

Beethoven-Bilder

Werner Busch / Martin Geck

Beethoven-Bilder

Was Kunst- und Musikgeschichte
(sich) zu erzählen haben

Mit 90 Abbildungen

METZLER

BÄRENREITER

Die Autoren

Werner Busch war bis 2010 Professor für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin, *Martin Geck* bis 2001 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Dortmund. Beide Autoren, ausgewiesene Vertreter ihres Faches, waren vor kurzem mit ihren Büchern auf der Shortlist des Leipziger Buchpreises vertreten – Busch mit »Menzel«, Geck mit »Beethoven«.

ISBN 978-3-476-04971-1 (Metzler)

ISBN 978-3-7618-2366-8 (Bärenreiter)

ISBN 978-3-476-04972-8 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04972-8>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

J. B. Metzler

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2019
Gemeinschaftsausgabe der Verlage J. B. Metzler, Berlin, und Bärenreiter, Kassel

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart (Foto: mauritius images / Naum Chayer / Alamy)
Typografie und Satz: Tobias Wantzen, Bremen

www.metzlerverlag.de
www.baerenreiter.com

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Inhalt

Vorwort 1

- I Willibrord Joseph Mähler, Ludwig van Beethoven (1803) 5
- II Joseph Stieler, Beethoven (1819/20) 15
- III Josef Danhauser, Liszt am Flügel (1840) 25
- IV Ernst Julius Hähnel, Beethoven-Denkmal (1845) 37
- V Moritz von Schwind, Eine Symphonie (1852) 49
- VI Albert Graefle, Die Intimen bei Beethoven (Nachstich von 1876) 65
- VII Kaspar Clemens von Zumbusch, Beethoven-Denkmal (1880) 71
- VIII Henry Baerer, Beethoven-Denkmal (1884) 79
- IX Theodore Baur, Beethoven-Statue (1895–1897) 85
- X Max Klinger, Beethoven (1902) 93
- XI Fidus, Beethoven, Tempelbild (1903) 109
- XII Peter Breuer, ›Beethoven in der Badewanne‹ (1910/1938) 119
- XIII Ernst Barlach, Entwurf eines Beethoven-Denkmal (1926) 127

XIV	Georg Kolbe, Beethoven-Denkmal (1926–1947/1951)	135
XV	Antoine Bourdelle, La Pathétique. Beethoven am Kreuz (1929)	147
XVI	Dieter Roth, Die Badewanne zu »Ludwig van« (1969)	157
XVII	Markus Lüpertz, Beethoven-Monument (2014)	163
Epilog	Autographes Blatt aus Beethovens Petter-Skizzenbuch	171
 <i>Angaben zur benutzten Literatur</i>		175
<i>Bildnachweise</i>		183

Vorwort

Manche Dinge möchte man zweimal machen. Als junger Wagner-Forscher habe ich einen Band mit Wagner-Bildnissen herausgebracht, der auf Vollständigkeit und Authentizität aus war: Mir sollte möglichst kein zu Lebzeiten Wagners entstandenes Bildnis entgehen; jedoch beschloss ich nur diejenigen Arbeiten zu berücksichtigen, die nach dem Leben geschaffen waren. Und in diesem Kontext interessierten mich fast nur die biographischen Zusammenhänge, die im Falle Wagners ja gut genug dokumentiert waren, um viele Seiten zu füllen. Dass ich die kunsthistorische Sicht nur am Rande verfolgte, ließ sich immerhin damit begründen, dass die von mir erfassten Bildnisse in der großen Mehrzahl aus photographischen Arbeiten bestanden.

Da Beethoven die Erfindung der Daguerreotypie nicht mehr erlebt hat, gibt es von ihm keine einzige photographische Abbildung; dafür aber eine große Zahl von postum geschaffenen Bildnissen oftmals namhafter Künstler. Deren Frequenz hat bis in die Gegenwart hinein eher zu- als abgenommen. Beim Nachdenken über das neue Format erschien mir somit das Streben nach Authentizität im Sinne eines ›Painted from life‹ ebenso obsolet wie dasjenige nach Vollständigkeit. Stattdessen drängte sich mir der Gedanke auf, das neue Projekt von vornherein mit einem namhaften Kunsthistoriker anzugehen, außerdem den musikologischen Aspekt nicht länger auf Segmente des Biographischen zu verengen, vielmehr Werk und Wirkung in umfassenderem kulturgeschichtlichem Kontext zu betrachten.

In diesem Kontext ist die Macht der Bilder beeindruckend, fast einschüchternd. Sie steht für die ›Geister‹, die wir – unbewusst oder bewusst – aus dem Speicher unseres kollektiven Gedächtnisses abrufen, wenn wir ›Beethoven‹ zum Thema machen. Dafür hat mir Werner Busch noch einmal die Augen geöffnet. Und doch bleibt die Frage: Was hat das Stieler-Porträt, das die Umschläge so vieler Bücher ziert, mit meiner Wahrnehmung Beethovens zu tun? Was ›sagt‹ es über die »Missa solemnis«, was sagt Moritz von Schwind's »Symphonie« über Beethovens »Chorfantasie« op. 80 aus? Sind solche Kunstwerke

mehr als Wegweiser, die nur unter Vorbehalt zum Eigentlichen führen – nämlich zu dem Unsagbaren und Nicht-Darstellbaren von Musik?

