

## Musik des 19. Jahrhunderts

Andreas Jaensch

### „...die geheimnisvolle Gemeinschaft zwischen Bild und Ton“. Über das Verhältnis von Musik und Bild am Beispiel Beethovenscher Instrumentalwerke

Jacques-Gabriel Prod'homme zählt 1906 in seiner Abhandlung zu den Symphonien Beethovens jene Flut programmatischer Inhalte auf, welche im 19. Jahrhundert mit Beethovens 7. Symphonie assoziiert wurden:

*„Alberti [...] y voyait le pendant de L'Ut mineur, une expression de la joie de l'Allemagne enfin libérée du joug français; Nohl une fête chevaleresque; Oulibicheff se représente le scherzo «comme une masquerade, entrée dans le programme de la fête, qui est l'idée poétique générale de la symphonie»; le finale devient alors la sortie de ce bal masqué: «une multitude ivre de joie et de vin», entraîne dans son courant le poète. Marx y voyait l'image d'un peuple méridional, guerrier et brave, tel que les anciens Maures d'Espagne. Dans l'allegretto, d'Ortigue se figurait une procession dans les catacombes, et Dürtemberg, le songe d'une belle odalisque“.<sup>1</sup>*

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, was anerkannte Kritiker dazu bewegte, einer autonomen Instrumentalkomposition derartige dezidiert programmatische Ideen zuzuordnen. War es lediglich eine Reaktion in Analogie zur *Pastorale*, oder verbirgt sich dahinter mehr, gar ein latenter Hang der Instrumentalmusik, auch der sogenannten „absoluten“, zur Bildlichkeit?

Jede Musik, sowohl „programmatische“ als auch „absolute“, beinhaltet unbestreitbar ein emotionales Element. Diese von der Musik geweckten Emotionen können beim Zuhörer die Assoziation subjektiver Bilder hervorrufen. Eine gewisse Bildlichkeit kann aber andererseits auch wesentlich konkreter in der Musik selbst verankert sein. Oft liegen Instrumentalkompositionen bildliche Vorstellungen zugrunde, von denen der Rezipient jedoch nicht in jedem Falle Kenntnis erlangt. Ferdinand Ries berichtet zum Beispiel über die Kompositionsweise Beethovens: *„Beethoven dachte sich bei seinen Compositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malereien häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art.“<sup>2</sup>* Der-

<sup>1</sup> Jacques-Gabriel Prod'homme: *Les Symphonies de Beethoven*, Paris 1906, S. 332f.

<sup>2</sup> Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 77f.

artige Umsetzungen von bildhafter Vorstellung in Musik lassen sich auch für nicht konkret tonmalerische Kompositionen nachweisen, wie Thomas S. Grey an Mendelssohns „*Italienischer*“ und „*Schottischer*“ Symphonie vorgeführt hat.<sup>3</sup>

Daß solche Ansätze der Komponisten durchaus keinen Mangel für das Werk darstellen müssen, sondern dieses vielmehr bereichern können, hebt bereits Adolph Bernhard Marx hervor. Für ihn sind es gerade „*Ideen, sinnlicher oder sinnlich vorgestellter Stoff*“,<sup>4</sup> durch welche sich die Kunst Beethovens von der seiner Vorgänger abhebt. Marx konkretisiert dies: „*Sobald unsre Kunst aus der Sphäre der schwankenden Stimmungen in die höhere eintritt, wo festgehaltene psychologisch entfaltete Stimmungen zu wahren Lebens- und Charakterbildern werden, ist für sie der Tag höherer Wahrheit und höheren Daseins, der Schöpfungstag angebrochen.*“<sup>5</sup> Marx, der sich in seinen Schriften grundsätzlich für die programmatische Musik einsetzt und u. a. Berlioz als den legitimen Nachfolger Beethovens betrachtet,<sup>6</sup> verwahrt sich dennoch gegen eine allzu offenkundige „Malerei“ in der Musik. Er schreibt:

„*Ueberhaupt ist die Zumuthung vollkommenster Deutlichkeit und die Werthbestimmung einer Kunstleistung nach dem Grad ihrer Deutlichkeit von äusserst zweifelhaftem Rechte. Warum, wenn es darauf ankäme, malt man nicht Bildsäulen mit Fleischfarben an und giebt ihnen bewegliche Augen? Warum hat nicht Beethoven in der Pastoralsymphonie die bekannten Theatermaschinen angewendet, um Donner und Gewitterregen, das Gemurmeln und Flüstern der Quellen und Büsche recht drastisch-handgreiflich zu malen?*“<sup>7</sup>

Die Kunst, so Marx, „*vermag nicht zu nennen, zu definieren wer du bist; aber sie führt alle Regungen deines Gemüths, wie sie sich vernehmbar machen, vorüber – und daraus fühlen und enträthseln [sie] dir, wer du bist.*“<sup>8</sup> Offensichtlich wurden „*Tonmalerei*“ im engeren Sinn einerseits und die musikalische Umsetzung bildhafter Vorstellungen andererseits im 19. Jahrhundert als etwas qualitativ sehr Unterschiedliches bewertet. Trotz „*sinnlichen oder sinnlich vorgestellten Stoffen*“ muß diese „*Ideenmusik*“ auch für Marx in Anlehnung an Beethoven „*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*“ sein. Beethoven schließt die Malerei damit jedoch nicht gänzlich aus: In seinem Wort zur Pastorale heißt es nicht „*statt*“, sondern „*als Malerei*“, und Ries weist ebenfalls darauf hin, daß er sich in erster Linie gegen die „*kleinliche*“ Tonmalerei wendet. Die tonmalerischen Elemente selbst, wie Vogelstimmen, Nachahmung des Baches oder des Sturms sowie charakteristische Überschriften sollen lediglich auf das

<sup>3</sup> Thomas S. Grey: *Tableaux vivants: Landscape, History Painting, and the Visual Imagination in Mendelssohn's Orchestral Music*, in: *Nineteenth Century Music* 21 (1997), S. 38-76.

<sup>4</sup> Adolph Bernhard Marx: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855, S. 59.

<sup>5</sup> Ebda., S. 78.

<sup>6</sup> Vgl. Ebda., S. 158-161. Auch Marx' Schrift *Über die Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruß an die Kunstphilosophen* (Berlin 1828) ist in diesem Sinne als eine Polemik auf die Gegner der ‚Programm-Musik‘ zu verstehen.

<sup>7</sup> Marx, *Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 90.

<sup>8</sup> Ebda., S. 81.

Sujet hinweisen, es jedoch nicht en detail beschreiben. Dennoch können derartige Werke konkrete, wenngleich subjektive Bilder hervorrufen. Spätestens mit der Pastoral-Symphonie hatten sowohl das Publikum als auch die Kritik diese Bildlichkeit der Musik entdeckt und deuten nun auch solche Werke, welche nicht ausgesprochen programmatischen Charakters sind, dahingehend.<sup>9</sup> Diese assoziative Imaginationskraft liegt auch der Ansicht Czernys zugrunde, wenn er in seiner Anleitung *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* im Zusammenhang mit den späten Klaviertrios Op. 70 dem Pianisten empfiehlt „jedes Tonstück als ein charakteristisches Gemälde darzustellen“.<sup>10</sup>

