

WOLFRAM MAUSER

Franz Grillparzer „Der arme Spielmann“ – oder: Von
der Lust an einer Angst-Biographie

Wolfram Mauser

Franz Grillparzer *Der arme Spielmann* — oder: Von der Lust an einer Angst-Biographie

„Kennen Sie den *armen Spielmann* von Grillparzer?“ schrieb Kafka 1914 an Grete Bloch; und er fügte hinzu: „Daß sich in Wien ordentlich leiden läßt, das hat Grillparzer bewiesen.“¹ Als Kafka seiner jüngsten Schwester die Erzählung vorlas, brach es „mit einer unmenschlichen Selbstverständlichkeit“ aus ihm hervor, er fühlte sich „über jedes Wort glücklich“, das er aussprach.² Doch dieses Glück war zwiespältig; Milena gegenüber bekannte Kafka (1920), daß er sich „der Geschichte schäme, so wie wenn (er) sie selbst geschrieben hätte.“³

Kafkas erlebnishaft nahe zum armen Spielmann und eine tiefe Irritation, die sich von der Novelle auf ihn übertrug, stehen in scharfem Kontrast zum Echo, das die Erzählung sonst und schon früh fand. G. Keller bewunderte die „Gewalt der absolut reinen Seele über die Welt“⁴ und Stifter lobte den „Duft eines Seelenlebens“, den er über „scheinbar sehr ungefüge, ja fast widerstrebende Verhältnisse“ ausgegossen sah, „daß sich eine edle Rührung in unser Herz schleicht, und daß man am Schlusse die beruhigendste sittliche Auflösung und eine lohnende Erhebung empfindet.“⁵ Vor solchem Hintergrund deutet dann Claudio Magris die Gestalt des armen Spielmann als eine der „harmonievollsten und geglücktesten Spiegelungen des Grillparzerschen Seelenzustandes“⁶; er sieht in ihr eine der frühesten und eindrucksvollsten Verkörperungen des „habsburgischen Mythos“.

1. FRANZ KAFKA: Briefe an Felice. Hg. Erich Heller und Jürgen Born. Tübingen 1967, S. 502.

2. Ebenda, S. 551.

3. FRANZ KAFKA: Gesammelte Werke. Hg. Willy Haas. Frankfurt 1966, S. 101.

4. GOTTFRIED KELLER: Gesammelte Briefe in vier Bänden. Hg. Carl Helbling. Bern 1952. Band 3/1, S. 161.

5. ADALBERT STIFTER: Sämtliche Werke. Hg. August Sauer. Bd. 16. Prag 1927, S. 328.

6. CLAUDIO MAGRIS: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg 1966, S. 113.

Verklärung blieb lange Zeit der Grundtenor des Verstehens dieser Erzählung; Verklärung zu einem in sich ausgeglichen-glücklichen Selbstbildnis des Dichters und zu liebenswertem Österreichtum; Leiden und Versagung erscheinen dabei im Lichte stillen ‚Heldentums‘, eines Heroismus der Bescheidenheit⁷, und das Bedrückende und Schmerzhaftes des kunstbesseren Bettelmusikanten gelten als Auszeichnung.

Erst nach dem zweiten Weltkrieg fiel der Blick auch auf das Widersprüchlich-Unaufgelöste in der Gestalt; von „offenstem Geständnis“ (Alker), von ‚fruchtbarstem und schonungslosestem Bekenntnis‘ (Alewyn), von ‚bösester Selbstentzauberung‘ (von Wiese), aber auch von ‚charmanter Harmlosigkeit‘ war die Rede, nur selten jedoch von ‚scharfer Gesellschaftskritik‘ (Paulsen). Die eindringlichste Analyse, die wir haben, hält an der nie wirklich bezweifelten Grundthese fest: „Im Bilde des Spielmanns hat Grillparzer sich selbst gezeichnet. Nicht nur viele Einzelzüge seines persönlichen Lebens hat er ihm verliehen, sondern auch in dem Grundwesenszug des Spielmanns, jener qualvollen Unfähigkeit, sich selbst zu lassen und dem anderen sich aufzuschließen, erblicken wir das eigenste Leiden, das Grillparzers Leben durchzieht ... So spricht aus beiden, dem Erzähler und dem Spielmann, der Dichter, in beiden tritt uns Grillparzer selbst entgegen. Die Gestalt des Spielmanns ist eine Projektion des eigenen Ichs Grillparzers aus der schöpferischen Phantasie in ein poetisches Bild.“⁸

Wendungen wie ‚sich selbst zeichnen‘, ‚Projektion des eigenen Ichs‘ oder ‚Selbstbildnis‘ suggerieren die Vorstellung von Selbstporträt, Konterfei, Abbild; im Sinne faktischer Begebenheiten, aber auch — und wohl meist — im Sinne von Bekenntnis, psychologischem Erinnerungsbild, Psychogramm, dichterischer Widerspiegelung.⁹ Doch was bedeutet es, die Erzählung *Der arme Spielmann* als Selbstbildnis zu verstehen? Genügen dafür gewisse äußerliche Gemeinsamkeiten mit der erlebten Biographie des Autors? Und wenn es stimmt, daß Grillparzer ein Selbstbildnis entwerfen wollte, warum bediente er sich nicht der Gattung der Autobiographie? Gewiß, Grillparzer neigte dazu, Persönliches, Intimes eher zu verbergen. Wenn er eine autobiographische Dichtung mit der Absicht des Verbergens,

7. HINRICH C. SEEBA: Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann* (1847). In: Paul Michael Lützeler: Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Stuttgart 1983, S. 386-422, Zitat S. 400. — Seeba gibt einen ausführlichen Überblick über die Rezeption des *Armen Spielmann* und eine Bibliographie.