Gleichwohl würde ohne Stieler, Schwind, Klinger, Roth oder Lüpertz etwas fehlen, das im Fall Johann Sebastian Bachs tatsächlich fehlt, der über die Jahrhunderte hinweg in großer Regelmäßigkeit als Thomaskantor mit Allongeperücke dargestellt worden ist: Die Vielfalt unterschiedlicher Beethoven-Denkmäler verweist – trotz der nicht zu leugnenden Allgegenwart des Titanenhauptes – auf eine im Lauf der Geschichte fluktuierende Auseinandersetzung mit dem Erscheinungsbild des großen Komponisten und inspiriert uns, in diese Auseinandersetzung einzutreten. Dass geschichtliches Denken ein beständiges Abtasten vergangener und aktueller Phänomene darstellt, darf man im Fall der Beethoven-Plastiken fast wörtlich nehmen: Was die bildende Kunst an Beethoven ertastete, mag uns Beethoven-Hörern helfen, gleichfalls in Bewegung zu bleiben und unsere eigenen Musikerfahrungen abzutasten – geistig wie sinnlich.

M. G.

Die Idee stammt von Martin Geck. Als er mir das Projekt einer Zusammenarbeit antrug, war ich zu Beginn ein wenig skeptisch. Zum einen hat Martin Geck über Jahre intensiv zu Beethoven geforscht und wichtige Bücher publiziert, und ich hatte mich im Laufe der Zeit gerade einmal mit Hähnels, Schwinds und Breuers bildnerischen Reaktionen auf Beethoven beschäftigt. Bei aller Liebe zur Musik: Ein Beethoven-Spezialist bin ich wirklich nicht. Zum anderen war mir nicht recht klar, wie das funktionieren könne. Ausgang sollten die Darstellungen Beethovens sein, zumeist solche in Denkmalform. Ein Kunsthistoriker schreibt Kunsthistorisches zu den Bildwerken, wie sollte der Musikwissenschaftler darauf reagieren? Und umgekehrt, wie kann der Kunsthistoriker zu Musikgeschichtlichem sinnvoll Stellung nehmen? Doch dann begann mich die Sache zu reizen. Wir schrieben, nach einer vorläufigen Absprache über die zu behandelnden Gegenstände, Probetexte; und siehe da, wir verstanden uns prächtig, entwickelten schnell ein ausgeprägtes Vergnügen an dem Vorhaben und waren gespannt auf den Text des anderen. Weiterhin schrieb jeder für sich seine Texte, Abgleich fand erst später statt. Minimale Differenzen in der Bewertung haben wir nicht eingeebnet, das eine oder andere Faktum musste sich wiederholen, Doubletten jedoch haben wir zu vermeiden gesucht. Und weil's uns so gut gefiel, haben wir in schneller Folge Text auf Text verfasst und am Schluss noch dieses oder jenes Beispiel ergänzt.

Während Martin Geck bei der Darstellung oftmals ins Detail ging, habe ich mich bemüht, eine Reihe grundsätzlicher künstlerischer Probleme zu thematisieren. Und wo ich meinerseits zum Detail des Gegenstandes einiges zu sa-

gen hatte, hat *vice versa* Martin Geck weiter ausgeholt und eine breitere Rezeptionsgeschichte vorgestellt. Ihm musste es primär um musikologische und vor allem aufführungspraktische Rezeptionsweisen von Beethovens Musik gehen; ich hingegen konnte versuchen, das Kunstwerk aus künstlerischen Traditionen, vor allem aber durch die Analyse individueller Lösungen verständlich zu machen. Im Grunde genommen haben wir uns, jeweils gereizt durch den anderen, wechselseitig etwas erzählt. Hoffentlich sieht man dem Resultat an, dass es uns Spaß gemacht hat. Es ging uns nicht um eine erschöpfende akademische Analyse eines jeden Gegenstandes, sondern um einen kurzen, möglichst »knackigen«, erhellenden Zugriff. Möge er dazu führen, dass die Beethoven-Darstellungen mit frischem Blick angeschaut werden.

Als Schröder, mit großem Kopf und Haarschopf, tief gebeugt über sein Klavier und Tag und Nacht auf sein Beethoven-Spiel konzentriert – was ihm die Avancen von Lucy entgehen lässt –, von Charlie Brown gefragt wird, wie er denn die schwierigen Stücke Beethovens spielen könne, wo doch die schwarzen Tasten seines Kinderklaviers nur aufgemalt seien, antwortet er, man müsse nur üben, üben, üben. Möge jeder Leser diese hintergründige Beethoven-Interpretation der Peanuts für sich deuten – nur des Vergnügens wegen.

W. B.

|

Willibrord Joseph Mähler Ludwig van Beethoven

1803

Beethoven-Gedenkstätte
im Pasqualati-Haus, Wien



Abb. 1 Willibrord Joseph Mähler, *Ludwig van Beethoven*, 1803, Ölgemälde

Ein solches Komponistenporträt kannte man bis dahin nicht (Abb. 1). Ge­läufig waren vor allem Bildnisse, die den Musiker ohne viel Ambiente mit einem Statussymbol darstellten – etwa mit einem Notenblatt, einem Musik­folianten oder einem Instrument. Vervielfältigt dienten sie oftmals als Titel­kupfer in Musikdrucken oder als einzeln verkaufte Porträtstiche nach Art des­jenigen von Steinhauser (Abb. 2). Seltener waren Bildnisse privaten Charak­ters, die von begabten Dilettanten stammen, jedoch durchaus sprechend sein mochten. Mozart ist vielleicht am besten auf dem bekannten Ölbild seines Schwagers, des Schauspielers Lange, getroffen.

