

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 4 (1961)
Heft: 2-3

Artikel: Grillparzers Handzeichnungen
Autor: Gladt, Karl
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-387932>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

English phrase book first published in 1869, illustrated from a Portuguese sketch book of Edward Bawden.

Elkin Mathews Ltd, the booksellers at Takeley in Hertfordshire, recently arranged to distribute books from the Gravesend Press, Kentucky.

Joseph Graves, the owner of this press, died in 1960. Before his death he wrote and had produced at the Pickering Press, New Jersey, *The Gravesend Press, a bibliographical confession with woodcuts by Fritz Kredel*. This describes his ten years as a private printer-publisher, his associations with Victor Hammer who brought to the press a manuscript by Rudolf Koch, Fritz Kredel and R. Hunter Middleton. Mrs Lucy Graves, who distributed the *Confession*, also worked at the press executing much of the binding. The few books and ephemeral pieces which Graves produced between 1949 and 1959 entitle him

to be ranked with John Fass of New York and with John Peters and Peter Foster of Cambridge.

Since 1958, when Thomas Rae issued *Private Press Books*, bibliographical notes on new productions have regularly appeared in annual checklists. The current list, prepared by Rae and Roderick Cave, contains 111 books from 71 presses (Private Libraries Association, Pinner, Mx.).

I hope my readers will forgive the sketchiness of these brief remarks. It seemed better to mention a number of bibliographical affairs rather than dwell on a few of them. Even now I have left out entirely many interesting events and developments especially where publishing and graphic art come into a common harness. This subject is touched on with the mention of Derek Cousins but a detailed assessment is wanting (see reproduction on page 81).

KARL GLADT (WIEN)

GRILLPARZERS HANDZEICHNUNGEN

Doppelbegabungen in der Welt der Genialen sind für die Persönlichkeitsgeschichte stets interessant. Goethe zeigte auch als Zeichner überdurchschnittliches Vermögen, und Adalbert Stifter oder Gottfried Keller waren zeitweise wenigstens sich selbst kaum im klaren, welcher Kunstgattung sie sich zuwenden sollten. Wie ihre Dichtungen sind auch ihre graphischen Darstellungen besprochen und veröffentlicht worden. Man hat Vorwurf und Bildgestaltung zu ihren poetischen Arbeiten in Beziehung gesetzt und ist dadurch in der Erkenntnis der schöpferischen Persönlichkeit einen Schritt weiter gekommen.

Höchst seltsam ist die Tatsache, daß Franz Grillparzers Handzeichnungen – 28 an der Zahl –, die vor 83 Jahren von der

Wiener Stadtbibliothek übernommen wurden, bisher keine Auswertung erfahren haben. Im Übernahmeprotokoll, das sämtliche Gegenstände, Bücher, Manuskripte, Briefe und dergleichen des Dichternachlasses aufzählt, war die Mappe mit den Zeichnungen, deren Inhalt allerdings seither noch ergänzt werden konnte, gar nicht erwähnt. Wohl hat Reinhold Backmann, der August Sauers Editionsarbeit fortsetzte, in der Gesamtausgabe wie in den Grillparzer-Studien¹ u. a. die Skizzen zum «Goldenen Vließ» veröffentlicht. Aber er benutzte sie nur als

¹ Reinhold Backmann: «Vom Werdegang des ‚Goldenen Vließes‘, Versuch einer Analyse seines Entstehungsprozesses», in: «Grillparzer-Studien», hg. von Oskar Katann, Wien 1924, S. 130ff.

Illustration zur Geschichte der Entstehung der Trilogie und geht über einen flüchtigen Deutungsversuch der dargestellten Szenen kaum hinaus. Die meisten Zeichnungen des Dichters fanden bisher keine Veröffentlichung, ja, werden in der historisch-kritischen Gesamtausgabe (S.W.) nicht einmal erwähnt.

Die Vermutung liegt nahe, daß die Herausgeber des Dichternachlasses nicht sicher waren, ob sie Grillparzer diese Zeichnungen zuschreiben sollten oder nicht. Zeichentechnik, Schrift- und Papiervergleich hätten allerdings – mit einer einzigen Ausnahme – alle Zweifel zerstreuen können. Vielleicht mag man auch der Meinung gewesen sein, Grillparzers Handzeichnungen hätten keinen künstlerischen Wert und eine Publikation könnte das Urteil der Nachwelt über ihn beeinträchtigen. Aber auch dieser Einwand erscheint – ganz abgesehen von der absoluten Bedeutung der Dichterpersönlichkeit – sinnlos. Grillparzer hat u. a. auch Kompositionen hinterlassen, die, gemessen an den Schöpfungen seines Idols Wolfgang Amadeus Mozart, bedeutungslos erscheinen müssen. Dennoch hat man sie veröffentlicht, Formgefühl und Rhythmik seines sprachlichen Ausdrucks zu seiner unleugbar bewiesenen musikalischen Begabung in Beziehung gesetzt.

Wenn man sich mit dem Thema der Handzeichnungen Grillparzers beschäftigt, muß man wenigstens in großen Zügen die Beziehungen des Dichters zur bildenden Kunst im allgemeinen, zur Malerei und Graphik im besonderen darzulegen versuchen. Wertvollen Aufschluß geben hier vor allem seine ästhetischen Studien. Aber – und hierin liegt eine nicht unbeträchtliche Schwierigkeit der Betrachtung – alle diese Bemerkungen des Dichters haben mehr oder weniger lehrhaften Gehalt und sagen im Grunde genommen nichts aus über seine subjektive Bindung, seine Neigungen und den Entwicklungsgang seiner eigenen Fertigkeit. Es wäre unrichtig, Grillparzers Verhältnis zur bildenden Kunst zu unterschät-

zen. Seine Reisen nach Griechenland und Italien, seine Besuche in den berühmtesten Museen Europas vom Vatikan bis zum Louvre haben in ihm nachhaltige Eindrücke hinterlassen und auch seine Dichtungen weitgehend beeinflußt. Seine Beziehungen zu allem Bildhaften jedoch war – worauf seltsamerweise noch niemals hingewiesen worden ist – von einer physischen Veranlagung beeinträchtigt: Grillparzer war nicht visuell orientiert.

