

DOI: 10.31648/an.10045

Kira Kaufmann

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6618-623X>

Universität Wien

kira.kaufmann@univie.ac.at

**„Das Zittern vor Begierde nach dem Zusammenhang“¹.
Über Franz Grillparzers *Der arme Spielmann*
und das Gedicht *Als sie, zuhörend, am Klaviere saß***

**“Trembling with Desire for Connection, Correlation, Coherence”.
On Franz Grillparzer’s *Der arme Spielmann* and the Poem
*Als sie, zuhörend, am Klaviere saß***

Abstract: The aim of the essay is to bring Grillparzer’s poetry back into academic discussion. Poetological remarks by the author, praxaeological questions and genre-theoretical considerations are brought together in a close reading. It is necessary to examine whether a fundamentally biographically motivated misunderstanding worked to the disadvantage of Grillparzer’s poetry, which has pushed the visibility of social and political relationships in Grillparzer’s oeuvre into the background to this day. In order to provide a counterpoint to this traditional image, an analysis of the poem *Als sie, zuhörend, am Klaviere saß* (1821) will be used to point out Grillparzer’s sensitivity to the success of interpersonal communication. Excerpts from the *Selbstbiographie* (1849) and *Der arme Spielmann* (1848) contextualize the lyrical text. By means of a poetological reading focused on music and poetry, a connection is to be shown that claims programmatic validity for Grillparzer’s understanding of poetry and prose: The so-called ‘struggle for coherence’ / ‘das Ringen um den Zusammenhang’.

Keywords: Grillparzer, close reading, interpersonal communication, poetry, poetological reading

¹ Dieser Aufsatz bildet die erweiterte Version eines Vortrags, den ich am 7. September 2022 anlässlich einer Tagung zu Grillparzers Lyrik am Deutschen Seminar der Universität Zürich gehalten habe.

1. Gedichte als Biographie

„Meine Gedichte sind meine Biographie“, soll Franz Grillparzer zu Emil Kuh gesagt haben, „wenn ich sie herausgeben wollte, dann müsste ich sie wieder lesen“ (Kuh 1872: 186). Doch das will Grillparzer nicht recht: „Nun könnte es mir aber schmerzliche Empfindungen erwecken, wenn ich an die alten Zustände wieder erinnert würde und dem weiche ich halt aus – meine Natur ist schrecklich susceptibel ...“ (Kuh 1872: 186). Dieser Widerwille einerseits und die angesprochene empfindliche Reizbarkeit andererseits erinnern an die *Selbstbiographie*, die ebenso nicht gänzlich ohne Widerstand einsetzt. Mehrmals hatte die Akademie der Wissenschaften Grillparzer aufgefordert, seine „Lebensumstände“ mitzuteilen; er werde es „versuchen“, hebt er schließlich an und setzt sogleich hinzu: „Man kann ja aber später auch abkürzen.“ (Grillparzer 2017 [1849]: 5) Nicht nur diese Parallele regt dazu an, einen genaueren Blick auf das verworrene Verhältnis von „Lyrik“ und „Leben“ in Grillparzers Werk zu wagen. Diese thematische Fokussierung soll aber mit klarer Hinwendung an poetologische Fragestellungen geschehen, denn es erscheint die Frage nach dem (konstruierten) Zusammenhang von Lyrik und Leben bei Grillparzer vor allem als eine theatralische Debatte, in welcher der Lyriker Grillparzer dem Erzähler Grillparzer vorzuziehen sei, da es dem Dramatiker Grillparzer am ehesten gelinge, sein eigentliches Können (in gebundener Sprache) zu zeigen. Nicht von „Lyrik“ und „Leben“ im Allgemeinen gilt es also zu handeln, sondern von Gedichten (konkret von einem) und von der sogenannten „Selbstbiographie“ im Besonderen, also jenem literarischen Dokument, in welchem Grillparzer von seinem Leben berichtet (genaugenommen von einem Ausschnitt daraus)².

Im Zwist der Großgattungen und positivistischer Biographeme nimmt Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann* eine besondere Stellung ein. Im Vergleich zur Lyrik rangiert der *Spielmann* sozusagen am anderen Ende der literarischen Gelingens-Skala. Während Kuh Grillparzers Lyrik eine gewisse Schlampigkeit attestiert (ihn stören „zufällige Wortwahl“, unreine Reime und „grammatikalische Ungehörigkeiten“ [Kuh 1872: 184–185]), sieht er speziell im *Armen Spielmann* herausragende „Formvollendung“ am Werk (Kuh 1872: 159, 185–186). Folgt man Kuh, wird die Grillparzer'sche Lyrik überhaupt nur über Hinzuziehung der anderen beiden Großgattungen Epik und Dramatik greifbar: Zum einen sei Grillparzers Lyrik streng vor dem Hintergrund seines dramatischen Schaffens zu lesen

² Grillparzers Manuskript ist auf den 1. Jänner 1849 datiert und umfasst die Jahre von 1791 bis 1836, von der Kindheit bis zur England-Reise.

(Grillparzer sei zwar Lyriker, allerdings „nicht auf ureigenem Boden; er ist es als Ansiedler im Drama“ [Kuh 1872: 175]), zum anderen erlange Grillparzers Sprache besonders in der Prosa eine Perfektion, die ihr in der Lyrik nicht gegeben sei, ja vielleicht gar nicht gegeben sein kann, denn hier kommt – so könnte man sagen – immer wieder das Leben dazwischen. In Grillparzers Lyrik, so lautet der Vorwurf, würden (menschlicher) Impuls und (künstlerische) Form nicht ins Lot gebracht. Das Leben ist Grillparzer Inspiration, so Kuh, zugleich stehe ihm aber fraglos die Aufgewühltheit, die mit dieser Schaffensquelle einhergehe, formal im Weg (vgl. Kuh 1872: 187).