8. RICHARD BRINKMANN: Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann*. Der Einbruch der Subjektivität. In: Wirklichkeit und Illusion. 2. Aufl. Tübingen 1966, S. 87-145. Zitat S. 141.

9. SEEBA, Grillparzer, S. 398, 403, 412.

Verhüllens und Verschlüsseln schrieb, was besagt dies? (Seine *Selbstbiographie* verfaßte Grillparzer erst Jahre nach dem Erscheinen des *Armen Spielmann*.) Doch man muß grundsätzlicher fragen: Weiß man als Autor genug über sich selbst, um dieses Selbst zeichnen, abbilden zu können? Woher wissen wir, daß der Autor mit der Spielmann-Gestalt ein Konterfei seiner selbst entworfen hat? Woraus schließen wir auf dessen ‚Richtigkeit‘? Und *welchen* Grillparzer bildet es eigentlich ab? Entwirft er ein Idealbild (Keller), ein Schreckbild (Paulsen), ein Wunschbild (Stifter) oder ein Schambild (Kafka)? Wenn ein solcher Bild-Wechsel möglich war, stellt sich dann nicht die Frage, ob das vermeintliche Selbst-Bild Grillparzers nicht eher ein Bedarfs-Bild von Lesern darstellt, die ihre eigenen Vorstellungen in das Werk projizieren?

Diese Fragen können auf der Ebene dessen, was die Erzählung vorstellt oder abbildet — faktisch und psychisch —, nicht zufriedenstellend beantwortet werden. Bei der Behandlung produktionsästhetischer Fragen, wie sie hier vorliegen, kann aber der Versuch weiterhelfen, Komplexe der Erzählung als Antwort und Ausdruck psychodynamischer Vorgänge zu verstehen, d.h. als Bearbeitungs- und Abwehrmechanismen wie Verschiebung, Verhüllung, Vermeidung, Verleugnung, Kompensation und Reaktionsbildung unterschiedlicher Art. In vielen Dichtungen läßt sich ein solcher Mechanismus nur schwer nachweisen; in Grillparzers *Armem Spielmann* sind Vorgänge dieser Art indessen deutlich erkennbar. Als Bezugspunkt für meine Überlegungen dienen die im engeren Sinne autobiographischen Schriften des Dichters: Selbstbiographie, Tagebücher, Briefe.

Die ausgedehnte Diskussion der letzten Jahre über die Gattung Autobiographie hat gezeigt, wie kompliziert in diesem Genre der Zusammenhang von Autor und Werk ist. Man zweifelt heute nicht mehr daran, daß der Autor im Prozeß des Schreibens sein Ich erst ‚er-schreibt‘, d.h. daß er seine Biographie von einem späteren Standpunkt aus ‚erfindet‘. Dies kann dadurch geschehen, daß er die einzelnen Elemente und Phasen seines Lebensweges als sinnvoll und zielgerichtet deutet und so dem Gang des eigenen Lebens eine immanente Sinnggebung unterlegt, die meist der Vorstellung von Wachstum, Vervollkommnung und Reife entspricht. Aber auch ein durchgehendes Erlebnis-, Verhaltens- oder Bewältigungsmuster kann im Sinne einer inneren Entelechie verstanden werden. Zur Autobiographie gehört also, daß sie eine Summe dessen darstellt, was bilanzierbar ist, was für bilanzierbar gehalten wird oder was zu bilanzieren interessiert. Das Nicht-Bilanzierbare wird in der Regel nicht festgehalten. Wenn man genauer zusieht, stellt man fest, daß das Nicht-Bilanzierbare das ist, was sich

nicht oder nur schwer in ein Gesamtverständnis integrieren läßt und eben deshalb beiseite gelassen wird. Insofern bleibt auch die ausführlichste, gewissenhafteste und ehrlichste Autobiographie das Ergebnis eines Sortierungs- und Deutungsvorganges, der sich aus dem zugrundegelegten Auswahlprinzip — bewußt oder unbewußt — ergibt. Die Autobiographien von Augustinus bis Goethe entsprechen — etwas vereinfacht — diesem Muster.

