

## Beethoven und Rossini aus der Sicht Franz Grillparzers

Obwohl im Titel Beethoven an erster Stelle genannt ist, soll trotzdem Rossini zunächst der Vortritt gelassen werden: denn Franz Grillparzers ästhetisches Urteil über Gioachino Rossini kann nicht nur als Grundlage seiner differenzierten und zum Teil ambivalenten Einschätzung Ludwig van Beethovens, sondern ganz allgemein zur Darstellung seiner keineswegs in sich geschlossenen Musikanschauung<sup>1</sup> herangezogen werden.

Als Ausgangspunkt diene die immer wieder zitierte, von Grillparzer 1820 in seinem Tagebuch notierte Idee<sup>2</sup>: *„Ein Gegenstück zu schreiben zu Lessings Laokoon: Rossini oder über die Grenzen der Musik und Poesie. Es müßte darin gezeigt werden, wie unsinnig es sei, die Musik bei der Oper zur bloßen Sklavin der Poesie zu machen und zu verlangen, dass erste, mit Verleugnung ihrer eigentümlichen Wirksamkeit sich darauf beschränke[,] der Poesie unvollkommen nachzulallen mit ihren Tönen, was diese deutlich spricht mit ihren Begriffen.“* Bemerkenswerterweise hatte Lessing selbst eine Fortsetzung des *Laokoon* projektiert, die sich der Beziehung Musik und Poesie widmen sollte, in diesem Entwurf aber im Gegensatz zu Grillparzer die Verbindung der beiden Künste propagiert.<sup>3</sup> Grillparzers Bestreben war es hingegen, Musik und Dichtkunst möglichst gegeneinander abzugrenzen, wobei er von deren unterschiedlicher Wirkungsweise ausgeht: So wirke die Musik *„zuerst als Sinn- und Nervenreiz, nur mittelbar den Verstand berührend“*, die Poesie dagegen *„erst durch das Medium des Verstandes auf das Gemüt“*.<sup>4</sup> Während *„das Wort mit der Schärfe des Begriffes bezeichnet“*, drücken Töne *„nur höchst allgemein und vag“* Gefühle aus.<sup>5</sup> Außerdem gehorche die Musik ohne konkrete begriffliche Bestimmung *„bloß den Gesetzen ihrer Wesenheit“*<sup>6</sup>, die sie der Poesie zuliebe niemals aufgeben dürfe. Hier ergeben sich

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Ingrid Fuchs, *Grillparzer und seine ambivalente Beziehung zur Musik*, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 3. Folge, Bd. 27 (2017–2018): *Franz Grillparzer – Tradition und Innovation*, hg. von Robert Pichl und Margarete Wagner, Wien 2018, S. 47–68.

<sup>2</sup> Die als Grundlage der vorliegenden Untersuchung herangezogene Gesamtausgabe der Werke von Franz Grillparzer wird in den Fußnoten abgekürzt zitiert: Die genauen bibliographischen Angaben finden sich in Fußnote 74. – Der Autor Franz Grillparzer wird in der Folge mit seinen Initialen FG abgekürzt angeführt. – FG, *[Über die Oper]. [Tagebuch 1820]*, in: FGSW 3, S. 897.

<sup>3</sup> Dieter Borchmeyer, *Hanslick und Grillparzer – „oder über die Grenzen der Musik und Poesie“*, in: *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposions zum Anlass seines 100. Todestages*, hg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing 2010, S. 113–122, hier S. 117f.

<sup>4</sup> FG, *[Über die Oper]. [Tagebuch 1820]*, in: FGSW 3, S. 897.

<sup>5</sup> FG, *[Künste, Wissenschaften, Religion]. [Tagebuch 1822]*, in: FGSW 3, S. 234.

<sup>6</sup> FG, *[Anfänge einer Selbstbiographie]. [Tagebuch 1822]*, in: FGSW 4, S. 16.

natürlich gewisse Assoziationen zur Musikästhetik Eduard Hanslicks<sup>7</sup> – man denke an seine immer wieder als Schlagwort herangezogene These: „*Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik*“<sup>8</sup>, die mit jener Grillparzers so manche Übereinstimmung aufweist und von Hanslick später sogar als Beleg für seine eigenen Ansichten herangezogen wurde – , allerdings unter ganz bewusster Ausklammerung jener Grillparzerschen Gedanken, die der von Hanslick abgelehnten Gefühlsästhetik verpflichtet sind. Einigkeit herrscht aber in der Überzeugung beider, dass Musik und Poesie strikt voneinander zu trennen seien und in der Oper der Musik die Vorherrschaft über den Text zustehe, was konsequenter Weise zu einer vehementen Ablehnung der „neudeutschen“ Oper sowohl bei Grillparzer als auch bei Hanslick führt.

Die zuvor aus den Tagebüchern herangezogenen Zitate stammen aus jenen Jahren, in denen die Opern Rossinis in Wien mit großem Enthusiasmus aufgenommen wurden und Grillparzer genauso wie etliche andere aus aktuellem Anlass veranlasste, sich mit der Wort-Ton-Problematik bzw. deren Vorrangstellung in der Oper verstärkt auseinanderzusetzen. Es sei in diesem Zusammenhang hervorgehoben, dass Grillparzer, der so wie Georg Friedrich Wilhelm Hegel oder Arthur Schopenhauer von Rossinis Opern fasziniert war, seine diesbezüglichen Überlegungen nicht publizierte und sich somit nicht direkt in die damalige musikästhetische Kontroverse eingeschaltet hat: Seine Äußerungen sind zu seinen Lebzeiten nicht an die Öffentlichkeit bzw. nicht über einen engeren Personenkreis herausgedrungen – seine im Nachlass vorhandenen persönlichen Schriften, die beweisen, dass er an den Auseinandersetzungen der Zeit starken innerlichen Anteil nahm, hat erst Hanslick ausgewertet.<sup>9</sup> Grillparzer hatte nicht nur öffentlichen Diskussionen gegenüber eine Abneigung, sondern es erschien ihm vermutlich in seiner damaligen Lebenssituation auch nicht empfehlenswert, sich mit in der Kunstszene bedeutenden Persönlichkeiten wie Moriz Graf Dietrichstein oder Ignaz von Mosel anzulegen, die 1820 die Direktion der Hoftheater übernommen hatten und daher über die Aufführung seiner dramatischen Werke zu entscheiden hatten.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Eduard Hanslick, *Grillparzer und die Musik*, in: *Musikalische Stationen* (Die moderne Oper, 2), Berlin 1880, S. 331–361 (zuvor in der *Neuen Freien Presse* am 5. September 1877, S. 1–3, veröffentlicht). Vgl. zu dieser Thematik vor allem Borchmeyer, *Hanslick und Grillparzer* (wie Anm. 3). Zur Musikästhetik allgemein vgl. besonders Thomas Horst, *Unendlichkeit und Grenze. Zu Grillparzers Musikästhetik*, in: *Franz Grillparzer*, hg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt am Main 1991, S. 343–358.

<sup>8</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1954, S. 32.

<sup>9</sup> Vgl. Borchmeyer, *Hanslick und Grillparzer* (wie Anm. 3).

