

WERNER BUSCH

MORITZ VON SCHWIND

Moritz von Schwind gilt neben Ludwig Richter als der Inbegriff eines deutschen späromantischen Märchenillustrators. Wie im Falle von Ludwig Richter konnte seine Kunst insbesondere nach den beiden Weltkriegen Trostfunktion übernehmen. Die Auflagen von Publikationen zu Richter und Schwind sind – aus heutiger Sicht – unvorstellbar hoch gewesen. Ihre Gestalten schienen sich in einer engen, heilen, naturverbundenen Welt zu bewegen, fern aller Politik und bedrängender sozialer Verhältnisse. Heute gelten beide Künstler eher als konservativ, ja, als reaktionär, einem gänzlich überholten Kunstbegriff anhängend, aller Modernität aus dem Wege gehend. Moritz von Schwind scheint die Richtigkeit dieser Klassifizierung besonders 1848 unter Beweis stellen zu wollen. Er sieht die revolutionären Unruhen mit Abscheu, nennt sich mit Betonung selbst einen Hauptreaktionär, möchte lieber unter einer Jesuitenherrschaft leben als vom revolutionären Gesindel bestimmt zu werden. Am liebsten sähe er dieses Pack aufgeknüpft (Stoessl 1924, S. 233–237, 242–245). Da hat man zu schlucken – und dennoch: Wir haben zu begreifen, dass in ihren Grundanschauungen konservative Künstler, deren Thematik noch dazu einem derartigen Weltbild durchaus zu folgen scheint, dennoch künstlerisch innovativ und zukunftsweisend sein können. Das ist nicht ganz leicht zu begreifen. Die Nazarener, katholische Erneuerer konservativster Provenienz, Anhänger Metternichs und des Staatstheoretikers Adam Müller, der einen mittelalterlichen Ständestaat propagierte, auch der Heiligen Allianz verbunden, haben zeichnerisch den Abstraktionen der Moderne vorgearbeitet. Oder Ingres in Frankreich: staatsoffizieller Künstler, Akademiker par excellence, dem kaiserlichen Napoleon verpflichtet, ebenfalls im Dienste der Kirche tätig, war dessen ungeachtet ein Wegbereiter des Kubismus. Und auch Moritz von Schwinds Kunst geht nicht in seiner Gesinnung auf. Es ist wohl so, selbst wenn die Kunstgeschichte es nicht gerne hören mag, dass Künstler, die mit einem besonderen Sensorium für zeitgenössische Verhältnisse ausgestattet sind, gleichgültig, ob sie progressiv oder konservativ darauf reagieren, in ihrer Kunst die Probleme der Gegenwart, direkt oder indirekt, zur Anschauung bringen, zumeist in einer reflexiven Form. Schwind war – wie die Nazarener oder Ingres es waren – ein vorzüglicher Zeichner, aber auch ein begabter Musiker, der mit Franz Schubert zusammen musizierte und mit diesem die Beethoven-Verehrung

teilte. In seiner ‚Symphonie‘ von 1852, seit 1846 vorbereitet, gelingt es ihm, ein Äquivalent zur musikalischen Struktur zu finden (s. Kat. Nr. 111–113). Dass er dies gerade am Beispiel von Beethovens Chorfantasie, op. 80 unternimmt, ist bezeichnend. Denn deren komplexe widersprüchliche Struktur, die allen musikalischen Ordnungsvorgaben Hohn spricht, scheint ihm durch die arabeske Form – ausgezeichnet durch ausgeprägten Wildwuchs und eine novellistische Erzählweise – adäquat zum Ausdruck gebracht. Das Geschichtchen mochte noch so harmlos sein, seine Einbindung in geradezu kosmologische Zusammenhänge, seine ‚Zerlegung‘ in allein ornamental zusammengehaltene Elemente, bringt noch einmal romantische Welterfahrung auf den Punkt. Eben diese, klassischer Bildauffassung widersprechende Form betrachtet Schwind selbst durchaus als „modern“ (Stoessl 1924, S. 253). Die Widersprüche als Gegenwartserfahrungen werden dialektisch aufgehoben, d. h. sie bleiben sichtbar – eine Allegorie des Badeurlaubs stellt tradierte Allegorese auf den Kopf und erscheint unfreiwillig komisch. Die Arabeske umfasst die divergierenden Teile als seien sie natürlich, im Wissen darum, dass dies eine Illusion ist. Und insofern kommt Schwinds Kunst, gerade in ihren arabesken Bildern, die auf Wanddekoration zielten, nicht ohne eine milde Ironie aus. Darin ist sie der Kunst Kaulbachs verwandt, mit dem zusammen er in München für die Ausstattungsprogramme von Cornelius gearbeitet hat. Kaulbach allerdings pflegt mit größerem Pathos aufzutreten. Der Weltgeschichtszyklus im Treppenhaus des Berliner Neuen Museums ist von einem Puttenfries überwölbt, der die darunter riesig zur Anschauung gebrachten Weltgeschichtsereignisse ironisch kommentiert. Die Ironie der Geschichte stellt eine geradezu notwendige Reaktion auf die Gegenwartserfahrung dar. Wenn Schwind schreibt, „die Handlungslosigkeit unserer Zeit könnte einen zur Verzweigung bringen“ (Stoessl 1924, S. 253), dann greift er einen Gedanken Hegels auf, der konstatiert hat, dass in der Gegenwart alles Heldische in der Verfassung des bürgerlichen Staates aufgegangen sei, der jedes Idealische auflöse (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, in: ders., Werke, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1970, bes. S. 238–251). Der Verlust des (klassischen) Ideals: Das ist es, was die Romantiker, was Cornelius und seine Schule, von Schwind über Neureuther bis zu Kaulbach, in die Arme der Arabeske trieb.



MORITZ VON SCHWIND**(1804–1871)****ADAMS SCHLAF, UM 1824**

Aquarell und Feder, mit Gold gehöht;
42,7 cm × 33,5 cm

Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes
Sachsen-Anhalt, Inv. Nr. H 11

Literatur: Sauerlandt 1912/13, S. 369–371; Böhme
1960, S. 128–146; Kat. Karlsruhe 1996, Nr. 36.

