

WERNER TELESKO
SUSANA ZAPKE
STEFAN SCHMIDL

BEETHOVEN VISUELL

Der Komponist im Spiegel
bildlicher Vorstellungswelten

HOLLITZER



BEETHOVEN VISUELL

WERNER TELESKO, SUSANA ZAPKE, STEFAN SCHMIDL

Beethoven visuell

Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten

HOLLITZER



Die vorliegende Publikation wurde durch die Unterstützung
folgender Institutionen ermöglicht:



Werner Telesko, Susana Zapke, Stefan Schmidl:
Beethoven visuell – Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten

© Hollitzer Verlag, Wien 2020

Coverabbildung:

Der französische Bildhauer Jean-Marie Mengue bei der Arbeit an seiner Beethoven-Statue,
die im Jahr 1927 im Bois de Vincennes in Paris aufgestellt wurde;
unbezeichnete Fotografie, © Timeline Images

Abbildungs- und Rechtenachweis:

Die Abbildungsnachweise und fallweise Rechtenachweise sind in den jeweiligen
Bildlegenden bzw. Bildbeschreibungen vermerkt. Die AutorInnen haben sich bemüht,
sämtliche RechteinhaberInnen ausfindig zu machen, sollte dies nicht in allen Fällen
gelungen sein, bitten wir die jeweiligen RechteinhaberInnen, sich an den Verlag zu wenden.

Satz und Covergestaltung: Daniela Seiler
Gedruckt und gebunden in der EU

Alle Rechte vorbehalten

HOLLITZER



ISBN 978-3-99012-791-9

Inhalt

VORWORT

7

EINLEITUNG

WERNER TELESKO

„[...] **dem Auge keine Ruhe geben** [...]“

Mediengeschichtliche Anmerkungen
zu den Visualisierungen Beethovens

13

STEFAN SCHMIDL

Pluralität und Globalität

Über die Bilder Beethovens

21

SUSANA ZAPKE

Beethoven im Interieur

Gedanken zum heterotopischen Raum

27

ESSAYTEIL

WERNER TELESKO

Beethoven und das Naturräumliche

Visualisierungen des Komponisten
als Verkörperung der schöpferischen Natur

35

SUSANA ZAPKE

Beethoven im Interieur

Über die Poetik der Träumerei und das ‚innere Reich der Töne‘

71

STEFAN SCHMIDL

Mystische Bildgegenwarten

Beethoven in Räumen des Immateriellen und des Transzendenten

105

KATALOGTEIL

139

BIBLIOGRAFIE

241

AUTORENBIOGRAFIEN

252

Vorwort

„Öffnet die Fenster, frische Luft ströme herein, uns umwehe der Atem von Helden wie der Wind von den Bergen!“ – lautet der berühmte Beginn des Vorworts zu Romain Rollands Beethoven-Biografie aus dem Jahr 1903. Mit „heroischen Biographien“, wie der Autor seine Publikationsfolge betitelte, arbeitete sich Rolland an identitätsstiftenden Figuren der europäischen Kultur- und Geistesgeschichte ab.

Unsere Gegenwart hat sich längst vom Pathos vergangener Heroisierungen und Allegorisierungen verabschiedet und muss ständig neue Zugänge zu jenen Zeugnissen finden, die Beethoven in Text und Bild darstellen. Im Rahmen des 250. Geburtsjubiläums von Ludwig van Beethoven, des weltweit am meisten gespielten Komponisten von klassischer Musik, ein weiteres Buch zu veröffentlichen, erfordert neben Mut vor allem auch eine klar definierte inhaltliche Zielsetzung. Denn ist zu Beethovens Biografie, seiner Musik und zur langen, bereits zu Lebzeiten des Komponisten einsetzenden Rezeptionsgeschichte nicht schon alles gesagt worden?

Die drei AutorInnen der vorliegenden Publikation sind der Überzeugung, dass die Fragen nach der Wirkungsmacht medialer Diskurse der Kulturgeschichte und deren Beitrag zur Konstitution und Verstetigung des „Mythos Beethoven“ in Musik, Literatur und Film sowie anderen visuellen Medien noch nicht ausreichend behandelt worden sind. Daher wurden in Bezug auf die zahlreichen Projektionen und Vorstellungen Beethovens drei zentrale und durchgehend relevante Motivkomplexe ausgewählt, anhand derer wesentliche Aspekte der mehr als zwei Jahrhunderte lang kreisenden Mythenbildungen festgemacht werden können. Die AutorInnen haben dabei jeweils unterschiedliche methodische Zugänge gewählt, die zugleich die Breite in der Auseinandersetzung mit Beethoven dokumentieren.

Die drei Themenkomplexe betreffen Beethoven in der Natur einerseits, in seiner konkreten materiellen Umwelt andererseits und schließlich in Verbindung mit immateriellen Werten und sakralisierenden Vorstellungen. Sie dienen den Text- und Bildschöpfern ihrer Zeit sowohl als Projektionsflächen als auch als Leitkategorien zur Deutung von Beethovens Persönlichkeit

und Werk. Anhand dieser drei Kategorien untersuchen die AutorInnen die in ungemeiner Dichte und in vielen Medien nachweisbare Komplexität, die bis heute zur Bildung einer gerade für das Phänomen Beethoven charakteristischen visuellen und textlichen „Überzeichnung“ beigetragen hat. Auch wenn die Bilddokumente in der Publikation im Zentrum stehen, soll zugleich immer deutlich werden, dass diese in enger historischer wie inhaltlicher Abhängigkeit zu den literarischen und philosophischen Diskursen zu Beethoven zu betrachten sind. Erst auf dieser Basis kann ein repräsentatives Gesamtbild der Rezeption entstehen.

