

Bildbetrachtung : Carl Johann Arnold: Quartettabend bei Bettine von Arnim (entstanden zwischen 1854 und 1856)

Autor(en): **Hoffmann-Axthelm, Dagmar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine
Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und
Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der
Stadt Basel**

Band (Jahr): **30 (2006)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868961>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BILDBETRACHTUNG

CARL JOHANN ARNOLD: QUARTETTABEND BEI BETTINE VON ARNIM
(entstanden zwischen 1854 und 1856)

[...] ich habe niemals etwas von Ihren Arbeiten durch geschickte Künstler und Liebhaber vortragen hören, ohne dass ich gewünscht hätte Sie selbst einmal am Clavier zu bewundern und mich an Ihrem außerordentlichen Talent zu ergetzen. Die gute Bettine Brentano verdient wohl die Theilnahme, welche Sie ihr bewiesen haben. Sie spricht mit Entzücken und der lebhaftesten Neigung von Ihnen, und rechnet die Stunden die sie mit Ihnen zugebracht, unter die glücklichsten ihres Lebens.

Johann Wolfgang von Goethe an Ludwig van Beethoven,
Karlsbad, 25. Juni 1811.

„Wege zur Klassik“ lassen sich aus zweierlei Richtung beschreiten: zum einen aus der Sicht der Ureltern- und Eltern-Generationen, die diese Wege bahnten, zum anderen aus derjenigen der Kinder, Enkel und Urenkel, die sie zurückblickend überschauen. Der Berliner Maler Carl Johann Arnold (1829–1916) führt uns mit seinem Aquarell „Quartettabend bei Bettine“ (entstanden zwischen 1854 und 1856) die rückwärts gewandte Perspektive vor Augen, wobei sein Bild nicht nur „Wege“, sondern einen eigentlichen Kreuzungs- oder Knotenpunkt der Klassikrezeption der Kinder und Enkel darstellt – eingefangen in der Person der damals siebzigjährigen Dichterin Bettine von Arnim, ihrer Wohnumgebung und ihres Berliner Kreises.

Der Maler C. J. Arnold

Carl Johann Arnold führt die Betrachter seines Bildes in ein doppelstöckiges Wohnhaus im Berliner Tiergarten mit der Postadresse „In den Zelten Nr. 5“, wo Bettine von Arnim¹ (1785–1859) mit ihren drei Töchtern Maximiliane (1818–1894), Armgart (1821–1880) und Gisela (1827–1889) seit 1847 in einer großbürgerlichen Wohnung residierte. „In unserer Beletage“, erzählt Bettine von Arnims älteste Tochter Maximiliane, die nur „Max“ oder „Maxe“ genannt wurde, in ihren Erinnerungen, „hatten wir zehn Zimmer und den großen Saal, vor dem die geräumige gedeckte Veranda mit der Aussicht auf den Wald lag. Der Saal war in pompejanisch Rot gehalten; hier standen der Flügel und später auch das große Goethedenkmal, an den Wänden Götterbüsten.“²

¹ Ihr Taufname lautete Cartharina Elisabetha Ludovica Magdalena; sie selbst nannte sich stets Bettine.

² *Maxe von Arnim, Tochter Bettinas / Gräfin von Oriola 1818–1894. Ein Lebens- und Zeitbild aus alten Quellen geschöpft von Prof. Dr. Johannes Werner, Leipzig 1937, 168.*

Das Interieur, so wie es von Arnold und Maxe von Arnim bezeugt ist, zitiert also nichts weniger als die „Urklassik“ – die antike Welt der Griechen und Römer. Der ockerfarbene Anstrich mit seinen ausgewogen gliedernden Bordüren erweckt Assoziationen an eine römische Villa, und von den Götterbüsten ist zumindest Athena, die Göttin der Weisheit und klugen Kriegsführung, zweifelsfrei zu identifizieren, ihr behelmtes Haupt abwärts geneigt.