Es gibt jedoch nicht nur diese rein assoziative Verbindung zwischen Musik und Bild bzw. umgekehrt. Friedrich Mosengeil hebt in seinem 1825 in der *Zeitung für die elegante Welt* erschienenen Essay *Bild und Ton* in einem *Gespräch zweier Kunstfreunde* eine besondere Funktion der Musik in Verbindung mit bildhaften Darstellungen hervor.<sup>11</sup> Seinen Protagonisten Reinhold – der Mosengeils eigene Position vertritt – läßt er die Wirkung der Musik bei der Betrachtung eines Gemäldes schildern (*Marias Verklärung* von Guido Reni), während zur gleichen Zeit in einem Nebenraum eine Probe zu Beethovens A-Dur-Symphonie stattfindet. Reinhold äußert sich folgendermaßen zu diesem Erlebnis: „Von der Macht der Töne ergriffen und begeistert, strömte nun auch Geist und Leben auf das Bild. [...] So wie in diesem Augenblicke der Entzückung hatte ich noch niemals ein Bild angeschaut; niemals eines so verstanden und genossen!“<sup>12</sup> Er macht die Erfahrung, daß eine derartige Verbindung von Werken der bildenden Kunst mit Musik einen besonderen Reiz ausübt und die unterschiedlichen Kunstformen sich durchaus befruchtend ergänzen können. Es ist hierbei wohl in erster Linie die emotionale Kraft der Musik, welche diese Wirkung begünstigt. Für ihn ist es „die geheimnisvolle Gemeinschaft zwischen Bild und Ton; oder [...] der Einigungspunkt, in welchem sich Musik und Malerei einander begegnen, um mit gedoppelter Kraft auf empfängliche Seelen einzuwirken.“<sup>13</sup> Der Einigungspunkt dürfte wohl in der unterschiedlichen Wirkung der jeweiligen Kunstformen zu sehen sein – die unmittelbare Bildlichkeit des Gemäldes auf der einen Seite und die eher emotionale der Musik auf der anderen. Aus dieser Erfahrung entwickelt er die Vorstellung eines quasi „multimedialen Events“: Das Orchester wird hinter einem dünnen seidenen Vorhang verborgen, und während die Musik erklingt, sollen dem Publikum die Kunstwerke „großer Maler“ gezeigt werden. Musikalischer Gegenstand dieser Veranstaltung soll nach dem Willen Mosengeils Beethovens 6. Symphonie sein.

Derartige Veranstaltungen hat es im 19. Jahrhundert tatsächlich gegeben. Rüdiger Heinze berichtet von einer szenischen Aufführung der *Pastorale*, die bereits in den

<sup>9</sup> Vgl. die zu Beginn zitierten Aussagen Prod'homme's zur 7. Symphonie.

<sup>10</sup> Carl Czerny: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hrsg. v. P. Badura-Skoda, Universal Edition Wien o. J., S. 90.

<sup>11</sup> Friedrich Mosengeil: *Bild und Ton. Gespräch zweier Kunstfreunde*, in: *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 2-8, Januar 1825.

<sup>12</sup> Mosengeil, *Bild und Ton*, ebda., Nr. 4, 6. Januar 1825, Sp. 30.

<sup>13</sup> Mosengeil, *Bild und Ton*, ebda., Nr. 3, 4. Januar 1825, Sp. 21.

20er Jahren des 19. Jahrhunderts in London stattgefunden hat.<sup>14</sup> Eine derartige Veranstaltung war jedoch keine „Kuriosität“, als welche sie von Heinze bezeichnet wird, sondern ein durchaus nicht nur im englischen Kulturraum beliebtes gesellschaftliches Ereignis. Daß Beethovensche Kompositionen – sowohl autonome wie programmatische – bildenden Künstlern Anregung für ihre Produktion waren und sogar als Anlaß genutzt wurden, „multimediale Spektakel“ zu inszenieren, ist fast völlig in Vergessenheit geraten. Die Aufführung von sogenannten „*Tableaux vivants*“ beispielsweise, die häufig mit einer musikalischen Begleitung gezeigt wurden, ist heute kaum mehr bekannt.<sup>15</sup> Dabei handelte es sich um die Imitation berühmter Gemälde mit Hilfe von gemalten Dekorationen, Requisiten und pantomimischen Darstellungen durch Schauspieler. Die Zurschaustellung von „lebenden Gemälden“ war zu Beginn des 19. Jahrhunderts in ganz Europa äußerst populär.<sup>16</sup> Goethe, der bei der Verbreitung dieser Art der Unterhaltung in Deutschland einen großen Anteil hatte, beschreibt solche *Tableaux* in seinem Aufsatz über die *Proserpina* im *Morgenblatt* vom 8. Juni 1815<sup>17</sup> wie folgt: Sie seien die „*Nachbildung eines gemahlten Bildes durch wirkliche Personen. Sie fingen in Klöstern, bei Krippchen, Hirten und Drei-Königen an und wurden zuletzt ein gleichfalls für sich bestehender Kunstzweig, der manchen Liebhaber reizt und beschäftigt, auch sich einzeln schon auf dem Theater verbreitet hat.*“<sup>18</sup> Er hatte diese Kunstform auf seiner Italienreise bei Sir William Hamilton 1787 in Neapel kennengelernt.<sup>19</sup> Später integriert Goethe ein solches *Tableau* beispielsweise als Schlußbild in seinen *Egmont*<sup>20</sup> und schildert derartige „*pantomimische Stellungen und Tänze*“ in den *Wahlverwandtschaften*.<sup>21</sup> Ein Beispiel einer öffentlichen Veranstaltung, bei der solche „lebenden Bilder“ zur Aufführung kamen, ist das Konzert im Wiener Kärntnertortheater vom 12. Februar 1812, bei dem auch Beethovens 5. Klavierkonzert Op. 73 in Wien zum ersten Mal aufgeführt wurde (vgl. Abb.: *Ein Konzert und die Vorstellung drey berühmter Gemählde*). In der Regel wurde vom Gegenstand der „Malerei“ ausgegangen, dem entweder bereits existente oder eigens hierfür kompo-