Die Texte in diesem Band setzen sich in drei unterschiedlichen Formaten mit Beethoven auseinander – im Rahmen von drei Einleitungen, die zum Thema hinführen, in Form von drei Essays, welche die drei genannten Motivkomplexe eingehend und unter Hinzuziehung zahlreicher Quellen und Vergleiche behandeln, sowie anhand eines – mit einer Ausnahme (Kat.-Nr. 2) – chronologisch geordneten Katalogteils, der weniger bekannte Beispiele der Beethoven-Rezeption mit „Highlights“ verbindet und solcherart den Lesenden einen anschaulichen Überblick vermittelt.

Werner Telesko behandelt in seinem Essay das weite Thema der Verbindungen Beethovens mit dem Naturräumlichen und nimmt vor allem die Frage nach den unterschiedlichen Bildtypen aus kunsthistorischer Perspektive in den Fokus, wobei deutlich wird, dass die philosophischen und literarischen Auseinandersetzungen der jeweiligen Zeit die Bildproduktion beeinflussen und dadurch die Naturmetaphorik als zentrale Deutungskategorie Beethovens zu erklären vermögen. Susana Zapke widmet sich der Verortung Beethovens im Interieur als allegorisch vielfältig lesbarer Schöpfungsraum des Genies, das wiederum komplementär zum Außenraum und zur Natur im Sinne des Kultur-Natur-Diskurses der Aufklärung fungiert. Der Innenraum wird zum Deutungsfeld der seelischen Physiognomie des Künstlers und seines Werks und deckt dabei bürgerlich geprägte Denk- und Bildtraditionen der jeweiligen kulturgeschichtlichen Epoche auf. Stefan Schmidl schließlich befasst sich mit der Lokalisierung des Komponisten im immateriellen Raum und weist auf zum Teil wenig geläufige Projektionen Beethovens in den Sphären des Irrealen, Sakralen und Überzeitlichen hin, wobei Virtualität als Darstellungsmittel von Visualisierungen die Grenzen der Halluzination, des Traums und des Visionären immer wieder berührt.

Die vorliegende Publikation wäre ohne die großzügige Unterstützung seitens der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7), des zwischen 2013 und 2019 existierenden Instituts für Kunst- und musikhistorische Forschungen (IKM) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften sowie des Instituts