Das eher kleinformatige Bild (335 x 280 mm), das offenkundig nicht für kommerzielle Zwecke bestimmt war, gelangte nach dem Tod Bettine von Arnims in den Besitz von Gisela von Arnim, die seit 1859, dem Todesjahr Bettines, mit dem Germanisten und Kunsthistoriker Herman Grimm (1828–1901) verheiratet war. Dieser, ein Sohn von Wilhelm Grimm, vererbte es dem großen Geiger Joseph Joachim (1831–1907), der als junger Mann im Hause von Arnim ein- und ausgegangen war und der in Arnolds Quartett-Ansicht mit dem Rücken zum Betrachter die erste Geige spielt. Durch Joachims Sohn Johannes ist im Übrigen die Erinnerung seines Vater überliefert, bei dem Cellisten habe es sich um Graf Albert von Flemming, den späteren Ehemann von Armgart von Arnim, und beim Bratschisten um Clara Schumanns Halbbruder Woldemar Bargiel gehandelt.³

Darüber, wie der zur Entstehungszeit des Bildes gerade 25jährige Carl Johann Arnold Zugang zu diesem illustren Kreise fand, lässt sich allenfalls spekulieren – möglicherweise verschaffte ihm Joseph Joachim oder der berühmte Maler Adolph von Menzel diese Möglichkeit. Bettine von Arnim und Joseph Joachim hatten sich 1852 in Weimar kennengelernt. Bettine besuchte dort zusammen mit Armgart und Gisela Franz Liszt, einen Freund seit seiner Berliner Konzerttätigkeit, Verehrer auch von Armgart und ihrer schöner Sopranstimme. Joachim seinerseits war nach dem Tod seines Mentors Felix Mendelssohn Konzertmeister in Weimar geworden und hatte dort den Kontakt zu Liszt gesucht und gefunden. Bettine von Arnim porträtiert den jungen Geiger in einem Brief an ihre Tochter Maxe und ihre Schwiegertochter Clodine in der ihr eigenen Überschwänglichkeit:

Der Geiger, ein Bub von 20 Jahren, der erste Held [...] unter den Geigern, eine kerngesunde, aufrauschende Begeisterung strömt aus ihm hervor und erfrischt und ruft neue Lebensgeister hervor und der Frühling voll schwellendem Reiz Duft hauchend strömt aus seinem Spiel, die Nachtigallen schweigen dazu, denn unersättlich sind sie ihn zu hören und allen wird's wohl – unsterblichkeitstrunken; wie sollte ich euch dies nicht zutragen, da es in meiner Macht liegt, mit klingendem Spiel einzuziehen; Dieser Eine heißt Joachim, ist Ungar; tut Wunder auf der Violine, ist ein Götterknabe von Einfachheit und angebetet von Allen, die Ohren haben zu hören.⁴

³ Aus Joachims Nachlass ging das Bild schließlich in den Besitz des Freien Deutschen Hochstifts, Goethe-Museums Frankfurt über; vgl. Beatrix Borchard, „Quartettabend bei Bettine“, in: Elisabeth Schmierer et alii, *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die Bildenden Künste*, Laaber 1998, 252, Anm. 27.

⁴ Zitiert nach Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Wien 2005, 92.

Es ist vielfach bezeugt, dass Bettine von Arnim auf junge, begabte Künstler einen ganz eigenen Zauber ausübte. Sie selber hat lebenslang ein aus Spontaneität, Begabung und kindheitsufer Natürllichkeit sich nährendes Künstlertum zu leben gesucht, und lebenslang unterstützte sie Menschen, in denen sie diese Eigenschaften wahrnahm, auf deren künstlerischem Weg. „Wie soll man“, schreibt beispielsweise der langjährige Freund Wilhelm Grimm hierzu, „die Macht eines Menschen beschreiben, jeden Moment inhaltreich zu machen, den man mit ihm zubringt? – die Anziehungskraft, der niemand widerstand? – die Gabe vor allen Dingen, die Gefühle jüngerer Leute zu begreifen und auf sie einzuwirken?“⁵ Und so verwundert es nicht, dass sich auch Josef Joachim von Herzen gern von der 67jährigen Bettine von Arnim „adoptieren“ und sich ihren „Benjamin“ nennen ließ.

Während seiner 1843 aufgenommenen Leipziger Studien bei Felix Mendelssohn hatte Joachim 13jährig auch das Ehepaar Clara und Robert Schumann kennengelernt,⁶ eine Beziehung, die sich gegen Ende von Schumanns Leben intensiverte. Im Herbst 1853 hatte Joachim den Schumanns seinen 20jährigen, gänzlich unbekanntem Freund Johannes Brahms in ihr Düsseldorfer Haus gebracht, und beide erkannten sogleich den Genius, der in diesem jungen Mann wohnte. Zu Viert hoffte man auf eine Erneuerung des Davidsbundes, wie ihn der junge Schumann einst gegen das sinnenleerte Virtuositentum ins literarische Leben seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* gerufen hatte, wobei sich die Speerspitze jetzt gegen die Neudeutsche Schule um Richard Wagner und Franz Liszt wenden sollte.