Grillparzers *Selbstbiographie* arbeitet tatsächlich ein solches Kontinuum heraus. Jeder dichterische Erfolg wird als Beweis dafür ausgegeben, daß es gelungen ist, körperliche und seelische Widerstände — Schwäche, Zweifel und Ängste — doch zu überwinden. Ein organisierendes Prinzip ist erkennbar, das auf dem Vertrauen in die Durchgängigkeit und Verlässlichkeit von Erfahrungen beruht und das es rechtfertigt, auf dem eingeschlagenen Weg weiterzugehen. So ist es kein Zufall, daß Grillparzer seine *Selbstbiographie*, die er 1853 schrieb, mit dem Jahr 1831 unvermittelt abbricht. Zuletzt ist vom Erfolg seines Stücks *Des Meeres und der Liebe Wellen* die Rede. Wir wissen: Das, was hätte folgen müssen, ist der Bericht über das Zustandekommen und die Uraufführung von *Weh dem der lügt* (1838). Doch an diesem Stück bestätigte sich der — im ganzen etwas mühsam aufrecht erhaltene — Gang der ‚Beweisführung‘ nach der Devise ‚trotz allem ein Erfolg‘ nicht mehr. Das Muster versagte und mit ihm die Möglichkeit, eine Autobiographie, die im Falle Grillparzers im wesentlichen eine Werkbiographie und eine Erfolgsbiographie darstellte, fortzuführen. Wenn Grillparzers *Selbstbiographie* das wäre, was die Herausgeber Peter Frank und Karl Pöribacher im Nachwort der vierbändigen Ausgabe vermuten, nämlich ein „persönliches Bekenntnis ... voll quälender, hypersensibler Selbstbeobachtung“¹⁰, dann müßte es wohl möglich gewesen sein, auch Späteres zu berichten. Statt dessen vertraute Grillparzer einem *Tagebuch* an, was ihn die Jahrzehnte über am meisten bedrückte; das *Tagebuch* entthob ihn der gattungsspezifisch bedingten Strenge einer Autobiographie, des Zwanges, das, was er festhielt, in den Rahmen einer systematischen Selbstdeutung stellen zu müssen.

Die kaum vermeidbare Folge eines solchen Autobiographie-Modells ist das Dilemma, daß das Unaufgelöste, das Widersprüchliche, das Unabgeschlossene, das Gärende, ja das Unheimliche eines Lebens eher nicht zur

10. FRANZ GRILLPARZER: Sämtliche Werke. 4 Bde. München/Darmstadt 1960—1965. Zitat in Bd. 4, S. 989. — Die Zitat-Nachweise erfolgen nach dieser Ausgabe (Bd. 4: Autobiographische Schriften; Bd. 3: *Der arme Spielmann*); Zitate aus *Der arme Spielmann* werden zusätzlich (nach dem Strichpunkt) nach dem Reclam-Bändchen ausgewiesen (Reclam 4430).

Sprache kommt. Dort, wo dies versucht wird, wie in Rousseaus *Bekenntnissen*, bedeutet es, die Gattung Autobiographie einer Zerreißprobe sondergleichen auszusetzen. Seit Ende des 18. Jahrhunderts geschieht es aber immer häufiger, daß Autoren die Erfahrung der Unauflösbarkeit von Widersprüchen nicht in Autobiographien, sondern in *autobiographischen Dichtungen* ‚behandeln‘. Die lange Reihe von Beispielen reicht von Karl Philipp Moritz über Gottfried Keller und Mörike zu Max Frisch und Christa Wolf; dies gilt auch für eine Reihe fremdsprachiger Werke. Offenbar ist es für viele zeitgenössische Autoren schwierig, das Ich als Element eines Sinn- und Ordnungszusammenhangs zu begreifen. Sie sehen sich eher als Beispiele für das Ungesicherte und Ausgesetzte des Menschen. Auffallend ist die Tatsache, daß die Autoren selbst in viel geringerem Maße dazu neigen, anhand solcher Werke von biographischen Zusammenhängen zu sprechen als die Kritik es ist, die das Voyeurhafte liebt und Zudringlichkeit oft mit wissenschaftlichem Interesse kaschiert. Autobiographische Dichtungen bilden nicht ab und fassen nicht zusammen — im Sinne einer Bilanz, wie dies die Autobiographie zumindest versucht, sondern denken bestimmte Elemente der Biographie des Autors in der Vorstellungswelt weiter. Was den Autor beschäftigt, was ihn belastet, was er weder in den Zusammenhang seines Lebens noch der Zeit einzuordnen vermag, macht er zum Gegenstand seiner Phantasietätigkeit, phantasiert er aus. Dabei tritt sehr häufig eine Radikalisierung ein, die weit über das hinausgeht, was der Autor in sich als ‚Material‘ vorfindet. Seine Einbildungskraft imaginiert also zuende, meist zu einem fatalen Ende, was mit ihm umgeht. Die Radikalität des Ausphantasierens entspricht im ganzen der Intensität der Spannung, die für den Autor damit verbunden ist. Dabei mag ein Bedürfnis der Selbstheilung (therapeutischer Effekt) im Spiel sein, denn mit dem Ausphantasieren verlagern sich Energien ins Imaginierte, was Entlastung verspricht.