In der Gleichzeitigkeit von Reizbarkeit und Empfänglichkeit (der eingangs erwähnten Suszeptibilität) liegt ein Konflikt, der in formaler Hinsicht dem Dichter zum Nachteil gereicht, dem Schriftsteller aber mitunter das Schönste abzurufen vermag, das es in der Literatur zu lesen gibt. Die (hinderlichen wie förderlichen) Interferenzen zwischen Leben und Werk können aber nur solange aufrechterhalten werden, wie man die Selbstäußerungen des Dichters für bare Münze nimmt. Begreift man diese ebenso als Teil des literarischen Kosmos, als Teil jenes Werks, das uns „unseren“ Grillparzer mitgestaltet, verlieren sie ihren Status als ursächliche Faktoren und erscheinen hingegen als kalkulierte und damit beschreibbare Wirkungen.

Zum Zweck einer Relativierung der Konkurrenz zwischen Prosa und Poesie, zwei Seiten einer Medaille, die durch die Biographie gestört oder inspiriert – in jedem Fall aber berührt werden –, lohnt es, das künstlerisch schaffende Individuum, wie der Autor eines ist, vergleichend in einen anderen Kontext zu versetzen. So gibt es in Grillparzers Werk eine thematische Klammer, die über Gattungsgrenzen hinweg motivisch überaus präsent ist, nämlich die Musik. Die im Folgenden ausgewählten Textausschnitte und das Gedichte *Als sie, zuhörend, am Klaviere saß* verdeutlichen, dass die Musik ein weitreichendes Zeichensystem darstellt, womit die Grillparzer'schen Figuren Umgang pflegen, in das sie sich ebenso einfinden müssen, und worin sie, einmal eingeübt, bald wieder an ihre Grenzen stoßen. Als *musisches* (und nicht rein musikalisches) *Moment* ist die Musik *eine* künstlerische Ausdrucksform *unter anderen*, die uns veranlasst, auch über die Dichtung nachzudenken, ja mehr noch, geradehin als Chiffre für das Dichterische verstanden werden kann. Ob Feder, Violine oder Klavier, Grillparzer spricht öfters vom „Bedürfnis nach Ableitung nach ‚Außen‘“ (Grillparzer 2017 [1849]: 50). Durch den Wechsel der künstlerischen Ausdrucksweise wird der Konflikt der Suszeptibilität in eine dialektisch anmutende Spannung zwischen „Außen“ und „Innen“ übersetzt, deren angelegte Aufhebung wiederum als zentrales poetologischen Problem in Grillparzers Werk lesbar wird. An der Musik wird greifbar,

was auch im Schreiben immer wieder ein Problem darstellt: nämlich das Ringen um den Zusammenhang zwischen Innen und Außen, Leben und Literatur, Vorstellung und Wirklichkeit, Beamten-Dasein und Dichterwürde. Eine Lösung der werkpolitisch relevanten Frage nach Grillparzers „Hauptfach“ in seiner Rolle als österreichischer Klassiker (im Schatten Goethes gehalten) liegt womöglich gerade in der Problematisierung verschiedener Entwürfe, die mit Blick auf den *fraglichen* Zusammenhang durch die Rezipient*innen zueinander in Beziehung zu setzen sind. In der Rahmenhandlung des *Armen Spielmann* rückt das erzählende Ich in die Rolle eines solchen Rezipienten. Als seltsame Klänge seine Aufmerksamkeit am Rand eines Volksfestes auf einen Violinisten in einem „fadenscheinigen, aber nicht unreinlichen Moltonüberrock“ (Grillparzer 1874: 45) lenken, weiß er nach einem ersten, kurzen Gespräch kaum mehr, als dass er unbedingt mehr wissen will. Er will die Geschichte des Mannes hören: „Der Mann hatte also eine sorgfältigere Erziehung genossen, sich Kenntnisse eigen gemacht, und nun – ein Bettelmusikant! Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange.“ (Grillparzer 1874: 47) Es ist das Widersprüchlich-Unverbundene, das die Erzählung in Gang bringt. Nicht das Biographische in einem romantisch-sentimentalen Sinn, wie es die positivistische Germanistik lange hervorhob, bildet in Grillparzers Werk den Quell der Komplexität, sondern es sind soziale und politische Kräfte, wodurch die sprachliche Fasslichkeit der inszenierten Konflikte kontinuierlich an ihre Grenzen getrieben wird: Das Gelingen zwischenmenschlicher Kommunikation – auch das ein Zusammenhang, allerdings ein sozialer – ist in Grillparzers Texten keine Selbstverständlichkeit, sondern steht immerzu zur Debatte.

Die Frage nach dem Zusammenhang erscheint vor diesem Hintergrund als jener Grillparzer'sche Topos, von dem die *Selbstbiographie* Zeugnis ablegt, wie kaum ein anderer Text Grillparzers, der im *Armen Spielmann* zur kunstvollen Erzählung ausgestaltet wird und im Gedicht *Als sie, zuhörend, am Klaviere saß* zur Chiffre einer Kunst avanciert, die immer schon im Austausch zwischen Menschen stehend sich performativ vollzieht. In diesem Gedicht, so möchte ich zeigen, wird die Bedingung der Möglichkeit von Poesie – von Literatur – schlechthin entfaltet. Und dabei gilt es als ein reines Stück *Liebeslyrik*. Der Umstand, dass diese Reduktion bisher kein Problem darstellte, ist Teil unseres Problems.