Die schlimmen Ereignisse um Schumanns Suizidversuch im Februar 1854 und seine darauf folgende Hospitalisierung in der Nervenlinik Eendenich beendeten diese Bestrebungen zwar keineswegs, setzten aber neue Gewichte innerhalb des Beziehungsnetzes. Joachim und Brahms unterstützten die siebenfache Mutter Clara Schumann mit allen ihren Möglichkeiten, wozu auch das Musizieren und Konzertieren gehörte. Ein wunderbares Zeugnis dieser besonderen Art des Trostes ist uns von der Hand des Berliner Malers Adolph von Menzel (1815–1905) überliefert – ein Pastellbild, das Clara Schumann und Joseph Joachim in konzentriertem Spiel zeigt. Menzel, ein großer Musikliebhaber, hatte am 20. Dezember 1854 in der Berliner Singakademie die „Letzte Soirée von Clara Schumann und Joseph Joachim“ – so der Konzerttitel – gehört, das abschließende von insgesamt drei Konzerten, in dem die beiden Künstler neben Solowerken von Bach und Beethoven die *Phantasiestücke für Klavier und Violine* op. 73 von Robert Schumann und die Sonate c-moll, op. 30, 2 von Ludwig van Beethoven gespielt hatten.⁷ Clara Schumann schrieb darüber: „[...] herrliches Programm, nur Bach, Beethoven und Robert. Joachim war so

⁵ *Maxe von Arnim*, op. cit., 45.

⁶ Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, 1. Band, Berlin 1908, 55 und 72.

⁷ Ein Faksimile des Programms findet sich in: Ingrid Bodsch / Gerd Nauhaus (Hg.), *Clara Schumann 1819–1896. Katalog zur Ausstellung*, Bonn 1996, 90.

innig beglückt, daß wir Robert mit diesen beiden ausschließlich zusammengebracht; ich war auch recht selig dabei. Joachim spielte ganz herrlich.“⁸



Abb. 1: Adolf von Menzel: Clara Schumann und Joseph Joachim am 20.12.1854 in der Berliner Singakademie.

Um nun auf die Frage zurückzukommen, wie dem jungen Maler Carl Johann Arnold die Ehre zuteil wurde, das intime Hauskonzert „bei Bettine“ malen zu dürfen,⁹ so könnte es Adolf von Menzel gewesen sein, der die Verbindung herstellte. Menzel nämlich war in lebenslanger Freundschaft mit Carl Johanns Vater, dem Kasseler Maler Carl Heinrich Arnold (1793–1874) und dessen Familie verbunden. Als sich auch bei Arnolds Sohn Carl Johann Interesse an der Malerei meldete, beriet Menzel gleichermaßen Vater und Sohn und nahm den Junior, nachdem der seine Grundausbildung in Kassel und Antwerpen absolviert hatte, als Schüler in seinem Berliner Atelier auf.¹⁰ Eine charmante Zeichnung des lässig auf einer Chaiselongue hingestreckten Carl Johann zeugt von der Sympathie des Malers für seinen Zögling,¹¹ aus dem später nicht nur ein „Königlich-preußischer Hofmaler“, sondern auch ein beliebter Tier- und Genre-Spezialist wurde.

⁸ Bodsch / Nauhaus, op. cit., 372.

⁹ Freilich ist die – wenn auch unwahrscheinliche – Möglichkeit nicht auszuschließen, dass Arnold das Bild nach der Vorlage einer Daguerreotypie oder einer Skizze von anderer Hand geschaffen hat.

¹⁰ *Adolph von Menzels Briefe*, hg. von Hans Wolff, Berlin 1914, 134f., 161.

¹¹ Irmgard Wirth, *Mit Adolph Menzel in Berlin*, München 1965, 64.