Goethes poetische Metapher vom «sonnenhaften Auge» ist nicht von ungefähr niedergeschrieben worden. Goethe hatte sich bis ins hohe Alter ein scharfes Sehvermögen bewahrt. Bilder und Persönlichkeits-schilderungen bezeugen sein «vogelartiges» Auge, und ein mißgünstiger Beobachter sprach sogar einmal hinsichtlich seiner Blickschärfe das unziemliche Wort von der «unanständigen Neugier», mit der der Weimarer seinen Besuch abtaste. Grillparzers Augen hingegen – man mag zum Beweise Bilder aus allen Altersstufen heranziehen – erscheinen leicht verschleiert. An verschiedenen Stellen in seiner Selbstbiographie beklagte der Dichter den Nachteil, der ihm schon von frühester Jugend an aus dem mangelhaften Gesichtssinn erwachsen war. Eine dieser Stellen ist so kennzeichnend, daß sie hier zitiert werden soll:

«Mich interessierte eine sehr schöne Frau, die in Wien auf dem sogenannten Stockam-Eisen-Platze im dritten Stock wohnte. Eines Tages, als ich im Vorübergehen mich am Ende des Stephansplatzes, daher noch in ziemlicher Entfernung befand, erblickte ich an einem offenen Fenster des mir wichtigen Hauses und dritten Stockwerkes etwas Weißes, das ebensogut ein Mann, als eine Frau oder wohl gar ein Stück aufgehängter Wäsche sein konnte. Im nächsten Augenblicke aber sah ich die Züge der Frau mit einer solchen Porträtähnlichkeit, daß ich sie unmittelbar auf Elfenbein oder Leinwand hätte bringen können. Das hat in mir die Vermutung hervorgebracht, daß meine Kurzsichtig-

keit nicht von einer Beschaffenheit der Linse, sondern von einer Schwäche des Augennervs herrühre, die sich durch Aufregung und Zuströmen des Blutes für Momente verliert...²»

Über die Richtigkeit der Schlußbemerkung Grillparzers mag der Physiologe entscheiden. Für die Betrachtung seiner Zeichnungen ist die Feststellung wichtig, daß der Dichter selbst sich nicht als visuellen Typus empfand. Zweifellos – dies sei hier nur nebenbei erwähnt – hatte die Erkenntnis dieser Tatsache eine besondere Wirkung auf seinen Charakter. Da durch diesen physischen Mangel die frische Zugluft ungehinderter Betrachtung der Außenwelt abgehalten wurde, konnte die schwelende, verzehrende Glut in seinem Innern niemals zur befreienden, lohenden Flamme empor schlagen.

Während die Biographen Goethes in der Lage sind, die Entwicklung, die der Dichter als Zeichner nahm, genau verfolgen zu können, die Künstler, die ihn beeinflussten, namentlich aufzuzählen, weiß man in dieser Hinsicht von Grillparzer nichts. Auch seine Schulzeugnisse geben hierüber keinen Aufschluß; dennoch muß man annehmen, daß damals noch weit mehr als heute Zeichnen und Malen zum Lehrgang der Allgemeinbildung gehörten. Daß er aus eigenem nicht müßig war, sich zu üben, entnehmen wir abermals seiner Selbstbiographie:

«Ich hatte alles getrieben, was der Mensch treiben kann; Tanzen und Jagen, Reiten und Fechten, *Zeichnen* und Schwimmen; nichts ist mir fremd geblieben, ja ich habe es, mit Ausnahme der Jägerei, mit einer bestimmten Anlage getrieben, und das alles ist mir fremd geworden³.»

Der resignierende Abschluß dieses kurzen und doch so aufschlußreichen Bekenntnisses sagt eindeutig, daß neben der Ausübung an-

derer Fertigkeiten auch die des Zeichnens allmählich vernachlässigt wurde. Tatsächlich, soweit Grillparzers Handzeichnungen eine Datierung zulassen, sind sämtliche Blätter – eine Schülerzeichnung ausgenommen – in einen Zeitraum von 1807 bis 1830 einzuordnen. Es ist auch nicht zu befürchten, daß Zeichnungen aus späteren Jahren verlorengegangen wären. Für Grillparzer hatte die bildende Kunst wie die Ausübung seiner persönlichen Begabung keine absolute Bedeutung. Er war im Gegensatz zu Goethe kein «quietistischer» Betrachter von Gemälden, kein Sammler von Graphiken, und sein Interesse bezog sich nur auf eine bestimmte Art von Darstellungen. Gesteht er doch selbst, daß er bei einem Besuch der Kunstgalerie in Dresden im Verlaufe von vier Stunden 413 Nummern gesehen habe⁴. Während seiner verschiedenen Reisen hat er gewiß zahlreiche Naturstimmungen erlebt, aber mit Ausnahme von zwei unscheinbaren flüchtigen Bleifederskizzen in einem kleinen Notizheftchen fand sich in seinem Nachlaß nirgends ein Ansatz oder ein Versuch, die erlebte Stimmung oder Landschaft festzuhalten. Die erwähnten Blätter, im Ausmaß 100:64 mm, tragen, von fremder Hand hinzugefügt, die Beschriftung «Gastein, 1820», eine wohl irrtümliche spätere Datierung, da Notizen und Bilder auf den Gasteiner Aufenthalt im Jahre 1818 hinweisen. Außer einer Titelzeichnung, einem Löwenkopf, zeigt Blatt 7 den Fall der Gasteiner Ache und die Rückseite von Blatt 8 das Schloß Schönbrunn, von der Gloriette aus gesehen. Diese Skizzen, unbeholfen und schwunglos, bezeugen, daß Grillparzer zum «Landschafter» keine Veranlagung hatte.

Interessant für die Betrachtung Grillparzers als Zeichner ist eine Stelle in der Selbstbiographie, die seine – Musikalität, sein Talent zu Improvisationen am Klavier betrifft. Der Dichter sagt in diesem Zusammenhang:

«Oft legte ich einen Kupferstich vor mir

² Franz Grillparzer, Sämtliche Werke (S. W.), Historisch-kritische Gesamtausgabe, hg. von August Sauer und Reinhold Backmann, Wien 1909–1947. I, 16, S. 189ff.

³ S.W. I, 16, S. 99.

⁴ S.W. II, 8, S. 231.

auf das Notenpult und spielte die darauf dargestellte Begebenheit, als ob es eine musikalische Komposition wäre...⁵»

Gestalten sind es, die ihn anziehen, vornehmlich solche, die einen Handlungsverlauf imaginieren, und wie das Bild dem Ton, so entspricht bei der Inversion dieses photistischen Phänomens dem Ton das Bild. Als Grillparzer mit seiner Arbeit an der Argonautentriologie begann, spielte er mit seiner Mutter vierhändig Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven. Die seelische Erschütterung, die der Selbstmord seiner Mutter verursacht hatte, ließ verschiedene Bilder seiner dramatischen Arbeit, die ihm während des Spiels in den Sinn gekommen waren und sich mit den Tonfolgen verbunden hatten, unter die Schwelle seines Bewußtseins versinken. Nach mehr als einem Jahre geriet er mit einer anderen Partnerin an die gleichen Kompositionen, und da ergab sich etwas Seltsames:

«Ich wußte auf einmal wieder, was ich wollte, und wenn ich auch den prägnanten Standpunkt der Anschauung nicht mehr rein gewinnen konnte, so hellte sich doch die Absicht und der Gang des Ganzen auf...⁶»

Der Faden war wieder gefunden, und wie auf einem Filmband rollte die Handlung, die seine Phantasie mit den Tönen verknüpft hatte, neu vor ihm ab.