Und nun der Dilettant Mähler, der immerhin ein Studium bei Anton Graff in Dresden vorzuweisen hatte und zur Zeit des Beethoven-Porträts die Wie­ner Akademie der bildenden Künste besuchte, um jedoch danach eine Beam­tenlaufbahn einzuschlagen. Auch Mähler, der mit Beethoven durch dessen Freund Stephan von Breuning zu­sammengebracht wurde, gibt ihm ein Musikinstrument in die linke Hand. Allerdings ist dieses nicht zum Spie­len gedacht, womöglich nicht ein­mal geeignet. Vielmehr handelt es sich um die Lyra des Apollo – womit das Thema der Darstellung angege­ben ist: Beethoven – der neue Apoll. Der im Bildhintergrund sichtbare Monopteros, vom Maler selbst als »ein Tempel des Apollo« bezeichnet, betont das antikisierende Moment. Dass es sich jedoch auch um einen deutschen Apoll handelt, belegt die knorrige, gleichwohl grün ausschla­gende Eiche mit ihrer zersplitter­ten Krone: Als Baum der Deutschen steht sie speziell in den Jahrzehnten zwischen dem Aufstieg Napoleons und den Befreiungskriegen für die gebeutelte, jedoch lebenskräftige deutsche Nation. Der als ›Sänger der Freiheitskriege‹ in die Geschichte eingegangene Dichter Theodor Körner pries sie als »ein schönes Bild von alter deutscher Treue«. Das malerische Werk unter anderem Caspar David Friedrichs zitierte sie augenscheinlich in vergleichbarem Sinne – etwa in der 1811 gemalten »Land­schaft mit Eichen und Jäger«.



Abb. 2 Johann Joseph Neidl, Louis van Beethoven, 1801, Stich nach einer Zeichnung von Gandolph Ernst Stainhauser von Treuberg

Beethoven ist von Mähler elegant, jedoch in jakobinischer Kleidung dargestellt, wie sie in dieser Zeit auch der Adel nicht verschmäht, sofern er nicht die Uniform vorzieht. Um die Hüften und über das linke Knie ist ein Mantel gelegt – im Kontext des ganzen Arrangements erinnert er an einen Feldherrnmantel. Das Haar zeigt die Titusfrisur Napoleons; speziell die Stirnlocken haben ihre Entsprechung auf charakteristischen Bonaparte-Porträts. Beethovens Blick ist entschlossen – nicht auf den Betrachter, sondern auf ein imaginäres Ziel gerichtet. Die rechte Hand ist erhoben, als wenn der Komponist – so der Maler in einer späteren Deutung – »in einem Momente musicalischer Begeisterung den Tact schlüge« (Thayer 1922, 404). Man kann die Geste auch als Ausdruck eines Sich-Fernhaltens vom gewöhnlichen oder als Aufforderung zu absoluter Aufmerksamkeit deuten.

Mähler wurde, wie gesagt, mit Beethoven durch die Vermittlung des gemeinsamen Freundes Stephan von Breuning bekannt. Bei einem Besuch, der etwa 1803 stattfand, trafen die beiden – so Mähler in der Erinnerung – Beethoven bei der Arbeit an der »Eroica« an. Der Komponist habe seinen Gästen »statt einer freien Phantasie [...] das Finale der neuen Symphonie« vorgespielt, danach aber zusätzlich zwei Stunden lang frei fantasiert (ebd., 403). Während seines Besuches hatte der Maler sicherlich Muße, sein Modell ausführlich zu studieren; und gewiss gab es auch reichlich Gelegenheit, mit dem Hausherrn die Art der Darstellung zu erörtern. Vermutlich hat Beethoven Mählers Ideen nicht nur zugestimmt, sondern als selbstbewusster Künstler auch auf sie Einfluss genommen. Man darf annehmen, dass er sich mit den drei wesentlichen Topoi des Bildes in jeder Weise identifiziert hat, also als Anhänger Napoleons und zugleich als neuer Orpheus gesehen werden wollte – jedoch mit der deutschen Eiche im Rücken.

Es macht Sinn, die genannten drei Topoi explizit auf die Ideenwelt der »Eroica« zu beziehen, auch wenn dies bisher nur ansatzweise geschehen ist. Dass Beethoven seine Dritte Sinfonie über Jahre hinweg Napoleon Bonaparte zueignen oder nach ihm benennen wollte, spricht für sich. Doch mehr als das: In allen vier Sätzen zeigt das Werk Intonationen, die deutlich auf die Musik der französischen Revolution zurückweisen. Am markantesten zeigt das die an zweiter Stelle stehende »Marcia funebre«, indem sie unverkennbar mit Anklängen an Motive aus offiziellen Festhymnen und Trauermärschen der ersten französischen Republik aufwartet.

Die Brücke zwischen »Napoleon« zu »Apollo« schlägt eine zeitgenössische anonyme Graphik, auf der Bonaparte den Pariser Deputierten den im Zuge seines Italienfeldzugs aus dem Vatikan geraubten Apollo von Belvedere vorstellt (Abb. 3): Vermutlich hat es dem Korsen gefallen, mit dem Gott Apollo

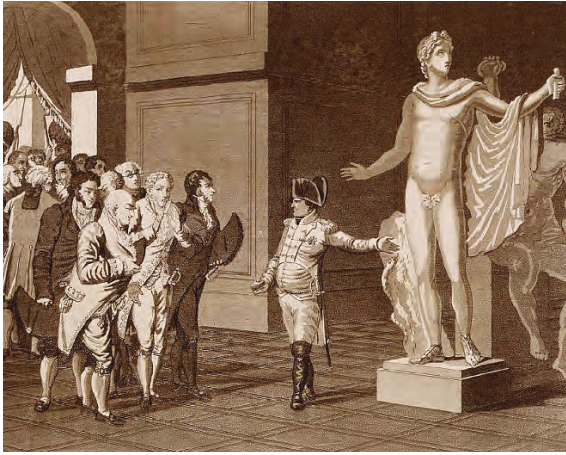


Abb. 3 Napoleon Bonaparte stellt den Pariser Deputierten den im Zuge seines Italienfeldzugs aus dem Vatikan geraubten Apollo von Belvedere vor, 1797, anonyme Aquatinta

als dem Schirmherrn der schönen Künste verglichen zu werden. Jedenfalls gilt solches für einen Beethoven, der im Januar 1801 an seinen Leipziger Verleger als Reaktion auf Kritik an seinen Werken schrieb:

»Was die Leipziger R[ezensenten] betrifft, so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie von Apoll bestimmt ist.« (Briefwechsel Bd. 1, S. 64)

Damals schloss Beethoven gerade die Arbeit an der Musik zum Ballett »Die Geschöpfe des Prometheus« ab. Dass man dieses als Huldigung an Napoleon zu verstehen hatte, war fast selbstverständlich, da der Korse allenthalben als neuer Lichtbringer à la Prometheus gefeiert wurde. Doch auch Apollo hatte seinem Auftritt im Ballett: Dessen zweiter Akt spielte nämlich auf dem Parnass – unter ausdrücklicher Beteiligung Apollos und seiner Musen: Laut Textbuch stellt Prometheus in dieser Szene dem Gott seine Kinder vor, damit er sie in den Künsten und Wissenschaften unterweise. Im Schlussteil nimmt er zudem an »festlichen Tänzen« teil.

Elemente der Musik und vermutlich auch der Handlung verpflanzte Beethoven aus dem Ballett »Die Geschöpfe des Prometheus« in seine »Sinfonia eroica«. Über das Maß der Übereinstimmungen herrscht in der Forschung keine Einigkeit; jedoch dürfte es wenig Zweifel daran geben, dass Beethoven im Kontext der »Eroica« nicht nur an Prometheus/Napoleon dachte, sondern auch an Apoll – zumindest angesichts der »festlichen Tänze« des Finales.

Dass er sich zur gleichen Zeit als ein Apollo der Musik malen lässt, spricht für eine neue Dimension musikkünstlerischen Selbstbewusstseins – ungeachtet des gewiss nicht geringen Künstlerstolzes älterer Generationen. Der entsprechende Kontext macht auch begreiflich, dass Beethoven es sich lebenslang gern gefallen lässt, mit dem Staatenlenker und überragenden Militärstrategen Napoleon verglichen zu werden: Erkennbar gern tritt er dem *Staatskünstler* Napoleon als *Tonkünstler* gegenüber. Dazu passt der Ausspruch aus Beethovens letzten Lebensjahren »Auch ich bin ein König« (Solomon 1987, 328). Damals wollte ihm seine Umgebung die Annahme eines nicht sehr wertvollen Rings mit dem Argument schmackhaft machen, das Geschenk stamme immerhin von einem König (nämlich dem preußischen).

Geht es nicht um individuellen Künstlerstolz, sondern um künstlerischen Nationalstolz, so kommt in Mählers Porträt auch die Metapher von der ›deutschen Eiche‹ zu ihrem Recht: Lebenslang hat Beethoven Bach und Händel, den er ausdrücklich den »Deutschen Händel« nennt (Briefwechsel, Bd. 1, 64), als solche »deutschen Eichen« betrachtet. Er, der schon als Knabe Teile des »Wohltemperierten Klaviers« beherrscht hat, ruft im Jahrzehnt der »Eroica« zu einer Sammlung für die verarmten Töchter Bachs auf; vor allem aber studiert er eifrig die neu herauskommenden Werke des Vaters. Einige Jahre später wird er seinem Kompositionsschüler, dem Erzherzog Rudolph, von der »Festigkeit« seiner »Altvordern« vorschwärmen: Diese bleibe vorerst unerreicht, jedoch habe »die Verfeinerung unsrer Sitten auch manches erweitert« und seiner eigenen Devise Vorschub geleistet: »Freyheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung zweck« (Briefwechsel, Bd. 4, 298). Das Finale der »Eroica« spiegelt diesen musikgeschichtlichen und musikästhetischen Zusammenhang: Der einleitende Contretanz, aus dem die nachfolgenden Variationen hervorgehen, steht für die neue, verfeinerte Musik, obwohl er auch als Hoftanz reüssiert, was Tanzmeister des Ancien Régime missbilligen, während es Napoleon freut. Dieser liebt, wenn man dem Bericht der »Kaiserlich und Kurpfalzbairisch privilegierten Allgemeinen Zeitung« vom 15. Dezember 1804 (S. 1398) glauben darf, den schnellen Contretanz »Le Monaco«, der daraufhin von Jean-François Lesueur alsbald in seine neue Oper »Ossian ou Les Bardes« aufgenommen wird, deren Handlung Napoleon in einigen Zügen mit dem von ihm bewunderten mythischen Helden Ossian gleichsetzt (Geck).

Den Sinnzusammenhang der auf dem Contretanz-Thema fußenden Variationenfolge des »Eroica«-Finales hat die Forschung nicht eindeutig entschlüsseln können; jedoch springt die Intention ins Auge, formal und semantisch unterschiedliche musikalische Charaktere miteinander zu konfrontieren. Innerhalb dieser Folge hat auch die Vorstellung einer »Festigkeit« der »Altvor-

dern« großes Gewicht: Beethoven komponiert zwei umfängliche Fugensätze und eine Variation, in welcher das Contretanz-Thema – für die Zeit höchst ungewöhnlich – von den Bässen in Pfundnoten dargeboten wird – geradezu so, als wolle er die Bearbeitung eines Luther-Chorals durch Bach nachgestalten (vgl. Schleuning 1989, 157).