Wenn man mit solchen Überlegungen an Grillparzers *Armen Spielmann* herantritt, lassen sich Vorstellungen von ‚Selbstbildnis‘ und ‚idealem Österreichtum‘, wie sie in der Forschung verbreitet sind, kaum aufrecht erhalten.

Was Grillparzer in der Erzählung *Der Arme Spielmann* radikalierend ausphantasiert, ist nicht das Ich seiner *Selbstbiographie*, sondern ein Angst-Ich. Er will keineswegs sagen, der arme Spielmann, das bin ich, wohl aber: der könnte ich sein, wenn Symptome, die mich ängstigen, mein Leben völlig beherrschen; und es gibt Anlaß, dies zu befürchten.

Nichts verdüsterte Grillparzers Leben so schmerzvoll wie die Angst,

das kreative Vermögen könnte endgültig versiegen. „Die Inspiration war mein Gott und ist es geblieben.“ (4, 54) Sein ganzes Leben war an der Überlegung orientiert, wie Inspiration zu erhalten oder wiederherzustellen sei. Sein eigentliches Streben, so heißt es in der *Selbstbiographie*, sei immer dahin gegangen, sich in jenem „ungetrübten Zustande“ zu erhalten, der seiner „eigentlichen Göttin, der Kunst, die Annäherung nicht erschwerte oder wohl gar unmöglich machte“ (4, 131). 1833 hielt er ein Studium für nicht angebracht aus Angst, es würde ihn „von der Poesie unwiderruflich abziehen, die doch der Zweck meines Lebens ist“. (4, 501) Seine Gedanken, Beobachtungen und Befürchtungen kreisten zwanghaft und unablässig um die Thema Intuition, Kreativ-Sein. Wenn Intuition sich einstellte (zwingen ließ sie sich nie), schrieb Grillparzer in wenigen Wochen ganze Dramen nieder (*Die Ahnfrau*, *Sappho*). Wenn das „Klima“ fehlte (4, 465), das „warme Element“, dessen er bedurfte (4, 640), dann verhärtete sich sein Sinn, erkaltete die Phantasie (4, 490, 392, 402), dann ging nichts. Der Angst-Kern, der Grillparzer quälte, war die Vorstellung eines Lebens ohne dichterische Eingebung, ohne die Kraft, Phantasieinhalte zu gestalten, ohne die Gratifikation ‚Werk‘.

Eine solche Angst-Biographie entwirft Grillparzer im *Armen Spielmann*. Die Erzähler, der auf den Bettelmusikanten stößt, zittert „vor Begierde nach dem Zusammenhang“ (3, 150; 9). Diese Begierde zielt nicht auf eine Hermeneutik des ‚Selbstbildnisses‘, wie Heine meint,¹¹ sondern auf den inneren Zusammenhang der gedachten Angst-Biographie, die die Phantasie des Autors in Szene setzt. Die Angst-Biographie in der Gestalt Jakobs ist eine traumatische; sie wird als eine mögliche befürchtet, aber sie ist nicht das Selbstbildnis des Dichters oder gar der Prototyp des Österreicher. Sie ist nicht die zweite Seite seiner Existenz, wohl aber die befürchtete erste.

Die Angst-Biographie Grillparzers enthält eine Reihe von Elementen, die der Leser aus der *Selbstbiographie*, aus den Tagebüchern und aus Briefen kennt: den verständnislosen Vater, die Prüfungsperiode, das eine oder andere Detail aus dem Leben der Brüder, die Atmosphäre im Vaterhaus, Ereignisse um Kathi Fröhlich. Die auffallend biographieanalogen Einzelheiten haben eine wichtige Funktion. Sie stellen noch kein Selbstbildnis her, aber sie stehen für die ständig und bedrohlich gegenwärtige Gefahr, daß das ei-

11. ROLAND HEINE: Ästhetische oder existentielle Integration? Ein hermeneutisches Problem des 19. Jahrhunderts in Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann*. In: DVJS 46 (1972), S. 650–83.

gene Leben so wie in der Phantasie verlaufen könnte. Diese biographischen Episoden verleihen der Erzählung das Unheimliche, das sich beim Leser mit dem Bewußtsein einstellt, ein solches Leben könnte das des Autors sein. Warum ist es ihm erspart geblieben? Blieb es ihm wirklich erspart? Hatte er es nicht doch zu befürchten?

Liest man die Geschichte vom armen Spielmann, die Jakob-Phantasie Grillparzers, nach dem hier vorgeschlagenen Muster, dann erweisen sich alle wichtigen Komplexe der Erzählung nicht als das Ergebnis eines Abbildungsvorgangs, sondern als Ausdruck von Bearbeitungs- und Abwehroperationen. Es ist daher nicht zu fragen, welche Erzählelemente Grillparzer aus seiner eigenen Biographie genommen hat, sondern was das Erzählte und das Nicht-Erzählte *bedeuten*, und zwar vor dem Hintergrund von Grillparzers Leben, so wie es sich nach den Dokumenten darstellt.