Der knapp 20-jährige Moritz von Schwind versucht bei diesem Frühwerk, hoch zu greifen. Seit seinem 17. Lebensjahr hatte er Kontakt zum Kreis um Franz Schubert, der mit den frühromantischen Schriften eines Novalis und besonders eines Ludwig Tieck wohl vertraut war. Der junge Schwind muss hier einiges aufgesogen haben, besonders die über Tieck vermittelte Mystik Jacob Böhmes (s. Kat. Nr. 44). Denn, wie Sauerlandt schon 1912/13 festgestellt hat: Sein Aquarell sucht nach einer bildlichen Umsetzung des 12. Kapitels von Böhmes ‚Beschreibung der drey Prinzipien göttlichen Wesens‘ von 1619. Sauerlandt bezieht sich allerdings allein auf das Teilkapitel ‚Von Adams Schläffe‘. Man versteht die Zusammenhänge jedoch nur, wenn man einerseits das gesamte Kapitel 12 in Rechnung stellt und andererseits begreift, dass Schwind, um überhaupt verständlich werden zu können, auf tradierte ikonographische Muster zurückgreifen muss.

Das große, mit Gold feierlich gehöhte Blatt, das ein orientalischer Bogenabschluss ziert, zeigt ein Aufwachsen von unten nach oben, nicht nur in dieser Hinsicht den Prinzipien der Arabeske verwandt. Adam liegt schlafend im Urwasser, es bildet die Matrix, die alles aus Adam erwachsen lässt (Böhme, 12. Kap., § 19). Schwind nutzt dafür das Modell der Wurzel Jesse: So wie dort der Geschlechterbaum aus Abrahams Schoß erwächst, so entsteht hier aus Adams Schoß ein Blütenbaum mit seitlichen Verästelungen. Er reicht vom Orient bis zum Okzident – ein Gedanke, den Runge in seiner ‚Ruhe auf der Flucht‘ bereits aufgegriffen hatte. Nun sitzt auf den Ästen links eine Jungfrau, rechts auf einem Geflecht von Schlangen ein Jüngling. Sie sind einander zugewandt, der Jüngling ist dabei der Drängen-

de. Für Böhme verkörpern Jungfrau und Jüngling zwei in Adam angelegte Geistformen: den Geist der Welt und den reinen Geist Gottes. Sonne, Sterne und die Elemente haben mit Adam gerungen, ihn schließlich überwunden, so dass er in tiefen Schlaf fiel. Dadurch, dass die Sterne all ihre Kraft in die Wassermatrix werfen, ist sie permanent am Sieden und Aufsteigen (§ 21). Das, was in Adams Baum geschieht – womit auch auf den Paradiesesbaum mit seiner Schlangenversuchung angespielt wird –, betrachtet Böhme als ein Gleichnis, von dem die Vernunft berichtet. Adam, der ursprünglich Jungfrau und Jüngling in einer Person war, ist – wie der Mensch – in einen Kampf zwischen Geist und Materie, zwischen „spiritus“ und „caro“ (Paulus, Galaterbrief, Kap. 4 und 5) gestellt. Den Jüngling gelüstet es nach der Frucht der Jungfrau, und er kann von diesem Verlangen nicht lassen, so sehr ihn die Vernunft auf Enthaltsamkeit verpflichten will (§ 38). Denn auch der Mensch ist vom Geist der Natur und der Welt besessen, die Jungfrau dagegen vom reinen Geist Gottes erfüllt (§ 40). In einem langen Dialog zwischen Jungfrau und Jüngling versucht sie sein Verlangen zu mäßigen – ohne Erfolg. So steht er für die Finsternis, sie für das Licht (§ 42). Verkörperung der Finsternis ist die Schlange der Versuchung, der finstere Wurm, von dem Böhme spricht. Die Schlange windet sich in den Schoß der Jungfrau, vom Okzident in den Orient. Doch Gott stattet die Jungfrau mit der Kraft aus, den Kopf der Schlange zu zertreten. Schon bei Böhme handelt es sich hier um eine mariologische Paraphrase, die in der Kunst im Motiv der Mondselmadonna zum Ausdruck kommt: Maria als neue Eva hebt durch das Zertreten der Schlange die Schuld Evas auf, wie Christus diejenige Adams übernimmt, um die Menschheit zu erlösen, so sündig sie auch geworden sein mag. Von daher macht es Sinn, dass als Ziel der arabesken Entwicklung oben im Zentrum Maria mit dem Christuskind im Sonnenkranz erscheint. Von der Seite des Jünglings wendet sich eine Sonnenblume dem Licht entgegen und empfängt seine Strahlen.

Die unterschwellige Erotik von Böhmes Mystik ist nicht zu übersehen – sie dürfte ein Grund dafür gewesen sein, dass Böhme vom

orthodoxen Protestantismus verfolgt wurde. Worte, wie die folgenden, von der Jungfrau gesprochenen, waren nicht zu akzeptieren: „du bist ein finster Wurm, wie mag ich bey dir wohnen? Laß nur ab, ich gebe mich dir nicht zum Eigenthum: Ich will dir meine Zierheit geben und solst in meiner Freude leben, meiner Frucht solst du genießen, und meine Süßigkeit schmecken; aber mit mir inqualiren kanst du nicht: denn meine Essentia ist die Göttliche Kraft“. Der Jüngling droht Gewalt an, sie sucht sich ihn mit der Drohung, der Wurm, die Schlange, würde ihn zerbrechen, vom Leibe zu halten, von dem er nicht begreift, dass es nur ein ätherischer Leib ist. Diese verquere Verhandlung über seine Lust und ihre Reinheit, als den jede Seele quälenden Konflikt, kleidet Schwind in diesem Frühwerk in ein buntes Welten- und Kosmosbild, das noch einmal versucht, die rungesche oder tiecksche Begeisterung für Böhme zu reaktivieren. Doch aus der rungeschen Strenge ist, bei allem symmetrisch-zeichenhaften Aufbau, ein spätromantisches Sehnsuchtsbild geworden, das, so dekorativ-schönheitlich es ist, letztlich an Glaubwürdigkeit einbüßt, denn strenge Ordnung und zartes Gefühl wollen nicht recht zusammenfinden. W. B.