Um Parallelen zwischen »Eroica« und Mähler-Bild zu beobachten, muss man jedoch keineswegs nur auf die drei hier konkret benannten Topoi blicken; vielmehr gibt es auch übergeordnete Aspekte: Der »neue Weg«, den einschlagen zu wollen Beethoven seiner Umgebung im Vorfeld des »Eroica«-Projekts ankündigt, soll ja nicht nur kompositorischen Fortschritt bringen. Vielmehr will Beethoven auch sein Selbstverständnis als Künstler erweitern und künftig – so darf man ihn verstehen – Ideenkunst schaffen, also eine Musik, die an den Ideen der Zeit teilhat. Damit solches auch im Bild deutlich wird, hat Mähler die Aufgabe, die Künstlerpersönlichkeit Beethovens in eine Ideallandschaft zu stellen, die diesen »neuen Weg« zu symbolisieren vermag. Zu dem »neuen Weg« gehört selbstverständlich auch ein »neuer Mensch«, der sich als neuer Orpheus und virtueller Partner Napoleons versteht. Im »Heiligenstädter Testament« von 1802 hatte Beethoven den »alten«, von seinem Gehörleiden fast zu Tode gequälten Menschen symbolisch zu Grabe getragen. Mählers Porträt macht den »neuen« Beethoven, der sein künftiges Leben allein der Kunst widmen will, auch im Bild sichtbar.

In diesen Kontext gehört die Vermutung von Alessandra Comini und Owen Janda, dass Mähler das Bildnis Beethovens demjenigen seines Großvaters und Paten nachgeschaffen habe, dessen Namen er trug und dessen Ansehen dem kleinen Ludwig über die Sorgen hinweggeholfen haben mag, die er als ältester Sohn seiner problembelasteten Eltern gehabt haben dürfte (Comini 2008, 34 f.; Janda 1989, 102 ff.). Das Porträt des Großvaters – dargestellt als würdiger Bonner Hofkapellmeister (Abb. 4) – könnte sich Beethoven im Jahr 1801 vor allem deshalb nach Wien erbeten haben, auf dass ihn der Anblick des hoch verehrten Vorfahren und Paten



Abb. 4 Ludwig van Beethoven d. Ä. (1712–1773),
Kopie von Toni Bücher nach einem Gemälde
von Wilhelm Amelius Radoux

bei dem Ringen um seine künstlerische Neuwerdung stärken möge. Jedenfalls begleitete ihn das Bild des Großvaters gleich dem Mähler-Porträt bei jedem seiner zahlreichen Umzüge innerhalb Wiens. Beide Bilder gehörten zum Nachlass Beethovens, beide dürfte er somit lebenslang bei sich und tendenziell stets vor Augen gehabt haben.

M. G.

Es bleibt, über zwei Dinge zu reflektieren: das Motiv der Inspiration und das des neuen Orpheus. Als malerischer Dilettant ist Mähler stärker als andere Künstler der Zeit darauf verwiesen, das Programm seines Bildes, das er in der Tat gemeinsam mit Beethoven erdacht haben mag, in lesbaren Zeichen zur Anschauung zu bringen. Das geschieht ein wenig additiv und führt nicht unbedingt zu einer auch ästhetisch ganz glücklichen Lösung. Der Blick zur Seite, die erhobene rechte Hand, die aufgestellte Lyra in der Linken – das fügt sich nicht wirklich zu einer verständlichen Konstellation. Mählers Bemerkung, mit der Rechten schlage Beethoven den Takt einer im Moment erfahrenen musikalischen Inspiration, ist dem Werk nur mit der größten Mühe abzugewinnen. Und dennoch: Geläufige ikonographische Verweise sind genutzt, lassen sich mit einiger Sicherheit entziffern und zu einem Text verdichten.

Der Blick zur Seite über die Schulter ist ein klassisches Motiv der plötzlichen Inspiration (*»sopra di spalla«*), man hat vom Motiv der *»genialen Kopfwendung«* gesprochen. Die erleuchtete Stirn als hellster Teil des Kopfes steht für künstlerische Erleuchtung. Sicher sind Lyra und Monopteros auf dem Hügel mit Apoll zu verbinden. Doch mehr noch steht der Monopteros für den Tempel des Ruhmes, zu dem der Künstler strebt. Die Metapher vom schmalen oder vom breiten Weg, für den der Künstler sich entscheiden muss, ist indirekt aufgerufen. Der breitere Weg, so will es die Prodikos-Anekdote, scheint der einfachere zu sein und ins liebliche Tal zu führen, doch nicht zum Ziel. Der schmale ist der mühsame, es geht bergauf. Die beiden Pappeln zu Füßen des Monopteros-Hügels bilden ein schmales Tor, durch das hindurch der Weg zum Olymp des Ruhmes führt. Dass dies gemeint ist, das Tor eine Wasserscheide darstellt, versucht der Künstler durch die Wolkengestaltung (nicht sehr glücklich) zu verdeutlichen. Das den Kopf Beethovens umgebende und ihn charakterisierende düstere Gewölk bricht auf der linken Seite auf, und die Grenze zwischen Licht und Finsternis führt gerade von oben nach unten genau zwischen die Pappeln – zwar als Himmelsphänomen nicht recht vorstellbar, aber doch lesbar. Und in das Reich des Lichts ragt Beethovens rechte Hand vollständig. So soll uns angezeigt werden, dass die Inspiration, die Beethoven überfallen hat, ihn endgültig in die Gefilde des Ruhmes führen wird.

