. Horn, Waidhofen: Waldviertler Heimatbund, 2013.
- Politzer, Heinz. *Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier*. Mit einem Vorw. v. Reinhard Urbach. Wien, Darmstadt: Zsolnay, 1990.
- Pruutti, Brigitte. *Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition*. Bielefeld: Aisthesis, 2013.

- Rayner, Alice. „The Ghostly Paradox.“ „*Lernen, mit den Gespenstern zu leben*“.
*Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in
 Theorie und Ästhetik*. Aggermann, Lorenz u.a. (Hrsg.). Berlin: Neofelis,
 2015, 292-243.
- Reeve, William C. „Grillparzer's *Die Ahnfrau*: Das Leben ein Traum“. *Modern
 Austrian Literature* 39/1 (2006), 1-26.
- Seeba, Hinrich C. „Das Schicksal der Grillen und Parzen. Zu Grillparzers *Ahnfrau*.“
Euphorion 65 (1971), 132-161.
- Stirnweis, Carmen. „Verborgene Schuld in Franz Grillparzers *Die Ahnfrau*. Ein
 Beitrag zur Relativierung der angeblichen Schicksalstragödie.“ *Grillparzer-
 Jahrbuch* 3. F., 22 (2007-2008), 80-108.
- Träger, Claus. „Rezeptions- und Wirkungsgeschichte eines paradigmatischen
 Epochenausklangs. Grillparzers ‚Ahnfrau‘.“ T., C. *Studien zur Erbetheorie
 und Erbeaneignung*. Leipzig: Reclam, 1981, 297-326.
- Wagner, Margarete. „‚Kunde ward mir, daß in Böhmen/Eifrig man zum Kriege
 rüste‘. *Die Ahnfrau* – Grillparzers erstes böhmisches Stück.“ *Grillparzer-
 Jahrbuch* 3. F., 26 (2015-2016), 202-241.
- Wilpert, Gero v. „Grillparzers Gespenster.“ „*Was nützt der Glaube ohne Werke ...*“
Studien zu Franz Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages. Obermayer,
 August (Hrsg.). Dunedin: Univ. of Otago, Dept. of German, 1992, 81-97.