(1) Zunächst fällt auf, daß die Beschädigungen, die Jakobs Leben bestimmen, weit zurückliegen. Er blickt auf sie zurück aus einer Situation des Sich-arrangiert-Habens, resignativ, sich unterwerfend. Das Bedrohliche, das sein Leben bestimmte, erinnert er nur so weit, wie es sich für eine subjektiv erträgliche ‚Lösung‘ als förderlich erwies, wie es dazu beitrug, diese ‚Lösung‘ herbeizuführen. Aus einem Leben voller fataler Ereignisse wählt die Phantasie das aus, was für ihn produktiv wurde. Die Belastungsfaktoren, die sie festhält, entsprechen dem, was nach verbreiteter Auffassung der Zeit dazu angetan war, den Menschen auszuzeichnen, — sofern es ihm gelingt, sie in eine Künstlerexistenz einzubinden oder diese überhaupt erst zu begründen. Die Erzählkomplexe Vater und Barbara erklären sich aus diesem Zusammenhang. (Dies heißt freilich nicht, daß sie auch in anderer Hinsicht auf einer Ebene liegen.)

Von der Verständnislosigkeit des Vaters ist in der Erzählung ausführlich die Rede. Aber gerade dieses Verhalten des Vaters ist es, was Jakob dazu veranlaßt, eine Art des Musikausübung zu entwickeln, die sich nicht am Gelingen orientiert; so als wollte er damit einem Vater, der seinen Erfolg unversöhnlich in Frage stellte, gar nicht die Chance lassen, recht zu behalten. Statt dessen hypostasierte er das Kunstwollen selbst. Als Kunst-Wollender ist er aber unangreifbar, für Kritik ebenso wie für Mißgunst und Verständnislosigkeit.

Die ablehnende Haltung des Vaters hatte andererseits aber zur Folge, daß sich der Sohn in seinem Selbstverständnis als Künstler bestätigt und bestärkt fühlen konnte. Jakob ist zufrieden darüber, daß ihn sein verständnisloser Vater in einen Begründungszusammenhang von Unbürgerlichkeit und Künstlertum bringt. Seine Haßliebe ist komplex begründet. Zum ei-

nen war der Vater der verständnislos Quälende der frühen Jahre, der Haß verdiente; zum anderen war es aber gerade dieses Verhalten des Vaters, das zu seinem Künstlertum beitrug, und dafür verdient der Vater Liebe.

Jakob hat das Bedürfnis, auch über Barbara zu berichten, denn sie ist für ihn die leibhaftige Bestätigung dafür, daß er selbst liebenswert ist. Er verhält sich aber zugleich so linkisch, daß eine feste, ihn bindende und erprobende Beziehung nicht zustande kommt; die Heirat nimmt ihm der Fleischer ab. In dieser Konstellation mag sich die Ambivalenz von Grillparzers Frauenverhältnissen spiegeln, ohne daß notwendigerweise eine bestimmte Liaison des Dichters abgebildet wird. Die Unfähigkeit, in der realen Welt mit dem anderen Geschlecht zurecht zu kommen, ist für Jakob aber eher ein Indiz dafür, Künstler zu sein, als dessen Gegenbeweis. Eine gelungene Beziehung zu einer Frau oder gar die Heirat könnte ihm keineswegs den gleichen Grad an Bestätigung oder gar Legitimierung seiner Künstlerexistenz vermitteln. Barbara läßt Jakob zurück, aber nicht in Verzweiflung, sondern in der verstärkten Gewißheit, daß seine Bestimmung im Künstlertum liege. Er „segnete sie und ihre Wege.“ (2, 182; 50)

Die Vater- und die Frauenbeziehung kann Jakob für sich als Beglaubigung des Unbürgerlichen seiner Existenz deuten. Insofern sind sie Hoffnungsfaktoren. Sie begründen in ihm die Gewißheit, zur Kunst begnadet zu sein. In der radikal säkularisierten Welt, in der er lebt, kann Begnadung nur Begnadung zum Künstler bedeuten. Wenn es überhaupt etwas gibt, was den sich erinnernden Jakob auszeichnet, so ist es das Antibürgerliche seines Schicksals; die Unfähigkeit, mit Geld umzugehen, ist für ihn eine Bestätigung dafür. Jakob hat allen Grund, sich seines unbürgerlichen Lebensweges nicht nur wehmütig-schmerzhaft, sondern auch mit innerer Genugtuung zu erinnern. Trotz aller Betrübnis pflegt er seine Erinnerungen an das Mißlingen der Bürger-Existenz; zu recht, denn dieses Mißlingen ist für ihn die Signatur des Künstlertums.

(2) Die Erzählung hält ein Paradox fest, das sich dem Leser nicht sogleich erschließt (und das jeden Versuch, sie biographisch im Sinne von Abbildung zu deuten, scheitern läßt.) Es liegt zum einen darin, daß der Erzähler das Unerfüllte, das Einschränkende und das Enttäuschende (Vater, Barbara) zwar wehmütig, aber doch mit innerer Zufriedenheit und nicht ohne Lust berichtet, weil es ihn dem Künstlertum näherbrachte. Der eigentliche Angst- und Schmerzfaktor von Jakobs Leben liegt demgegenüber in der Gefahr, das Werkvermögen (Intuition, Kreativität) zu verlieren; dies wird in der Erzählung nicht ausgeführt, aber an Leerstellen ist es deutlich er-

kennbar, vor allem an den Erlebnisbereichen ‚Mutter‘ und Zensur-System, d.h. staatliche Institutionen.