Um zu begreifen, was bei aller Apoll-Prometheus-Napoleon-Allusion der zusätzliche Verweis auf Orpheus bezwecken soll, muss man sich den Orpheus-Mythos klar machen. Nun ist sicher Händel derjenige Musiker, auf den die Benennung als neuer Orpheus am nachhaltigsten Anwendung gefunden hat. Schon in Italien betitelt Kardinal Pamphili 1708 Händel entsprechend. Diese Auszeichnung ist ihm in England in allen Varianten geblieben: nicht nur neuer Orpheus, sondern Orpheus unserer Zeit, gar ein neuer Orpheus, der den alten noch übertrifft. Schon bei Kardinal Pamphili heißt es: »Du bist größer als Orpheus, denn du hast meine Muse zum Singen gebracht, nachdem ihre Harfe so lange nutzlos am Ast eines alten Baumes hing« (Hogwood 2000, S. 75).

Das bringt uns endgültig zum Mythos des Orpheus und der Rolle der Harfe/Lyra. Orpheus ist der Sohn Apolls in der Rolle des Musagetes, des Musenführers. Denn seine Mutter ist Kalliope, die weiseste der Musen, die Muse der epischen Dichtung und der Elegien. Sie gibt ihrem Sohn das Material für seine Gesänge. Apolls Lyra, die sein listiger Bruder Hermes hergestellt hat, geht als Geschenk Apolls an Orpheus, er nimmt sie mit auf die Argonautenreise. Spielt er sie an Bord, so lockt es die Seevögel an, und die Fische springen aus dem Wasser. Die Macht der Musik erweicht Stein und Bein, mit ihrer Hilfe wäre es Orpheus gelungen, seine geliebte Eurydike aus dem Hades zu holen, wenn er sich nur nicht verbotenerweise nach ihr umgeschaut hätte mit der Folge, dass sie für immer im Hades verschwinden sollte. Aus Trauer um seine Gattin zieht Orpheus sich in die Wälder zurück. Sein trauriges Spiel lockt junge Männer an, die er in den orphischen Mysterien unterweist. Schließlich wird er von den Thrakischen Mänaden, denen er sich wie allen Frauen verweigert, in Stücke gerissen. Seine Lyra wird von Zeus unter die Sterne versetzt: Und von dort holt sie erst der neue Orpheus zurück.

Im Falle Beethovens können wir davon ausgehen, dass er um die tragische Dimension des Mythos wusste. Ihm gebührt die Lyra als einem in die Mysterien Eingeweihten, im Wissen um ihre prometheische Schicksalsgebundenheit, die auch Napoleon für sich in Anspruch nahm. Nun mag dieses Pathos des tragischen Helden bei Mähler nicht wirklich zur Anschauung kommen, gemeint scheint es jedoch zu sein.

W. B.

XIII

Ernst Barlach
Entwurf eines
Beethoven-Denkmal

1926

Ernst Barlach Stiftung, Güstrow



Abb. 62 Ernst Barlach, Entwurf eines Beethoven-Denkmals,
1926, Gips; 1927 vom Künstler zerstört

Auch Ernst Barlachs Entwurf zu einem Beethoven-Denkmal gehört zu den eingereichten Entwürfen zum missglückten Wettbewerb um ein Beethoven-Denkmal in Berlin 1926. Man hatte namentlich acht Bildhauer eingeladen, sich zu beteiligen: neben Barlach Rudolf Belling, Peter Breuer, Georg Kolbe, Hugo Lederer, Ludwig Manzel, Otto Placzek und Edwin Scharff (Abb. 63). Die Liste der Eingeladenen zeigt, dass man in Berlin nicht wusste, was man wollte. Die Beteiligten stehen für gänzlich unterschiedliche Kunstauffassungen. Aber man muss auch sagen, dass – historisch gesehen – das Denkmal oder genauer das Personendenkmal in der Krise war. Längst kritisierte man den Typus des Denkmals, das den zu Ehrenden als Person mit Porträtzügen wiedergab. Man ging auch so weit, personalisierte Denkmäler gänzlich abzulehnen. So entstanden die ersten abstrakten Denkmäler, die für eine Sache, nicht eine Person



Abb. 63 Der »Bilder-Courier« präsentiert am 24. Oktober 1926 in einer Collage die Entwürfe zum Berliner Beethoven-Denkmal

standen. Erging jedoch die Aufforderung zu einem Personaldenkmal, so suchten die Künstler nach Kompromissen. Extreme Stilisierung der Form in der Wiedergabe der Person schien eine Lösung, rein architektonische Monumente mit Gebäuden, die nur der Name des zu Ehrenden zierte, eine andere. Allegorische Stellvertreter traten auf, Vielfiguriges statt einer einzelnen Figur. Die Unsicherheit war ausgeprägt, die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges ließen eine ungebrochene Verehrung eines Helden oder Heroen nicht mehr wirklich zu. Heroische Nacktheit, die über Jahrhunderte die Idealisierung und exemplarische Überhöhung besorgt hatte, funktionierte nicht mehr, sie schien – im Angesicht der Geschichte – unpassend, ja, peinlich – wie schon Napoleon begriff (s. Kap. IV). Für einen längst historisch gewordenen Geistesheroen stellte sich das Problem etwas anders dar. Man konnte ihn zum Vorbild in schwierigen Zeiten erklären. Insofern haben gleich mehrere der am Berliner Wettbewerb Beteiligten, als dieser noch im selben Jahr scheiterte, weiter um eine adäquate Form für ein Beethoven-Denkmal gerungen, z. T. über Jahrzehnte, und die Ergebnisse konnten unterschiedlicher nicht sein. Um die Bandbreite anzudeuten, stellen wir in diesem Buch drei aus diesem Wettbewerb hervorgegangene Lösungen vor. Im vorigen Kapitel Peter Breuers ›Beethoven in der Badewanne‹ sowie neben Barlachs Versuch im folgenden Kapitel Kolbes Entwurf.