Es wäre ein Irrtum anzunehmen, Grillparzers Vorstellungswelt hätte, wie man dies bei schizophrenen Persönlichkeiten beobachten kann, Statik und Farbe nicht erfassen können; seine Beziehungen zu den großen Porträtisten seiner Zeit widerlegen dies ebenso wie viele seiner Gedichte; so etwa die einzigartigen Frauenbilder in «Allgegenwart» oder «Begegnung» – wohl das Schönste, was in dieser Art jemals geschaffen wurde. Aber als Zeichner oder als Maler eines solchen Vorwurfs hat er sich nie versucht. Seine Handzeichnungen – und das ist wesentlich – sind nur Gedächtnishilfen,

⁵ S.W. I, 16, S. 98.

⁶ S.W. I, 16, S. 154/55.

sei es, daß er sich zum Studium eines Themas Skizzen anfertigte, sei es, daß er die fruchtbaren Momente eines Dramenstoffs als Stützen seiner Inspiration festhalten wollte. Mit zunehmender Gewandtheit, diese Bilder ohne Hilfe im Gedächtnis zu behalten, schwand die innere Nötigung, zum Zeichenstift oder zur Feder zu greifen; fehlen doch bereits für seinen ersten großen Wurf, die «Ahnfrau», da ihn der «Furor des Schreibens» überkam, alle Gedächtnishilfen dieser Art.

Die erste von Grillparzer erhaltene Zeichnung ist eine Schwankillustration, die den Titel «Columbus» trägt (1). Das Blatt aus grobem, grauem Papier, ohne Wasserzeichen, 185:272 mm, mit Bleifeder skizziert, mit Tinte nachgezogen und laviert, dürfte zwischen 1803 und 1806 entstanden sein. Der Vorwurf ist die in Girolamo Benzoni's «Historia del mondo nuovo» geschilderte Szene während des Gastmahls bei Kardinal Mendoza, an die wir uns heute bei der sprichwörtlichen Phrase «das Ei des Kolumbus» erinnern. Es ist zweifellos eine Schülerarbeit, zeigt aber in der Eigenart der Schraffierung und Schattierung deutlich jene Züge, die auch in den Zeichnungen Grillparzers aus späterer Zeit erkennbar sind. Der Einfluß barocker Holzschnittillustrationen ist offensichtlich. Proportion und Perspektive mögen wohl etwas fehlerhaft sein; zieht man aber in Betracht, daß der Dichter, als er diese Zeichnung machte, vierzehn oder fünfzehn Jahre alt war, so ist die Lebendigkeit, vor allem auch das Erfassen des dramatischen Moments der Szene, wirklich staunenswert. Sämtliche Gemütsbewegungen – Verblüffung, Ärger, Spannung und Überlegenheit – sind in den Mienen der sechs Personen, die den Tisch umgeben, zum Ausdruck gebracht, die Situation ist vollkommen erfaßt, und es ist gut vorstellbar, daß der Knabe sie nicht nur nacherlebt, sondern, wie es von anderen Themen aus der Selbstbiographie herauszulesen ist, auch agierend darzustellen versucht hat. Wie sehr ihn die Anekdote ergötzte, mag aus der Anspielung

in den Eingangsworten zu «Alzindor, Prinz von Eldorado» entnommen werden⁷.

Die ersten Zeichnungen zu seinen poetischen Entwürfen stammen aus dem Jahre 1807. Das um das Deckblatt verstümmelte Heftchen besteht aus 7 Blatt sehr groben, unsatinierten Papiers in der Größe von 213:148 mm. Die Blätter sind so zugeschnitten, daß nur auf Blatt 1 fragmentarisch das Wasserzeichen «AS» am Unterrande und auf Blatt 3 an der gleichen Stelle eine stilisierte Lilie zu erkennen sind. Die Eintragungen – noch echt kindlich – gehen kunterbunt durcheinander: Konzeptstellen zu Schulübungen, Übersetzungsversuche und – Dichtungsentwürfe, die deshalb so interessant sind, weil die dazugehörigen Zeichnungen einen tieferen Einblick in die Phantasie des genialen Sechzehnjährigen gewähren. Die erste Zeichnung (2) dieser Gruppe – wenn auch durch die Faltung an späterer Stelle erscheinend – gehört zu dem Entwurf einer Stammbuchwidmung in französischer Sprache, die mit den Worten «Rempli d'épines est, chère amie...»⁸ beginnt, ein nackter Mann, der in der Rechten eine gestürzte Fackel hält und von einer mit einem Chiton bekleideten weiblichen Gestalt umarmt wird. Zu Füßen des Fackelträgers ist ein stürzender Krug gezeichnet. Das Gedicht war für ein Mädchen namens Karoline, aus dem Kreise der Familie Wohlgemuth, verfaßt und wurde am 5. Februar 1807 niedergeschrieben. Sehr interessant ist es, daß der Dichter auf der gegenüberliegenden Heftseite das Motiv in einer flüchtigen Skizze variiert hat, wobei eine Frauengestalt die Fackel trägt und von einem Knaben umarmt wird.

Zeitlich folgend ist eine szenische Darstellung zu einem Gedicht, dessen Entwurf erst mit dem Datum vom 19. Juli 1808 vorliegt und das den Titel «Liebe und Wollust» trägt. Das Thema ist der Unterschied von idealer Liebesempfindung und derber Sinnfreude. Nicht nur während der Reife-

zeit, sondern auch während der späteren Jahre war Grillparzer immer wieder anfällig für heftige, sinnliche Begierden, was er auch einmal unumwunden in einer Tagebuchstelle gesteht⁹. Das Motiv des Beginnes der Beziehungen zum andern Geschlecht nimmt seine Phantasie sehr in Anspruch, und wie die Abbildung 3 beweist, geht die Konzeption des Gedichts auf das Jahr 1807 zurück. Ein Jüngling in Barocktracht und kurzem spanischem Mantel streckt mit großer, pathetischer Geste die Hand nach einem kurzgeschürzten Mädchen aus, das in der linken Hand einen Pokal trägt und mit dem Zeigefinger der erhobenen rechten den noch scheinbar Widerstrebenden zu sich zu locken sucht. Die Zeichnung entspricht den Worten der sechsten Strophe des erwähnten Gedichts:

«... in der hoherhobnen Linken
hält sie schmeichelnd den Pokal,
aber folgst du ihren Winken,
willst den süßen Nektar trinken,
mordet dich ihr scharfer Stahl¹⁰.»

Das Bechermotiv mit der Bedeutung der Verführung und Vergiftung erscheint bei Grillparzer des öfteren; man denke zum Beispiel an die Szene Aietes–Jason–Medea im zweiten Aufzug der «Argonauten»¹¹, oder an den dritten Aufzug von «Der Traum ein Leben»¹².