Es fällt auf, daß Jakobs Mutter in der Erzählung keine Rolle spielt: „Die Mutter lebte seit langem nicht mehr.“ (3, 161; 23) In den autobiographischen Schriften äußert sich Grillparzer über seine Mutter ausführlich, aber zwiespältig. Zum einen spricht er von einem idyllisch-symbiotischen Zusammenleben mit der Mutter nach dem Tod des Vaters, zum anderen gibt es viele Hinweise darauf, daß er seine Mutter angstvoll erinnert: „Noch gellt in meinem Ohr der Ton, mit dem die sonst nachsichtige Frau in ihrem Eifer die Lage der Noten: ober den Linien, unter den Linien ... in mich hineinschrie. Wenn nun gar der Versuch auf dem Klavier gemacht wurde, und sie mir bei jedem verfehlten Tone die Hand von den Tasten riß, duldete ich Höllenqualen.“ (4, 14 u. 25 *Selbstbiographie*).

Nach den Aussagen der *Selbstbiographie* war es also die Mutter, die den Sohn zur Musik zwang und die sie ihm verleidete. In der Erzählung ist es aber der Vater, der dem Jungen die Musik aufdrängt und der ihn damit quält. Offenbar verläuft die Phantasie der Angstbiographie nicht auf der Linie der erlebten. Dies vor allem dort, wo Gründe für seine Angst ins Spiel kommen. Man darf annehmen, daß die hypochondrische Angst des Dichters, Inspiration und Gestaltungskraft — das Werk-Vermögen — nicht wiederzugewinnen, mit der Erinnerung an die Mutter verbunden ist. Goethe hielt dafür, daß er seiner Mutter die „Lust zu fabulieren“ danke; und das ganze 19. Jahrhundert war der Meinung, daß sich die Art der Mutter, mehr als die des Vaters, jeweils im Kinde wiederfinde; als Erbe, aber nicht primär im biologischen Verständnis, sondern im Sinne einer Folge aus der Verarbeitung früher Konstellationen. Dies konnte auch zur Last werden. Jedenfalls scheinen Grillparzer die möglichen Auswirkungen des ‚Erteils‘ der geistig gestörten Musik-Dilettantin, die durch Selbstmord endete, beängstigend gegenwärtig gewesen zu sein. Der Gedanke körperlicher Ursachen seiner Schaffenswiderstände quälte ihn (4, 486). Er befürchtete, daß „der Körper eine gewisse Art Oberhand über den Geist gewinnt.“ (4, 401) Und am selben Tag notiert er im Tagebuch: „Das Theater erregt mir Abscheu, und kömmt jemand auf *das* zu sprechen, was ich geschrieben, oder daß ich wieder etwas schreiben soll, so reißt sich ein so ungeheures Gefühl in meinem Innern los, ich sehe einen so ungeheuren Abgrund vor mir, einen so dunklen leeren Abgrund, daß ich schauern muß, und der Gedanke, mich selbst zu töten, war mir schon oft nahe.“ (4, 401) Es ist offenbar so, daß Grillparzers Mutter, die Frau, mit der er zunächst glaubte, in Harmonie leben zu können, weil sie keine Bindungserwartungen an ihn stellte, zu-

gleich der Stachel im Fleisch seines Künstlertums war. Das, was den Geist seiner Mutter verwirrte und ihre Kunst reproduktiv bleiben ließ, dies könnte, so seine Befürchtung, seine Kraft zum Werk paralisieren. Betulicher Dilettantismus könnte anstelle wirklicher Kreativität sein weiteres Leben bestimmen.

Diese Angst ist es, die die Jakob-Phantasie hervortreibt, und dies umso ungehemmter, je konsequenter er die Quelle dieser Angst verschweigt. Die Mutter als Ursache eigener Defizienz zu erleben (begründet oder unbegründet), konnte angesichts der verbreiteten Familien-Ideologie im 19. Jahrhundert nur Angst- und Schuldgefühle auslösen; im Vater andererseits eine Gestalt zu sehen, die die eigenen Entfaltungsversuche unterdrückt, konnte ohne Schwierigkeit als Beglaubigung des Künstlertums, als Begnadung gedeutet werden. Die Verlagerung der Höllenqualen des Musikunterrichts von der Mutter (*Selbstbiographie*) auf den Vater (*Der arme Spielmann*) stellt eine Verschiebung dar, die höchst aufschlußreich ist. Sie kann offenbar deshalb eintreten, weil der Autor nicht Biographisches nachzeichnet, sondern auf der Ebene der Phantasie danach fragt, was das einzelne für den Gesamtzusammenhang *bedeutet*.