2. Einteilungssache

Das Gedicht *Als sie, zuhörend, am Klaviere saß* wird der Liebeslyrik zugeordnet, wie die Überschriften in Anthologien und Werkausgaben anzeigen.³ Man findet es üblicherweise unter der Abteilung „Leben und Lieben“. Weiter gibt es „Musik und Musiker“, „Poesie und Poeten“, „Heimat und Fremde“, „Vaterland“, „Im alten Österreich“, „In der neuen Aera“ und „Vermischtes“.⁴ Diese Einteilungen scheinen von einem *Grillparzer-Album*, herausgegeben von Theobald Freiherr von Rizy, herzurühren, das zuerst in einem inneren Kreis handschriftlich kursierte (Laube spricht im Vorwort der Werkausgabe von einer „esoterischen Gemeinde“ [Grillparzer 1878: XXXVIII]), auch Schriften aus dem Nachlass enthielt, bevor es 1877 gedruckt und veröffentlicht wurde. Heinrich Laube übernimmt die Einteilung und in der zweiten Auflage der *Sämmtlichen Werke* eine Reihe von Gedichten. Durch die Würdigung des Albums besiegelt Laube die Verbindung von Dichtung und Biographie: Das Album (in enger Zusammenarbeit mit dem Dichter entwickelt), sei ein „biographische[s] Denkmal“ (Grillparzer 1878: XXXVIII).

Interessant ist nun, dass die Abteilungen zwar zwischen *Leben* und *Politik* zu differenzieren wissen, *Leben* und *Lieben* allerdings gerne in eins fallen lassen. Oder anders: Es gibt hier also von Seiten der Interpreten einen Zusammenhang, der für das politische Leben Grillparzers so nicht gesehen wird. Die politische Dimension von Grillparzers Lyrik wurde somit (das Gedicht auf Radetzky ausgenommen) lange nicht erkannt, und mit dem Interesse an sentimentaler Liebeslyrik verschwand – zu Unrecht – auch Grillparzer. Nicht allein der Biographismus ist

³ Das Gedicht entstand 1821 (Grillparzer 1878: 40–41; Grillparzer 1932: 53–54, 284). In Folge zitiert mit (Strophe/Vers).

⁴ So zu finden in der Anthologie, herausgegeben von Josef Weilen, aus dem Sterbejahr des Dichters. Dort heißt es: „Da genaue Anhaltspunkte für die Zeit, in welcher diese Gedichte entstanden waren, fehlten, mußte von einer chronologischen Folge abgesehen werden, und ich ordnete in vier Abteilungen: *Leben und Lieben*, *Poesie und Musik*, *Heimath und Fremde*, und *vermischte Gedichte*, diese Dichtungen derart, daß sie ein übersichtliches Gesamtbild des reichen Gemüths- und Geisteslebens des verewigten Dichters zu bieten vermögen.“ (Weilen 1872: unpag.) Das Grillparzer-Album von Theobald Freiherr von Rizy (1877), dem Laube folgte (vgl. Grillparzer 1878), enthält insgesamt sechs Abteilungen: *Leben und Lieben*, *Im alten Österreich*, *In der neuen Aera*, *Musik und Musiker*, *Poesie und Poeten*, *Vermischte Gedichte*. Andere Leseausgaben unterteilen ähnlich in: *Liebe, Leid, Tristia ex Ponto, Erkenntnis, Entsagung, Vaterland, Politik* (vgl. Lackner 1947). Einen Sonderweg geht die *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, sie ordnet die Gedichte der „reifen Zeit“ (Grillparzer 1937: XII) nach einem chronologischen Prinzip und leistet damit dezidiert der Prämisse Grillparzers ‚Mein Leben ist meine Dichtung‘ Folge. Reinhold Backmann hält fest, dass August Sauer bewusst von der Album-Struktur abgesehen hatte, um die Gedichte chronologisch anzuordnen (Grillparzer 1937: XIV).

in der Forschungs- und Rezeptionsgeschichte Grillparzer also das Problem, sondern die vorschnelle Überblendung mit romantischen Episoden. In der Interpretation literarischer Texte griffen selbst so kundige Leser wie Peter von Matt (vgl. Matt 1970) noch gerne zu Grillparzers Tagebuch (denn in der *Selbstbiographie* sucht man Aufschlüsse in romantischen Belangen vergeblich). Die Frage nach dem Zusammenhang im Referenzsystem Literatur wird in Grillparzers Lyrik nicht gesehen und oft vorschnell als Romantik abgetan. Dabei verweist sie auf ein tief liegendes, gattungsübergreifendes poetologisches Problem. Die Herausgeber und Interpreten schienen sich darauf geeinigt zu haben, dass immer, wenn es bei Grillparzer um die Liebe geht, es eigentlich um das Leben geht, und wenn um das Leben, dann automatisch um die Liebe – nicht etwa um Politik oder anderes. Diese Vorentscheidung bestimmte dann die Interpretation des literarischen Textes.

Vielmehr sollte Grillparzer heute als Autor und eben auch Dichter gelesen werden, der sich vorrangig mit der Liebe zum Zeichen auseinandersetzt bzw. mit der Frage danach, welche Rolle dem Zeichen in der Stiftung des so sehnsüchtig gesuchten *Zusammenhangs* zukommt. Die Musik des armen Spielmanns, Jakob, ist nicht vorschnell als hässlich abzutun – man versteht sie nur nicht (es ist von „Ohrenfolter“ die Rede). Das Wort *verstehen* ist (wie auch *lieben*) grammatikalisch ein zweistelliges, transitives Verb, das heißt, es gibt *einen*, der *einen anderen* versteht. So gesehen könnte man sagen, es fehlen Jakobs Musik die Zuhörer, die sie verstehen können. Oder wie Massud aus *Der Traum ein Leben* im Ersten Aufzug spricht: „Jedem Sprecher fehlt die Sprache, / Fehlt dem Hörenden das Ohr.“ (Grillparzer 1874b: 155) Der Walzer, den der Violinist aus dem *Armen Spielmann* am Anfang der Erzählung zum Besten gibt, den der Passant (ein Dichter) nicht als solchen erkennen kann, steht für das unverstandene Stück – auch für den unverstandenen Text. Der Walzer ist nicht zu hören, das Notenblatt hingegen zeigt an, was es sein soll. Notation und Performanz sind am Anfang der Erzählung bereits getrennt, sie sind im Laufe von Jakobs Leben auseinandergetreten. Der Violinist spielt „außer allem Zusammenhang“ (Grillparzer 1874b: 46). Durch das Zuhören wird diese Trennung im Erzählen nachvollzogen und damit zwar nicht aufgelöst, wohl aber aufgehoben – Jakob hat einen Zuhörer gefunden, der die Geschichte im Spiel verstehen möchte.