Die übrigen Figurinen dieses Heftes zeigen Gestalten zu den Entwürfen, die im Jahre 1808 entstanden sind. Da ist auf Seite 4 ein spanischer Ritter mit Federhut, Mantel, Schwert und Ordenskollane, der eindeutig als «Don Federigo de Gußman» bezeichnet ist (4). Auch die beiden Figurinenfragmente, wie die auf Blatt 7 skizzierte Gestalt, sind zweifellos dem Trauerspiel «Blanka von Kastilien» zuzuzählen. Die beiden anderen Figurinen in der Tracht des 18. Jahrhunderts gehören zur Personengruppe des Lustspiels «Das Narrennest». Es genügt,

⁹ S.W. I, 8, S. 6.

¹⁰ S.W. II, 5, S. 90.

¹¹ S.W. II, S. 95; V, S. 895 ff.

¹² S.W. I, 5, V, S. 1530 ff.

⁷ S.W. II, S. 41.

⁸ S.W. II, S. 60.

die Skizze zu betrachten und hiezu die Bühnenanweisung Grillparzers für die Person des Schöngelbes und Criticus Katze zu lesen: «Katze ist elegant gekleidet, etwas kahlköpfig und dünnbeinig. Trägt den Hut unter dem Arm...¹³» Der beleibte, ältere Herr, der, auf einen Stock gestützt, einem Gesprächspartner aufmerksam zuzuhören scheint, und dessen Figurine auf der zweiten inneren Blatthälfte gezeichnet ist, zeigt offenbar, wie sich Grillparzer die Gestalt des «Partikuliers Peter Wacke» vorgestellt hat.

In die Zeit kindlicher Vorstellungswelt und Komödienleidenschaft, wie sie Grillparzer in der Selbstbiographie schildert¹⁴, führt eine andere Gruppe von Figurinen, die keinem bestimmten Dramenentwurf zuzuzählen ist. Das Ritter- und Geisterstück der Vorstadtbühne hat in dieser Zeit seine Phantasie ebenso beschäftigt wie die Lektüre Wielands. Er versucht sich u. a. in Reiterbildern und schult seinen Blick in der Betrachtung von Monumenten. So zeichnete er das Standbild Franz I. von Balthasar Moll, das ursprünglich im Paradeisgartl (Kaisergartl) aufgestellt war. Erstaunlich vollkommen in Proportion und Haltung ist auf der Rückseite von Blatt 3 unter einem Übersetzungsversuch von M. T. Ciceros «Epistolarum V» ein Geharnischter skizziert. Die Zeichnungen auf Blatt 6, der Ritterkampf mit einem geflügelten Löwen wie die meisterhaft dargestellte Turnierszene (5) gehören zur gleichen Gruppe. Es ist begründet anzunehmen, daß diese Bilder mit dem zwischen 1806 und 1807 geplanten und leider nur fragmentarisch gebliebenen Rittergedicht «Galorin und Malwine» im Zusammenhang stehen¹⁵. Für eine Deutung der beiden andern Skizzen desselben Blattes – ein nach der Seite schielender kleiner Faun und ein Männerkopf mit offenem Hemdkragen und langem, auf die Schultern herabfallendem Haar (man ist beinahe versucht, an ein nicht ganz geglücktes Schiller-

Porträt zu denken) – fehlt leider jeder Anhaltspunkt. Wohl aber zeigt die Vorderseite desselben Blattes eine Skizze, die einwandfrei zu erklären ist: eine Frauengestalt, die mit beschwörender Geste vor einem Edelmann auf den Knien liegt. Die Zeichnung gehört zum Vorstellungskreis des Trauerspiels «Robert, Herzog von der Normandie». Die Szene gibt den siebenten Auftritt des ersten Akts wieder: Sibille bittet kniefällig ihren Gatten, sich nicht in das Lager seines Bruders Heinrich zu begeben. («Robert, sieh mich zu deinen Füßen – geh nicht in Heinrichs Lager!¹⁶»)

Ein anderes Heft aus dem Jahre 1808 mit dem Entwurffragment des Trauerspiels «Rosamunde Klifford» enthält auf der Rückseite von Blatt 1 ebenfalls Federskizzen, die allerdings mit dem Dramenentwurf nicht im Zusammenhang stehen. Goethes «Egmont» beschäftigt ihn damals mehr, als seiner Entwurfsarbeit zuträglich ist, denn mitten im Texte seines eigenen Dramas ist Herzog Alba (6) mit gezogenem Degen gezeichnet, schattenhaft daneben ein Höfling, auf der linken Blattseite vermutlich Egmont zu Pferde und daneben eine etwas karierte Soldatenfigur, vielleicht Buyck, allerdings in der Uniform des 18. Jahrhunderts, mit Epauletten, Zweispitz und Säbel.

«Meines Wissens hat noch Niemand einen jungen Menschen beim Erwachen der Leidenschaft geschildert. Er müßte gemahlt werden, wie er Tag und Nacht von üppigen Bildern umlagert ist, wie er glühend eine gewisse Gelegenheit sucht, und wenn sie kommt, nicht etwa blos zu scheu ist sie zu benutzen, sondern nicht einmahl merkt, daß sie da ist... Ich habe mir einst vorgenommen, ein solches Bild in einer projektierten Fortsetzung von Goethes Faust zu zeichnen...¹⁷»

Diese Gedanken hat Grillparzer nach Sauers Angabe anfangs 1812 niedergeschrieben und, im Grunde genommen, auf die im Gedichte «Wollust und Liebe» ausgeführten

¹³ S.W. II, 3, S. 170.

¹⁴ S.W. I, 16, S. 71 ff.

¹⁵ S.W. II, 5, S. 46.

¹⁶ S.W. II, 3, S. 128.

¹⁷ S.W. II, 4, S. 239.

Ideen zurückgegriffen. Die Stilisierung «Ich habe mir *einst* vorgenommen...» dürfte als jugendliche Überheblichkeit zu werten sein, denn 1812 war der Dichter volle 21 Jahre, und das «*einst*» kann demnach nur wenige Jahre zurückliegen. Jedenfalls dürfte er die Beschäftigung mit dem Faust-Stoff zu Ende 1809 oder zu Anfang 1810 begonnen haben. Wie sich der Dichter den zweiten Teil des «Faust» vorgestellt hat, geht aus einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1822 hervor. Wichtig dabei ist für die Betrachtungen seiner Handzeichnungen der letzte Satz des Szenariums:

«Das Ganze gäbe ein eigenes Stück, bei dem das Göthische vorausgesetzt würde¹⁸.»