109

MORITZ VON SCHWIND**(1804–1871)****DER WUNDERLICHE HEILIGE, 1835**

Feder in Schwarz und Gold, aquarelliert auf
gelblichem Bütten, auf Pappe aufgezogen, die
Hauptbilder auf den Seitenflügeln eingeklebt;
42,0 × 44,5 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung,
Inv. Nr. Cn 38

Literatur: Cornaro 1971, S. 16–35; Kat. Stuttgart
1976, Nr. 1426; Kat. Karlsruhe 1996, Nr. 134.

Offenbar sind Zwillinge besonders gut für die Arabeske geeignet. Jedenfalls ist die Vertauschbarkeit, ihre Verwirrung stiftende Ähnlichkeit, aber auch ihre durchaus denkbare unterschiedliche Veranlagung bei dann doch parallel verlaufendem Schicksal geradezu arabesque zu nennen. Schwind erzählt eben nicht die Geschichte eines wunderlichen Heiligen,



109

sondern von zweien. Und da sie im Endeffekt fromme Einsiedler werden, ordnet er ihre Geschichte einem kleinen Hausaltar zu. Das zentrale Mittelbild und die beiden Seitenflügel beschreiben das Ende der Geschichte, die beiden leben in ihrer Einsiedelei, während die lange Vorgeschichte in vielen Szenen in den Rahmenstreifen ausgebreitet ist, im Mittelbild umflochten von Arabesken. Unten in der Mitte, wie sich das für die Arabeske gehört, findet sich der Ursprungspunkt: die Geburt der Zwillinge. Oben im Gesprenge sind sie aus ihrer Verzweigung von ihren Schutzengeln gerettet worden, umarmen sich, weil sie ihren Seelenfrieden als fromme Einsiedler gefunden haben. Ihr Elend, das beschreiben die

Randstreifen, bestand darin, dass jeweils ihre Liebe durch die bruske Ablehnung einer Heirat durch die Eltern ihrer Geliebten zu einem Ende kommen musste. Der eine der Zwillinge war Naturforscher und Arzt, der andere war Musiker. Es hilft nichts. Nun sind sie zwar in einer engen Klausur, aber in der freien Natur und tun Gutes. Und wie es so kommen muss, die potenziellen aber verhinderten Bräute suchen Rat und Hilfe bei ihnen, ohne sie zu erkennen. Schwind macht sich ein Vergnügen daraus, für die Zwillinge beständig die Seiten zu wechseln: Einmal ist der Musiker links, einmal rechts und so ergeht es auch dem ehemaligen Arzt, der jetzt mit Naturkräutern heilt. Das arabeske Gespinnst der Mittelbild-

streifen mag auch für die Irrungen und Wirrungen des Lebens stehen, für die unterschiedlichen Lebenswege der beiden, die dann doch mit gleichem Schicksal wieder zusammenkommen und ihre Erfüllung auf ganz andere Weise finden.

Schwinds Bilderfindung war erfolgreich, so dass er den Entwurf 1844 noch einmal wiederholte. Einsiedler- und Mönchsgeschichten bilden ein eigenes Genre im deutschen 19. Jahrhundert (s. Hans Ost, *Einsiedler und Mönche in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1971), weniger schauerromantisch als in England, sieht man einmal von E. T. A. Hoffmann ab. Bei Schwind, wie so oft bei ihm, ist der Ton melancholisch-ironisch. Auch dafür



ist die Arabeske als Träger gut geeignet. Die milde Ironie bewirkt eine leichte Distanznahme, zugleich ermöglicht sie die Zusammenführung unterschiedlicher und zeitlich sich breit entfaltender Erzählebenen. Die Arabeske führt die Teile zusammen, und wir wissen, dass es eine Fügung bleibt. W. B.

110

MORITZ VON SCHWIND

(1804–1871)

**UNVOLLENDETER ENTWURF ZUR
,ZAUBERFLÖTE', UM 1852**

Aquarell über Bleistift auf gelblichem Papier;
54,8 × 36,6 cm

Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1958/100

Literatur: Kat. Karlsruhe 1996/97, S. 81f.

(Ulrike Olbrich), Nr. 294.

Der Zauberflötenentwurf war für eine Wand des lange von Schwind geplanten, doch nie ausgeführten Schubertzimmers vorgesehen. Die Zauberflöten-Wand sollte gegenüber der Beethoven-Wand liegen, für die die ‚Symphonie‘ (s. Kat. Nr. 111ff.) ursprünglich gedacht war. Die beiden übrigen Wände sollten Haydn vorbehalten sein und die ‚Schöpfung‘ und die ‚Vier Jahreszeiten‘ zeigen. Der aquarellierte Zauberflötenentwurf entspricht im Aufbau weitgehend der ‚Symphonie‘, besonders was das Rahmenwerk angeht. Einziger gravierender Unterschied: der 4-stufige Aufbau der ‚Symphonie‘ wird durch einen 3-stufigen ersetzt. Man hat vermutet, dass dies der besonderen Rolle der Dreizahl in der ‚Zauberflöte‘ geschuldet ist und sich besonders auf die alles lenkende Funktion der drei Knaben bezieht, deren Ermahnung an Tamino auch im Zentrum von Schwinds Entwurf steht. Größten Raum jedoch nimmt die untere Szene mit der Königin der Nacht ein, die vor Tamino als riesige Gestalt vor der vollen Scheibe des Mondes erscheint, um ihn zur Rettung ihrer Tochter Pamina zu verpflichten. Das Mittelbild wird von weiteren Szenen in Medaillonform und Staffeleibildern gerahmt, ganz so wie bei der ‚Symphonie‘, hier sind sie nicht in kosmologischen Zusammenhängen zu denken, sie stellen schlicht weitere Szenen der Zauberflötenhandlung dar. Oben in der Lü-

nette triumphieren Tamino und Pamina, sie haben alle Proben bestanden, werden vom guten König Sarastro und den drei Knaben begrüßt, während die böse Königin der Nacht, wie bei einem Jüngsten Gericht, in die Hölle fährt, während rechts Papageno und Papagena glücklich miteinander schmusen. Zwischen diesen beiden Szenen ein Relief mit dem ‚Mohrentanz‘.