Spätestens seit dem 20. Dezember 1854 kannte Adolph von Menzel auch Joseph Joachim. Ob der Hinweis auf Menzels Pastellbild des musizierenden Duos Clara Schumann und Joseph Joachim „A. M. Erinnerung 20. Dec. 54“ in der linken unteren Ecke eine Dedikation an einen der beiden Künstler war, ist mir nicht bekannt – das Bild ist verschollen, wenn auch glücklicherweise durch frühe Lichtdrucke und Lithographien bekannt geblieben. In jedem Fall entstand zwischen Joachim und Menzel eine von gegenseitiger Bewunderung getragene Beziehung, die erst mit dem Tod von Menzel im Jahre 1905 endete, wie ein berührendes Zeugnis zeigt: Nachdem die Familie Joachim 1868 von Hannover nach Berlin gezogen war, gründete Joachim im folgenden Jahr sein Quartett, mit dem er in den 40 Jahren bis zu seinem Tode Quartettabende im Konzertsaal der Singakademie veranstaltete. Dies war ein Novum im Berliner Konzertleben, das vom Publikum mit Begeisterung genutzt wurde, setzte das Joachim-Quartett doch neue Maßstäbe im Hinblick auf die musikalische und technische Durchdringung der Werke. Einer, der keines dieser Konzerte versäumte, war Adolph von Menzel. Edith Stargardt-Wolff, Tochter des Berliner Musikagenten Hermann Wolff, erinnert sich bewegt an eines dieser Konzerte:

Zu den treuesten Besuchern der Joachim-Konzerte gehörte der berühmte Maler Adolph Menzel [...]. Am 9. Februar 1905 schloß Menzel hochbetagt die Augen. Am gleichen Abend war ein Konzert des Joachim-Quartetts angesetzt. Die drei Partner Joachims hatten sich bereits an ihre Pulte gesetzt, als auch Joachim erschien und, an die Rampe tretend, tieferntst die schlichten Worte sprach: „Bevor wir unser Programm beginnen, wollen wir zum Gedächtnis *des* Mannes, dessen Platz heute hier zum erstenmale leer geblieben ist, die ‚Cavatine‘ aus dem opus 130 von Beethoven spielen, die er besonders geliebt hat.“ Die Anwesenden erhoben sich und hörten stehend diesen herrlichen Satz an, der wohl niemals mit größerer Inbrunst gespielt und angehört worden ist als in jener Stunde.¹²

So mag es Adolph von Menzel gewesen sein, der seinem Schützling Carl Johann Arnold – vielleicht über die Bekanntschaft mit Joseph Joachim – den Zugang zum Hause von Arnim gebahnt hat.

Beethoven

Ihr Liebstes war die Musik, die ihr die treuen Freunde boten, die wohl wußten, welche Wohltat sie ihr damit erwiesen: Joachim, der oft von Hannover herüberkam, Flemming mit seinem Cello, der hochbegabte Pianist Ernst Rudorff [...]. Zuweilen kam auch ein Quartett zustand. Dann saß die Mutter nahe der Tür in ihrem dunklen Zimmer und lauschte den Tönen im Saal, während ihre Gedanken um fünfzig Jahre zurückkehrten zu der Zeit, da sie Beethoven selbst nahegestanden hatte.¹³

¹² Zitiert nach Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, op. cit., 528.

¹³ *Maxe von Arnim*, op. cit., 219.

So berichtet Bettine von Arnims Tochter Maxe über die Musikabende „In den Zelten 5“, und ein kurzer Brief von Joachim an Bettine zeigt, dass Beethovensche Quartettmusik auch an Vormittagen und an anderen Orten zu hören war:

Eben erst, gnädige Frau, erhalte ich die Zusage meiner Freunde für das Ihnen versprochene Quartett. Haben Sie, und Ihre Fräulein Töchter also noch Lust, heute Vormittag Beethoven'sche Musik zu hören, so finden Sie unsere Saiten und Bogen für Sie bereit. Ich will mir in diesem Fall erlauben, Sie, gnädige Frau, gegen 11 Uhr abzuholen.

In hochachtungsvoller Ergebenheit

Joseph Joachim

Mittwoch Morgens.¹⁴

Offensichtlich war es eine Selbstverständlichkeit, dass, wenn Joseph Joachim und seine Freunde für die Arnims Quartette spielten, diese von Ludwig van Beethoven stammten. Joachim, der 1853 Königlicher Konzertmeister am Hofe Georgs V. von Hannover geworden war, nahm in den folgenden Jahren jede Gelegenheit wahr, die Arnims von Hannover aus zu besuchen, zumal er eine tiefe Zuneigung zu Bettines jüngster Tochter Gisela fühlte. In den Jahren 1871/72, als Berliner Konservatoriumsleiter, würde er sein eigenes Haus in der unmittelbaren Nachbarschaft der ehemaligen Arnimschen Wohnung erbauen, „In den Zelten 10“.