Wie Grillparzer bei seinen Dramenentwürfen sich durch Deklamieren in eine schöpferische Stimmung zu steigern suchte, so hatte er offenbar auch beim Studium des Faust-Stoffs die Absicht, «die Gedanken im Bilde zu genießen.» Vier Bleistiftzeichnungen sind von ihm erhalten, die jene Faust-Szenen, die ihm im ersten Teile am wesentlichsten schienen, illustrieren. Diese Zeichnungen sind von seiner Hand beschriftet Faust, 1: Studierzimmer, Erdgeistszene: «Ich bin's, bin Faust, bin deines Gleichen,» Faust, 3: Studierzimmer: «Das also ist des Pudels Kern», Faust, 7: «Mein schönes Fräulein, darf ich wagen», und Faust, 24: Offen Feld: «Was weben die dort um den Rabenstein.» (7, 8, 9)

Das Format der Blätter ist verhältnismäßig groß, 360 : 230 mm, das Papier stark, grobkörnig, von gelblicher Farbe und zeigt als Wasserzeichen deutlich die Buchstaben WEP, während das Kernornament, eine Kartusche, nur teilweise erkennbar ist. Die Faust-Zeichnungen sind im Vergleich zu allen bisherigen Skizzen äußerst exakt ausgeführt, und die Manier ist unleugbar die des Dichters. Faust erscheint schon in der Erdgeistszene als junger Mann, in spanischer Tracht, Mephisto einmal rokokokartig,

mit Degen und Haarbeutel, dann im Narrenkleide und in der 24. Szene, wie Faust, in barocker Tracht mit Stulpenstiefeln und Federhut. Die Details sind genauestens ausgeführt, Kleiderwurf, Falten, Spitzen, Federschmuck, ja sogar Gretchens Frisur und Haarnadel sind ebenso sorgfältig gezeichnet wie Gestus und Blickattitude. Mag sein, daß der achtzehn- oder neunzehnjährige Grillparzer in der Szenenauswahl sich verschiedenen Vorbildern anschloß, die Komposition ist sein Gedankengut, und die Ausführung ist durchaus nicht zu unterschätzen.

Zeitlich folgend, und der Bleistifttechnik nach in engem Anschluß an die Faust-Szenen, ist eine Gebäudezeichnung anzureihen, die Darstellung eines Landschlusses, dessen Hauptgebäude durch Übergänge in Stockwerkshöhe mit den Seitentrakten verbunden ist (10). Die Identifizierung dieses Gebäudes war trotz aller Bemühung unmöglich und wird auch kaum mehr gelingen. Man könnte bei der Zeichnung an eines der mährischen Landschlösser denken, die Grillparzer als Hofmeister des jungen Grafen Seilern 1812 besucht hat. Für diese Annahme spricht, daß der Dichter für die Zeichnung ein zarteres und dünneres Papier verwendet hat, ein Blatt im Ausmaße von 245 : 190 mm, das zweimal gefaltet wurde und vielleicht als Briefbeilage für seine Mutter bestimmt gewesen sein mag. Als Wasserzeichen ist am Oberrande eine stilisierte Krone sichtbar.

Der Behandlung klassischer Themen, die mit der «Sappho» beginnt, ging ein genaues Studium theaterkundlicher Probleme voraus. Nach einer Tagebuchnotiz vom Jahre 1817 hat sich der Dichter um diese Zeit mit dem Buch «Die alte komische Bühne in Athen» von Peter Friedrich Kanngießer – nicht Kannegießer, wie Grillparzer schreibt – das zu Anfang desselben Jahres in Breslau erschienen war, beschäftigt¹⁹. Aus diesem Buche ist die Bühnendarstellung entnommen, die Grillparzer kopiert und mit

¹⁸ S.W. II, 4, S. 243.

¹⁹ S.W. II, 7, S. 129.

einer Legende versehen hat. Das Blatt hat eine Größe von 342 : 213 mm, die Zeichnung ist mit Bleifeder entworfen und mit Tinte nachgezogen. Das blaugraue, grobkörnige Papier zeigt als Wasserzeichen den Namen ‚Ranersdorf‘ (11).

Es ist nicht uninteressant, daß in der Mappe der Handzeichnungen Grillparzers ein Blatt aufscheint, das der Herausgeber der historisch-kritischen Ausgabe, Reinhold Backmann, als Zeichnung des Dichters dem fünften Akt der «Sappho» zuschreiben wollte. Dieses Blatt, 348 : 210 mm, zeigt auf der rechten Seite nur die Konturen verschiedener Gestalten, auf der linken u.a. eine junge Frau in der Tracht des 18. Jahrhunderts, einen Sack mit einem Trageband über der rechten Schulter. Nur diese Figur ist mit Pinsel und Feder ausgeführt. Backmanns Deutung ist kaum überzeugend²⁰. Keine Szene der Dramen Grillparzers, kein Fragment bietet den geringsten Anhaltspunkt für die hier angedeutete Situation, und es ist sehr fraglich, ob der Entwurf überhaupt dem Dichter zuzuschreiben ist; zur «Sappho» gehört die Skizze keinesfalls.

Wohl die interessantesten Zeichnungen Grillparzers sind die Blätter, die zur Argonautentrilogie gehören. Im Mittelpunkt des Konzepts seiner Dichtung stand, wie auch aus den Zeichnungen hervorgeht, nicht so sehr das Vließ, als die Person Medeens und ihr Verhältnis zu Jason. Für kein Drama hatte sich der Dichter bisher so genau vorbereitet, kein Stück bisher hatte ihm aber auch so viel Mühe gekostet, so viele Ansätze von ihm gefordert.

«Die Umriss müssen im Voraus klar sein», heißt es in einer Tagebuchstelle²¹, «die Ausfüllung muß sich während der Arbeit erzeugen, nur so verbindet sich Stoff und Form zu völliger Lebendigkeit.»

Diese Umriss, besser gesagt, Haftpunkte für die Phantasie sind hier in Bildern festgehalten. Die zum «Goldenen Vließ» gehörigen Federzeichnungen sind technisch we-

sentlich vollkommener als alle früheren. An Stelle des bisher schulmäßigen, konventionellen Zuges und des übermäßigen Pathos tritt uns hier natürliche Bewegung und vor allem eine persönliche Note in der Darstellung entgegen.

Die Blätter sind kleiner, das Papier ist zarter und von gelblichem oder hellgrauem Ton, ohne Wasserzeichen. Das erste Bild, gewissermaßen das Leitmotiv, ist der Baum mit dem Vließ und der bewachenden Schlange, 128 : 116 mm (12). Nach dem ursprünglichen Konzept Grillparzers war dieses Fabeltier im Gegensatz zur Sage kein Drache, sondern eine Schlange. Er scheint bei dieser Vorstellung von Erinnerungen aus seinen Kindertagen, vom Zaubrerflöten-Text, beeinflusst gewesen zu sein²². Die Parallele der Schlangenszene in «Traum ein Leben» und der ersten Szene dieser Mozart-Oper ist ja kaum zu verkennen. Doch dies nur nebenbei.