3. Zuhören und Zeigen

Die eben beschriebene Überlagerung von Erzählen und Zuhören ist auch im folgenden Gedicht anzutreffen. Die aufgerufenen Figuren begegnen einander, während man aufmerksam einem Klavierstück folgt.

*Als sie, **zuhörend**, am Klaviere saß⁵*

- 1 1 Still saß sie da, die Lieblichste von allen,
2 Aufhorchend, ohne Tadel, ohne Lob;
3 Das dunkle Tuch war von der Brust gefallen,
4 Die, nur vom Kleid bedeckt, sich atmend hob;
5 Das Haupt gesenkt, den Leib nach vorn gebogen,
6 Wie von den fliehnden Tönen nachgezogen.

- 2 1 Nenn ich sie schön? Ist Schönheit doch ein Bild,
2 Das selbst sich malt und nur sich selbst bedeutet,
3 Doch Höheres aus diesen Zügen quillt,
4 Die wie die Züge einer Schrift verbreitet,
5 An sich oft bildlos, unscheinbare Zeichen,
6 Doch himmlisch durch den Sinn, den sie erreichen.

- 3 1 So saß sie da, das Regen nur der Wangen
2 Mit ihren zarten Muskeln rund und weich,
3 Der Wimpern Zucken, die das Aug umhangen,
4 Der Lippen Spiel, die Purperlädchen gleich,
5 Den Schatz von Perlen hüllen jetzt, nun zeigen,
6 Verriet Gefühl, von dem die Worte schweigen.

- 4 1 Und wie die Töne brausend sich verwirren,
2 In stetem Kampfe stets nur halb versöhnt,
3 Jetzt klagen, wie verflogne Tauben girren,
4 Jetzt stürmen, wie der Gang der Wetter dröhnt,
5 Sah ich ihr Lust und Qual im Antlitz kriegen
6 **Und jeder Ton ward Bild in ihren Zügen.**

- 5 1 Mitleidend wollt ich schon zum Künstler rufen:
2 „Halt ein! Warum zermalmst du ihre Brust?“
3 Da war erreicht die schneidendste der Stufen,
4 Der Ton des Schmerzes ward zum Ton der Lust,
5 Und wie Neptun, vor dem die Stürme flogen,
6 Hob sich der **Dreiklang** ebend aus den Wogen,

⁵ Alle Hervorhebungen von mir, K.K.

- 6 1 Und wie die Sonne steigt; die Strahlen dringen
 2 Durch der zersprengten Wetter dunkle Nacht,
 3 So ging ihr Aug, an dem noch Tropfen hingen,
 4 Hellglänzend auf in sonnengleicher Pracht;
 5 Ein leises **Ach** aus ihrem süßen Munde,
 6 Sah, wie nach Mitgefühl, sie in die Runde.
- 7 1 Da trieb mich auf; nun soll sie hören!
 2 Was mich schon längst bewegt, nun werd ihr kund!
 3 Doch blickt sie her; den Künstler nicht zu stören
 4 **Befiehlt ihr Finger schwichtend an dem Mund,**
 5 Und **wieder seh** ich **horchend** sie sich neigen
 6 Und **wieder muß** ich sitzen, **wieder** schweigen.

Das Gedicht beschreibt eine Vortragssituation, in der das Zuhören als Leitthema bereits im Titel aufgerufen wird, und zwar als adverbiale Einfügung, als Partizip Präsens. Wie sitzt sie da? – Zuhörend. Die Beistriche heben den Einschubcharakter hervor, laden zur Pause ein. Die präzisierende Beiläufigkeit hat System, denn es gibt noch weitere Einschübe, die diese Form aufgreifen: „Die, **nur vom Kleid bedeckt**, sich atmend hob“ (S1/Z4), „Sah, **wie nach Mitgefühl**, sie in die Runde“ (S6/Z6). Zudem korrespondieren Anfang und Ende des Gedichts: „Als sie, *zuhörend*, am Klaviere saß“ tritt mit „Und **wieder seh** ich *horchend* sie sich neigen“ der vorletzten Zeile in Dialog, diesmal deutlich durch das *zusehende* Ich gerahmt. In der Wiederholung (drei Mal „wieder“ in S7/Z5–6) geschieht das ‚Wieder-Sehen‘ (und umgekehrt vollzieht sich im Anblick die Ermächtigung, der Ansatz zum ‚Holen‘). Wir sehen am Ende, wie das Ich sie horchend sieht, es umklammert das titelgebende Bild als schweigen geheißener Beobachter, dem die Artikulation seines Anliegens nur in der Schrift als Dichter gelingt, nicht aber als Anwesender. Gefolgt wird die Replik auf den Anfang von der allerletzten Zeile „Und wieder muß ich sitzen, wieder schweigen“, ein Vers, der seinerseits als vielfaches Echo angelegt ist. Die anaphorische Bewegung in der Wiederholung von „Und wieder“ oder „Und wie **die**“ (Töne S4/Z1, Sonne S6/Z1) „Und wie“ (Neptun S5/Z5), „Und jeder“ (Ton S4/Z6) erzeugt beim Lesen eine Spannung, die gegenläufige Richtungen aufruft: zum einen die iterative, fortlaufende, fast parataktische Bewegung und zum anderen ein unbenanntes widerständiges Moment, das diesem Impetus entgegenwirkt, ihm in gewisser Weise den Wind aus den Segeln nimmt und damit jenen Stillstand – jenes Innehalten – erzwingt, das ebenso notwendig ist, um eine bereits im Titel aufgerufene Prämisse, die das Kunstwerk begleitet, zu ermöglichen: Das Zuhören.