Barlachs Entwurf ist extrem. Er zog auch in der zeitgenössischen Presse die stärkste Kritik auf sich; man muss ihn wohl noch heute in seiner Gesamtheit als schlicht misslungen bezeichnen. Einerseits schwebte ihm ein hoher Turm vor: zwölf bis dreizehn Meter in der Höhe für das Gesamtmonument waren vorgesehen. Barlach mag an die überall wir Pilze aus dem Boden schießenden Bismarck-Türme gedacht haben oder auch an Hugo Lederers Bismarck-Denkmal in Hamburg von 1906, denen er ein Monument für einen Geistesheroen gegenüberstellen wollte. Auf der anderen Seite sollte sein Turm von einem riesigen Beethoven-Haupt bekrönt werden – mit erstaunlich zauseliger Frisur. Das konnte nicht wirklich zusammengehen. Zumal der architektonische Rundschaft der Säule mit zehn auf hohen schmalen Halbsäulen stehenden gotisierenden überlängten Halbfiguren, die als die Lauschenden bezeichnet wurden, geziert war. Darüber, vor der konischen Verengung des Turms, stand in großen Lettern ›Beethoven‹. Man kann nicht umhin, den darüber befindlichen Kegelmantel, zumal ihm ein Kragen und gar Armstümpfe appliziert zu sein scheinen, als Beethovens stilisierten Oberkörper zu sehen, ja, die ganze Figur als Beethovens abstrahierten Leib. Obwohl dies, wie es scheint, nie beobachtet wurde, scheint es nicht gänzlich abwegig. Denn 1909 hatte sich Barlach in Reaktion auf Lederers Denkmal selbst an zeichnerischen Entwürfen für ein Bismarck-Denk-

mal versucht. Er dachte zuerst an gewaltige Substruktionen und einen in stilisierten Kompartimenten unterteilten, daraus hervorstechenden Berg, aus dessen Gestein sich die sitzende monumentale Figur Bismarcks herauschälen sollte, bekrönt mit seinem Haupt. Dass Berg und Figur in eins gehen und gelesen werden sollten hat Barlach 1909 in einem Brief selbst ausgesprochen:

»Sockelaufbauten und sogenannte Architektur laß' ich aus. Entweder aus dem Berg eine Figur oder den Berg als »Sockel.« Das Problem, das sich auch beim Beethoven-Denkmal in der Synthese von Turm und Figur stellt, liegt schlicht darin begründet, dass abstrakte Architekturformen und konkrete Porträtzüge, bei aller Stilisierung, nicht harmonieren. Der Kopf wirkt wie aufgefropft, wie ein figürlicher Korken auf einer Flasche. Sieht man den Turm als Beethovens Leib, so begreift man, warum Barlach selbst von seinem Entwurf als von einem »Monstrum« spricht, und es gefertigt zu haben, für eine »Torheit« (Berger 2001, 87) hält, andererseits aber auch später noch an der Grundidee des Monumentes hängt.

Die Synthese von abstrakt und konkret bleibt für ihn eine zu lösende Aufgabe. Ferner darf man daran erinnern, dass einen Berg als Figur zu verstehen eine alte kunsthistorische Aufgabe darstellt, von der Barlach gewusst haben dürfte. Es sei nur verwiesen auf die Figur des Apennin, die man Giovanni da Bologna zuschreibt, im Park der Villa Pratolino bei Florenz, wie sie etwa auf einer Radierung von Stefano della Bella von 1653 dargestellt ist. Aus der Höhlung des Apennin schält sich seine Verkörperung heraus. Barlachs Entwurf, der die auseinanderstrebenden Tendenzen zusammenzwingen wollte, musste scheitern. Aber er begriff, dass ihm mit Beethovens Haupt eine besondere Prägung gelungen war. Den Gipsentwurf des Kopfes von 1926 ließ er 1928 mit einer Höhe von knapp 50 cm in Bronze gießen (Abb. 64) – und diese Lösung ist faszinierend. Ein typischer Barlach-Kopf mit hervorquellenden, geschlossenen Augen, die in einem Rundbogen erhobenen Brauen führen in parallelen Bögen zur kantigen Nase, der Mund ein Strich mit



Abb. 64 Ernst Barlach, *Beethoven (Entwurf für ein Denkmal)*, 1926, Gips (unter Schellack)



Abb. 65 Ernst Barlach, Fries der Lauschenden: Die Träumende, Der Gläubige, Die Tänzerin, Der Blinde, Der Wanderer, Die Pilgerin, Der Empfindsame, Der Begnadete, Die Erwartende; 1930–1935, Holz, Ernst Barlach Haus, Hamburg

heruntergezogenen Mundwinkeln, doch um das Haupt stachelige Spitzlocken. Es gelingt Barlach, Porträtähnlichkeit zu wahren, zugleich aber eine extrem abstrahierte und dennoch höchst eindrücklich spannungsgeladene Form zu entwerfen. Beethoven ist in sich versunken und zugleich sprießen die Gedanken im widerspenstigen Haar. Der Beethoven-Kopf gehört in die Reihe der unverwechselbaren Köpfe Barlachs und stellt eine seiner verblüffendsten Lösungen dar.

W. B.

Es wäre verfehlt, Wilhelm Furtwängler als Beethoven-Dirigenten allein dem Diskurs ›Kolbe‹ (vgl. Kap. XIV) zuordnen zu wollen: Er gehört auch in den Diskurs ›Barlach‹. Denn es gibt ja nicht nur Kolbes trotzige Antwort auf die bürgerliche Krise der Nachkriegsjahre: ›Wir lassen uns den Schneid nicht abkaufen!‹. Vielmehr gibt es auch den introvertierten und nachdenklichen Barlach. Dieser will nicht mittendurch; er will Spielräume menschlichen Verhaltens ergründen – und zwar gerade solche des Versunken-Seins, des Harrens und Empfangens.

