

Werner Busch  
Martin Geck

# Beethoven- Bilder

Was Kunst- und Musikgeschichte  
(sich) zu erzählen haben



METZLER  
BÄRENREITER

## 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 978-3-7618-2506-8 (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](http://www.metzlerverlag.de)

[www.baerenreiter.com](http://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-Denkmals (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

**M**anche 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 solennis«, 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

**E**in 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 Apoll – womit das Thema der Darstellung angege­ben ist: Beethoven – der neue Apoll. Der im Bildhintergrund sichtbare Monopteros, vom Maler selbst als »ein Tempel des Apoll« 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 deutlichen 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 Kurpfalz bairisch privilegirten 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.

II

Joseph Stieler  
Beethoven

1819/20

Beethoven-Haus, Bonn