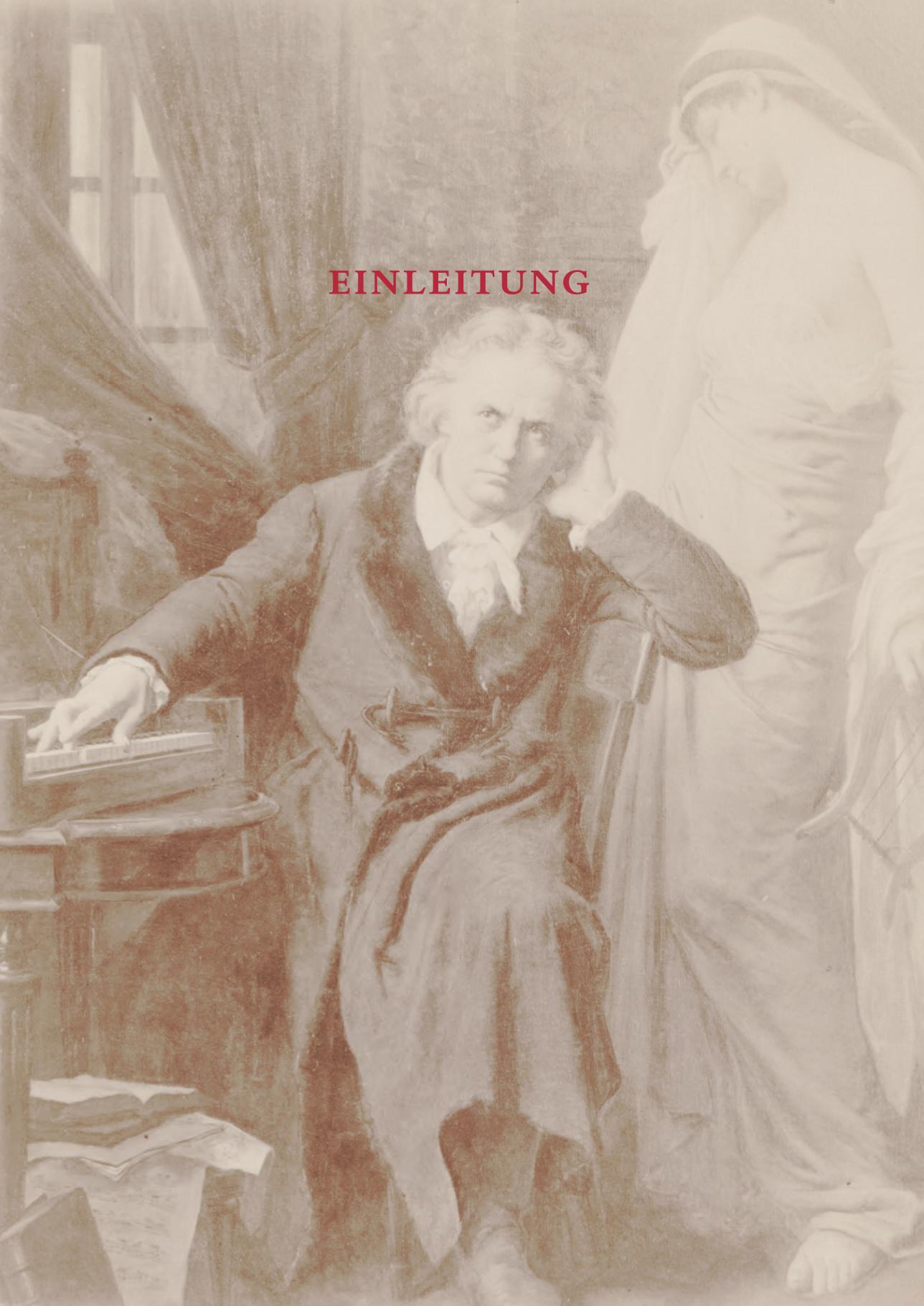
VORWORT

für Wissenschaft und Forschung der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) nicht zustande gekommen. Diesen Institutionen gilt unser aufrichtiger Dank ebenso wie vielen öffentlichen und privaten Sammlungen, die uns bei der Realisierung des Buches tatkräftig unterstützt haben.

Nicht zuletzt möchten wir uns bei all jenen KollegInnen bedanken, die uns während der Entstehung dieses Buches mit ihrem künstlerischen und fachlichen Wissen inspiriert und unterstützt haben. Dem Hollitzer Verlag sei schließlich Dank für die redaktionelle Betreuung und die Umsetzung dieses interdisziplinären Publikationsprojekts ausgesprochen.

*Werner Telesko, Susana Zapke, Stefan Schmidl
Wien, Jänner 2020*

EINLEITUNG



„[...] dem Auge keine Ruhe geben [...]“

Mediengeschichtliche Anmerkungen zu den Visualisierungen Beethovens

Es war ein Anliegen des vorliegenden Buches, in Gestalt von drei ausgewählten und übergreifend wirksamen thematischen Schwerpunkten zu zeigen, wie ‚Projektionen‘ von Vorstellungen Beethovens in die Natur, in das Interieur und in das Immaterielle bis heute wesentlich zur Konstitution und Verstetigung der um den Komponisten kreisenden Mythen beigetragen haben.¹ Die Natur, das Interieur und das Immaterielle bilden in diesem Sinn die Grundpfeiler einer „Ikonografie“ im engeren Sinn, zugleich sind sie aber auch zentrale Sinnschichten im Werk sowie in der Deutung Beethovens.

Angesichts dieser Schwerpunktsetzung, die sich bereits aufgrund des überlieferten Materials anbietet, stellt sich automatisch die Frage, ob die drei genannten Kategorien, die hinsichtlich der Visualisierungen Beethovens durchgehend von zentraler Bedeutung sind, als generelle Modelle von Projektionen auf Künstler resp. Komponisten anzusprechen sind, oder diese Beethoven, dem dann eine historische Sonderrolle zukäme, speziell oder ausschließlich betreffen.

Die Dynamik der visuellen Diskursivität Beethovens betrifft bekanntlich höchst unterschiedliches Quellenmaterial, das von zeitgenössischen Dokumenten um 1800 bis in das 21. Jahrhundert reicht. In diesem Zusammenhang sind entsprechende Umbrüche in den Sichtweisen auf den Komponisten zu berücksichtigen, die zugleich einen generellen Wandel von Bildvorstellungen betreffen, da es auch in der visuellen Rezeption nicht *den* Beethoven als solchen gibt – weder im frühen 19. Jahrhundert noch in späterer Zeit.

¹ Siehe Essayteil, S. 33–138.

Die Bedeutung von Wort und Bild in den Imagebildungen des Komponisten

Dabei spielt letztlich auch die Frage eine Rolle, bei welchen Anlässen dem Bild, dem Wort oder der Musik der Primat in der Themenführerschaft der jeweiligen Imagebildung des Komponisten eingeräumt werden muss. Folgt in der Regel das Bild einem (etwa biografisch oder legendarisch angeleiteten) Narrativ oder aber das Bild der Musik? Warum existieren überhaupt so zahlreiche Translationsstränge zwischen den einzelnen Text-, Bild- und Tonmedien in Bezug auf Leben und Œuvre Beethovens?

Eine Beurteilung der historischen Quellen hängt somit nicht ausschließlich mit der Musik Beethovens, sondern – angesichts der früh entwickelten Ausdifferenzierung der Medien – auch mit einer gewaltigen quantitativen Steigerung im Sinne der Reproduzierbarkeit der (vor allem grafisch umgesetzten) Bildmotive zusammen. In diesem Sinn ist das zu visualisierende ‚Objekt‘, also die Person Beethoven, als Projektionsfläche unterschiedlichster Vorstellungen Teil einer Epoche vitaler druckgrafischer Konjunktur par excellence und bediente hinsichtlich der jeweiligen Interessentenkreise private Vorlieben als auch kommerzielle Abnehmer.