<sup>14</sup> Rüdiger Heinze: *Eine Umarmung der Welt – Hinausgehoben über bloße Tonmalerei: Die VI. Symphonie*, in: Die neun Symphonien Beethovens, hrsg. v. Renate Ulm, Kassel 1994, S. 183.

<sup>15</sup> Vgl. Anno Mungen: *Sehnsucht nach Procida. Tableaux vivants und Musik*, in: Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Axel Beer, Kristina Pfarr u. Wolfgang Ruf, Tutzing 1997, Bd. II, S. 973-988.

<sup>16</sup> Vgl. Kirsten Gram Holmström: *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some trends on theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm 1967, S. 209.

<sup>17</sup> Wiederabgedruckt in: *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*, Bd. 40, Weimar 1901, S. 106-118.

<sup>18</sup> Ebda., S. 117.

<sup>19</sup> Die Gemahlin Hamiltons galt derzeit als eine der herausragenden Protagonistinnen solcher pantomimischer Darstellungen. Goethe schildert eine Aufführung der Lady Hamilton in seinem Reisebericht vom 16. März 1887 (Vgl. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, München 1993, Bd. 11, S. 209).

<sup>20</sup> Die nicht zuletzt durch Beethovens Musik zum *Egmont* eng verknüpfte Thematik der Schauspielmusik soll und kann hier nicht näher erörtert werden.

<sup>21</sup> Vgl. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 6, S. 379ff.



Am 22. April 1863 berichtet die *Allgemeine musikalische Zeitung* von einer derartigen *Illustration der Symphonie pastorale*.<sup>23</sup> Sie wurde zu Beginn des gleichen Jahres von der Düsseldorfer Künstlervereinigung „Der Malkasten“ gemeinsam mit der Düsseldorfer Liedertafel inszeniert. Es handelte sich hierbei um ein Tableau vivant, in welchem „pantomimisch und malerisch die Situationen erscheinen, welche der Tondichtung zum Grunde liegen.“<sup>24</sup> Im Anschluß an die Wiedergabe einer Beschreibung der *Kölnischen Zeitung* folgt eine Auseinandersetzung Otto Jahns mit derartigen Veranstaltungen. Auch er berichtet davon, daß es nichts Neues gewesen sei, „lebende Bilder mit Musik in Verbindung zu bringen. [...] Allein man hat dann die Musik angewendet, um die Stimmung hervorzurufen, in welcher das Bild angeschaut werden soll.“<sup>25</sup> Jahn kritisiert an der Aufführung des „Malkastens“ nicht die grundsätzliche Verbindung von Bild und Musik, sondern lediglich die konkrete, plastische Umsetzung der Beethovenschen Symphonie sowie die simultane Aufführung von Musik und bildhaft-theatraler Kunst. Für Jahn ist die Verbindung von Musik und Bild nur sukzessiv denkbar, so daß diese durch „verwandte Empfindungen“ sich ergänzend verstärken.<sup>26</sup> Als Grund für seine Kritik nennt Otto Jahn die prinzipiell unterschiedliche Anlage der beiden Kunstformen – die statischen bildenden Künste auf der einen Seite, die Musik als in der Zeit wirkende Kunst auf der anderen.<sup>27</sup> Durch ihre unterschiedliche Anlage stehen diese aber gerade nicht in Konkurrenz zueinander und können sich daher viel effektiver ergänzen. Verdeckter Kernpunkt der Kritik Otto Jahns ist vielmehr aufs Neue die zu konkrete, in diesem Falle gar plastische „Malerei“. Die Kritik zielt in erster Linie auf eine Ästhetik im Sinne Robert Schumanns ab, nach welcher der „zartsinnige, aller Persönlichkeit abholde Deutsche [...] in seinen Gedanken nicht so grob geleitet“<sup>28</sup> werden will und soll. Für viele Ästhetiker, welche dieser Ansicht folgten, waren solche „multimedialen Ereignisse“ eine nur schwer zu begreifende Vorstellung. Sie sahen darin lediglich einen Mißbrauch der Kunst.