Zu seiner Wirkungszeit galt Joachim – wie es ein Zeitzeuge formulierte – als ein „Künstler [...], der ein Stück lebendiger klassischer Tradition verkörperte.“¹⁵ Diese Traditionsverbundenheit, die sich vor allem auf das Werk Johann Sebastian Bachs und Ludwig von Beethovens bezog, hatte im Leben Joachims frühe Wurzeln. Das glänzende Konzertdebüt des Siebenjährigen im Adelscasino von Pest hatte ihm die Tür des in Pest ansässigen Grafen Franz von Brunsvick (1777–1849) geöffnet, eines nahen Freundes von Beethoven und Widmungsträgers der Sonate f-moll, op. 57, der *Appassionata*. Die Bekanntschaft zu Beethoven war durch seine Schwestern Therese und Josephine von Brunsvick zustande gekommen – beide in der Beethovenliteratur als Kandidatinnen für die Identität der „unsterblichen Geliebten“ diskutiert –, die den Meister 1799 in Wien um Klavierunterricht gebeten und diesen auf Grund ihrer herausragenden Begabung auch erhalten hatten. Als später Josephine mit dem Wiener Grafen Deym verheiratet wurde, begründete sie in ihrem Haus einen Salon, in dem nicht nur der Bruder Franz, ein sehr guter Cellist, sondern auch der Geiger Ignaz Schuppanzigh verkehrten; auch Beethoven beteiligte sich an den Hauskonzerten und spielte mit den Geschwistern eigene Werke.¹⁶ Später führte Franz von Brunsvick als erfolgreicher Gutsbesitzer und Musikliebhaber ein offenes Haus in Pest, das in der Stadt als „Konservatorium im kleinen Maßstabe für einen

¹⁴ Zitiert nach Beatrix Borchard, „Quartettabend bei Bettine“, op. cit., 252.

¹⁵ Adolph Weissmann in seinem Buch *Berlin als Musikstadt*, Berlin etc. 1911; zitiert nach Beatrix Borchard, „Botschafter der reinen Kunst – vom Virtuosen zum Interpreten. Joseph Joachim und Clara Schumann“, in: *BJbHM* 20 (1996) 112.

¹⁶ La Mara, *Beethoven und die Brunsviks*, Leipzig 1920, 10f.

auserwählten Kreis nach Höherem strebender Musiker und Musikfreunde“ galt und in dem natürlich mit Vorrang die Musik Beethovens gespielt wurde.¹⁷

Als das siebenjährige Wunderkind am 25. August 1838 sein Debütkonzert gab, wurde das Ehepaar Brunsvik auf Joseph Joachim aufmerksam und begann, ihn zu seinen Hauskonzerten einzuladen; und sicher wurde ihm dort auch die Möglichkeit geboten, Beethovensche Quartettmusik nicht nur zu hören, sondern auch selbst zu spielen. Joachim fand also schon früh den Weg zur Musik Beethovens, und das blieb auch während seines Violinstudiums in Wien so. Sein dortiger Lehrer Joseph Michael Böhm (1795–1876) war ein persönlicher und geschätzter Bekannter Beethovens, hatte dieser ihn doch um die Zweitaufführung seines Es-Dur-Quartetts op. 127 am 23. 3. 1825 gebeten. Entsprechend wurde in Böhms Haus Beethovens Kammermusik besonders gepflegt und mithin der heranwachsende Jahrhundertgeiger gleichermaßen als Solist wie als Kammermusiker gefördert.

Schließlich war es der große Felix Mendelssohn, der Joachims Liebe zu Beethovens Musik vertiefte. Dieser, ein profunder Beethovenkenner, der sich schon früh mit dem Quartettschaffen des Meisters beschäftigt hatte, legte dem jungen Virtuosen neben den Quartetten vor allem Beethovens Violinkonzert ans Herz, das, obwohl seit 1808 gedruckt, im internationalen Musikleben bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein Schattendasein führte. In seiner die Violine eher als Teil des musikalischen Ganzen denn als thematisch und technisch brillierende Solistin behandelnden Faktur scheint es den führenden Geigern der Zeit zu wenig Möglichkeiten geboten zu haben, ihre Virtuosität zu zeigen. Das änderte sich ebenso schlagartig wie grundlegend am 27. Mai 1844. An diesem Tag dirigierte Mendelssohn das Violinkonzert in London – mit dem 13jährigen Joseph Joachim als Solisten¹⁸ –, und es wurde ein dem Werk die Bahn brechender Erfolg. In der *Neuen Zeitschrift für Musik* fand das Konzert dieses Echo: „Im 5ten philharmonischen Concerte spielte der sehr jugendliche Jos. Joachim, und nicht blos die Kunstfertigkeit, sondern mehr noch die Reife und Tüchtigkeit der Auffassung, des Geschmacks, mit welcher er das Beethoven'sche Violin-Concert vortrug, erregte die lebhafteste Sensation“.¹⁹