Dass das Reich der Königin der Nacht von den Nischenfiguren ‚Isis‘ und ‚Osiris‘ gerahmt wird, entspricht wiederum dem Aufbau der ‚Symphonie‘, wo sich an entsprechender Stelle die Figuren der Heilige Cäcilie und der Venus befinden. Inwieweit Schwind die freimaurenerische Dimension von Mozarts Musik und Schikaneders Text bewusst war, bleibe dahingestellt, die Wahl der beiden Nischenfiguren könnte dafür sprechen. Der Aufbau der arabischen Zauberflötenillustration entspricht nicht nur weitgehend dem Schema der ‚Symphonie‘, sondern genereller romantischer Arabeskenstruktur. Verkürzt gesagt: Vom Dunkel des Chthonischen geht der Weg, der eben auch als Initiationsritus zu verstehen ist, ins Licht des Göttlichen, zur Erfüllung. W. B.

111

MORITZ VON SCHWIND

(1804–1871)

DIE SYMPHONIE, UM 1849

Entwurf zu den Rahmenleisten der ‚Symphonie‘,
um 1849

Aquarell; 68,3 × 67,9 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ Schwind 32.

112

MORITZ VON SCHWIND

(1804–1871)

**LIEBESERKLÄRUNG IM FASCHING,
SKIZZE ZUM MITTELMOTIV DES
DRITTEN SATZES DER ‚SYMPHONIE‘,
1856**

Vorzeichnung zu Kat. Nr. 113

Feder in Schwarz auf Transparentpapier;

16,1 × 17,2 cm

Privatsammlung Frankfurt a. M.

113

MORITZ VON SCHWIND

(1804–1871)

DIE SYMPHONIE, 1856

Radierung und Kupferstich, gestochen von Julius Ernst unter der Leitung von Julius Thaeter;

81,1 × 48,5 cm (Platte), 95,0 × 55,0 cm (Blatt)

Bez. u. l.: „Erfunden und gez. von Prof. Moriz von Schwind“; u. r.: „Gestochen unter der

Leitung des Prof. Thaeter von Julius Ernst“;

u. Mitte: „DER KUNSTVEREIN IN MÜNCHEN

SEINEN MITGLIEDERN FÜR DAS JAHR 1856“

Privatsammlung Frankfurt a. M.

Literatur: Stoessel 1924, S. 200, 211, 236, 242,

245, 250–255, 257, 261–263, 268, 305, 525, 526;

Busch, 1985, S. 95–108; Seidel 1994, S. 618–

625; Kat. Karlsruhe 1996, S. 79–82 (Ulrike

Olbrich), Nr. 287–291; Busch 1998, S. 252–267;

Kat. Bonn 2004, Nr. 47, S. 87, Abb. S. 47; Nr. 49,

S. 86, Abb. S. 49; Konrad 2011.

Schwinds Gemälde der ‚Symphonie‘, das er 1852 für den aus Bayern stammenden griechischen König Otto I. gemalt hat, nachdem der bayerische König Ludwig I., der Weimarer Hof und der englische Prinzgemahl für einen Ankauf nicht zu gewinnen waren und das in der Neuen Pinakothek in München aufbewahrt wird (Abb. 4, S. 21), ist aufgrund seines prekären Erhaltungszustandes nicht ausleihbar. So zeigen wir in der Ausstellung für dieses arabeske Schlüsselbild des 19. Jahrhunderts einen farbigen Entwurf eines Teils des Rahmenwerkes (Kat. Nr. 111), eine Vorzeichnung des Mittelteils mit der Liebeserklärung als Vorlage zur druckgraphischen Reproduktion der ‚Symphonie‘ (Kat. Nr. 112) und den nach Vollendung des Gemäldes gefertigten Reproduktionsstich (Kat. Nr. 113).