Wir treffen in dem Gedicht auf eine hochkomplexe Aufführungssituation, die, obwohl alle Beteiligten offenbar an ihren Plätzen sitzen, über sehr bewegliche Rollen verfügt. Der Titel wird zunehmend als Auftakt lesbar. Wir sehen szenische Qualitäten auf engstem Raum, die sich aus der Gegenwärtigkeit ergeben, die den Zuhörenden sowie dem Künstler während der Aufführung abverlangt wird.⁶ Obwohl also alle sitzen, könnte die Bewegung kaum größer sein, die Aufgewühltheit nicht stürmischer. Wendet man sich den Rollen zu, die zunächst konsequent über die Pronomina choreographiert werden, ist eine deutliche Komplexitätssteigerung zu bemerken, als in der fünften Strophe zu dem „Sie“ und dem „Ich“ ein „Künstler“ hinzukommt. Bis zu diesem Zeitpunkt könnte man annehmen, dass sie es ist, die am Klavier sitzend, zuhörend, spielt. Der Künstler ist jene Instanz, an die das Ich seinen einzigen Satz richtet, allerdings nur hypothetisch. Die Erregung, die sich bis zur fünften Strophe steigert, findet aber noch in derselben eine künstlerische Abfuhr, eine Auflösung im „ebnend[en]“ (S5/Z6) Dreiklang. Der aufgebaute Konflikt verebbt und mündet in ein Seufzen, „Ein leises Ach aus ihrem süßen Munde“ (S6/Z5). Dieses „Ach“ ist der einzig menschliche Laut, der das Stück begleitet, und er ist es auch, der die soziale Verbindung schafft: Durch das Ach, das Aspiration (also Atem) anzeigt, wird „saß“ zu „sah“ verwandelt („Still saß sie da“, „So saß sie da“ wird zu „Sah, wie nach Mitgefühl, sie in die Runde“). Der Reim von „Munde“ auf „Runde“ begleitet den Blick, den sie nun aufnimmt. Das Ich hingegen beobachtet sie schon lange, denn es liest das Musikstück gespiegelt und lasziv überzeichnet durch die Gestalt der Zuhörerin, in welcher sich das Gefühl bricht und individuell zum Ausdruck kommt.⁷ Somit steht dieses Gedicht ganz im Zeichen der Rezeptivität, lyrisches Sprechen sei der Inbegriff davon. In der Verschränkung von Zusehendem und Zuhörender durch Blicke und Gesten wird die Rezeptivität allerdings auf eine höhere, komplexere Stufe geführt: Rezeptivität erscheint als Produkt einer eingehenden Lektüre der Regungen der Zuhörenden. Die Musik-Szene ist zugleich eine Lese-Szene. Wie das Gefühl zur Sprache kommt, steht hier zur Verhandlung und es durchläuft im Ringen um die Artikulation eine ganze Reihe von Zeichen- und Referenzsystemen. Zuletzt, das „Saß“ ist zu „Sah“ geworden, der Blick hat sich

⁶ „Das Drama ist eine Gegenwart, es muß alles was zur Handlung gehört in sich enthalten.“ (Grillparzer 2017 [1848]: 98).

⁷ Die Begegnung in der Kunst wird zum Leitthema, Grillparzers Gedicht tritt in Dialog mit Friedrich Schillers *Die Begegnung* (1797). Der Anfang „Still saß sie da, die Lieblichste von allen“ bildet eine direkte Inversion und damit Replik auf Schillers zweite Zeile: „Noch seh ich sie, umringt von ihren Frauen, / Die Herrlichste von allen stand sie da“ (Schiller 1810: 74–75, hier: 74).

von der Sitzordnung losgelöst, heißt sie, die zuhörend am Klaviere saß, das Ich durch eine Geste schweigen. Und siehe da – es gelingt.

Da trieb mich auf; nun soll sie hören!
 Was mich schon längst bewegt, nun werd ihr kund!
 Doch blickt sie her; den Künstler nicht zu stören
 Befiehlt ihr Finger schwichtend an dem Mund,
 Und wieder seh ich horchend sie sich neigen
 Und wieder muß ich sitzen, wieder schweigen.

Das Gedicht endet mit einer Botschaft der Zuhörenden an das Ich: Mit einem Befehl, der das Gegenüber erreicht und in die Ausgangsposition zurückführt. Am Ende sitzen wieder alle auf ihren zugewiesenen Plätzen (sie sind immer gesessen), doch in der Zwischenzeit ist eine Gefühlsregung, die nicht artikuliert werden konnte, nicht nur Sprache, sondern Poesie geworden. Während das Ich in seine Schranken gewiesen wird, wurde dem Künstler durch einen Blick (und eine Geste) Raum gegeben.