Die bereits zu Lebzeiten als fast enigmatisch angesehene Persönlichkeit konnte im besten Wortsinn als unkonventionell und deshalb äußerst interessant gelten. Der stark ausgeprägte physiognomische Charakter Beethovens, der als facettenreiche Triebfeder für die meisten Visualisierungen herhalten musste, kann gleichsam als Fluchtpunkt für diese – selbst im Rahmen der abendländischen Bildgeschichte unerhörte – Fokussierung differierender Sinnpotenziale auf ein menschliches Antlitz angesehen werden.

Dabei ist auch ein signifikanter Umstand zu berücksichtigen, der als interpretative Verschränkung zwischen Leben *und* Werk bezeichnet werden muss, gerade aber bei der Thematisierung Beethovens gehäuft auftritt. Bereits August Wilhelm Ambros (1865) betonte nämlich eigentümlich stark den biografischen Gehalt von dessen Musik: „Wir stehen demzufolge bei Beethoven fast schon auf demselben Standpunkte, wie bei Goethe – wir betrachten seine Werke als den Commentar zu seinem Leben [...] ihr Leben als Commentar zu ihren Werken.“²

² August Wilhelm Ambros: *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*. Leipzig 1865, S. 9.

Multimedial reflektierte „Erlebnismusik“

Ein wesentlicher Ausgangspunkt von Überlegungen zum weiten Feld der visuellen Mythomotorik Beethovens ist die Beobachtung, dass ‚Rezeptionsgeschichte‘ im Fall dieses Komponisten anders zu lesen sein dürfte. Dies hat wesentlich mit der Tatsache zu tun, dass Beethovens Erlebnismusik³ bereits zu Lebzeiten des Komponisten – angesichts einer Fülle von interessanten Beobachtungen und Bemerkungen der musikalischen Rezensenten – im Sinne einer ungeheuren und noch nie da gewesenen emotionalen Wirkung verstanden wurde. Als charakteristisch darf hier besonders eine Formulierung Friedrich August Kannes gelten, der in seinem Bericht von der Uraufführung der 9. Symphonie (1824) davon sprach, dass Beethovens Musik „[...] dem Auge keine Ruhe gebe. – Aufruhr aller Elemente der Kunst. [...]“⁴ Vor allem der in diesem Zitat deutliche, unmittelbare Sprung vom konkreten Musikerlebnis in seine Verarbeitung mittels sprachlicher Bilder ist ein durchgehendes Charakteristikum der frühen medialen Verarbeitung der ungeheuren Ausdrucks- und Wirkungsmacht, die Beethovens Tonkunst bei den Zuhörern seiner Werke anscheinend zu erzeugen vermochte. Gerade die jüngste Forschung hat den in diesem Zusammenhang nicht unwesentlichen Umstand betont, dass Beethovens Schöpferkraft – angesichts der körperlichen Einschränkung durch dessen fortschreitende Taubheit – auch als visueller und physischer Prozess angesehen werden kann, der von optischen Assoziationen seinen Ausgang nahm.⁵

Beethovens Musik sprach somit den zum Teil fast ratlosen Hörer höchst offensiv als Teilnehmer und Konsumenten der Erfahrungen von Überwältigung und Erhabenheit in zeittypischer Weise an. Dies führte aber auch dazu, dass andere Medien in der Beschreibung, Kommentierung und Allegorisierung der Eindrücke seiner Werke rezeptionsästhetisch höchst aktiv werden

³ Vgl. Paul Bekker: *Beethoven*, 2. Aufl. Berlin 1912, S. 77. Weitergeführt und zugespitzt wurde dieser Ansatz vor allem von Hans Heinrich Eggebrecht: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen des Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1972, Nr. 3). Wiesbaden 1972, S. 57.

⁴ Friedrich August Kanne: „Academie des Herrn Ludwig van Beethoven“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 8 (1824), Sp. 149–151, 157–160, 173f., vgl. *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hg. und eingel. von Stefan Kunze in Zusammenarbeit mit Theodor Schmid, Andreas Traub und Gerda Burkhard. Laaber 1987, S. 477.

⁵ Robin Wallace: *Hearing Beethoven. A Story of musical Loss and Discovery*. Chicago, London 2018, S. 177–209.

konnten. Im Kern ist dieser Aspekt des unmittelbaren ‚Überspringens‘ der schwer fassbaren Wirkungsmacht von Beethovens Musik in andere Medien, vorwiegend in textlich formulierte ausdrucksstarke Bilder, ein entscheidender methodischer Ansatzpunkt, um dessen Kompositionen einerseits und ihre frühe Rezeptions- bzw. Wirkungsgeschichte andererseits als historische Einheit aufzufassen⁶ und deshalb auch einer gemeinsamen Betrachtung zuzuführen. Rezeptionsgeschichte soll demgemäß nicht als ein vom Werk distanzierendes „Nachleben“ *sui generis* gelesen werden, sondern als eine im wirkmächtigen Phänomen Beethoven unmittelbar angelegte Transmedialität, die ab dem Zeitpunkt der Aufführung seiner Werke notwendigerweise musikalisches Erleben und literarische Verarbeitung in Gestalt höchst bilderreicher Ausdrücke miteinander zu kombinieren hatte.