<sup>10</sup> Vgl. dazu Theophil Antonicek, „...etwas unendlich Heiliges“. *Die Musik in Grillparzers Welt*, in: *Grillparzer oder die Wirklichkeit der Wirklichkeit*, hg. von Bernhard Denschler und Walter Obermeier, Wien 1991, S. 77–83, hier S. 79. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Grillparzer sich sogar gegenüber Beethoven in den

Ignaz von Mosel hatte bereits 1813 den *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes*<sup>11</sup> publiziert, in dem er sich für eine auf den Maximen Glucks basierende Form der Oper einsetzt, bei der sich die Musik nach dem Wort zu richten habe. Seine daraus resultierende vehemente Ablehnung der Opern Rossinis steht den Ansichten Grillparzers diametral gegenüber, der betonte, man dürfe die „*Musik nicht zur Nachtreterin der Poesie machen*“.<sup>12</sup> Ganz im Gegenteil, er verzeihe einem Komponisten „*nichts leichter als wenn er seinem Texte untreu wird, vorausgesetzt, daß er seinen Text bloß der organischen Entwicklung und Gestaltung des musikalischen Teiles aufopfert*“.<sup>13</sup> Ja, in einer Tagebucheintragung aus dem Jahr 1821 stellt er polemisch überzeichnet den „*musikalischen Prosaisten*“ Mosel dem „*eigentlich musikalischen Genie*“ [= Rossini] gegenüber, dem das melodische Thema „*heilig und unantastbar ist*“<sup>14</sup>: „*Daher ist Rossinis kindisches Getändel doch mehr wert als Mosels prosaische Verstandes-Nachäffung, welche das Wesen der Musik zerreißt, um den hohlen Worten des Dichters nachzustottern.*“ Gegenüber Beethoven meinte Grillparzer in dessen Konversationsheft abfällig, dass Mosel von sich selbst als „*Tondichter*“ spräche<sup>15</sup>, was ihn noch 1861 zu folgendem Epigramm inspirierte<sup>16</sup>: „*O ihr kunsthistorisches Gelichter, / Nennt ihr die Tonsetzer: Tondichter? / Dann nennt auch, was wir Dichter nannten, / In Zukunft: Wörtermusikanten.*“

Die Verteidigung des Primats der Melodie gegenüber dem Text kommt auch in Grillparzers Fragment gebliebenen Beitrag über Carl Maria von Webers *Freischütz*, der 1821 in Wien uraufgeführt und in der Folge oftmals wiederholt wurde, deutlich zum Ausdruck<sup>17</sup>, und noch viel stärker in seiner geradezu böse aggressiv formulierten *Euryanthe*-Kritik aus dem Jahr 1823, wo er meint<sup>18</sup>: „*Weber ist allerdings ein poetischer Kopf, aber kein Musiker. Keine Spur von Melodie, nicht etwa bloß von gefälliger, sondern von Melodie überhaupt [...] Abgerissene Gedanken, bloß durch den Text zusammengehalten und ohne innere (musikalische) Konsequenz.*“ – „*Diese Musik ist scheußlich. Dieses Umkehren des*

---

Konversationsheften darüber äußerte: „*Auch Mosel und Dietrichstein haben sich immer als feindselig gegen mich bewiesen.*“ [*Aus Beethovens Konversationsheften. Grillparzer und Anton Schindler bei Beethoven. Hetzendorf, Sommer 1823*], in: FGSW 4, S. 904.

<sup>11</sup> I[ganz] F[rantz] Mosel, *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes*. Wien 1813. Motto auf dem Titelblatt: „*Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen, / Und haben sich, eh man es denkt, gefunden. / Goethe.*“

<sup>12</sup> FG, [*Über die Oper*], [*Tagebuch 1821*], in: FGSW 3, S. 899.

<sup>13</sup> FG, [*Anfänge einer Selbstbiographie*]. [*Tagebuch 1822*], in: FGSW 4, S. 16.

<sup>14</sup> FG, [*Über die Oper*], [*Tagebuch 1821*], in: FGSW 3, S. 898.

<sup>15</sup> [*Aus Beethovens Konversationsheften. Grillparzer und Anton Schindler bei Beethoven. Hetzendorf, Sommer 1823*], in: FGSW 4, S. 905.

<sup>16</sup> FG, [*Epigramme 1861*], in: FGSW 1, S. 567.

<sup>17</sup> FG, *Der Freischütze, Oper von Maria Weber [1821]*, in: FGSW 3, S. 885–888.

<sup>18</sup> FG, *Euryanthe, Oper von K. M. Weber*, in: FGSW 3, S. 888–889, hier: S. 889.

*Wohllautes, dieses Notzüchtigen des Schönen [...] Diese Oper kann nur Narren gefallen, oder Blödsinnigen oder Gelehrten [damit spielt er auf Mosel an] oder Straßenräubern und Meuchelmördern.*“ Interessanter als diese Verunglimpfungen sind jedoch die allgemeinen musikästhetischen Überlegungen in seinem *Freischütz*-Fragment, in dem er abermals ausgehend von den bereits erwähnten unterschiedlichen Wirkungsweisen von Musik und Poesie die Instrumentalmusik charakterisiert, die, „*ohne etwas genau Bestimmtes zu bezeichnen, rein durch ihre innere Konstruktion und die sie begleitenden ‚dunkeln Gefühle‘*“ wirke, denn „*gerade diese ‚dunkeln Gefühle‘ nun sind das eigentliche Gebiet der Musik. Hierin muß ihr die Poesie nachstehen. Wo Worte nicht mehr hinreichen, sprechen die Töne.*“<sup>19</sup> Es scheint nun bis zu einem gewissen Grad paradox, dass sich diese der romantischen Gefühlsästhetik verpflichtete Kunstauffassung in Grillparzers Fragment zum *Freischütz* findet, dem Inbegriff der von ihm eigentlich verabscheuten romantischen Oper.

An anderer Stelle in seinen Tagebuchaufzeichnungen bekennt Grillparzer allerdings, dass er „*die Instrumentalmusik eigentlich jeder anderen*“ vorziehe und „*es noch mehr tun [würde], wenn nicht der Zauber der Menschenstimme so sehr für gesungene Musik spräche*“.<sup>20</sup> Die Liebe zum Gesang spielte in Grillparzers Leben eine wesentliche Rolle, was sich letztendlich in seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Operschaffen manifestiert.<sup>21</sup> Der Dichter, der ganz allgemein über bemerkenswerte theoretische wie praktische Musikkenntnisse verfügte, wurde in seiner Jugend durch die Musikbegeisterung seiner Mutter geprägt, die aus der in Wiens Kulturleben überaus bedeutenden Familie Sonnleithner stammte. Neben seinen beachtlichen Fähigkeiten im Klavierspiel, bei dem er neben dem vierhändigen Spiel vor allem das Phantasieren schätzte<sup>22</sup>, war ihm später das gemeinschaftliche Singen im Hause der vier Schwestern Fröhlich ganz besonders wichtig, wo er mit Hingabe an den dortigen „*Singübungen*“ teilnahm und auch entsprechend stimmlich geschult wurde.<sup>23</sup> 1829 schreibt er in sein Tagebuch<sup>24</sup>: „*Bei Fröhlichs gesungen. Ist es nicht Wahnsinn, daß ich mich dem Gesang mit solcher Leidenschaftlichkeit ergebe, und mir darüber alles gleichgiltig wird, was eigentlich Not täte.*“ Der Gesang hatte

<sup>19</sup> FG, *Der Freischütze, Oper von Maria Weber [1821]*, in: FGSW 3, S. 887.

<sup>20</sup> FG, *[Anfänge einer Selbstbiographie]. [Tagebuch 1822]*, in: FGSW 4, S. 16.

<sup>21</sup> Vgl. u.a. Clemens Höslinger, *Grillparzer und die italienische Oper in Wien*, in: *The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria. Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte*, hg. von Robert Pichl und Clifford A. Bernd unter Mitarbeit von Margarete Wagner, Wien 2002, S. 243–255.

<sup>22</sup> Zur Bedeutung des Phantasierens am Klavier vgl. Fuchs, *Grillparzers ambivalente Beziehung zur Musik*, (Anm. 1), S. 57f.