Über die Strophen zwei bis vier entfaltet sich eine Reflexion über Schönheit. „Schön“ ist zunächst eine fragliche Referenz: „Nenn ich sie schön?“ (S2/Z2) Der Signifikant ist also nicht ohne Weiteres gegeben. Die Frage, was Schönheit ist, führt in einen Verweis auf die Schrift (S2/Z4) und über die ‚Lektüre‘ ihres Gesichts in den Verweis auf ein Gefühl, „von dem die Worte schweigen“ (S3/Z6). Schließlich, am Höhepunkt, bevor „jeder Ton [...] Bild in ihren Zügen [ward]“ (S4/Z6), im Kampf der Töne, der sich in ihrem Antlitz spiegelt, dort schließlich werden auch die „fliehenden Töne“ der ersten Strophe (S1/Z6) zu „verflognen Tauben“ (S4/Z3); sie wurden zu Poesie. Die Metapher eröffnet eine neue Ebene, in deren Raum das Gedicht ab dann seinen Ausklang finden kann, um mit einem gelungenen Akt menschlicher Kommunikation zu ende, selbst wenn dieses Gelingen bedeutet, dass unser Ich „wieder schweigen“ muss.

Mit dem Vers „Und jeder Ton ward Bild in ihren Zügen“ (S4/Z6) werden Musik, Bild und Schrift in einen Zusammenhang gesetzt, der über synästhetische Bestrebungen hinausweist und für Grillparzer so typisch ist. In der Schrift gelingt die Transformation von *Tönen* zu *Tauben*. Schillers angeschlagene Saiten, die im Gedicht *Begegnung* das Ich beim Anblick der Herrlichsten ergreifen („als hätten Flügel mich getragen“ [Schiller 1810: 74]) untermalen nicht nur den intertextuellen Dialog, sondern vermitteln metonymisch die mediale Überblendung (Saiten-Töne, Flügel-Tauben): Das Bild der Lieblichsten von allen wird zu Schrift, und Schrift wieder zu Bild. Der sprachliche Bildbestand des Gedichts verschränkt im Kreuz-

reim nicht nur weibliche und männliche Kadenzen, „Ich“ und „sie“, sondern auch Ton und Bild, Laut und Zeichen. Man könnte auch sagen, sie werden verbunden, es stellt sich ein lautlicher Zusammenhang her, der allerdings über ein Drittes vermittelt wird (der Künstler für das Ich und Sie, die Schrift für Bild und Ton). Diese Konstellation ähnelt der Zusammenführung von Signifikant und Signifikat, wodurch eine Verbindung zu Grillparzers früher Erinnerung geschaffen wird, wie er als Kind die Buchstaben anhand des Klaviers gelehrt bekam (Grillparzer 2017 [1848]: 11–13). Die sogenannte Lautier-Methode bindet Laute an Bilder, also an Buchstaben. Das Klavier, als das Instrument der Mutter, ist somit auch das ‚Instrument‘ der Alphabetisierung schlechthin; es gibt eine Engführung von Klavierspielen und Lesen, die sich nicht nur durch übermäßige Verausgabung bemerkbar macht⁸, sondern, wie Arno Dusini zeigt, nicht biographischer und poetologischer zugleich sein könnten (vgl. Dusini 1991: 80–85). Die zwei Szenen: Grillparzer phantasierend am Klavier, mit einem Kupferstich statt Noten vor sich (Grillparzer 2017 [1849]: 48–52), und Grillparzer lesenlernend am Klavier (Grillparzer 2017 [1849]: 11–13), finden Parallelen im „paradox anmutenden Herzstück“ (Dusini 1991: 83): Der Dichter lernt das Lesen ohne Buch. Sprechen und Sprechgebreden interferieren mit Stimme und Schrift, die wiederum über den Klang verbunden sind. Laube schreibt über Grillparzer: „Musik war ihm Poesie ohne Worte.“ (Laube 1884: 53) Als eine über Worte vermittelte Kunst bleibt Musik in Grillparzers literarischem Text eine Leerstelle, deren poetologische Raffinesse darin besteht, unablässig auf das Zeigen zu zeigen.

4. Ohne Worte

Die Geste der Zuhörenden, den Finger am Mund – „schwichtgend“ (S7/Z4) – ist ein Sprechakt, der gelingt, also ein erfolgreich gestifteter Zeichenzusammenhang. Es gibt eine Art Einverständnis in der Poesie (also ohne Worte) die sich einerseits dem schriftlichen Zusammenhang entzieht, andererseits aber umgehend Schrift wird und in gewisser Weise auch aus der Schrift kommt (wie die Schönheit zum Beispiel). Bestes Beispiel ist das Lied aus dem *Armen Spielmann*, von dem es zunächst keine Notenabschrift gibt (Grillparzer 1874a: 62–64). Jakob hört, in seiner Stube sitzend, „auf dem Nachbarshofe ein Lied singen“ (Grillparzer 1874a: 62).

⁸ Eine Verausgabung, die mit einer gewissen Ausschließlichkeit einherging. Grillparzer beklagt, dass er sich nicht der Musik und der Literatur gleichzeitig widmen haben können (vgl. Grillparzer: 2017 [1849]: 50–52).

Dieses Lied, „so einfach und rührend“ (Grillparzer 1874a: 62), das Jakob in seinen Bann zieht, verfügt über eine Melodie, also über Klang, und über einen Text, also Worte, doch es ist flüchtig, er kann es sich nicht merken. Im Prozess der Übermittlung des Liedes entsteht die liebevolle Verbindung, wobei sich die Notation, also der schriftliche Kern der Übertragung, als problematisch erweist: Als Jakob Barbara um das Lied bittet, bringt sie ihm das gedruckte Lied, also nur die Worte. Ihm war es aber um die Melodie gegangen. „Schreibt man denn derlei auf?“, fragt sie – „Freilich ... das ist ja eben die Hauptsache“, antwortet er (Grillparzer 1874a: 68).