Ich sagte, die Mutter sei der Stachel im Fleisch von Grillparzers Künstlertum. Dieser Satz ist zu präzisieren. Genau genommen ist nicht die Mutter der Stachel im Fleisch seines Künstlertums, sondern sind es die Versagens- und Verletzungs-Erfahrungen, die sich in der Vorstellung des Dichters mit dem frühen Bild der Mutter verbinden. Eine Mutter, die den Sohn so hartem Musik-Drill unterwirft, daß er ihn als Höllenqual erinnert, löst durch den Musikunterricht, der für *sie* emotional hoch besetzt ist, im Sohn Bestrafungs- und Trennungssängste aus, die aus seiner Erinnerung nicht mehr zu tilgen sind und die sich auf seine Vorstellungen von Werk und Gelingen übertragen. Wenn sie ihm Anweisungen ins Ohr schrie, mußte sie groß und übermächtig erscheinen, als etwas, dem man hilflos ausgeliefert ist. In ungewöhnlichem Ausmaß erlebte er sie offenbar als die Fordernde, die Gebietende, die Abweisende und die Strafende. So verwundert es nicht, daß der Sohn in seiner Angst — und zugleich Entlastungsphantasie eine Art des Musizierens imaginiert, die er allein betreibt und bei der er alles meidet, was mit Einüben und Drill zu tun hat: Noten, Melodie, die übliche Tonqualität. So wehrt er auf doppelte Weise ab, was für ihn mit Angst verbunden ist: die Erfahrung damals und die Befürchtung später, daß eine solche Mutter ihn bis zum Lebensende auf ihre Bahn ziehen könnte. Von dieser Mutter zu sagen, daß er sie „innigst geliebt“ habe und daß sie ihm „gleichsam der Schutzengel seines Lebens gewesen“ sei (4, 19, *Selbst-*

biographie), liest sich demgegenüber wie eine vorlaufende Absicherung gegen jene Form von Störung, die er mit ihrem Bild angsthaft verbindet.

Dafür spricht auch die Tatsache, daß die Mutter in der Erzählung nur knapp erwähnt wird. Dieser sonst funktionslose Hinweis darauf, daß die Mutter schon lange tot sei (3, 161; 23), entzieht ihr in der Phantasie des Sohnes die Macht, die real von ihr ausgeht, zugleich signalisiert er aber auch ihre unauslöschbare Präsenz. Das nicht Erzählte, aber auch nicht ganz Vermiedene bezeugt psycho-dynamisch eher Wichtigkeit als Bedeutungslosigkeit.

Zum anderen sind es die Institutionen des Staates, vor allem Polizei und Zensur, die Grillparzer quälten und die ihm fortschreitend das Bewußtsein vermittelten, daß jedes einzelne seiner Werke, wie mühsam er es sich auch — in immer seltener werdenden Phasen freier Schöpferkraft — abgerungen hatte, einer banausenhaft ängstlichen, verständnislosen und gedankenarmen Machtmaschinerie zum Opfer falle oder durch „Tyrannei“ beseitigt werde (*Diener zweier Herren*). „Die Zensur hat mich umgebracht.“ (4, 917) An diese Mächte konnte Grillparzer nicht unbefangen, frei von Angst, ohne inneren Groll, ohne das Gefühl des Verletztseins und ohne Widerwillen denken. Die „obwaltende Gemeinheit vergiftet das Innere“ (4, 391), so wie man sich verletzt fühlt, wenn eine Liebesgabe abgelehnt oder man als ‚Spender‘ verleumdet wird.

Was Grillparzer in seiner Phantasie entwirft, die Welt des Jakob, stellt die Institutionen des Staates nicht dar, sondern spart sie auf bedeutungsvolle Weise aus. Sie sind im Werk vorhanden, vermittelt über Verschiebungen und Vermeidungen, die so geartet sind, daß sie die Tatsache des Verschiebens und Vermeidens noch erkennen lassen; und zwar auf doppelte Weise.

Den Komplex der allgegenwärtigen staatlichen Reglementierung aus der Lebensbeschreibung Jakobs herauszuhalten, heißt ihn als einen Menschen imaginieren, der in radikalierter Weise erlebt, was die moderne Literatur immer wieder vergegenwärtigt: Reduktion. Grillparzers Angst-Phantasie ist eine Reduktions-Phantasie, wie sie erschreckender nicht vorgestellt werden kann. Das erkennbar aus ihr Ausgeblendete suggeriert, daß es in bedrohlicher Form vorhanden und wirksam ist. So gesehen ist die Angst-Phantasie das Ergebnis nicht hingegnommener Reduktionserfahrungen, nicht geduldeter Einschüchterungen und nicht ertragener Demütigungen; denn mit all dem hat sich Grillparzer nie abgefunden. Der Schmerz über die Einschränkungen kehrt in der Erzählung in Bildern wieder: in dem der Überschwemmung, in dem des Kreidestrichs im Zimmer, in dem der Bettlersituation.