<sup>23</sup> FG, *[Tagebuch 1829]*, in: FGSW 4, S. 445, 447, 448, 450. Zu seiner Ausbildung bei den Schwestern Fröhlich vgl. den Brief Grillparzers an Josephine Fröhlich, Wien, Juni 1829 (in: FGSW 4, S. 789), wo er über seine „*Fortschritte in der Singkunst*“ berichtet.

<sup>24</sup> FG, *[Tagebuch 1829]*, in: FGSW 4, S. 447.

auf Grillparzer eine besonders starke emotionale Wirkung, der er sich nicht entziehen konnte und wollte.

So ist es naheliegend, dass er sich der Oper, vor allem der – von ihm wegen der im Vordergrund stehenden Melodie besonders geschätzten – italienischen Oper zuwandte. Grillparzer hat sich jedoch in seinen Tagebucheinträgen und seiner Selbstbiographie, abgesehen von den bereits angeführten Zitaten, nie konkret mit einer Oper Rossinis auseinandergesetzt. Er widmete sich nur allgemein musikästhetischen, vor allem die Beziehung und Abgrenzung von Musik und Poesie betreffende Fragestellungen, die sich allerdings, wie wir bereits gesehen haben, vor allem auf Rossini als Protagonisten der italienischen Oper beziehen – ohne ihn zu nennen. In seinem Tagebuch hat Grillparzer anlässlich seiner Reisen zahlreiche Opernbesuche dokumentiert, wobei er zwar jeweils die verschiedenen Aufführungen und Interpreten oft ausführlich und äußerst kritisch beurteilt, sich aber im Falle Rossinis nie zum Werk selbst oder zur Musik äußert.<sup>25</sup> Dafür charakterisiert und kritisiert er mit erstaunlicher Fachkenntnis die Stimmen der Sängerinnen und Sänger, wobei er besonders unter deren falscher Intonation leidet – ein Beweis für sein ausgezeichnetes Gehör. Nachdem er beispielsweise die Sängerin Giulia Grisi 1836 in London in Rossinis *La gazza ladra* gehört hatte, notiert er: „*Singt gern zu hoch, was auf mich einen gräßlichen Eindruck macht.*“<sup>26</sup>

Grillparzer ist Rossini nur zwei oder drei Mal persönlich begegnet, und zwar „*flüchtig in Italien*“, wie er selbst erwähnt<sup>27</sup>, und bei dem österreichischen Generalkonsul [James Maier] Rothschild in Paris, wo Rossini „*ganz Franzose geworden [...] die fremde Sprache wie ein Eingeborener*“ sprach. Grillparzer erwähnt ein Zusammentreffen mit Rossini sowohl in seiner 1853 verfassten Selbstbiographie, als auch in seinem Tagebuch des Jahres 1836.<sup>28</sup> Obwohl bezüglich des Inhalts und Umfangs leicht unterschiedlich und grundsätzlich anders

---

<sup>25</sup> Es gibt allerdings eine Ausnahme: Anlässlich der Aufführung von Rossinis *La Cenerentola* in Florenz im Sommer 1819 bezeichnet Grillparzer die Komposition als „*unbedeutend*“. (FG, [Tagebuch auf der Reise nach Italien 1819], in: FGSW 4, S. 349. Die Berichte über die folgenden von ihm besuchten Aufführungen – vermutlich hat er wesentlich mehr besucht – beschäftigen sich ausschließlich mit den sängerischen und schauspielerischen Leistungen, dem Ballett, dem Orchester sowie der Beschreibung des jeweiligen Theaters und der Inszenierung (die Titel der Rossini-Opern sind so angegeben, wie sie in den Tagebüchern aufscheinen): Leipzig / *Die Italienerin in Algier* (FG, [Tagebuch auf der Reise nach Deutschland 1826], in: ebenda, S. 418); Paris / *Wilhelm Tell* (2. Akt) (FG, [Tagebuch auf der Reise nach Frankreich und England 1836], in: FGSW 4, S. 524f.); Paris / *Die Belagerung von Korinth* (ebenda, S. 580); London / *La gazza ladra* (ebenda, S. 608); London / *L'assedio di Corinto* (ebenda, S. 617); Pest / *Der Barbier von Sevilla* (FG, [Tagebuch auf der Reise nach Konstantinopel und Griechenland], in: FGSW 4, S. 653).

<sup>26</sup> FG, [Tagebuch auf der Reise nach Frankreich und England 1836], in: FGSW 4, S. 608. Grillparzer kritisiert aber z.B. auch Gasparo Spontini, der 1826 in Berlin seine Oper *Nurmahal* dirigierte und „*falsche Intonationen der Sänger gar nicht zu merken schien*“ (FG, [Tagebuch auf der Reise nach Deutschland 1826], in: ebenda, S. 424f.).

<sup>27</sup> FG, *Selbstbiographie [1853]*, in: FGSW, S. 168f.

<sup>28</sup> FG, [Tagebuch auf der Reise nach Frankreich und England 1836], in: FGSW 4, S. 575.

formuliert, überwiegen doch die Gemeinsamkeiten der beiden Berichte, sodass es sich vermutlich um ein und dieselbe Begegnung handelt. „*Er war unerschöpflich an Witz und Einfällen. Seine Feinschmeckerei ist bekannt*“, schreibt Grillparzer in seiner Selbstbiographie<sup>29</sup>, geläufige Stereotypen aufgreifend. Im Tagebuch äußert sich Grillparzer viel unverblümt, sodass hier ein Ausschnitt daraus zitiert werden soll<sup>30</sup>: „*Meine Frage, ob er [= Rossini] sich mit einer neuen Arbeit beschäftige, wies er beinahe mit Widerwillen zurück. Paris meint er sei eine ville de plaisir. Das müsse man da suchen, das werde man finden, sonst aber auch nichts. Für die Musik besonders sei es die letzte Stadt der Welt. [...]* An Wien erinnert er sich noch mit Vergnügen. Als wir mitsammen fortgingen, führte er als seinen Grund gegen Italien an, daß alle Äußerungen dort verboten seien. Er ist äußerst munter, gesprächig und hat eine eigene Weise die Leute auf eine gutmütige Art zum besten zu haben, welche Gabe er an einer der anwesenden Damen exerzierte.“ An einer anderen Stelle des 1836 in Paris geschriebenen Tagebuches notierte Grillparzer, jemand habe ihm hinterbracht, dass Rossini „*die Idee*“ habe „*aus der Ahnfrau [seinem 1817 mit Erfolg aufgeführten Drama Die Ahnfrau] eine Oper zu machen*“<sup>31</sup>. Dazu sein Kommentar: „*Proficiat*“ – was eine ähnliche Bedeutung wie „*Prosit*“ („es möge nützen“) hat, aber wohl auch ironisch ausgelegt werden könnte.

Nur ein einziges Mal, im Jahr 1842, hat sich Grillparzer als Dichter Rossinis Musik gewidmet, und zwar in dem Gedicht *Stabat mater*<sup>32</sup>, das er nach der ersten vollständigen Aufführung dieses Werkes in Wien verfasste, die am 31. Mai 1842 unter der Leitung von Gaetano Donizetti im Großen Redoutensaal mit großem Publikumserfolg stattgefunden hatte. Das Gedicht Grillparzers ist seine Reaktion auf jene kritischen Stimmen, die Rossinis kirchliches Werk – neben der breiten Zustimmung – damals aber auch hervorgerufen hat und für die nach wie vor die Beziehung von Text und Musik bei der Beurteilung der Komposition im Zentrum stand. Als Beispiel sei hier die Rezension des radikal progressiven Kritikers Alfred Julius Becher in den *Sonntagsblättern* vom 5. Juni 1842<sup>33</sup> zitiert, der fragt, „*ob der hocharhabene und tieferschütternde Geist des herrlichen Kirchengedichtes von der Mutter Gottes, die schmerzergriffen am Kreuze steht [...] in der Musik wiedergegeben sei*“ und

<sup>29</sup> FG, *Selbstbiographie [1853]*, in: FGSW 4, S. 168f.