Das Lied wird zum Zeichen der Liebe zwischen Jakob und Barbara. Es erscheint in Jakobs Diktion sowohl als „mein Lied“ als auch als „Barbara’s Lied“ (Grillparzer 1874a: 80, 91). In der Annäherung der beiden verbinden sich Innen und Außen: „Und dabei sang sie leise in sich hinein. [...] Ich schlich näher und war schon so nahe, daß das Lied nicht mehr von außen, daß es aus mir herauszutönen schien.“ (Grillparzer 1874a: 80) Das Zittern vor Begierde nach dem Zusammenhang des Dichters, der die Geschichte von Jakob erzählt bekommt, richtet sich auf eben diesen Kern der Erzählung. Im Herzen dieses Kerns steht allerdings eine Melodie, die nur Barbara und Jakob in ihrer Bedeutung voll ermessen und miteinander teilen können. Hier schweigt die Schrift und es spricht die Geste bzw. scheint die Schrift, den Finger an den Mund zu legen. Wir, die Leser*innen, sind in das transitive Setting des Verstehens, das sich zwischen dem namenlosen Dichter-Ich und Jakob, dem Geiger, durch die Rahmen- und Binnenerzählung herstellt, indirekt eingebunden, indem wir als *Lesende* selbst öfter in die Rolle der *Zuhörenden* gerückt werden. Das gilt aber – wichtiger noch – ebenso umgekehrt, denn in jene Passagen, in denen Jakob Barbaras Lied vernimmt oder vorspielt⁹, sind wir gezwungen, das Gehörte *lesend* nachzuvollziehen. Die Melodie entzieht sich dem Referenzsystem Literatur. Die Notation bleibt an diesen Stellen für uns stumm, sie ist – wie der Klang – allein dem Einverständnis der beiden Liebenden vorbehalten. Das Lied wird über den Bruch und die unglückliche Liebesgeschichte hinaus eine unausgesprochene Verbindung bewahren. Pars pro toto behält Barbara nach Jakobs Tod dessen Violine.

Das Gedicht *Als sie, zuhörend, am Klaviere saß* verweist auf ein Ich, das lyrische Ich, das, als sie, *zuhörend*, am Klavier saß, *beobachtend* zugegen war. Die Situation erzeugt das Ich und das Ich erzeugt die Situation; sie sind einander – zumindest in der Darstellung – wesentlich konstitutiv. Zuhören und Sprechen

⁹ „Das war das Lied, sagte er [Jakob, K.K.], die Violine hinlegend. Ich hörte es immer mit neuem Vergnügen.“ (Grillparzer 1874a: 63).

werden in diesem wortlosen Dialog, der von der Musik bestimmt wird, in eins geführt. Das rezeptive und das produktive Moment sind in der Poesie überaus eng miteinander verbunden, ja beinahe untrennbar. Das wiederum zeugt von einer Innigkeit, die für die beiden Figuren nur über ein Drittes, die Kunst, zustande kommen kann. Die Innigkeit ist eine der Zeichen, deren Zusammenfinden, einmal in Bewegung geraten, nicht selbstverständlich ist. Im Gegenteil, es ist eine äußerst sensible Angelegenheit, die in ihrer Zartheit der geschilderten Aufgewühltheit, die ebenso der Fall ist, diametral entgegensteht.

In der Rezeption von Grillparzers Werken wurde, wie bereits eingangs erwähnt, der Biographismus zu einem Selbstläufer. Das im März 1821 entstandene Gedicht *Als sie, zuhörend, am Klaviere saß* erscheint mitunter als an Katharina Fröhlich gewidmet. Heinrich Laube schildert mit Verweis auf die Tagebücher jene Szene, in der sich Grillparzer und Katharina Fröhlich im Rahmen eines Konzertabends 1821 kennengelernt hatten (vgl. Grillparzer 1932, I, 10: 284).

In einem Konzerte singen und spielen zwei Schwestern Fröhlich in ausgezeichneter Weise und die dritte Schwester sitzt als Zuhörerin da. Sie heißt Katharina und ist sehr schön. Grillparzer bemerkt die Schönheit nicht augenblicklich, wohl aber allmählich. Er nähert sich ihr und wird von ihr mit Preisen seiner Dichterkraft begrüßt, was ihm eigentlich nicht gefällt. Aber die Bekanntschaft ist gemacht, und die Fortsetzung derselben ergibt das Liebesverhältnis, welches sein ganzes Leben durchzieht, welches ein Rätsel wird für die Welt, weil es zu keiner Ehe führt, und über welches wir aufklärende Äußerungen in Grillparzers Tagebüchern finden werden. (Laube 1884: 42–43)

Gedicht und Biographie treten in einen Dialog, der in der Deutung gerne recht einseitig nacherzählt wird. So ist nicht auszuschließen, dass nicht nur die Biographie das Gedicht hervorbringt, sondern eher das Gedicht diese konkrete Szene aus Grillparzers Leben (in Laubes Nacherzählung).¹⁰ Paraphrasiert nun die Literatur das Leben, oder nicht eher das Leben die Literatur, genauer, das *beschriebene und nacherzählte* Leben? Diese Frage führt unweigerlich zurück zur *Selbstbiographie*, die uns daran erinnern muss, dass die Erzählung über das eigene Leben *immer* ein Konstrukt ist. Die *Selbstbiographie* ist ein überaus wichtiger Text, denn sie ist jenes Dokument, in welchem Grillparzer vorführt, wie man *zusammenhängend* über das eigene Leben erzählen kann, nämlich mitunter ausschließlich *unzusammenhängend*. Der Zuhörer und Dichter beschreibt Jakobs Musik als eine scheinbar

¹⁰ Die *Historisch-kritische Gesamtausgabe* kommentiert die Szene des Zuhörens wie folgt und unter Verweis auf das Tagebuch: „Selbst gebannt verharrend, studiert Gr.[illparzer] die Macht, die die Musik über Kathi hat“ Grillparzer 1932, I, 10: 284).