Das zweite Bild, ein Blatt im Ausmaß von 205 : 130 mm, zeigt die Szene Jason und Medea im 3. Aufzug der «Argonauten» (13). Backmann deutete das Bild richtig mit Vers 1273: «So hab es Störrische! Geh, du bist frei...» Die Situation ist äußerst eindrucksvoll festgehalten: Medea, in hilfloser Verzweiflung auf einem Felsblock sitzend, daneben Jason mit der Geste des überlegenen Eroberers, halb verächtlich, halb herausfordernd, die Arme über der Brust verschränkt. Bis zu dieser Szene war Grillparzers Arbeit an der Trilogie vor seiner Italienreise gediehen²³. Die Abschiedsverse an Italien, die neben der Zeichnung stehen, beweisen, daß er hier nach seiner Rückkunft anknüpfte. Auf der Rückseite dieses Blattes finden sich Textversionen aus dem zweiten Teile der Trilogie.

Die dritte Zeichnung zeigt die Schlußszene des 4. Aufzugs der Argonauten: Aietes verlangt das Vließ zurück, das Jason ihm vorenthält (Vers 1758 bis 1760). Das Blatt, 227 : 183 mm, ist aus dünnem, graugrünem

²⁰ S.W. I, 17, S. 174.

²¹ S.W. I, 16, S. 154.

²² S.W. I, 16, S. 70.

²³ Vgl. Backmann a. a. O., S. 161.

Papier ohne Wasserzeichen. Die Stimmung mit dem wogenden, von schwarzen Wolken beschatteten Meere, die Bewegung der Kampfszene entsprechen vollkommen der textlichen Gestaltung. Mimik und Gestus der Agierenden sind genau ausgeführt: Aietes, der zorn erfüllt auf Jason eindringt, Jason in verächtlicher Abwehr und Medea mit kummervollen Zügen, da man sie zurückhält, sich zwischen die Streitenden zu werfen.

Eine der rührendsten Szenen im letzten Teile der Trilogie ist jene zwischen Medea und Kreusa zu Anfang des 2. Aktes, die mit Medeas Eifersuchtsausbruch nach Jasons Auftritt ihren Höhepunkt findet. Daß der Dichter selbst davon ergriffen war, beweist die vierte Zeichnung, den Anfangsversen (583): «Hier, diese Saite nimm...» entsprechend. Das Blatt ist vom Ausmaß 223 : 181 mm und von derselben Papierqualität wie das vorige (14).

Weniger gelang die Darstellung der Schlußszene des 4. Aktes (15), Gora im Palasthofe niederstürzend, während Medea mit dem Dolch in der Hand aus dem Säulengange tritt, V. 2166: «Was hab' ich gesehn? Entsetzen!...» Weit aus wertvoller erscheint eine flüchtige Bleifederskizze zur gleichen Szene: Medea in wallenden Gewändern, Dolche in beiden Händen. Die verhältnismäßig kleine Zeichnung ist auf der Rückseite des ersten Bildes skizziert und leider durch die durchschlagende Tinte der Schraffen auf der Vorderseite stark beeinträchtigt (16).

Die Gesamtausgabe will der Vließ-Trilogie noch eine Zeichnung Grillparzers anreihen. Das Blatt, 258 : 202 mm, zeigt eine Frauengestalt in phrygischer Tracht, ein Gefäß tragend. Nach Backmann soll dies eine Darstellung Gora sein, die Kreusa Medeas Geschenk überbringt. Auf den ersten Blick ist jedoch ersichtlich, daß es sich hier um eine Pause eines Skulpturabbildes handelt, die nichts mit der Trilogie zu tun hat. Die Figurine zeigt ein verstümmeltes Gesicht. Grillparzer, der, wie sogar

kleine Skizzen zeigen, auf den Gesichtsausdruck ziemlichen Wert legte, hätte bei der Größe der Gestalt – 155 mm – kaum darauf verzichtet, auch die Mimik Gora auszuführen. Weiters legt Medea dem Wortlaut des Dramas zufolge das Vließ über das Gefäß, das Gora überbringen soll. Auch das zu zeichnen hätte der Dichter wohl kaum unterlassen. Überdies beweist der herunterhängende rechte Ärmel, daß es sich bei dieser Zeichnung um die Wiedergabe einer antiken Statue handelt. Mittelbar mag vielleicht die Zeichnung zur Bearbeitung des Sagenstoffes gehört haben, aber ein Szenenbild ist sie nicht. Das Papier, 258 : 202 mm, ist heller und feiner als die bisher benutzten Sorten und trägt als Wasserzeichen ein Muschelornament. –

«Wie wär's, wenn man aus dem Nibelungenliede ein Heldengedicht machte? Kein Alterthümliches, sondern so wie man heutzutage einen alterthümlichen Stoff behandeln mag?...²⁴»

Diese Notiz findet sich in den Tagebüchern aus dem Jahre 1820, und das Interesse für den Nibelungenstoff kommt bei Grillparzer durch Jahre hindurch immer wieder zum Vorschein. 1835 liest er den mittelhochdeutschen Text in der Kontamination von Friedrich Heinrich von der Hagen und betreibt eifrige Sprachstudien. Aber die rohen und primitiven Züge der germanischen Sagenwelt schrecken ihn immer wieder ab, und mit einer Eintragung, die aus dem Jahre 1844 stammt, schiebt er das Thema schließlich vollkommen beiseite:

«Man thut nichts gutes, wenn man die Nibelungen in neue Sprache übersetzt. Es wirft sich dann die Roheit des Ganzen bloß auf den Inhalt und Stoff, die dadurch unleidlich werden...²⁵»

Eine der erhaltenen Bleifederzeichnungen, nach Papier und Darstellungsart zu schließen aus dem Jahre 1820 stammend, zeigt die Szene XXIX, Vers 1784, aus dem Nibelungenliede:

²⁴ S.W. II, 7, S. 280.

²⁵ S.W. II, 11, S. 100.

«Der übermüete Hagene/leit über sîniu
 bein
 ein vil lichtetes wâfen, / ûz des knopfe schein
 ein vil liehter jaspes, / grüener danne
 ein gras.
 wol erkandez Kriemhilt, / daz ez Sîvrîdes
 was.»

Die Figuren Hagens und Volkers, auf der Bank des Treppenabsatzes in der Etzelburg sitzend, sind sehr natürlich und bewegungsnah, Blickrichtung und Mimik sind deutlich erkennbar. Eine nur schematisch angedeutete Gestalt am linken Blattrand soll vermutlich Kriemhild sein, die sich, von Schmerz und Zorn überwältigt, abwendet. Das Blatt ist aus dem gleichen gelblichen Papier wie die ersten drei Argonautenzeichnungen, 216:201 mm, ohne erkennbares Wasserzeichen (17).