Zum anderen bringt die Metaphorik des Volksfestes zum Ausdruck, was für einen Menschen, der eigentlich den Anspruch hätte, im Mittelpunkt des Geschehens zu stehen, bedeutet, durch rohe Gewalt an den Rand gedrückt zu werden. Das, was an der anonymen Macht und an den nicht durchschaubaren Zusammenhängen draußen Angst einflößt, konkretisiert sich für den Spielmann in den Metaphern des Wogens und Überschwemmens, die ihm sehr vertraut sind. Von den realen Verhältnissen her kann seine Not nicht beschrieben werden, was sie erlebnismäßig für ihn bedeutet, vermittelt sich jedoch mit Hilfe der Metaphern.

(3) Ein Phantasie-Gebilde, in dem die Mutter als Verkörperung der Angst, die Kreativität und das Werk-Vermögen zu verlieren, und in dem die staatlichen Institutionen als Inbegriff der Bedrohungen von außen nicht im einzelnen ausgeführt, aber über Signale im Text doch vorhanden sind, kann das Befürchtete so vorstellen, daß die Eingeschränktheit, Begrenztheit, Dilettantenhaftigkeit und Unbeholfenheit als etwas Liebenswertes erscheinen, ja daß sie den Anschein des Versöhnlichen tragen. Jakob wird ja nicht nur als subjektiv redlich, lauter und ernsthaft vorgestellt, sondern vor allem auch als eine Gestalt, die (aus seiner eigenen Sicht) kreativ und als Künstler widerspruchsfrei lebt. Die Unanfechtbarkeit seiner Existenz gewinnt er aus dem Bewußtsein, nicht nur für sich und für Gott zu spielen, sondern daß, wenn er spielt, Gott selbst spiele; es ist ein Gott, von dem er ‚weiß‘, daß er ihn begnadet; oder besser: es ist für ihn ein Gott, den er aus Begnadungsbedürfnis für sich erfindet, ein projektiver Kunst-Gott, an dessen Künstlichkeit das Ausmaß und, erlebnishaft gesehen, das Erschreckende seiner Reduktion erst deutlich wird. Und indem er nicht die Kunst, sondern das Kunst-Wollen, die subjektive Schöpfergewißheit sakralisiert, läßt er die Widersinnigkeit der bis auf diesen Punkt reduzierten Existenz Jakobs offenkundig werden. Der Gedanke, daß die Kunst das Höchste im Leben des Menschen sei, ist charakteristisch für das bürgerliche 19. Jahrhundert, er kehrt hier wieder — in seiner gegenläufigen Fatalität.

(4) Zur ‚Logik‘ der Spielmann-Phantasie gehört, daß er nicht als Bettelmusikant stirbt, sondern im wirklichen Strom umkommt. Das, was metaphorisch für die Bedrohung von außen stand — die „Überschwemmung“ beim Volksfest —, erweist sich faktisch als das Todbringende, als etwas so Reales wie die Ängste, die die Jakob-Phantasie heraustreiben. Die Tatsache, daß sich die befürchtete Bedrohung — in der Rückumsetzung der Metapher — als die reale erweist, soll zeigen, wie real die Bedrohung und die Ängste sind. Der narzißhafte Wunsch, zugleich sich und Gott zu spielen, ist die ihm mögliche Antwort auf Ängste, die nicht nur zu einer ‚Kunst‘

führen, die sich selbst aufhebt, sondern eine fatale Fehleinschätzung des Realen zur Folge hat.

Zum anderen eröffnet der Schluß den Blick auf die melancholisch-lustvolle Kehrseite eines solchen Lebens, an der man freilich den schmerzhaft-zynischen Unterton nicht übersehen kann. Der Bettel-Musikant lebt im Gedanken seiner Mitwelt nicht aufgrund gelungener Werke, sondern aufgrund seines ‚reinen‘ Kunst-Wollens weiter. Der Andenkenkult der geliebten Frau stattet das Vergebliche und Nicht-Errungene nachträglich, wenn nicht mit Sinn, so doch mit einer versöhnlichen Perspektive aus. So wie die nicht erfüllte Liebe zu Barbara nicht ephemere bleibt, lebt das nicht geschaffene Kunstwerk doch fort: unsinnig-sinnigerweise im Musik-Instrument, das die geliebte Frau zu einem Kultgegenstand macht. Die Verbindung von Geigenkult und Kreuzesverehrung verdeckt das Widerspruchsvolle einer Existenz, in die sich Jakob hineingelebt hatte – hineingeängstigt und hineingehofft. Sein Unvermögen, ein Werk zu schaffen, führt ihn zur Sakralisierung einer *Kunstausbübung*, für die nicht das Ergebnis zählt, sondern das lustvoll sich selbst täuschende Gefühl des Vollbringens. Dies aber sind nicht die Konturen von Grillparzers Selbstbildnis, sondern Entlastungs-Visionen eines Dichters, den immer wieder das Gefühl überkommt, als Künstler vor einem „dunklen leeren Abgrund“ zu stehen, und den angesichts seiner Schaffenskrisen wenig so irritiert wie das Wort Goethes: „Man muß nur in die Hand blasen, dann gehts schon!“