<sup>30</sup> FG, *[Tagebuch auf der Reise nach Frankreich und England 1836]*, in: FGSW 4, S. 575.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 542.

<sup>32</sup> FG, *Stabat Mater*, in: FGSW 1, S. 281f. – Im Kommentar zu diesem Gedicht in der von August Sauer und Reinhold Brinkmann herausgegebenen Ausgabe der *Sämtlichen Werke Grillparzers* (Erste Abteilung, Bd. 10, Wien 1932, S. 327) wird irrtümlich behauptet, das Gedicht wäre in Robert Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* (Bd. 15, 28. Dezember 1841) erschienen. An dieser Stelle findet sich aber der von H. Valentino (= Richard Wagner) gezeichnete Beitrag über Rossinis *Stabat Mater*. Siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Stabat\\_Mater\\_\(Rossini\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater_(Rossini)), Zugriff am 2. November 2018.

<sup>33</sup> Dr. A[lfred] J[ulius] Becher, *Konzert. Rossini's Stabat Mater*, in: *Sonntagsblätter*, 5. Juni 1842, S. 414.

„behaupte[t] kühn, daß kein Mensch existirt, der sich in jene übersinnlich ergreifende Situation und die sich anknüpfenden Selbstbetrachtungen von Zerknirschung, Reue und seliger Gnadenerwartung wahrhaft vertiefen kann, und nicht durch Rossini's weltlich-sentimentale und sinnliche Musik so gänzlich herausgerissen wird aus aller religiösen Stimmung, daß er sich unangenehm berührt fühlen muß“.<sup>34</sup> Grillparzers Gedicht beginnt mit den Worten: „Nun wohl, es ward euch dargebracht, / Ihr habe es nicht erkannt; / In all der Tonkunst Zaubermacht, / In des Gefühles Farbenpracht, / Ihr wiest es von der Hand.“ Der Dichter verteidigt hier gleich zu Beginn Rossinis Musik, die man ja als dem Text nicht adäquat kritisiert hatte. Dieses Argument lässt Grillparzer aber nicht gelten und bemüht Mozart höchstpersönlich, dessen *Don Juan* von den Vätern der jetzigen Rossini-Kritiker seinerzeit „verschmäht“ worden wäre, nunmehr als Tröster des Verkannten: „Den Meister aber kümmerts nicht. / Er kennt die Welt. Mir dünkt, er spricht: / ,Wenn sie mit den Augen hört, / Mit den Ohren sieht, / Mit dem Kopfe fühlt, / Und dem Gefühle denkt, / Ist sie nicht wert, daß man sich kränkt.“<sup>35</sup> Grillparzer bezieht sich damit abermals auf seine schon 20 Jahre früher vertretene Ansicht über die unterschiedlichen Wirkungsweisen von Musik und Poesie auf Gefühl und Verstand, die in den oben genannten Versen auf den Kopf gestellt werden, um die verquerten Ansichten der Kritiker zu charakterisieren. Die weiteren Verse, auf die hier nicht im Detail eingegangen werden kann, sind von allgemeinem Kulturpessimismus geprägt, der in bildreichen Vergleichen mit der Natur zum Ausdruck kommt.

Für Grillparzer war Mozart das Maß aller Dinge, und er sah Rossini in vielerlei Hinsicht als dessen Nachfolger auf dem Gebiet der Oper. Aufgrund seiner Überzeugung, dass die Wirkung bei der Musik vom Sinnenreiz über das Gefühl zum Geistigen führe, bei der Poesie aber, den umgekehrten Weg nehmend, vom geistigen Erwecken des Begriffes über das Gefühl das Sinnliche erreiche, ergibt sich für ihn, dass die Poesie das Hässliche einigermaßen freigiebig anwenden dürfe, werde doch der Verstand dazwischen geschaltet, während der Eindruck der Musik unmittelbar vom Sinn empfangen werde und der Verstand erst zu spät zum Zug komme, um Missempfindungen herauszufiltern.<sup>35</sup> Daraus folgert er, dass zwar „Shakespeare bis zum Gräßlichen gehen“ dürfe, aber: „Mozarts Grenze war das Schöne.“<sup>36</sup> Nirgends hat Grillparzer dies deutlicher ausgedrückt, als im Trinkspruch für die Mozartfeier

<sup>34</sup> Vgl. aber auch die mit „Leone.“ gezeichnete Kritik im Feuilleton der *Allgemeinen Theaterzeitung, Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, Wien, 2. Juni 1842: Rossinis *Stabat mater* wird „zwar vielen als ein Werk erscheinen, in welchem der Opernstyl zuweilen hervorguckt, allein immer bleibt es ein großes schönes Werk, in welchem er in einzelnen Nummern den orthodoxen Anforderungen der strengen Wissenschaft seinen Tribut gezollt hat, in Bezug auf Melodie aber vor Allen Anderen den Vorzug verdient.“

<sup>35</sup> FG, [Künste, Wissenschaften, Religion]. [Tagebuch 1827], in: FGSW 3, S. 235f.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 236.

am 6. Dezember 1841, der 50. Wiederkehr von Mozarts Todestag<sup>37</sup>: „*Dem großen Meister in dem Reich der Töne, / Der nie zu wenig tat und nie zu viel, / Der stets erreicht, nie überschritt sein Ziel, / Das mit ihm eins und einig war: das Schöne.*“ Diesem klassizistischen Mozart-Bild und der uneingeschränkten Verehrung Wolfgang Amadeus Mozarts ist Grillparzer zeit seines Lebens treu geblieben, wobei er allerdings die subjektiv-romantischen Tendenzen im Spätwerk Mozarts bewusst oder unbewusst ausgeklammert hat. Die von Grillparzer in dem Gedicht *Zu Mozarts Feier* (1842) postulierte Gleichsetzung von Mozart, dem „*Hüter wahrer Kunst*“, mit „*Raffael, dem Maler der Madonnen*“ hat die Mozart-Rezeption bis in unsere Zeit beeinflusst.<sup>38</sup> In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass Honoré de Balzac in seiner Novelle *Massimila Doni*, in der die Oper *Mosé in Egitto* eine bedeutende Rolle spielt, die Musik Rossinis ebenfalls mit Raffael vergleicht, und zwar mit dessen für Bologna konzipierten Gemälde der Heiligen Cäcilia.<sup>39</sup>

Ausgehend von dieser Kunstauffassung musste die Musik Ludwig van Beethovens Grillparzers Kritik herausfordern, sah er doch Mozarts Grenze des Schönen und damit auch seine eigene, sich selbst in Bezug auf musikalische Emotionen gesetzte, gefährdet. Grillparzer hatte bezüglich Beethoven eine durchaus ambivalente Einstellung, ja, er war sich in seiner Beurteilung von dessen Musik offenbar keineswegs sicher. So fasst er 1834 in seinem Tagebuch „*Beethovens nachteilige Wirkungen auf die Kunstwelt, ungeachtet seines hohen, nicht genug zu schätzenden Wertes*“ in vier Punkten zusammen<sup>40</sup>: 1. leide das musikalische Ohr unter den „*gewagten Zusammensetzungen und dem nur gar zu oft eingemischten, Tongeheul und Gebrüll*“, 2. fehle seiner Meinung nach „*Ordnung und Zusammenhang eines musikalischen Stückes*“, 3. kreierte er ihm „*sein häufiges Übertreten der Regeln*“ an, und 4. stehe bei Beethoven statt dem „*Schönheitssinne*“ der „*Sinn für das Interessante, Starke, Erschütternde, Trunkenmachende*“ im Vordergrund. Hier sei aber kurz daran erinnert, dass Grillparzer einige Jahre zuvor das „*Trunkenmachende*“ der Musik überhaupt nicht negativ gesehen hat, wurden doch er selbst und auch seine sogenannte „ewige Braut“ Katharina Fröhlich von starken musikalischen Emotionen überwältigt. Schon 1817 vertraute er dem Tagebuch sein Klang-Empfinden an<sup>41</sup>: „[...] *ich darf nur einen Ton hören, ohne noch*

<sup>37</sup> FG, [Wenn man das Grab nicht kennt], in: FGSW 1, S. 277 und Kommentar S. 1229f.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 283–285; hier S. 284. Beethoven wurde dagegen meistens mit Michelangelo verglichen.