Nicht zuletzt auf dieser komplexen Basis ist es vermessen, einer ‚vollständigen‘ Beethoven-Ikonografie nachzueifern. Dies wäre auch angesichts der Forschungslage mit Silke Bettermanns⁷ materialreicher Zusammenstellung und anderer rezenter Werke ein wenig zielführendes Unterfangen. Eine primär mediengeschichtlich orientierte Sicht auf Beethoven vermag hingegen den medialen Austauschprozessen zu Lebzeiten des Komponisten angemessener Rechnung zu tragen. Die hier nur kurz angedeuteten, bis dato viel zu wenig berücksichtigten Transfers zwischen Musik, Text und Bild ab dem frühen 19. Jahrhundert sollen demgemäß als Grundlage fungieren, um das reiche ‚Nachleben‘ des berühmten Komponisten in eine neue Perspektive, konzipiert als eine Folge unterschiedlicher Raum-Zeit-Konstellationen (*chronotopoi*) bei den Schöpfern von Beethoven-Bildern als auch bei den Betrachtern und Lesern dieser Artefakte, überzuführen.

⁶ Vgl. hierzu den Ansatz von Hans Heinrich Eggebrecht: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (Spektrum der Musik 2). Laaber 1994, S. 40, 43, 96.

⁷ Silke Bettermann: *Beethoven im Bild. Die Darstellung des Komponisten in der bildenden Kunst vom 18. bis zum 21. Jahrhundert* (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn). Bonn 2012.

Schwinds Beethoven-Triptychon als paradigmatische Umsetzung des romantischen Künstlerbildes

Moritz von Schwinds *Beethoven-Triptychon* aus dem Jahr 1837,⁸ (Abb. 1) zehn Jahre nach Beethovens Tod als anonyme Zinkografie nach drei Zeichnungen des Künstlers erschienen,⁹ verdeutlicht einerseits die intensive Beschäftigung Schwinds mit der Musik und andererseits die Renaissance des Triptychons als „Pathosformel“ in den Bildkünsten des 19. Jahrhunderts.¹⁰ Der vorwiegend sakrale Gebrauch des Triptychons im Mittelalter ist hier abgestreift und in das gleichsam säkularisierte Modell eines romantisch unterlegten Bildes des Künstlers, dem eine außergewöhnliche Schau zu Teil wird, transformiert. Dementsprechend wird eine übersichtliche inhaltliche Teilung in drei Abschnitte vollzogen, die Beethoven im Wald sitzend auf dem linken Flügel zeigt, den Komponisten, wie er den Tod eines jungen Mädchens belauscht auf der größeren Mitteltafel, und Beethoven beim Komponieren am Klavier auf der rechten Seite.

Obwohl diese Darstellungen keine sakralen Inhalte vor Augen führen, ist Schwind offensichtlich bestrebt, Bildformeln aus dem religiösen Bereich zu adaptieren, was etwa in der Mitteltafel mit der offensichtlich christologisch inspirierten Szene der Beweinung des Mädchens, in der unmittelbar anschließenden Marienerscheinung sowie an der an Evangelistenporträts gemahnen-



Abb. 1: Beethoven-Triptychon, anonyme Zinkografie nach Zeichnungen Moritz von Schwinds (Bonn, Beethoven-Haus)

⁸ Zusammenfassend: Silke Bettermann: *Moritz von Schwind und Ludwig von Beethoven. Ein Maler der Romantik und seine Begeisterung für die Musik* (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses, Ausstellungskataloge 15). Bonn 2004, S. 56–63.

⁹ Bonn, Beethoven-Haus, B 108.

¹⁰ Klaus Lankheit: *Das Triptychon als Pathosformel* (Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Abhandlungen der phil.-hist. Klasse 4). Heidelberg 1959.

den Wiedergabe des Komponisten auf der rechten Tafel, dem noch dazu von einem Engel Märtyrerpalmen (!) überreicht werden, deutlich wird. Mit einer Integration dieser wirkmächtigen Anleihen nobilitiert Schwind zehn Jahre nach dem Tod des Komponisten dessen damals noch kaum entwickelte Ikonografie im Sinne einer traditionellen Heiligenbiografie.

Zudem ist hier der Umstand signifikant, dass in *einem* Werk zentrale Deutungskategorien Beethovens, die als konstitutiv für dessen Imagebildungen angesprochen werden können, artikuliert und zusammengeführt sind – der Komponist in der Natur (vor der Vedute Wiens in der Ferne) auf der linken Seite sowie in einem Innenraum an einem Klavier rechts. Am zentralen Handlungsstrang, der sakralen Erzählung der Mitteltafel, ist der Komponist insofern wesentlich beteiligt, als er in seiner Position als stehender Betrachter Zeuge des Todes des Mädchens und der Marienerscheinung wird: Beethoven hat sich gleichsam erhoben und sich einer Hütte im Wald genähert, wo er durch ein Fenster eine junge Frau sieht, der ein Mönch gerade die Sterbesakramente spendet. Auf dieser Grundlage fungiert das Immateriell-Sakrale als Leitkategorie des gesamten Werkes – gesteigert von der nachdenklichen Haltung Beethovens in der Natur und dessen privilegierter Schau links bis zur Erhöhung als quasi-christlicher Märtyrer und Sieger rechts, dem – am Flügel gerade im Schaffensprozess begriffen – das als Schatten in den Raum geworfene Fensterkreuz als Todes- *und* Erlösungsmotiv erscheint.