Die letzte von Grillparzer erhaltene Zeichnung, die von Reinhold Backmann in Band II, 13 der Gesamtausgabe ohne Kommentar veröffentlicht wurde, ist nichts anderes als ein Studienbehelf. Tagebuchstellen von 1830 bis 1839 lassen erkennen, daß der Dichter während dieser Jahre sich mit Physiologie und Phrenologie beschäftigte. Karl Friedrich Burdachs Werk «Die Physiologie als Erfahrungswissenschaft», 1826–1840, befand sich in seiner Bibliothek, und Galls Schädellehre interessierte ihn besonders. Die Skizze, die er sich hiezum anfertigte, entnahm er offenbar einer englischen Darstellung, da er zu III – fälschlich als ‚Höhensinn‘ übersetzt – die englische Bezeichnung ‚inhabitivity‘ hinzusetzt und bei XXI die Bezeichnung ‚size‘ ohne Übersetzung einfach übernimmt. Das Blatt, 228:176 mm groß, ist von der gleichen Beschaffenheit wie das der besprochenen Nibelungenzeichnung und zeigt nur Wasserzeichenfragmente (18).

Auch Gesamtnachlässe sind niemals vollständig. Dennoch, wie bereits gesagt, ist kaum anzunehmen, daß außer den hier besprochenen Handzeichnungen Grillparzers noch andere, die in späteren Jahren entstan-

den wären, zum Vorschein kommen könnten. Von den Studienhilfszeichnungen abgesehen, lag es wohl in der Wesensart des Dichters, den Gedanken im Bilde zu genießen. Aber nur dann, wenn der «Furor des Schreibens», der ihn zu überfallen pflegte, nicht mit der erwarteten Intensität in Erscheinung trat, griff er zu dieser Hilfe, oder wenn er, wie bei der Arbeit am «Goldenen Vließ», den verlorenen Faden suchte oder die Flut der Bilder und Gestalten in das Bett eines harmonischen Szenenverlaufs drängen wollte. Daß er trotz der schon erwähnten mangelnden Sehkraft den Zeichenstift mit großer Begabung zu führen vermochte, wird niemand bestreiten können. Mehr jedoch als der künstlerische Wert seiner Zeichnungen gilt der Blick, der sich dadurch – wenn auch bescheiden genug – in die Vorstellungswelt des Dichters eröffnet. Grillparzer hatte zu seinen Bühnengestalten das innigste Verhältnis, das man sich vorstellen kann. Er sah sie, auch wenn er sie nicht zeichnete, so deutlich vor sich, daß ihn die Mängel der Inszenierungen immer wieder enttäuschten, ja daß er schon bei der Aufführung seiner «Ahnfrau» über den Unterschied zwischen Phantasie und Wirklichkeit einen physischen Ekel empfand und es von da ab verschmähte, die Inszenierungen seiner Stücke vom Zuschauerraum aus zu erleben. An den Abschluß dieser Betrachtung mag eine Tagebuchnotiz gefügt werden, die Grillparzer im Jahre 1822 niederschrieb und in der er bezeugt, wie sehr er bei seinen Arbeiten von Anschauung und bildhafter Vorstellung beeinflußt war:

«Nicht die Ideen machen den eigentlichen Reiz der Poesie aus; der Philosoph hat deren vielleicht höhere; aber daß die kalte Denkbare dieser Ideen in der Poesie eine Wirklichkeit erhält, das setzt uns in Entzücken. Die Körperlichkeit der Poesie macht sie zu dem, was sie ist und wer sie, wie die Neueren, zu sehr vergeistigt, hebt sie auf...²⁶»

²⁶ S.W. II, 8, S. 14.