<sup>39</sup> Vgl. dazu den ausführlichen Beitrag von Anne-Marie Reboul, *Mosè de Rossini et Sainte-Cécile de Raphaël dans la nouvelle musicale et poétique de Balzac ‚Massimila Doni‘*.

[https://eprints.ucm.es/12901/1/Rossini\\_et\\_Rapha%C3%ABl\\_dans\\_Massimila\\_Doni.pdf](https://eprints.ucm.es/12901/1/Rossini_et_Rapha%C3%ABl_dans_Massimila_Doni.pdf). Zugriff 2. November 2018.

<sup>40</sup> FG, [Beethoven]. [Tagebuch 1834], in: FGSW 3, S. 884f.

<sup>41</sup> FG, [Tagebuch 1817], in: FGSW 4, S. 273. Er erklärt diese Wirkung durch einen Vergleich (ebenda): „*Wenn eine Violinsaiten gestrichen wird, so klingen die Saiten einer daneben liegenden unberührten Geige mit. Wie, wenn ein ähnliches Nachbeben unserer Nerven Ursache an der so großen Wirkung der Musik wäre.*“



*Melodie zu unterscheiden, so gerät schon mein ganzes Wesen in eine zitternde Bewegung, derer ich nicht Herr werden kann“.* Und 1822 schreibt er ebenda über Katharina Fröhlich<sup>42</sup>: „*Wie Säufer in Wein, so betrinkt sie sich in Musik. Sie ist ihrer selbst nicht mehr mächtig, wenn sie gute Musik gehört hat.*“ Dieses „*Trunkenmachende*“ in Beethovens Musik hat aber später offenbar Grillparzers Grenze des Schönen überschritten. Der für Grillparzer offenbar unlösbare Gegensatz zwischen verstandes- und gefühlsmäßiger Musikbeschäftigung kommt in seinen Äußerungen immer wieder zum Ausdruck: Denn dem von seiner Mutter ererbten emotionalen Musikerleben setzte Grillparzer die wohl verstärkt auf seinen Vater zurückgehende rationale Auseinandersetzung mit der Musik entgegen und damit aber seinen überströmenden Empfindungen bewusst eine Grenze,

Franz Grillparzer war aufgrund seiner familiären Beziehungen schon früh mit Beethoven in Kontakt gekommen, denn seit seiner Jugend hatte er die Möglichkeit, in den angesehenen Musikalischen Salons seiner beiden Onkel, Ignaz<sup>43</sup> und Joseph Sonnleithner<sup>44</sup>, mit den bedeutendsten Musikern und Musikfreunden Wiens zusammenzutreffen. Bei einer musikalischen Abendunterhaltung im Hause Joseph Sonnleithners, dem Mitbegründer und ersten Sekretär der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Hoftheatersekretär sowie Textdichter des *Fidelio*, hatte Grillparzer, damals noch ein Kind, Beethoven zum ersten Mal gesehen. In Grillparzers Text *Meine Erinnerungen an Beethoven* aus dem Jahr 1844<sup>45</sup> findet man noch weitere aufschlussreiche Details zu persönlichen Begegnungen mit dem Komponisten, aus denen nur eine kleine Episode erwähnt sei, da diese Begebenheit offenbar Grillparzer nachhaltig geprägt hat<sup>46</sup>: Als er mit seinen Eltern während eines Sommers in Heiligenstadt im selben Haus wie Beethoven wohnte, ließ sich seine musikbegeisterte Mutter dazu hinreißen, an Beethovens Türe zu lauschen, wenn dieser Klavier spielte. Als Beethoven

<sup>42</sup> FG, [Tagebuch 1822], in: FGSW 4, S. 380. Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Gedicht *Als Sie, zuhörend, am Klavier saß* (in: FGSW 1, S. 134–136), in dem er die starken Empfindungen, die die Musik bei Katharina Fröhlich auslöste, in Worte gefasst hat. Dass es, wie immer wieder vermutet wird, Franz Schubert war, dem sie damals zuhörte, ist jedoch zu bezweifeln.

<sup>43</sup> Ignaz Sonnleithner veranstaltete in seiner zehn Zimmer umfassenden Wohnung regelmäßige, von ihm als „*Musikalische Uebungen*“ bezeichnete Hauskonzerte, bei denen bis zu 120 Personen anwesend waren. Vgl. Wilhelm Böcking, *Musikalische Skizze aus Alt-Wien*, in: *Rezensionen und Mittheilungen über Theater, Musik und bildende Kunst* 8 (1862), Nr. 24, 15. Juni 1862, S. 369–375, bes. S. 371. Zur Silbernen Hochzeit von Ignaz Sonnleithner verfasste Grillparzer ein Gedicht (*Zur Silbernen Hochzeit des K.K. Rates und Professors Dr. Ignaz Sonnleithner am 12. Februar 1822*, in: FGSW 1, S. 149f.), das von dessen Sohn Leopold Sonnleithner vertont wurde.

<sup>44</sup> Ingrid Fuchs, *Porträt des Ahnherrn – Joseph Sonnleithner, Urvater der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, in: *Musikfreunde. Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Jänner 2012, S. 40–43. Vgl. auch: *Stammtafel der Familie Sonnleithner*, in: Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 36, Wien 1878, S. 15, sowie die Artikel zu den einzelnen Familienmitgliedern ebenda, S. 1–16.

<sup>45</sup> FG, [Meine Erinnerungen an Beethoven], in: FGSW 4, S. 195–203.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 196f.

dies bemerkte, berührte er sein Klavier in diesem Haus nie mehr wieder. Grillparzer aber, der sich als Kind geweigert hatte, vor geladenen Gästen am Klavier vorzuspielen, worauf ihm der strenge Vater jeglichen weiteren Klavierunterricht untersagte, war so frustriert, dass er viele Jahre klein Klavier mehr anrührte<sup>47</sup>, und sich diesem erst später wieder zuwandte, und zwar vornehmlich dem Phantasieren.<sup>48</sup> Aber es war ihm auch als Erwachsener unerträglich Klavier zu spielen, wenn jemand zuhören konnte, wie man einer Eintragung in sein Tagebuch aus dem Jahr 1832 entnehmen kann<sup>49</sup>: „*Mein Klavier ist mir verleidet, da es in einem Zimmer steht wo ich gehört werde, wenn ich spiele.*“

Als führender Dichter Österreichs wurde Grillparzer aufgefordert, für Beethoven einen Operntext zu verfassen: Er dachte zunächst an eine Gestalt aus der frühen böhmischen Geschichte, Drahomira / „*Dragomira*“, fürchtete jedoch, dass der Komponist durch den „*halb diabolischen Stoff verleitet*“ sein könnte, die „*äußersten Grenzen der Musik, die ohnehin schon wie Abstürze drohend da lagen*“, zu überschreiten.<sup>50</sup> Der schließlich von ihm gewählte *Melusina*-Stoff entsprach aber keineswegs Beethovens Intentionen im Hinblick auf die Darstellung realer dramatisch-menschlicher Vorgänge. Dieses Zaubermärchen mit seinen vielerlei romantischen Tendenzen stand im Prinzip auch Grillparzer ziemlich fern, der mit diesem Stoff jedoch versuchte, Beethovens Musik sozusagen im Zaum zu halten. Während der Vorbereitung des *Melusina*-Projekts kam es auch zu persönlichen Gesprächen zwischen Textdichter und Komponist, bei denen Grillparzer gegenüber Beethoven den folgenden, für ihn äußerst ungewöhnlichen Vorschlag in Beethovens Konversationsheft notierte<sup>51</sup>: „*Ich habe mir überhaupt gedacht, ob es nicht passender wäre, jede Erscheinung oder Einwirkung Melusins durch eine wiederkehrende, leicht fassende Melodie zu*

---

<sup>47</sup> FG, *Selbstbiographie [1853]*, in: FGSW 4, S. 52f.