Darüber hinaus ist aber nicht nur Beethoven in einer Rolle als Betrachter abgebildet. Die quasi-sakrale Disposition des Tableaus zwingt uns als Beschauer geradezu in die Andacht und damit in die Rolle von Betenden – vor Beethoven und der ihm zuteilwerdenden sakralen Erscheinung. Wir werden somit zum imaginären Komplizen Beethovens als des im Bild wiedergegebenen Betrachters der Mittelszene. Zugleich rückt in unserer Betrachtung aber auch der Komponist selbst, der an den Flanken prominent sitzend wie stehend in verschiedenen Positionen wiedergegeben ist, in den Fokus.

Die Darstellungen des Triptychons dürfen allerdings nicht nur auf die Mitteltafel hin orientiert gelesen werden, sondern auch von links nach rechts, gleichsam in der Steigerung der Abfolge eines Aufenthalts in der Natur, der Gegenwart einer sakralen Erscheinung und der anschließenden Übertragung und Verarbeitung dieser transzendenten Erfahrungen im Prozess des Komponierens.

Natur, Religion und Kunst sind hier in ungemein ingeniöser Weise miteinander verbunden worden, wobei die offensichtliche Betonung des Naturambientes mit Wald und Hütte – fern von jedem metropolitanen Umfeld – als typisch für das Werk Schwinds bezeichnet werden kann. Die Natur ist demgemäß nicht als beliebiger Ort der Erzählung ausgezeichnet, sondern –

in bewusster Distanz zum städtischen Leben – als privilegierter Ort sakraler Handlungen und Visionen. Indem Beethoven an den Flanken des Triptychons als Wanderer (mit Stock) auftritt, überträgt Schwind auf ihn zusätzlich die Rolle einer beliebten Bild- und Textfigur der Romantik, die in der – letztlich christlichen – Vorstellung vom langen Pilgerweg des Lebens einen Ursprung besitzt und in der Mitteltafel mit dem sakramental begleiteten Tod des Mädchens ihren szenischen Abschluss findet.

STEFAN SCHMIDL

Pluralität und Globalität

Über die Bilder Beethovens

Schwinds Beethoven-Triptychon¹ kann als ein Schlüsselwerk der visuellen Stilisierung des Komponisten bezeichnet werden. In der signifikanten Dreigestalt seines dortigen Auftretens – sinnend in der Natur, am Klavier komponierend im Häuslichen und in Anschauung einer transzendenten Szene (in der Mitteltafel) – wurden Konstanten der Verbildlichung Beethovens festgelegt, die zumindest im Zeitalter der Romantik durchgehend Verwendung fanden, aber auch in säkularen Modellen des sakralisierten Beethovens im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts eine Rolle spielten. Wie in den nachfolgenden Essays² ausgeführt wird, spielten diese von Schwind visualisierten drei Topoi auch in der späteren visuellen Beethoven-Rezeption eine wichtige Rolle. Dennoch muss zugleich auf die Pluralisierung der bildlichen Deutungen des Komponisten hingewiesen werden, die vor allem für das *Fin de Siècle* und den Verlauf des 20. Jahrhunderts bezeichnend ist. Somit kennzeichnen die visuellen Interpretationen Beethovens nach der Romantik ein stark polares Spektrum, das besonders an einer ungewöhnlich globalen Verbreitung von Bildern des Komponisten abgelesen werden kann.

Zweifellos sind diese Bilder überwiegend generischer Natur, indem sie etablierte Darstellungstypen – meist nur geringfügig variiert – reproduzieren. Dies betrifft vor allem jene Repräsentationen, die für den öffentlichen Raum bestimmt sind und im Idealfall eine dementsprechende semantische Eindeutigkeit gewährleisten sollen, etwa Denkmäler in städtischen Parkanlagen oder Skulpturen und Büsten in Opernhäusern und Konzertsälen. Exemplarisch kann die dort praktizierte Standardisierung des Beethoven-Images

¹ Siehe S. 17.

² Siehe Essayteil, S. 33–138.

an der Skulptur des Komponisten in der Boston Music Hall, an seiner Büste im Salón de Bustos des Teatro Colón in Buenos Aires und an seinem Denkmal im New Yorker Central Park (Kat.-Nr. 15) abgelesen werden.

Im Vergleich mit diesen Beispielen wird der Ausnahmecharakter jener Annäherungen deutlich, die zwar auch traditionelle Elemente der Beethoven-Visualisierungen (wie das der Lebendmaske) übernehmen, diese jedoch mit anderen Typologien, Attributen und Räumlichkeiten kombinieren. Namentlich Max Klingers berühmtes Beethoven-Monument (Kat.-Nr. 16) kann als Inbegriff einer solchen idiosynkratischen Deutung gelten. Durchaus finden sich jedoch auch internationale Darstellungen, die ähnlich operieren, z. B. Theodor von Gosens Denkmal des Komponisten, das 1921 im Auftrag der deutschen Gemeinschaft in Mexico City im Alameda-Central-Park derselben Stadt enthüllt wurde³ und die Lebendmaske Beethovens einer Figurengruppe unterstellt, die den von Guido Reni ausgeprägten Erzengel-Michael-Typus mit einer flehenden nackten männlichen Figur zeigt.