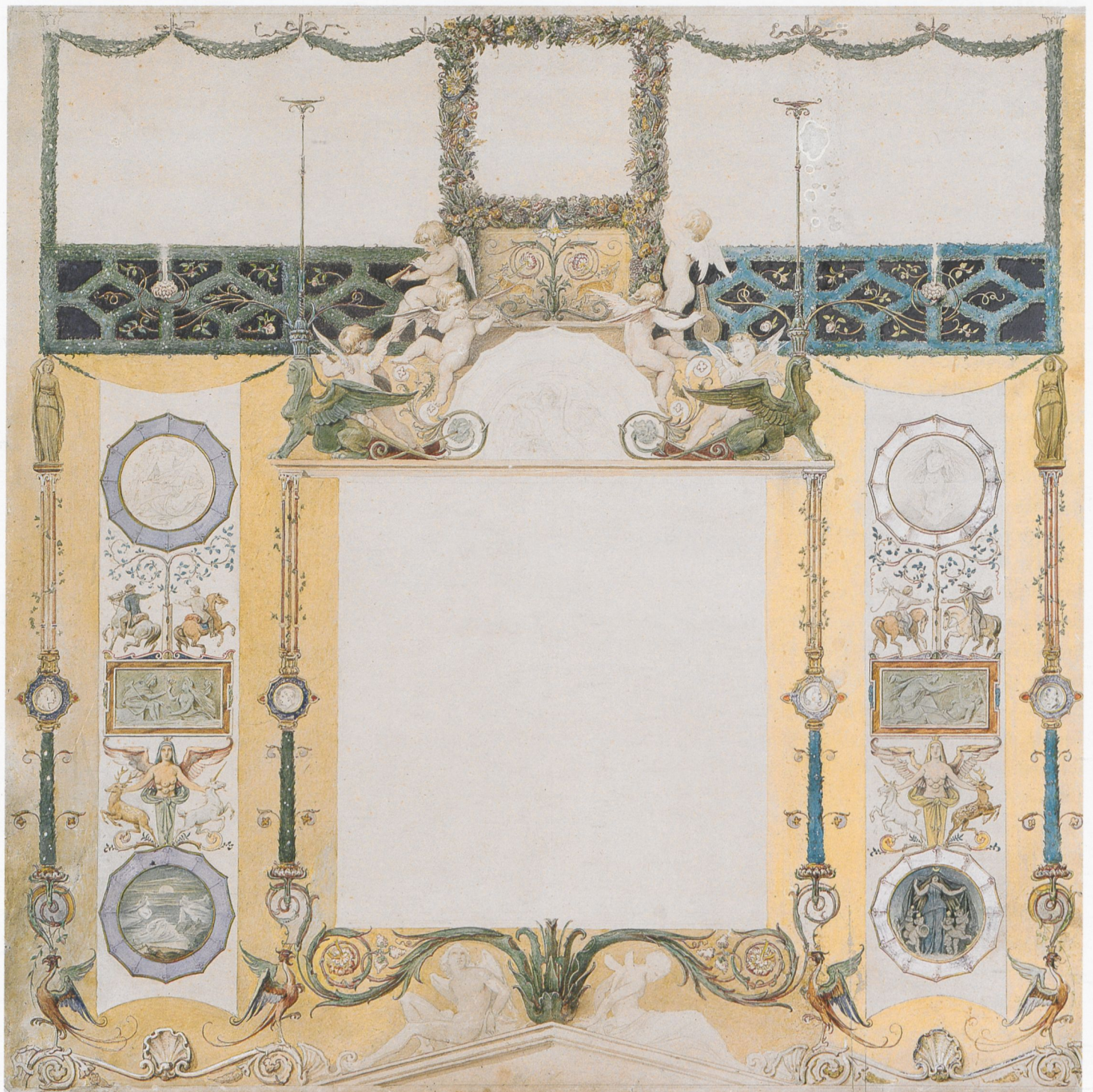
Schwinds ‚Symphonie‘ hat eine lange Vor- und eine längere Entstehungsgeschichte. Zeit seines Lebens hat Schwind von der Gestaltung eines Schubertzimmers geträumt. Einiges von seinen Gedanken ist spät in die Gestaltung der Schubert gewidmeten Lünetten des Foyers der Wiener Staatsoper geflossen (1865–1867). Von 1835 stammt ein ganzes Skizzenbuch zum geplanten Schubertzimmer mit einer Wandaufteilung in drei Registern, arabesk-pompejanischen Dekorationsstreifen, gefertigt auf der Italienreise (Museum

Oskar Reinhart, Winterthur). In dem Zimmer sollten „Schubertsche Lieder gesungen werden“ (Stoessl 1924, S. 114), was von vornehin auf den synästhetischen Charakter der schwindschen Entwürfe hinweist. Architektur, Malerei und Musik sollten hier zusammenfinden, und die schwindschen Dekorationen der vier Wände des Raumes sollten auf die Texte von Mayrhofer, Goethe, Schiller und von Romantikern zurückgehen, so dass auch die Literatur ihren Anteil gehabt hätte. Als Schwind 1848 erste Ideen zur ‚Sym-

phonie‘ entwarf, mündete dies bald in die Planung eines weiteren Musikzimmers. Die Symphonie-Wand, die Beethoven gewidmet war, sollte begleitet werden von einer Mozart-Wand und zwei Wänden zum Werk Haydns. Das Gemälde der ‚Symphonie‘ ist der einzige ausgeführte Ableger dieses Plans, zur Mozart-Wand liegt immerhin ein Aquarellentwurf zur ‚Zauberflöte‘ (s. Kat. Nr. 110) vor, bei den Haydn-Wänden wissen wir allein die Themen, sie sollten den ‚Vier Jahreszeiten‘ und der ‚Schöpfung‘ gewidmet sein.

Bereits 1846 treiben Schwind Gedanken zu dieser „modernen Novelle“ (Stoessl 1924, S. 200), wie er die ‚Symphonie‘ nennt, um; die Einteilung ist ihm bereits klar, den Karton entwirft er 1848/49. Die erste Benennung lautete: „Projekt zur Wandverzierung eines Musikzimmers. Mit Benutzung der ‚Fantasie für Klavier, Orgel und Chor von Beethoven, op. 80““ (Stoessl 1924, S. 526). Andernorts nennt er den Entwurf eine „moderne Zeichnung“ (Stoessl 1924, S. 253), mokiert sich brieflich über die Handlungslosigkeit der Gegenwart –

111



womit gemeint ist, dass sie kein künstlerisch verwertbares Thema hergibt –, schreibt, dass die Geschichte sich von unten nach oben in vier Registern, vier Episoden einer Novelle entwickelt, die in ihrem Ausdruck der klassischen Satzabfolge der Symphonie nachgebildet sind, er nennt sie „Symphonie – Andante – Scherzo – Allegro“ (ebd.).