<sup>48</sup> Basierend auf seinem Unterricht bei Johann Gallus Mederitsch war er mit dem Phantasieren gut vertraut. Bemerkenswert ist, dass sich Grillparzer damals die nötige Inspiration zum Phantasieren dadurch verschaffte, dass er einen Kupferstich auf das Notenpult legte, und „*die darauf dargestellte Begebenheit [spielte] als ob es eine musikalische Komposition wäre*“ (FG, *Selbstbiographie [1853]*, in: FGSW 4, S. 63), d.h., dass er sich seinerzeit durchaus von Außermusikalischem beeinflussen ließ – ganz im Gegensatz zu seinen später vertretenen musikästhetischen Ansichten. Diese Begeisterung für das Phantasieren am Klavier, das er zunehmend perfektionierte, nahm erst wieder ab, als er sich verstärkt der Poesie zuwandte und, um „*Ordnung*“ in seine „*Gedanken zu bringen*“ (ebenda, S. 54), musiktheoretischen Unterricht bei dem angesehenen Simon Sechter nahm. Denn, so schreibt er 1826 in seinem Tagebuch, „*es drängte mich, die Grundlage einer Kunst kennen zu lernen, die in ihrer Wirkung auf mein Gemüt immer eine gewaltige Nebenbuhlerin der Poesie war*“ (FG, *[Tagebuch 1826]*, in: FGSW 4, S. 396). Allerdings wirkte sich das Kontrapunkt- und Harmonielehre-Studium negativ auf das Inspirierte seines Phantasierens aus, ja er meinte, er habe sein Talent, das früher so bedeutend gewesen sei, „*daß es selbst die Poesie beinahe verdunkelte*“, verloren (ebenda, S. 402): „*Stundenlang am Klavier zu sitzen und [...] jedes Gefühl in Tönen auszudrücken, war mir ein leichtes. Jetzt vermag ich es nicht mehr. Gewiß hat mir das Studium des Systems der Musik hierin sehr geschadet.*“

<sup>49</sup> FG, *[Tagebuch 1832]*, in: FGSW 4, S. 496.

<sup>50</sup> FG, *Selbstbiographie [1853]*, in: FGSW 4, S. 198f.

<sup>51</sup> *[Aus Beethovens Konversationsheften. Grillparzer und Anton Schindler bei Beethoven. Hetzendorf, Sommer 1823]*, in: FGSW 4, S. 905.

bezeichnen.“ Es ist doch sehr bemerkenswert, dass Grillparzer mit dieser Forderung eigentlich die Idee der Leitmotivtechnik Richard Wagners vorwegnimmt, obwohl er ja für die romantische Oper ganz allgemein keinerlei Sympathie hegte, Beethoven aber offenbar in gewissem Sinn dieser Richtung zuordnete.

Schon vor Beginn der Arbeit am *Melusina*-Libretto hatte Grillparzer Bedenken, ob Beethoven überhaupt „*noch imstande sei, eine Oper zu komponieren*“<sup>52</sup>, denn er vertrat, wie viele seiner Zeitgenossen – beispielsweise auch Beethovens Schüler und Verehrer Carl Czerny<sup>53</sup> – die Meinung, dass die Taubheit des Komponisten die Ursache für die Schwierigkeit, ja Unverständlichkeit seiner späten Werke sei, denen Grillparzer „*unbeschadet ihres hohen Wertes, einen Charakter von Herbigkeit*“ attestierte, der ihm „*mit der Behandlung der Singstimmen in Widerspruch zu stehen schien*“.<sup>54</sup> Das Projekt der gemeinsamen Oper war jedenfalls trotz gegenseitiger Hochachtung der beiden Protagonisten aufgrund ihrer unterschiedlichen Standpunkte zum Scheitern verurteilt: Beethoven hat schließlich keine einzige Note des *Melusina*-Textes komponiert.<sup>55</sup> Und zu dem Schriftsteller Ludwig Rellstab äußerte Beethoven über sein Verhältnis zu Grillparzer resigniert<sup>56</sup>: „*Wir können uns nicht recht verstehen. Ich will ganz anders wie er!*“

Nicht unerwähnt soll bleiben, dass Grillparzer im Jahr 1834, offenbar auf nachdrücklichen Wunsch seines Cousins Moriz Sonnleithner für eine von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete „*große musikalisch declamatorische Academie*“, die „*dem Andenken Göthe's und Beethovens's geweiht*“<sup>57</sup> war, d.h. für eine Aufführung im Konzertsaal, den von Friedrich Mosengeil als Verbindung der einzelnen Teile von Beethovens Schauspielmusik zu Goethes *Egmont* verfassten Text zu bearbeiten und eine neue, umfangreiche Einleitung dazu zu schreiben.<sup>58</sup> In dieser nennt Grillparzer, der Goethe

---

<sup>52</sup> FG, [Meine Erinnerungen an Beethoven] [1844], in: FGSW 4, S. 198.

<sup>53</sup> Vgl. Ingrid Fuchs, *Carl Czerny. Beethoven's Ambassador Posthumous*, in: *Beyond The Art of Finger Dexterity: Reassessing Carl Czerny*, hg. von David Gramit, Rochester (NY) 2008, S. 82–107; dies., *Carl Czerny: Beethoven-Schüler und Beethoven-Apostel*, in: *Musikblätter der Wiener Philharmoniker* 61 (2006/7) S. 317–329.

<sup>54</sup> FG, [Meine Erinnerungen an Beethoven] [1844], in: FGSW 4, S. 198.

<sup>55</sup> Der *Melusina*-Text Grillparzers wurde schließlich von Conradin Kreutzer vertont: Die Uraufführung fand unter der Leitung des Komponisten am 27. Februar 1833 in Berlin statt; weitere Aufführungen folgten in Brünn (1833) und in Wien (Theater in der Josefstadt, 1835).

<sup>56</sup> FG, [Nach Heinrich Friedrich Ludwig Rellstabs Erzählung, wohl Anfang April 1825], in: FGSW 4, S. 914.

<sup>57</sup> Aufführung am 8. Dezember 1834, Wiederholung am 16. Dezember 1834; Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Programmzettelsammlung 1834–12–8 und 16, sowie Gesellschaftsakten 269 ex 1834. Zu diesem Thema siehe die ausführliche Darstellung von Ingrid Fuchs, „*Eine große musikalisch-declamatorische Academie dem Andenken Göthe's und Beethovens's geweiht*“, veranstaltet von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Jahr 1834, Vortrag beim Internationalen Kulturwissenschaftlichen Symposium der Österreichischen Goethe-Gesellschaft, Wien, 27./28. September 2018. (Druck in Vorbereitung.)