Stil als Deutung

Bezüglich der globalen Ausprägungen von mythischen Bildbeschwörungen des Komponisten ist darüber hinaus auf die jeweilige Rolle des verwendeten Stils hinzuweisen. Ein wiederkehrendes Leitkriterium stellt in diesem Zusammenhang das offensichtliche Bemühen dar, Beethoven mittels Expressivität zu repräsentieren. Mit seinen verzerrten Körperproportionen veranschaulicht Giuseppe Grandis halbfigürliche Bronzestatue *Beethoven Giovinetto* (1874) diese Strategie ebenso wie die Beethoven-Skulpturen der Rodin-Schule, beispielsweise jene von Alfredo Pina (1920/29) oder von Naoum Aronson (Kat.-Nr. 38). Die Frage der Wahl des expressiven Stilmodus und seiner Anwendung auf die Verbildlichung Beethovens betrifft schließlich auch den kaum in seiner Gesamtheit zu erfassenden Bereich der Grafik. Verwiesen sei stellvertretend etwa auf die entsprechende Kaltnadelradierung *Beethoven – Vieux Lion Fatigué* (1929) des US-Amerikaners Arthur William Heintzelman, den Holzschnitt *Beethoven* (1945) des Sizilianers Pino Della Selva oder die karikierende Tuschezeichnung mit chinesischer Tinte, die der Startenor Enrico Caruso 1910 von Beethoven verfertigte.

³ Clémentine Delplanq: „Consécration de pierre: les monuments à Beethoven à travers le monde“, in: *Ludwig van – Le mythe Beethoven*, Ausstellungskatalog, hg. von Colin Lemoine und Marie-Pauline Martin, Cité de la musique, Philharmonie de Paris. Paris 2016, S. 131.

Expressivität kennzeichnet auch singuläre Darstellungen wie die Grußkarte *Dame Ethel Smyth & Ludwig van Beethoven* (o. J.), die letzteren vorführt, wie er der englischen Komponistin Ethel Smyth in einem Wald begegnet und durch das Lüften seines Hutes seine überzeitliche Ehrerweisung bezeugt.

Die stilistische Palette der Bildlichkeit Beethovens ist aber keineswegs auf das Expressive zu begrenzen. So kommen im international präsenten visuellen Mythos des Komponisten diverse künstlerische Ausdrucksformen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zum Einsatz, sei es im Symbolismus des Australiers Norman Lindsay in *C Sharp Minor Quartet* (1927; Kat.-Nr. 41), sei es im Kubismus des Niederländers Jan Fekkes in dessen *Beethoven* (1918) oder sei es in Salvador Dalís Surrealismus (*Beethoven's Cranium*, 1939/1941).

Vor allem der Symbolismus bestimmt die weite und schwer einzugrenzende Kategorie der Allegorisierung von Werken Beethovens, die mit Arthur Paunzens Zyklus von Radierungen *Phantasien über Beethoven-Symphonien* (1918) und Josef Maria Auchentallers *Pastorale*-Deutungen (1898/1899; vgl. S. 60) sowie auch Lucien Lévy-Dhurmers Triptychen mit den allegorischen Darstellungen u. a. des ‚Marche Funèbre‘, der ‚Ode an die Freude‘ und der ‚Appassionata‘ ihre wohl prägnantesten Ausformungen erfahren hat. Auch hier ist eine deutliche Internationalisierung festzustellen, wenn man bedenkt, dass der italienische Bildhauer Leone Tommasi im peronistischen Argentinien eine skulpturale Trilogie von Allegorien der *Pastorale* schuf (Buenos Aires, Jardín Botánico).

Beethoven als bewegtes Bild

In den Film, jenes Medium, das wie kein zweites zum Inbegriff globaler Distribution und damit weltweiter Wirkmacht geworden ist, sind von Beginn an viele Elemente älterer Deutungen Beethovens eingeflossen. Weniger ist allerdings dieser Umstand überraschend als vielmehr die Tatsache, dass besonders im Tonfilm das Verhältnis von Beethovens Visualität zum begleitenden Wort, aber auch die Relation von Ton und Bild neu definiert wird: In Beethoven-Filmen legen Bild und Dramaturgie die Bedeutung der Musik des Komponisten, aber auch die seiner Biografie konkret fest: Das Werk Beethovens wird demgemäß zur ausschließlichen kreativen Sublimierung der emotionalen Welt ihres Schöpfers, sein Leben zu einem vorbestimmten Weg der Passion und letzten Endes der Erlösung – ganz im Sinne des bereits im Verlauf des 19. Jahrhunderts intensiv entwickelten Topos der Beethoven-Exegese, wonach Werk und Leben untrennbar miteinander verbunden seien, sich gewissermaßen sogar gegenseitig deuten würden. Diese Art der

Sinnggebung des Kinos wandelt die interpretative Überforderung, wie sie die Hörer Beethovens in der Romantik tendenziell erlebten, in eine popkulturelle Gewissheit. Bestätigt wird diese Gewissheit durch Ausnahmen wie die Engführung von Beethovens Musik (und Porträt) mit Bildern extremer Gewalt in Stanley Kubricks oft erörtertem Film *A Clockwork Orange* (UK, USA 1971), dessen Widersprüchlichkeit nach Guido Heldt eine „Entwertung der Werte“⁴ ausdrückt. Auch die im selben Film zu Gehör gebrachte Verfremdung des *Alla Marcia* und des *Prestissimo* der 9. Symphonie in der Ausführung durch einen Moog-Synthesizer⁵ muss als Kritik am vorherrschenden idealistischen Beethoven-Bild angesehen werden, das bereits zuvor auf breiter Front im Jubiläumsjahr 1970 – am prominentesten wohl in Mauricio Kagels Film dieses Jahres – einer Entmythisierung unterzogen wurde.