Es handelt sich um die Liebesgeschichte der von Schwind bewunderten Münchner Hof-sängerin Karoline Hetzenecker. Im untersten Register, als Ausgangspunkt und Basis, führt ein privat zusammengestelltes Orchester, das Schwind idealiter mit Freunden besetzt, die beethovensche ‚Chorfantasie‘ auf. Der längst verstorbene Schubert ist dabei, Schwind selbst blättert die Noten der Pianistin um, der Dirigent ist Schwinds Freund, der Kapellmeister Lachner. Die Büste Beethovens ist über dem Orchester in einer Nische auf der Mittelachse des Bildes angeordnet – wir können hier schon sagen, dass sie im Organismus der Arabeske der Ursprungspunkt für alles Weitere ist. Die Notwendigkeit eines solchen Ursprungspunktes aller Entfaltung hatte Schwind von Runges ‚Vier Zeiten‘ gelernt. Entgegen der beethovenschen Orchestrierung hat Schwind ein Gesangssolo eingeplant; die Sängerin, Karoline Hetzenecker, hat sich erhoben und erwartet ihren Einsatz, ein junger Mann ist auf sie aufmerksam geworden und verliebt sich auf der Stelle. Die zweite, mittlere Szene, das Andante, zeigt die Begegnung im Wald ohne eigentliche Annäherung. Am jungen Mann im Schatten eines Baumes zieht seine Angebetete, begleitet von einer Anstandsdame, gemessenen Schrittes vorbei. Die dritte Szene bringt das Scherzo: Ein Maskenball gibt ihm die Chance, ihr seine Liebe zu erklären. Im Allegro, der vierten Szene, geht es beschwingt dem neuen Heim des Paares, einem Schlösschen auf dem Lande, entgegen. Gerade erkennt sie das Domizil in der Ferne und hat sich in der Kutsche erhoben.

In das arabeske Geflecht sind nach pompejanischem oder raffaelischem Muster einzelne Szenen und Figuren eingelassen, die die jeweiligen Szenen, die sie begleiten, kommentieren, den Sinn verallgemeinern und in einen naturzyklischen Zusammenhang einbetten. So begleitet die Chorprobe unten im Grisaille-

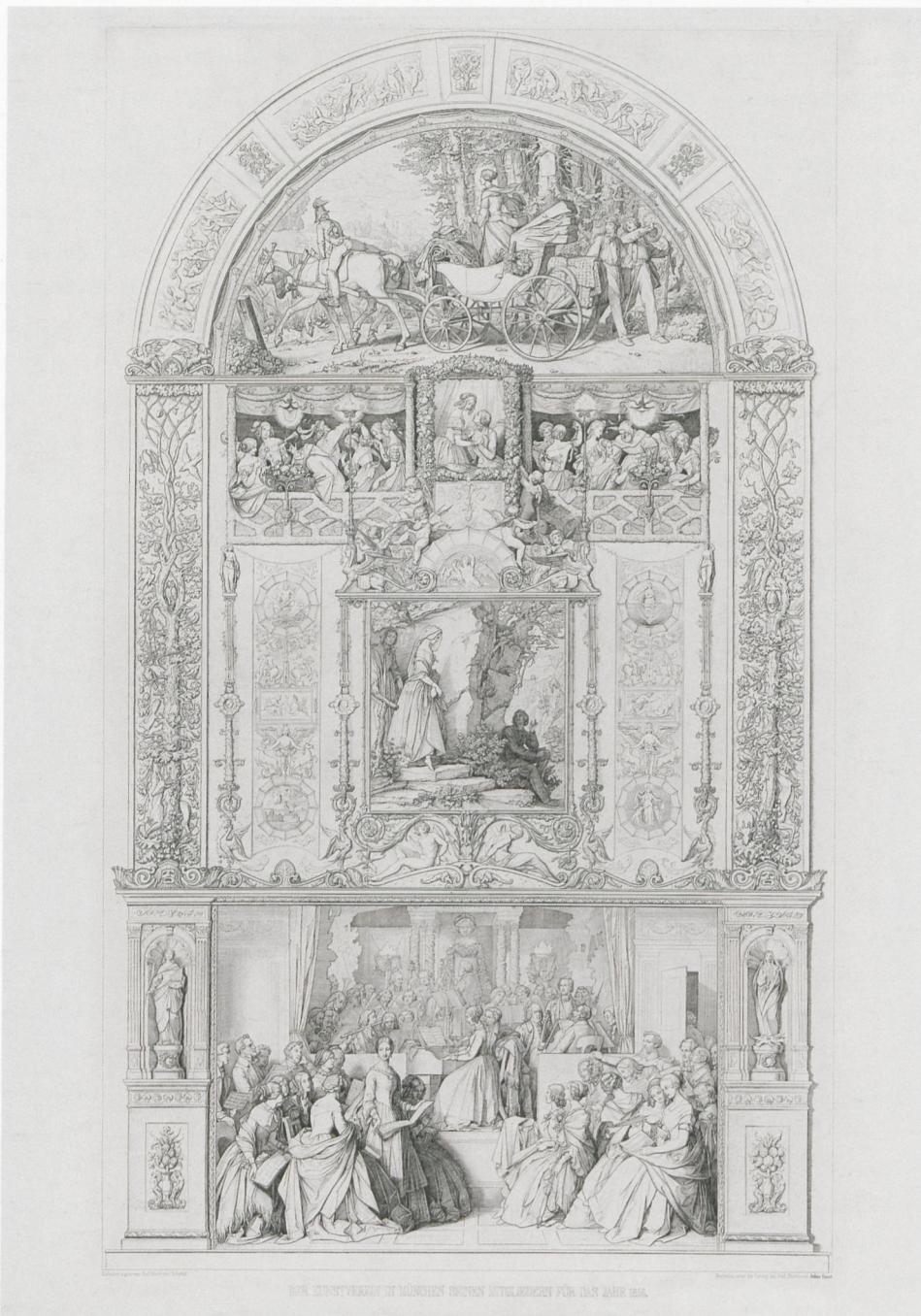


112

stil in Nischen die Heilige Cäcilie links, die Schutzpatronin der Musik, und die Liebesgöttin Venus rechts: die Musik löst die Liebe aus. Am ausführlichsten ist die Begegnung ohne Annäherung mit Motiven eingefasst, hier entfaltet sich ein ganzer Naturkosmos, vor allem vermischen sich auf geradezu irritierende Weise Klassisches und Zeitgenössisches. In den Tondi sind die vier Tageszeiten untergebracht, Schwind spricht von dem einen als von „nackten Sachen“, von den anderen als von „modernen Sachen“ (Stoessl 1924, S. 290). Zwischen den Tondi finden sich Bildfelder, die sage und schreibe die Erfrischung auf Reisen und die heilsame Wirkung des Besuchs einer Quelle an einem Badeort darstellen. An der Basis dieses Feldes finden sich die noch gefesselten Amor und Psyche, während es von einer Lünette mit der Darstellung des Gany-med, der vom Adler gen Himmel entführt wird, bekrönt wird. Gany-med war für Schwind so etwas wie das Zentrum des Ganzen, sorgfältig hat er Goethes ‚Gany-med‘-Gedicht gelesen. Er sieht in ihm ein „Sinnbild des erwachenden Frühlings“ (Stoessl 1924, S. 253), die Liebe ist auf bestem Wege. Begegnung und Liebesgeständnis werden seitlich von schma-