<sup>58</sup> FG, *Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont durch Deklamation verbunden*, in: FGSW 1, S. 232–242. Siehe auch die beiden Textbücher in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Sign. 1839/30: *Deklamation zu der Beethovischen Musik für Goethes Trauerspiel „Egmont“ (Entre acts) verfaßt*

und Beethoven zwar durch die ähnliche Sichtweise der Figur des Egmont in einem Paar vereint sieht, Beethoven wörtlich „*einen großen Geist*“, der jedoch einem „*größern Geiste*“, nämlich Goethe, „*beigesellt*“ ist, d.h., dass er dem von ihm hochverehrten Goethe eigentlich einen höheren Stellenwert zuweist als Beethoven. Trotzdem dürfte der Gedanke, die beiden „*Heroen*“, wie es bereits auf dem Programm- und Anschlagzettel der Akademie heißt, gemeinsam zu würdigen, letztendlich auf Grillparzer zurückgehen. Denn schon sieben Jahre früher hatte er in seiner *Grabrede für Beethoven*<sup>59</sup> den zu diesem Zeitpunkt noch lebenden, wenn auch nicht namentlich genannten Goethe mit dem Komponisten auf die gleiche Hierarchiestufe gestellt, und zwar als Höhe- und Endpunkt einer vergangenen Entwicklung von Musik und Dichtkunst. Grillparzer spricht in diesem Zusammenhang „*von dem dahingeschwundenen Glanz heimischer Kunst, vaterländischer Geistesblüte*“<sup>60</sup>, die durch Beethoven und Goethe repräsentiert worden seien, betont also bei seinen kulturpessimistischen Überlegungen den nationalen Aspekt.

Im Gegensatz zu den musikästhetischen Überlegungen zu Rossini, die er ja nur seinem Tagebuch anvertraute, stand Grillparzers Sichtweise Beethovens – vor allem durch die von ihm verfasste Grabrede – in der Öffentlichkeit und beeinflusste damit die weitere Beethoven-Rezeption. Aber auch in der Grabrede klingen seine Ressentiments gegenüber Beethoven an, obwohl er ihn zunächst als „*Erbe und Erweiterer von Händels und Bachs, von Haydns und Mozarts unsterblichem Ruhm*“ bezeichnet.<sup>61</sup> Doch, so schreibt Grillparzer weiter, als „*Künstler [...] durchflog er die Grenzen seiner Kunst*“, „*wie der Behemoth die Meere durchstürmt. Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der spitzfindigsten Verwebung eigensinniger Kunstmittel bis zu dem furchtbaren Punkte, wo das Gebildete übergeht in regellose Willkür streitender Naturgewalten, alles hatte er durchmessen, alles erfaßt.*“ Und, so fährt Grillparzer fort, seiner Überzeugung und größten Sorge Ausdruck verleihend, dass es nach Beethoven keine Weiterentwicklung geben könne: „*Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen, denn sein Vorgänger hörte nur auf,*

---

*für die Produktionen der Gesellschaft der Musikfreunde von Grillparzer. Manuskript* (Titelblatt geschrieben von Aloys Fuchs; auch auf dem zweiten Exemplar ein ähnlicher Titel). Es handelt sich dabei um das der Zensur vorgelegte Exemplar mit diesbezüglich aufschlussreichen Eintragungen und Korrekturen. (Siehe Fuchs, „*Eine große musikalisch-declamatorische Academie*“ [Anm. 57]).

<sup>59</sup> FG, [Beethoven]. [Rede am Grabe], in: FGSW 3, S. 881–883.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 882. Vgl. dazu auch Thomas Goetz, *Poetik des Nachrufs: zur Kultur der Nekrologie und zur Nachrufszene auf dem Theater*, Wien 2008, vor allem S. 103f.

<sup>61</sup> FG, [Beethoven]. [Rede am Grabe], in: FGSW 3, S. 882. – Sehr prägnant formuliert hat Grillparzer seine diesbezügliche Ansicht auch in seinem Brief an Franz Lorenz aus dem Jahr 1853 (in: FGSW 4, S. 848): „*[...] als ich in allem was seit Mozarts Tode in der Musik geleistet worden ist, selbst den herrlichen Beethoven nicht ausgenommen, wohl eine Erweiterung des Umfangs, eine Beimischung neuer, mitunter höchst interessanter Bestandteile, aber keineswegs einen Fortschritt, eine Steigerung der Vortrefflichkeit erblicken kann.*“

wo die Kunst aufhört.“ Aber neben dieser wenn auch zwiespältigen Verehrung für den Künstler hatte Grillparzer großes Verständnis für Beethoven als „*Mensch[en] in des Worts vollkommener Bedeutung*“<sup>62</sup>, u.a. auch für dessen schwierigen, durch äußere Lebensumstände geprägten Charakter, der seiner eigenen Persönlichkeitsstruktur vielleicht gar nicht so unähnlich war. Daraus erklärt sich auch das 1844 in den *Erinnerungen an Beethoven* niedergelegte Bekenntnis<sup>63</sup>: „*Ich habe Beethoven eigentlich geliebt.*“

Seine *Erinnerungen an Beethoven* schließt Grillparzer mit dem Zitat „*Nur hat er keinen Weg gebahnt*“ aus seinem im selben Jahr verfassten Gedicht *Wanderszene*<sup>64</sup>:

„*Es geht ein Mann mit raschem Schritt –  
Nun freilich geht sein Schatten mit –  
Er geht durch Dickicht, Feld und Korn  
Und all sein Streben ist nach vorn.  
Ein Strom will hemmen seinen Mut,  
Er stürzt hinein und teilt die Flut;  
Am andern Ufer steigt er auf,  
Setzt fort den unbezwungenen Lauf.  
Nun an der Klippe angelangt,  
Holt weit er aus, daß jeden bangt;  
Ein Sprung – und sicher, unverletzt,  
Hat er den Abgrund übersetzt.  
Was andern schwer, ist ihm ein Spiel,  
Als Sieger steht er schon am Ziel;  
Nur hat er keinen Weg gebahnt,  
Der Mann mich an Beethoven mahnt.*“

In diesem Zusammenhang vergleiche man auch das Gedicht *Franz Schubert* von Grillparzer, entstanden nach dem Tod des Komponisten<sup>65</sup>, das mit den Worten „*Schubert heiß ich, Schubert bin ich*“ beginnt und sowohl Schuberts künstlerisches Selbstbewusstsein, als auch dessen uneingeschränkte Eigenständigkeit betont; bemerkenswerterweise endet das Gedicht mit der Einladung, Schubert auf dem Weg der von ihm begonnenen musikalischen Entwicklung zu folgen: „*Geht ihr gern auf meinen Pfaden, / Nun wohlan, so folget mir!*“. Grillparzer hat also eher eine auf Schubert aufbauende Weiterentwicklung der Musik gesehen, denn auf Beethoven, der seiner Meinung nach „*keinen Weg gebahnt*“ hat. Bereits 1827 hatte Grillparzer ein langes Gedicht mit dem Titel *Beethoven*<sup>66</sup> geschrieben, in dem dieser im

---

<sup>62</sup> FG, [*Beethoven*]. [*Rede am Grabe*], in: FGSW 3, S. 882.

<sup>63</sup> FG, [*Meine Erinnerungen an Beethoven*] [1844], in: FGSW 4, S. 202.

<sup>64</sup> FG, *Wanderszene*, in: FGSW 1, S. 301. Vgl. dazu Fuchs, *Grillparzers ambivalente Beziehung zur Musik*, (Anm. 1), S. 66–68.

<sup>65</sup> FG, *Franz Schubert*, in: FGSW 1, S. 172.

<sup>66</sup> FG, *Beethoven*, in: FGSW 1, S. 174–178.