Beethoven: Bild und Musik – Musik ohne Bild?

Zuletzt stellt sich die Frage, ob sich die globale Wirkungsgeschichte Beethovens ohne jene Intensität der Bildlichkeit, wie sie die Beiträge des vorliegenden Buches präsentieren, in ähnlicher Weise hätte entfalten können. Dies lässt nur eine differenzierte Beantwortung zu. Grundsätzlich ist das Bestreben, Beethoven zu vergegenwärtigen, als Strategie anzusehen, den kreativen Schöpfungsakt des Komponisten, der häufig als Inbegriff der Willensbehauptung gelesen wurde, in schlüssige, lesbare Formeln zu verdichten und dadurch massenhaft kommunizierbar zu machen. Hierfür steht beispielhaft Joseph Karl Stiellers berühmtes Porträt des ringend die *Missa solemnis* komponierenden Beethovens (1820). Die von diesem archetypähnlichen Urbild, das in gewissem Sinn den Genius als schöpferischen Willensmensch präsentiert, abgeleiteten zahlreichen Visualisierungen haben eine derartige Akzeptanz und Verbreitung erfahren, dass eine davon nicht beeinflusste Rezeption der Person des Komponisten praktisch unmöglich geworden ist. Im buchstäblichen Sinn kann Beethoven deshalb als globale Ikone gelten, die jegliche biografische und musikhistorische Auseinandersetzung mit ihm zumindest mitbestimmt.

In diesem Sinne ist in den visuellen Mythen des Komponisten ein signifikantes mediengeschichtliches Phänomen zu verstehen: Als Parallelerschei-

⁴ Guido Heldt: „Filmmusik“, in: *Das Beethoven-Lexikon* (Das Beethoven-Handbuch 6), hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab. Laaber 2008, S. 242.

⁵ Christine Lee Gengaro: *Listening to Stanley Kubrick. The music in his films*. Lanham, Boulder, New York, London 2012, S. 126.

nung zu seinem Zeitgenossen Napoleon, dessen Vorstellungen ebenso maßgeblich über Bildlichkeit konstituiert wurden, konstituiert und repräsentiert die Visualität Beethovens den Prozess von Imagestiftungen und führt damit zu den Grundlagen der medialen Gegenwart des 21. Jahrhunderts, die sich mehr als je zuvor über das Bildliche definiert. Nicht zuletzt kann aber in dieser eingängigen Wirkmacht des Visuellen in Bezug auf Beethoven wieder der Bogen zur Lebenszeit des Komponisten gezogen werden, denn im Kern ist bereits die zeitgenössische Beschreibung und Verarbeitung der Aufführungen seiner Werke nichts anderes als eine Translation in andere Medien – vorwiegend in textlich formulierte ausdrucksstarke „Bilder“.⁶

Vor diesem Hintergrund erscheint die von Bildern des Komponisten unabhängige Wirkungsgeschichte einzelner Werke Beethovens umso prägnanter. Auch in dieser Hinsicht des Beethoven-Mythos hat das Medium Film maßgeblich als Formgelegenheit gedient. Wie in seinen filmischen Biografien ist allerdings an der Verwendung von Beethovens Musik im Kino – bei aller Diversität der Genres – eine ähnlich durchgehende Semantik festzustellen. So ist es vorwiegend das Moment der Entzeitlichung, das durch die Musik Beethovens ausgedrückt werden soll: allen voran durch das Allegretto der 7. Symphonie, das in so unterschiedlichen Filmen wie *Zardoz* (USA/IRL 1974), *Irréversible* (F 2002), *The Fall* (USA/IN 2006), *The King's Speech* (USA/UK 2010) oder *X-Men: Apocalypse* (USA 2016) den jeweiligen Dramaturgien, oft unterstützt durch den Einsatz von Zeitlupe, einen immer gleichen, schicksalhaften Charakter verleiht.⁷ Durch die Eigenart von Beethovens Allegretto, die von der Allusion eines Litaneigesangs herrührt,⁸ werden hier Bilder zu Metabildern erhoben, die größere Sinnzusammenhänge suggerieren: Diese Überhöhung des Visuellen durch Beethoven ist typisch für das Medium – „gegen“ das Bild wird seine Musik kaum eingesetzt.

Im Kino und abseits davon ist es jedenfalls besonders die 9. Symphonie, die eine vom Bild Beethovens separierte Rezeption entwickelt hat.⁹ Als „Europahymne“, also der Hymne der Europäischen Union und des Europarates, ist die Instrumentalfassung der *Ode an die Freude* vom Bild des

⁶ Vgl. Einführung, S. 13–19.

⁷ Kaum wird hingegen Beethoven als klanglicher Signifikant seiner Wahlheimatstadt herangezogen (wie es durch den Einsatz der *Eroica* in *Mission: Impossible – Rogue Nation* [USA/CN 2015] geschah): Als klangliche Determinierung Wiens wird im Film Johann Strauss Sohn favorisiert.

⁸ Vgl. Wolfgang Osthoff: „Zum Vorstellungsgehalt des Allegretto in Beethovens 7. Symphonie“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1977), S. 166–172.

⁹ Vgl. Esteban Buch: *Beethovens Neunte. Eine Biographie*. Berlin 2000.