Der Entwurf seines Beethoven-Denkmal mag missglückt sein; seine Intention ist jedoch bewegend: Wie vor ihm vielleicht nur Albert Graefle mit seinen ›Intimen bei Beethoven‹, ist Barlach darauf aus, Haltungen der Hörer darzustellen. Es spricht für sich, dass der vom Haupt Beethovens bekrönte Turm des Denkmals mit Halbfiguren versehen werden sollte, die er ausdrücklich ›Lauschende‹ nannte. Nach dem Scheitern des Denkmal-Projekts verwirklichte Barlach diese Idee, indem er die zunächst vorgesehenen zehn Figuren um eine reduzierte und die verbliebenen neun zwischen 1930 und 1935 unter dem Thema ›Fries der Lauschenden‹ in Holz schnitzte (Abb. 65). (Der Fries war für eine geplante Musikhalle in Bielefeld gedacht.)

Der Fries der Lauschenden hat zwar unmittelbar nichts mit Beethoven und seiner Musik zu tun, spiegelt aber doch die ehrfürchtige Haltung, mit der Barlach der Musik gegenübertrat, wo sie ihn anrührte. Der Gewalt des Krieges die Macht der Musik gegenüberstellend, notierte er zu Beginn des Ersten Weltkriegs in einem Tagebuch beim Hören von Kängen, die abends aus der Nachbarschaft zu ihm herüberdrangen: »Es schien echte Musik und erschütterte mich so stark wie die Kriegserlebnisse. Eine andere Welt zog mich unversehens an sich, da schaltete wie hier die höchste Gewalt mit den Seelen, und die Gewalt brach sich als Unendlichkeit im stillen Spiegel klarer Klänge, einfacher Töne. Wenig und Alles, wie das Stück Sternhimmel in einer Pfütze gespiegelt ebenso unermesslich ist wie der ganze Welt-raum« (Barlach 2007, 31 f.).

Während der Arbeit am Fries der Lauschenden gab Barlach dem Auftraggeber Hermann S. Reemtsma zu verstehen, er wolle »Dissonanzen von vornherein vermeiden« bzw. sie »auflösen« und zur »Harmonie leiten« (Barlach 1969, Bd. 2, 526). Viele seiner singenden, fiedelnden oder blasenden Musikergestalten lassen etwas von jener inneren Ekstase oder Versunkenheit spüren, die der alsbald vom nationalsozialistischen Regime Verfolgte in seiner Kunst zu beschwören gedachte (Abb. 66).

Nicht von ungefähr fand Barlach, der in seiner Jugend auch für Richard Wagner geschwärmt hatte, mehr und mehr zur Musik Johann Sebastian Bachs, die er als einen »in den Himmel ragenden Gipfel« bewunderte. Bach verkörpere »am spürbarsten [das] Schalten und Walten des unbegrenzten Willens zur Gestaltung in absoluter Freiheit«. Auch über Bach hinaus glaubte Barlach, »durch Musik dem Schöpferischen an sich am nächsten zu gelangen« (ebd., 290). Und stets ging es dabei auch darum, der »Stimme der Stille« zu lauschen: »Gottes Stille ist gewaltiger als Gottes Donner« (Barlach 1959, 551).

Im Januar 1934 kommentierte er gegenüber Friedrich Schult eine Bach-Übertragung des Rundfunks mit den Worten: »Ich habe vier Stunden die Mat-



Abb. 66 Ernst Barlach, *Der singende Mann*, 1928, Bronze, Nationalgalerie, Berlin

thäuspasion gehört, eine Aufführung ohne Makel. Es lockt mich, etwas zu machen, was darüber und dahinter ist. Ich lege manchmal etwas dazu« (Schult 1985, 25). Seinen Verleger Reinhard Piper erinnerte er im April 1919 daran, dieser habe von der »Matthäuspasion« behauptet, ihr gegenüber sei »alles andere (an Musik) [...] Beschiß« (Barlach 1969, Bd. 1, 543). In seinem letzten literarischen Werk, »Der gestohlene Mond«, nannte Barlach die h-moll-Messe, die er 1921 in Kiel gehört hatte, ein Werk mit heiligen »Formeln aus der musikalischen Geheimsprache« und eine »Sprache der überweltlichen Allgemeinheit und Gültigkeit in den Bereichen des Jenseits von allem gemeinen Verstehen« (Barlach 1959 a, Bd. 2, 631).

Auch Beethoven war Barlach keineswegs unbekannt. Anlässlich eines Güstrower Beethoven-Festes vom Sommer 1921 nahm er an einer Aufführung der Neunten Sinfonie teil und seufzte danach gegenüber Piper: »Das ist Segen, und der Fluch wird aufgehoben, aber leider – wieder aufgelegt« (Barlach 1969, Bd. 1, 629). Zwar habe er, so schrieb er Anfang 1932 dem Goethe-Herausgeber Hans Thimotheus Kroeber, den »Entwurf zum Beethoven-Denkmal [...] mehr aus allgemeiner Vorstellung von der titanischen Persönlichkeit als infolge einer Inspiration durch ein Klanggebilde gemacht«; gleichwohl bekenne er: »Beethoven aber ist, war und bleibt«. Und er fügte hinzu, dass er »in guten Stunden ahnenderweise dem Schöpfer auf die Hände blicke und versuche, nachbildend Rechenschaft zu geben vom Architektonischen seines Werkes« (Barlach 1969, Bd. 2, 289 f.).

M. G.