Jenseits auf die ihm vorangegangenen ‚großen‘ Komponisten, aber auch Dichter trifft – darunter den alles überstrahlenden Mozart –, aber in diesem illustren Kreis bleibt Beethoven – wie auch Lord Byron – ein Einzelgänger und Außenseiter.

Ein besonderer Dorn im Auge waren Grillparzer jene nach Beethovens Tod sich in den Vordergrund drängenden selbsternannten Beethoven-Nachfolger, die er in seinem 1852 verfassten Aufsatz *Die Kunstverderber* folgendermaßen kritisierte<sup>67</sup>: „*So ist in der Musik Beethoven vielleicht ein so großes musikalisches Talent als Mozart oder Haydn, nur hat etwas Bizarres in seiner Naturanlage, verbunden mit dem Streben originell zu sein und allbekannte traurige Lebensumstände ihn dahin geführt, daß in weiterer Ausbildung durch talentlose Nachtreter die Tonkunst zu einem Schlachtfelde geworden ist wo der Ton mit der Kunst und die Kunst mit dem Ton blutige Bürgerkriege führen.*“ Auch in seinen oft bissigen Epigrammen hat er die Beethoven-„Nachfolger“ aufs Korn genommen, wie beispielsweise im anlässlich des Beethovenfestes in Bonn im Jahr 1845, wo er in das Gedenkbuch zur Weihe des dortigen Beethoven-Denkmal geschrieben hat<sup>68</sup>: „*Die Feuerprobe des Tadels hat Beethoven siegreich bestanden, / Gott schütze ihn nur noch vor der Wasserprobe der Nachahmung.*“

Unter dem Titel *Beethovomanie* wandte er sich bereits 1843 in einem Epigramm an die angeblichen Beethoven-„Kenner“, die sich nicht nur durch ihre Bewunderung, sondern auch ihr angeblich einzig wahres Verständnis seiner Musik auszeichneten<sup>69</sup>: „*Ich sähe, glaubt ihr, auf Beethoven schieß? / Als ob zu meinem Ohr nicht seine Zauber reichten! / Nur graut mir vor dem Wörtlein: tief, / Vor allem aus dem Mund der Seichten.*“ Noch zwei Jahre vor seinem Tod widmete Grillparzer *Den Beethoven Enthusiasten*, genau unter diesem Titel, aus Anlass des Wiener Beethoven-Festes vom 16. bis 20. Dezember 1870 die folgenden kritischen Zeilen<sup>70</sup>: „*Wie ihr hab ich Beethoven hoch geehrt, / Wobei jedoch als Unterschied sich anhängt, / Daß, wo eure Bewunderung erst recht anfängt, / Die meinige schon wieder*

---

<sup>67</sup> FG, *Die Kunstverderber*, in: FGSW 3, S. 252.

<sup>68</sup> FG, [*In das Beethoven-Album 1845*], in: FGSW 1, S. 472 und Kommentar S. 1260.

<sup>69</sup> FG, *Beethovomanie*, in: FGSW 1, S. 456.

<sup>70</sup> FG, *Den Beethoven Enthusiasten*, in: FGSW 1, S. 591. Die Beethovenfeier in Wien fand vom 16. bis 19. Dezember statt: zwei Festvorstellungen im k.k. Hof-Opernhaus (*Fidelio* und *Egmont* mit der Beethovenschen Schauspielmusik), sowie drei Konzerte im Großen Musikvereinsaal (das letzte mit reinem Kammermusikprogramm), sowie ein Festbankett am 20. Dezember im großen Musikvereinsaal, bei dem die Kapelle Strauss unter Eduard Strauss spielte. Den Prolog für das Konzert des 17. Dezember, dessen dichterische Qualität schon damals kritisiert wurde, verfasste der Schriftsteller und Direktor der Schauspielschule des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Josef Weilen (eigentlich Josef Weil, ab 1874 Ritter von Weilen). Es ist nicht auszuschließen, dass sich Grillparzer durch den etwas banal-schwülstigen Text des Prologs provoziert fühlte. (Programmsammlung der GdM, 1870–12–16, dort auch die *Bestimmungen über die Betheiligung am Fest* und der Text des *Prologs*). Vgl. auch Ludwig Nohl, *Das Beethoven-Fest in Wien*, in: ders., *Die Beethovenfeier und die Kunst der Gegenwart. Eine Erinnerungsgabe*, Wien 1871, S. 89–95, bes. S. 93.

aufhört.“ Seine Kritik richtet sich hier in erster Linie gegen den übersteigerten Enthusiasmus derartiger Jubiläumsveranstaltungen, in denen das Werk des zu Ehrenden eigentlich nur Mittel zum Zweck der Festivitäten ist, während eine echte Auseinandersetzung mit der Musik auf der Strecke bleibt.

Abschließend sei nochmals Grillparzer zitiert, und zwar ganz allgemein im Hinblick auf seine persönliche Musikanschauung, der Grundlage bei seiner Beurteilung Beethovens und Rossinis: „*Sei die Dichtkunst noch so gepriesen, / Sie spricht doch nur der Menschen Sprache, / Du sprichst, wie man im Himmel spricht!*“<sup>71</sup> So heißt es als Conclusio in Grillparzers erstem gedrucktem Gedicht aus dem Jahre 1816, das bezeichnenderweise den Titel *Die Musik* trägt. Das Verhältnis von Musik und Dichtkunst hat Grillparzers musikästhetisches Denken sein Leben lang geprägt, wobei er der primär emotionalen Wirkung der Musik die vorrangig verstandesorientierte Wirkung der Poesie entgegengesetzt hat. Seine daraus resultierenden Ansichten ergeben jedoch keineswegs ein einheitlich geschlossenes, sondern ein durchaus ambivalentes, manchmal auch in sich widersprüchliches Bild, dessen Niederschlag sich in seinen Schriften wie Dichtungen findet, wie im vorliegenden Beitrag bezüglich Beethoven und Rossini zu zeigen versucht wurde. Obwohl Grillparzer als Dichter in die Geschichte eingegangen ist, hat er der Musik trotzdem den höheren Stellenwert zuerkannt (1821)<sup>72</sup>: „*Wo die Poesie aufhört, fängt die Musik an. Wo der Dichter keine Worte mehr findet, da soll der Musiker mit seinen Tönen eintreten.*“ Ja noch im Alter bekräftigte er seine diesbezügliche Meinung (1869)<sup>73</sup>: „*Und Musik halte ich höher als Dichtung.*“<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> FG, *Die Musik*, in: FGSW 1, S. 81–85; hier S. 85.

<sup>72</sup> FG, *[Über die Oper], [Tagebuch 1821]*, in: FGSW 3, S. 899.

<sup>73</sup> Äußerung gegenüber Ludwig August Frankl, zitiert in: FGSW 3, S. 1247.

<sup>74</sup> Abgekürzt zitierte Literatur in den Fußnoten:

FGSW

Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche Berichte*, hg. von Peter Frank und Karl Pönbacher, München 1960–1965.

FGSW 1

Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche Berichte*, hg. von Peter Frank und Karl Pönbacher, Bd. 1: *Gedichte – Epigramme – Dramen I*, München 1960.

FGSW 2

Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche Berichte*, hg. von Peter Frank und Karl Pönbacher, Bd. 2: *Dramen II – Jugenddramen – Dramatische Fragmente – Pläne*, München 1961.

FGSW 3

Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche Berichte*, hg. von Peter Frank und Karl Pönbacher, Bd. 3: *Satiren – Fabeln und Parabeln. Erzählungen und Prosafragmente. Studien und Aufsätze*, München 1964.

FGSW 4

Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche Berichte*, hg. von Peter Frank und Karl Pönbacher, Bd. 4: *Selbstbiographien – Autobiographische Notizen. Erinnerungen – Tagebücher. Briefe, Gespräche und Berichte in Auswahl*, München 1965.