Ein musikalisches Kunstwerk kann aber durchaus verschiedene Funktionen besitzen, und dessen Wert muß nicht zwangsläufig darunter leiden, daß es gemeinsam mit bildhaften Kunstwerken eine Gemeinschaft eingeht, um – wie es Mosengeil ausdrückt – „mit gedoppelter Kraft auf empfängliche Seelen einzuwirken“? Bedeutend an der Kritik Otto Jahns ist letztlich die Tatsache, daß selbst ein erklärter Kritiker von derartigen „Spektakeln“ die assoziative Bildlichkeit der Musik nicht verneint und die Verbindung von Bild und Musik nicht grundlegend ablehnt. Und auch Robert Schumann stand dieser Gemeinschaft von Bild und Ton nicht grundsätzlich negativ gegenüber.

<sup>23</sup> Vgl. AmZ, Neue Folge, 1. Jg., Nr. 17, 22. April 1863, Sp. 293-299.

<sup>24</sup> Ebda., Sp. 293.

<sup>25</sup> Ebda., Sp. 295.

<sup>26</sup> Vgl. Michael Schramm: *Musikästhetik und Musikkritik Otto Jahns*, Diss. Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf 1995, S. 410.

<sup>27</sup> Vgl. AmZ 1863, Nr. 17, Sp. 297f.

<sup>28</sup> Robert Schumann: *Symphonie von H. Berlioz*, in: ders.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, hrsg. v. Heinrich Simon, Leipzig 1888, S. 107. Schumann kritisiert in Bezug auf Berlioz' *Symphonie fantastique* die zu konkrete Führung des Publikums durch das schriftlich fixierte Programm – die szenische Umsetzung eines musikalischen Kunstwerkes stellt in diesem Zusammenhang eine geradezu unverantwortliche Konkretisierung dar.

So wurden beispielsweise Anfang Februar 1850 im Hause des Leipziger Verlegers Brockhaus „lebende Bilder aus der ‚Peri‘, mit Musik daraus“, im Beisein und zur Freude des Komponisten, aufgeführt.<sup>29</sup> Und nicht zufällig plante Schumann in seiner Düsseldorfer Zeit – als Städtischer Musikdirektor stand er in enger Verbindung zum „Malkasten“ – selbst „Musik zu lebenden Bildern“ zu schreiben.<sup>30</sup> Auch dies zeigt, daß die Überzeugung Mosengeils, es gebe jene „geheimnisvolle Gemeinschaft zwischen Bild und Ton“, welche von beiden eingegangen werden könne und solle, im 19. Jahrhundert keine isolierte Ansicht, sondern auch in der Praxis weiter verbreitet war, als es heute im Bewußtsein ist.

<sup>29</sup> Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben, nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Ehejahre 1840-1856, Leipzig 1925, S. 202.

<sup>30</sup> Vgl. Bernhard R. Appel: „Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung“ – Illustrierende und illustrierte Musik im Düsseldorf des 19. Jahrhunderts, in: Akademie und Musik. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross u. Thomas Sick, Saarbrücken 1993, S. 259f.