Diese „lebhafteste Sensation“ bewirkte Joachim nach dem Zeugnis der Maxe von Arnim auch im privaten Rahmen – bei den Hauskonzerten mit Beethoven-Quartetten bei und mit den Arnims, in denen die Gedanken ihrer Mutter, getragen von der Musik, „um fünfzig Jahre zurückkehrten zu der Zeit, da sie Beethoven selbst nahegestanden hatte.“ Schon lange vor der ersten Begegnung Bettine Brentanos mit dem großen Komponisten im Mai 1810, als sie ihn in seiner Wiener Wohnung aufsuchte, gehörte Beethoven zu den Lichtgestalten

¹⁷ Mária Hornák, „Ferenc Brunsvik, ein Freund von Beethoven“, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 32 (1990) 230f.

¹⁸ Da die Londoner „Philharmonic Society“ in ihren Statuten eine Klausel hatte, die das Auftreten von Wunderkindern verbot, brauchte es Mendelssohns Überzeugungskunst für das Zustandekommen dieses Konzertes.

¹⁹ Zitiert nach Christoph-Hellmut Mahling, „Violinkonzert D-Dur, op. 61“, in: Albrecht Riethmüller et alii (Hg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, Darmstadt 1996, 464f.

ihrer Jugend, vermittelt vor allem durch ihren sieben Jahre älteren Bruder Clemens. Der war bereits 19, Bettine 12 Jahre alt, als die beiden sich erstmals bewusst begegneten – er das zweite, sie das siebente Kind des Frankfurter Kaufmanns Peter Anton Brentano (1735–1797) aus seiner zweiten Ehe mit Maximiliane von La Roche; aus insgesamt drei Ehen hatte Brentano die stolze Zahl von 20 Kindern, von denen Bettine das dreizehnte war. Clemens studierte zusammen mit seinem Freund Achim von Arnim in Göttingen, während Bettine, verursacht durch den frühen Tod ihrer Mutter, mit ihren beiden jüngeren Schwestern bei ihrer Großmutter Sophie von La Roche aufwuchs. Als Clemens Brentano sie hier traf, war er bezaubert von ihren tiefschwarzen Locken, ihren dunkel leuchtenden Augen, ihrer Phantasiefähigkeit, ihrem unbändigem Wissensdrang und ihrer kindlichen Direktheit. Schwärmerisch schrieb er an seinen Freund Achim von Arnim, ein „erleuchtetes Kind“ sei seine Schwester, eine „göttliche Kraft auf Erden“ ginge von ihr aus.²⁰ In ihr, so schien ihm, konnte sich das romantische Künstlerideal des aus der Unschuld der spontanen und daher wahrhaftigen Eingebung geborenen Schöpfertums verwirklichen, unverbogen durch das bleierne Regelwerk der Konvention. Und so wurde es Clemens Brentano zum ernsthaft betriebenen Anliegen, Geist und Seele seiner kleinen Schwester in der Weise zu beeinflussen, dass sie lernte, sich zu einem rundum intellektuell und künstlerisch gebildeten Menschen zu entwickeln, denn:

Der bloße gesunde Mensch hört, sieht, fühlt, spricht; dem Gebildeten aber wird das Gehör zur Musik, das Gesicht zur Malerei, das Gefühl zur Gestalt und die Sprache zur schönen gebildeten Sprache, alle seine Bildung und seine Liebe zu verkündigen. Drum sei hübsch fleißig und fröhlich, treibe alles recht so von selbst, ohne irgend gleich darauf zu denken, wie das und jenes, was das eigentliche Ende davon ist, dabei herauskomme; das Ende sind wir selbst, die Menschen und unser erhöhtes Talent, sie zu lieben, zu begreifen und uns verständlich zu machen.²¹