„unzusammenhängende Folge von Tönen ohne Zeitmaß und Melodie.“ (Grillparzer 1874a: 53) Die *Selbstbiographie* ist ein Dokument des Zusammenhangs, das vielfach von der Unmöglichkeit desselben berichtet und die Konsolidierung des Unvereinbaren ebenso formal zum Ausdruck bringt. Hierin liegt ihre besondere Komplexität. Unser wichtigstes Dokument Grillparzers über den Zusammenhang von Leben und Literatur ist höchst szenisch, oder wie es im *Armen Spielmann* heißt „sprungweise gegriffen“ (Grillparzer 1874a: 53), und erreicht gerade in ihrer Szenenhaftigkeit ihre dramatische Gegenwärtigkeit.

Grillparzers Satz „Meine Gedichte sind meine Biographie“ muss ernst genommen werden, doch was es bedeutet, ein Leben in Gedichten nachzuvollziehen, kann nur über die genaue Lektüre der Gedichte geschehen. In den Gedichten wirkt nun, wie in allen literarischen Schöpfungen Grillparzers, eine poetische Idee. Er schreibt dazu in der *Selbstbiographie*: „Die Grundirrtümer der menschlichen Natur sind die Wahrheit der Poesie, und die poetische Idee ist nichts anderes als die Art und Weise wie sich die philosophische im Medium des Gefühls und der Phantasie bricht, färbt und gestaltet.“ (Grillparzer 2017 [1849]: 87) Einander Ausschließendes, nämlich Irrtum und Wahrheit, sind laut Grillparzer über die Literatur miteinander verbunden. Unser Blick sollte darauf gerichtet sein, wie sich das Widersprüchliche „bricht, färbt und gestaltet“. Im Gedicht *Als sie, zuhörend, am Klaviere saß* wird diese Lichtbrechung vielfach ausgeführt und sogar explizit aufgegriffen (S6/Z1-2: „Und wie die Sonne steigt; die Strahlen dringen / Durch der zersprengten Wetter dunkle Nacht“). Leben und Literatur sind, gerade weil sie einander auszuschließen scheinen, in der Poesie miteinander verbunden.

Der Zusammenhang von „Liebe“ und „Leben“ wird in diesem Gedicht über das lyrische Sprechen erwirkt, das über den Versuch einer Annäherung berichtet, die eben nicht im Sprechen geschehen kann, aber dennoch gelingt. Sie gelingt, weil es ein Einverständnis gibt; die Geste der „Lieblichsten von allen“ (S1/Z1) ist dem Ich deut- und verstehbar. Sie sprechen dieselbe Sprache – ohne Worte. Das Gedicht zeigt nicht nur die Bewegung zu einer höheren Ausdrucksweise (bei gleichzeitigem Stillsitzen der Beteiligten), sondern führt sie vor: „fliehende Töne“ werden zu „verflognen Tauben“, „Ich“ und „sie“ finden Einklang in Zuhören und Zuschauen. Zugleich bleibt das Gedicht aber Produkt seiner selbst, es ist ein Stück Lektüre. Somit ist wohl das Ringen um den Zusammenhang – das Zittern vor Begierde nach demselben – immer auch ein Stück weit in der Auf- und Hingabe des Publikums, des Rezipienten – vielleicht des susceptiblen Rezipienten – gelegen, der ebenso zum genauen Zuhören angehalten wird. Grillparzer nimmt diesen Konflikt nicht ab, aber er lässt uns daran teilhaben – denn er ist die Grundlage jeder Poesie.

Literatur

- Dusini, A. (1991), *Die Ordnung des Lebens. Zu Franz Grillparzers „Selbstbiographie“*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Grillparzer, F. (1874a), *Der arme Spielmann*. In: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Bd. 8. Zweite Ausgabe. Hrsg. von Laube, H. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung.
- Grillparzer, F. (1874b), *Der Traum ein Leben*. In: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Bd. 5. Zweite Ausgabe. Hrsg. von Laube, H. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung.
- Grillparzer, F. (1878), *Als sie, zuhörend, am Klaviere saß*. In: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Bd. 1. Gedichte. Dritte Ausgabe. Hrsg. von Laube, H. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung: 40–41.
- Grillparzer, F. (1932), *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Sauer, A. (†)/Backmann, R. Abt. 1, Bd. 10. Wien: Schroll & Co.
- Grillparzer, F. (1937), *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Sauer, A. (†)/Backmann, R. Abt. 1, Bd. 12.2. Wien: Schroll & Co.
- Grillparzer, F. (2017 [1849]), *Selbstbiographie*. Hrsg. Dusini, A./Kaufmann, K./Reinstadler, F. Salzburg/Wien: Jung und Jung.
- Kuh, E. (1872), *Zwei Dichter Österreichs: Frank Grillparzer. Adalbert Stifter*. Pest: Verlag von Gustav Heckenast.
- Lackner, J. (Hrsg.) (1947), *Der ewige Grillparzer*. Linz: Österreichischer Verlag für Belletristik und Wissenschaft.
- Laube, H. (1884), *Franz Grillparzers Lebensgeschichte*. Stuttgart: Cotta.
- Matt, P. v. (1970), *Gedichte*. Stuttgart: Reclam.
- Rizy, F.T. (Hrsg.) (1877), *Grillparzer-Album*. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung.
- Schiller, F. (1810), *Die Begegnung*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 9. Wien: In Commission bey A. Doll: 74–75.
- Weilen, J. (Hrsg.) (1872), *Gedichte von Grillparzer*. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung.