len Grisaillepilastern begleitet, aufwachsenden Eichen, in denen eine Fülle von Tieren turnt. Die Hochzeitsreise dagegen, als Ziel des Ganzen, hat im Halbbogen vier Grisaillefelder mit den vier Winden, sie stehen für die Tageszeiten, Lebensalter, für den Lebensweg im Wechsel der Zeiten.

Soweit das Programm, Schwind hat es noch detaillierter erläutert, hier gibt es keinen Zweifel. Doch in welchem Verhältnis stehen die Szenen zu den naturzyklischen Arabesken, vor allem aber zu Beethovens ‚Chorfantasie‘? Da diese Fragen in der Forschung nicht wirklich gestellt werden, bleibt das Verständnis von Schwinds ‚Symphonie‘ unbefriedigend. Die Forschung war vor allem deswegen irritiert, weil die strikte symphonische Satzfolge von Schwinds Bilderzählung mitnichten sich bei Beethovens ‚Chorfantasie‘ findet. Im Gegenteil, die ‚Chorfantasie‘, die auch der Musikgeschichte Schwierigkeiten bereitet, ist ein fortlaufendes Musikstück, das in kammermusikalischer Form beginnt, sich über viele nur flüchtig angesprochene Variationen und Instrumentierungen immer mehr steigert, um in großes Orchester und vor allem großen Chor zu münden. Beethoven hat das Stück



113

1808 entworfen, der Erstdruck erfolgte 1811 bei Breitkopf & Härtel (s. Kat. Nr. 114). Die ‚Chorfantasie‘ war gedacht als Schlussstück einer gewaltigen Akademie am 22. Oktober 1808, bei der unter anderem (!) die 5. und 6. Symphonie Beethovens, Teile der C-Dur Messe und das 4. Klavierkonzert aufgeführt wurden, die ‚Chorfantasie‘ bildete dazu den programmatischen Schlusspunkt. Die Aufhebung der symphonischen Struktur erfolgt durch eine frei agierende Phantasie, die wohl weniger, wie die musikalische Forschung gemeint hat, ein Selbstporträt Beethovens darstellt, als vielmehr, allgemeiner, eine Reflexion über die Möglichkeiten der Kunst.

Schon an diesem Punkt wird man sagen können, dass die Struktur der ‚Chorfantasie‘, ihr Fortweben und Aufstreben, ihre unendliche Fülle von Motiven und Variationen, dem Wuchern und Wachsen der Arabeske entspricht. Die Geschichte, die Schwind erzählt, mag ihre Satzabfolge haben, ihren geradezu kosmischen Zusammenhang erhält die an sich harmlose Novelle durch die arabeske Einbettung. Verschiedene Wirklichkeitscharaktere treffen aufeinander: Gegenwärtiges, sich im Hier und Jetzt Ereignendes und ideale ferne Überhöhung, die sich der Sprache der Naturwesenheiten und der Antike bedient. Nicht umsonst verkörpert Ganymed, neben seiner

naturzyklischen Funktion, in seiner Entführung durch Zeus’ Adler in den Olymp auch den Aufstieg der menschlichen Seele zu Gott. Im Übrigen lässt Beethoven im Mittelteil seiner ‚Chorfantasie‘ symphonische Form anklängen, auf Andantemotive folgt – eben doch wie bei Schwind – ein Scherzoverweis. Schwind, der ein vorzüglicher Musiker war, als Geiger mit Schubert dessen Neukompositionen erprobt hat und der wie Schubert ein großer Verehrer Beethovens war, wird Struktur und Funktion von Beethovens Stück vollständig verstanden haben. Beide, Beethoven und Schwind, realisieren die Fragwürdigkeit der gegenwärtigen Verhältnisse, erfahren ihre Ordnungslosigkeit und Fragmentarität und versuchen in ihrer Kunst darauf zu antworten: Beethoven sicher radikaler, aber auch Schwind versucht über die naturwüchsige Arabeske utopischen universalen Zusammenhang (Friedrich Schlegel) wenigstens zu denken und zu eröffnen. An seine Erfüllung in der Gegenwart kann er nicht glauben.

Es lohnt sich, noch zweierlei zu reflektieren: den Sinn des beethovenschen Chortextes und die erstaunlich helllichtige Rezension von 1812 nach dem Erstdruck von Beethovens ‚Chorfantasie‘ (anonyme Rezension des Erstdrucks, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 14. Jg., Nr. 19, 6. Mai 1812, Sp. 307–311). Die Rezension ist derart intelligent, dass man daran gedacht hat, sie E. T. A. Hoffmann zuzuschreiben, was sich nicht hat verifizieren lassen. Der Text der Singstimmen stammt von Christoph Kuffner. Es ist die Rede vom Schönheitssinn, bewirkt durch musikalische Harmonien, dem sich ewig blühende Blumen „entschwingen“. Schroffes, Feindliches „ordnet sich zu Hochgefühl“ – die Funktion von Phantasie und Arabeske ist angesprochen. Und die zentrale Passage wiederholt dies noch einmal: „Doch der Künste Frühlingssonne [Schwinds Ganymed hat hier seinen Ursprung] / lässt aus Leiden Licht entstehen“. Die Kunst wird in einem Hymnus gefeiert: „Nehmt denn hin ihr schönen Seelen, / froh die Gaben schöner Kunst! / Wenn sich Lieb und Kraft vermählen, / lohnt dem Menschen Götter Lust“. Den Text zitiert Beethoven mit Nennung des Namens von Christoph Kuffner in seiner autographen Partitur der Singstimmen von 1808. Hier