Bettine Brentano stellte sich der Herausforderung, mit brüderlicher Hilfe aus sich ein weiblich-romantisches Gesamtkunstwerk zu machen, mit Begeisterung. Clemens wies ihr die Wege zu den Klassikern, auf sein Anraten las sie Homer, Goethe und Schiller; sie zeichnete, lernte, um Shakespeare im Original lesen zu können, Englisch, beobachtete die Natur, stickte, nahm leidenschaftlichen Anteil an den republikanischen Bestrebungen in Deutschland und Frankreich, unterhielt eine enorme briefliche Korrespondenz, spielte Klavier, und sie komponierte – zur großen Begeisterung Clemens Brentanos und Achim von Arnims, die der von ihnen als kindliches Naturgenie Wahrgenommenen etliche ihrer Gedichte zur Vertonung sandten. Es entstanden Liedmelodien, zu

²⁰ Enid M. Gajek, „Die Bedeutung des Fürsten Hermann Pückler für Bettine“, in: Christoph Perels (Hg.), *Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen ... Bettine von Arnim 1785–1859*, Frankfurt 1985, 255.

²¹ Bettine von Arnim, *Clemens Brentanos Frühlingsskranz, aus Jugendbriefen ihm geflochten wie er selbst schriftlich verlangte*, München 1967, 14.

denen ihr Lehrer Philipp Carl Hoffmann (1769–1842) die Begleitungen setzte und die sie mit schöner, ausdrucksvoller Altstimme sang.²² Daneben versuchte sie sich im Generalbass, den sie freilich als „unumstößliche Ohrengesetze“ und damit als „verschimmelte Vorurteile“ empfand,²³ und sie sang in ihrer frühen Berliner Zeit (1810 bis 1812) unter Friedrich Zelters Leitung im Chor der Berliner Singakademie, wobei sie dem Berliner Musikpapst später ein nicht eben schmeichelhaftes Denkmal setzte:

An der Liedertafel ist er Cäsar und freut sich seiner Siege; in der Singakademie ist er Napoleon und jagt durch sein Machtwort alles in Schrecken, und seine Truppen gehen mit Zuversicht durch Dick und Dünn; zum Glück ist gesungen nicht gehauen und gestochen. Seine Leibgarde der Baß hat den Katarrh.²⁴

Clemens Brentano war ein feuriger Beethoven-Enthusiast, Verfasser eines fünfteiligen Gedichtes mit dem Titel „Nachklänge Beethovenscher Musik“, in dem er die schöpferische Einsamkeit des Komponisten und Beethovens op. 91, die „Schlachtensymphonie“ *Wellingtons Sieg* preist. Diese Begeisterung wirkte sich ansteckend auf seine Schwester aus, wobei auch andere Familienmitglieder daran teilhatten. Clemens' und Bettines Halbbruder Franz aus der ersten Ehe Peter Anton Brentanos, der Vormund Bettines, lebte mit seiner Ehefrau Antonie von 1809 bis 1812 in Wien, und auch Antonie – eine weitere in der Beethoven-Forschung gehandelte Kandidatin für die „unsterbliche Geliebte“ – war eine große Verehrerin von Beethovens Kunst. Sie war es, der Clemens Brentano eine Kantatendichtung auf den Tod der Königin Luise von Preußen mit der Bitte sandte, sie zwecks Vertonung an Beethoven weiterzuleiten.²⁵ „Ich will das Original [des Textes] in Beethovens heilige Hände legen, den ich tief verehere, er wandelt göttlich unter den Sterblichen“, schrieb Antonie Brentano schwärmerisch an ihren Schwager Clemens, um dann auch eher Bodenständiges einfließen zu lassen: „[...] sein höherer Standpunkt gegen die niedere Welt, und sein kranker Unterleib verstimmen ihn nur augenblicklich, denn die Kunst hält ihn umpfangen und drückt ihn ans warme Herz.“²⁶

Im Frühling des Jahres 1810 – Bettine war 25 Jahre alt und schickte sich an, den Dichter Achim von Arnim zu heiraten – besuchte sie ihre Wiener Verwandten. Und natürlich setzte sie alles daran, den im Umgang mit anderen Menschen als unberechenbar geltenden Meister zu treffen. Das gelang ihr, und nach ihrem eigenen Bericht eroberte sie mühelos den Weg zu seinem Herzen.

²² Renate Moering, „Bettines Liedvertonungen, in: Christoph Perels, *Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen ... Bettine von Arnim 1785–1859*, op. cit., 178–201.

²³ *Clemens Brentanos Frühlingsskranz*, op. cit., 99.