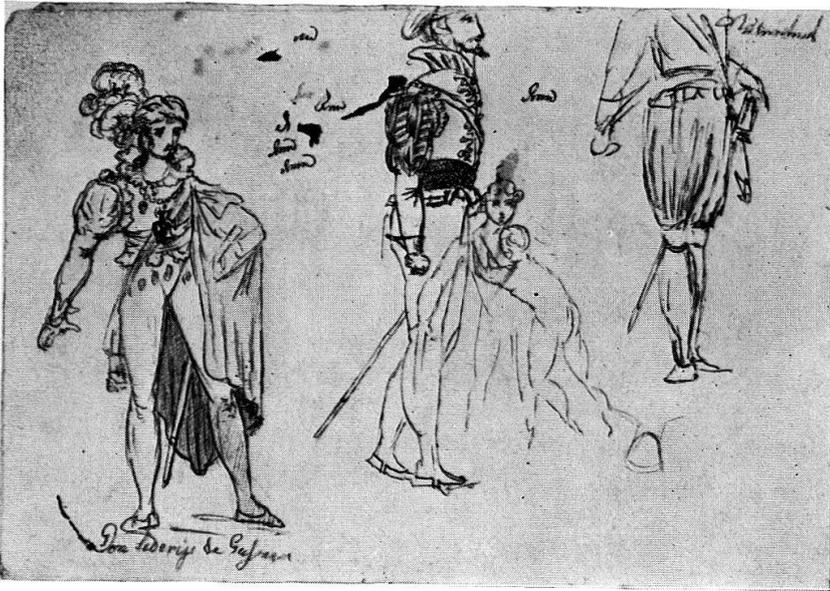
1



2



3



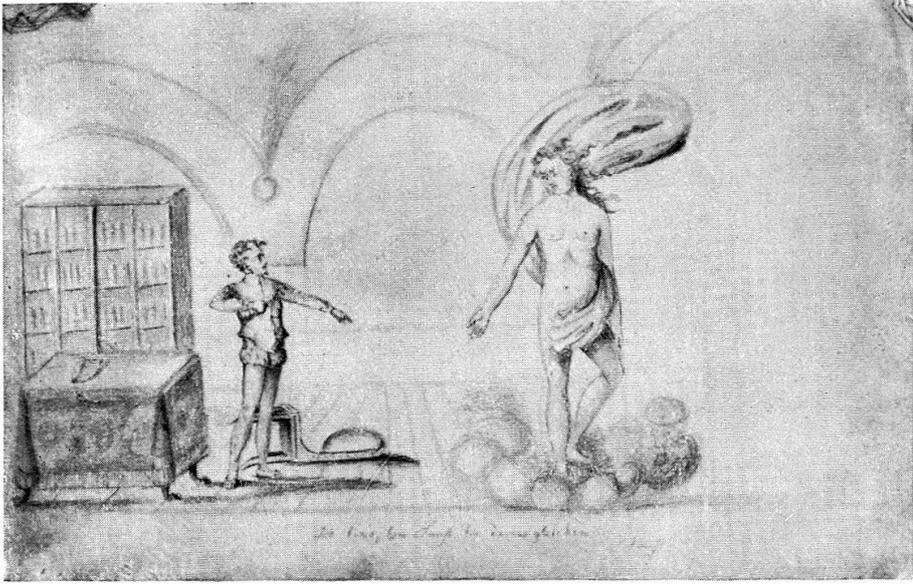
4



5



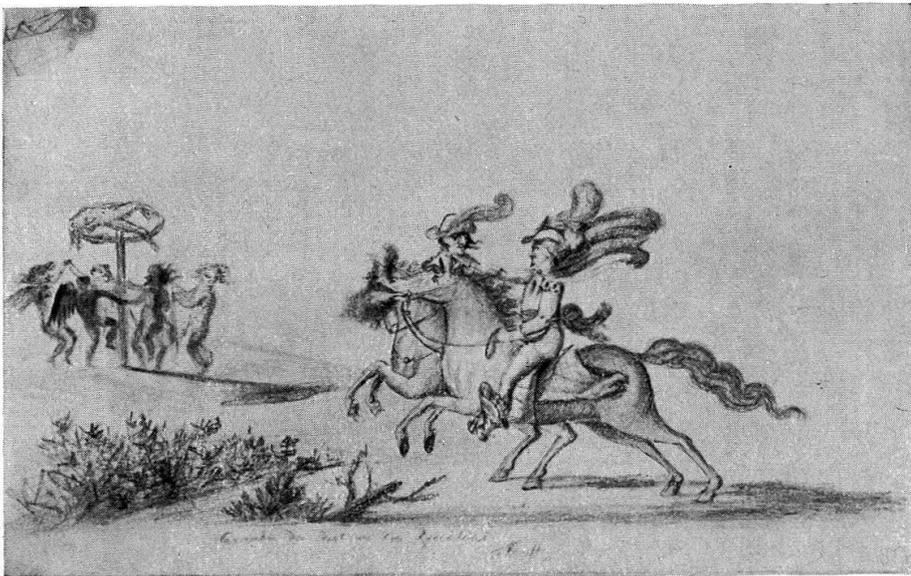
6



7



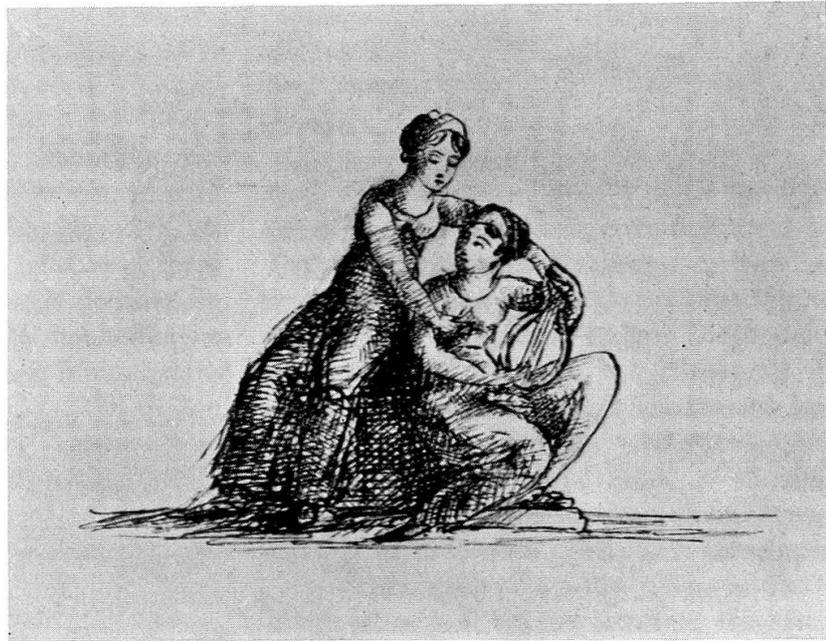
8



9



13



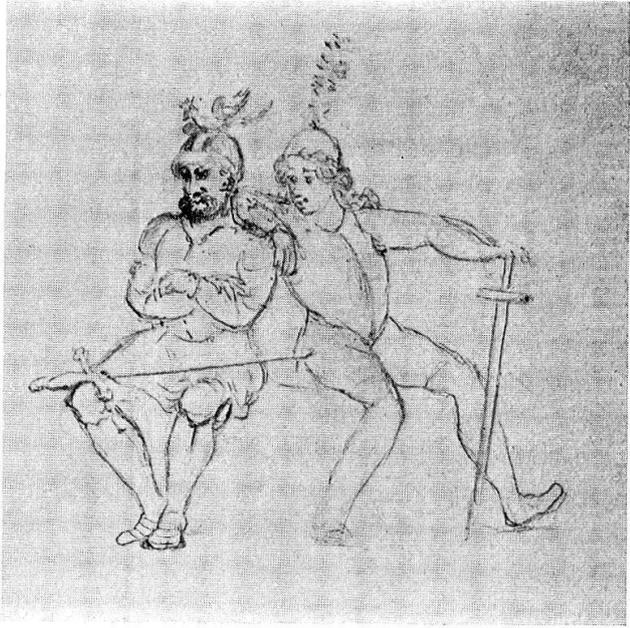
14



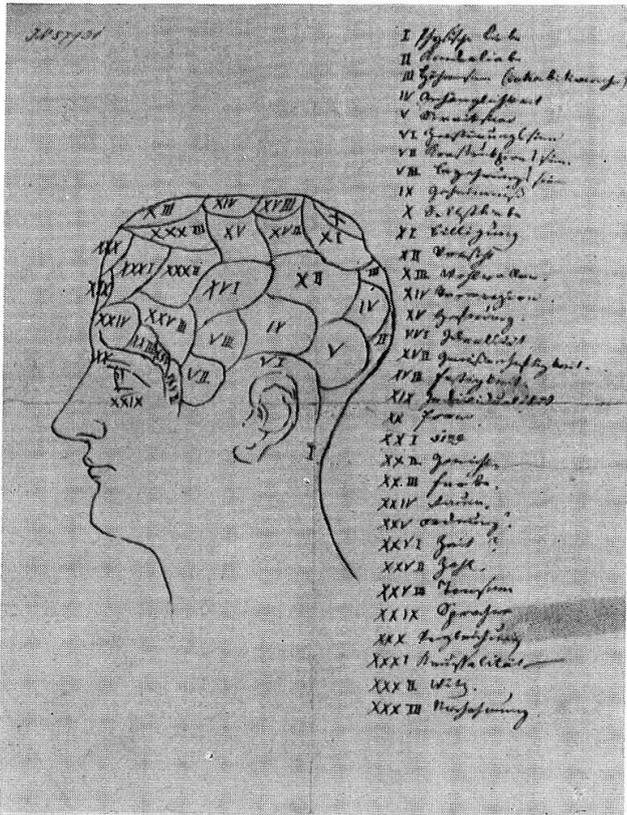
15



16



17



18