zeichnet sich der Gedanke zu Schwinds Liebesgeschichte ab – bezeichnenderweise betont Beethoven musikalisch sehr viel stärker noch den Kraftbegriff. Er will aus der Kunst Kraft für eine neue Welt schöpfen, Schwind setzt auf die Macht der Liebe – mehr in Mozarts Sinn. Die Rezension zur ‚Chorfantasie‘ ist deswegen so beeindruckend, weil sie sich über den Begriff der Phantasie im Nachvollzug der musikalischen Entwicklung zugleich auf eine Deutungsebene begibt: Der Künstler, der auf Phantasie baut, macht die Kunst zum Reflexionspiegel des eigenen Inneren. Er ist ohne Zwang durch irgendeine gegebene Form – wie denjenigen durch die Satzfolge der Symphonie. „Die Phantasie“, heißt es, „ist der Monolog des Künstlers“: Von der sich selbst entwickelnden Arabeske wird man Entsprechendes sagen können. Aus anfänglichem Chaos bildet sich in mächtigem „Emporstreben aus dem unendlichen Meer der Harmonien“ das Ganze zur höchsten Klarheit. Lange kämpfen die Gedanken und Träume, suchen nach Erfüllung – Beethovens Motivvielfalt und Variationsfülle ist gemeint. Zum Schluss steigert es sich zum konzertierten Finale, es ist ein Prozess der Selbstbewusstwerdung. Aus dem Un-

artikulierten, das dennoch zum Gefühl spricht, wird das Artikulierte, das auch auf den Verstand antwortet. Die hier freigelegte Struktur der beethovenschen ‚Chorfantasie‘, begriffen als Suche nach einem Weg zu einem (utopischen) Ziel, entspricht exakt den Grundprinzipien der romantischen Arabeske, deren Erbe Schwind immer noch ist. W. B.

114

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

FANTASIE FÜR KLAVIER, CHOR UND ORCHESTER C-MOLL, OP. 80

Leipzig: Breitkopf & Härtel 1811 (Erstdruck)
Beethoven-Haus Bonn, Sign. HCB C op. 80 – HCB Md 16; Sammlung H. C. Bodmer
Literatur: Whiting 1988; Seidel 1994; Kopitz 2003; Konrad 2011.

Die ‚Fantasie für Klavier, Chor und Orchester‘ in c-Moll, op. 80 ist 1808 entstanden. Die Erstaufführung fand am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien im Rahmen einer vielstündigen Akademie mit weiteren Werken Beethovens statt, die Chorfantasie stand am Ende – und fiel durch. Zu diesem Zeitpunkt war die Chorfantasie nicht eigentlich vollendet. Noch am Tag vor der Aufführung soll Beethoven das Schlussstück geschrieben haben, den Beginn phantasierte er während des Konzertes. Notiert wird die Chorfantasie erst 1809/1810. Der Text zur Singstimme stammt von Christoph Kuffner, wie Beethoven im Autographen der Singstimme anmerkt. Die Chorfantasie ist ein sonderbares Gebilde. Die Rezension des Erstdrucks von 1811 in der ‚Allgemeinen musikalischen Zeitung‘ vom 6. Mai 1812 bringt es in verschiedener Hinsicht auf den Punkt. Die Rezension ist von besonderer Subtilität und musikalischem Einfühlungsvermögen, sie wurde lange E. T. A. Hoffmann zugeschrieben, was sich

nicht hat verifizieren lassen. Dort heißt es: „Es eröffnet sich diese Phantasie mit einem Solo des Fortepiano, einem Adagio in C moll, das mit einer Kraft und Fülle den unerschöpflichen Reichthum von B.s Gedanken ausspricht – nicht ohne chaotische Verwirrung [...] Bilder und Träume drängen sich unter und durch einander, verlieren sich im dicht geschlungenen Wechseltanz, und die Entwicklung ist noch vorbehalten.“ Der Rezensent beschreibt dann, wie schrittweise die Instrumente einsetzen, sich zu vollem Orchester steigern, um sich am Ende verblüffenderweise in großem Chor aufzulösen. Ähnlich hatte dies schon die Ankündigung zur Akademie formuliert. Der Chor nimmt Motive der 9. Symphonie vorweg. Beethoven hat diesen Zusammenhang indirekt bestätigt, indem er an den Leipziger Verleger H. A. Probst am 10. März 1824 zur 9. Symphonie schreibt: „[...] auf die Art wie meine Klavierfantasie mit Chor, jedoch weit größer gehalten“. Der Rezensent beschreibt die Steigerung als einen Prozess der Selbstbewusstwerdung mit einer allmählichen Konzentration auf ein Hauptgefühl. Es ist keine Frage, Beethovens Chorfantasie hat eine arabeske Struktur. Der Beginn ist unbestimmt, arabeske Schnörkel scheinen noch keine abschließende Form zu gewinnen, es folgt die Entfaltung und schließlich die Aufhebung des Ganzen im Chor. Der Text der Singstimme feiert in einem Hymnus die Kunst: „Was sich drängte rau und feindlich, ordnet sich zu Hochgefühl“. Bei der Formulierung denkt man automatisch an die antithetische Anlage bildkünstlerischer Arabesken. Vom Aufblühen ist die Rede, einer Vermählung von Liebe und Kraft und schließlich von Erfüllung. Damit findet der Text eine Analogie zur Musik, so wie Moritz von Schwind in seiner ‚Symphonie‘ auf Beethovens op. 80 mit Hilfe der gemalten Arabeske eine Analogie zur Musik anstrebt und damit das erzählte Geschichtchen transzendiert (s. Kat. Nr. 111–113). W. B.