²⁴ Bettine von Arnim, *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*, hg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt/M. 1992, 400.

²⁵ Beethoven kam dieser Bitte nicht nach, weil, wie er Bettine Brentano schrieb, „der Gegenstand für unß hier nicht Wichtig genug [ist].“ Vgl. Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 2, 1808–1813, hg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, 175 f., 178.

²⁶ Zitiert nach Martin Geck, *Ludwig van Beethoven*, Reinbek 1996, 76 (= rororo Monographie 50645).

In einem zwei Monate nach dem Besuch verfassten Brief finden sich etliche der legendären biographischen Beethoven-Spezifika:

Seine Wohnung ist ganz merkwürdig, im ersten Zimmer zwei bis drei Flügel, alle ohne Beine auf der Erde liegend, Koffer, worin seine Sachen, ein Stuhl mit drei Beinen, im zweiten Zimmer sein Bett, welches Winters wie Sommers aus einem Strohsack und dünner Decke besteht [...]. Seine Person ist klein (so groß sein Geist und Herz ist), braun, voll Blatternarben, was man nennt: garstig, hat aber eine himmlische Stirn, die von der Harmonie so edel gewölbt ist, daß man sie wie ein herrliches Kunstwerk anstaunen möchte [...]. Ich hatte nun viel gehört, wie behutsam man mit ihm sein müsse, um ihn nicht scheel zu machen; ich hatte aber sein edles Wesen auf eine ganz andere Art berechnet und nicht geirrt. In einer Viertelstunde war er mir so gut geworden, daß er nicht von mir lassen konnte [...].²⁷

Bettine Brentano brachte Beethoven nach eigenem Zeugnis sogar dazu, für sie auf dem Klavier zu improvisieren, und nach überwundenem Widerwillen habe er plötzlich, wie sie schreibt, „alle Umgebung vergessen, und seine Seele war ausgedehnt in einem Weltenmeere von Harmonien.“

Fast 30 Jahre später – Bettine von Arnim warinzwischen eine berühmte Schriftstellerin – veröffentlichte sie drei an sie gerichtete Briefe Beethovens aus den Jahren 1810 bis 1812 in der Nürnberger Zeitschrift *Athenäum*. Nur der Brief vom 10. Februar 1811 ist im Autograph erhalten, stammt also mit Sicherheit von Beethoven, und er erweckt in der Tat den Eindruck, dass es – wie Maximiliane von Arnim schreibt – eine Zeit gegeben hat, in der die beiden sich „nahegestanden“ haben, freilich eher im Geiste denn in der Realität. Beethoven schreibt hier von zwei Bettine-Briefen, deren ersten er den ganzen Sommer mit sich herumgetragen habe,

und er hat mich oft seelig gemacht, Wenn ich ihnen auch nicht so oft schreibe, und sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich ihnen doch 1000 mal tausend Briefe in Gedanken [...].²⁸

In diesem Brief nennt er auch das strahlendste Monument auf Bettine Brentanos Parnass – den Weimarer Geheimen Rat:

An Göthe wenn sie ihm Von mir schreiben, suchen sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken [...].²⁹

Die Echtheit der beiden anderen Briefe wurde schon zu Bettine von Arnims Lebzeiten angezweifelt, und sie gelten in der aktuellen Brentano- wie auch in der Beethoven-Forschung allenfalls als „aus originalen, heute verschollen Briefen kompiliert.“³⁰

²⁷ Zitiert nach von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 849.

²⁸ *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 2, op. cit., 178.

²⁹ Op. cit.

³⁰ Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, 848.

Trotzdem ist auch der „Teplitz, August 1812“ datierte Brief, der den direkten Tonfall Beethovenscher Formulierungen genau trifft, aber schon wegen seiner für Beethoven gänzlich untypischen Weitschweifigkeit als Schöpfung Bettines zu betrachten ist,³¹ der Rede wert, enthält er doch die ebenso amüsante wie bekannte Anekdote von Goethes und Beethovens Umgangsformen den kaiserlichen Herrschaften gegenüber. Beide Künstler kurten zur gleichen Zeit in dem böhmischen Bad und trafen einander regelmäßig. Auf einem gemeinsamen Spaziergang sei man der ganzen kaiserlichen Familie begegnet:

[...] wir sahen sie schon von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meinem Arm los, um sich an die Seite zu stellen, ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knüpfte meinen Überrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen – Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Erzherzog Rudolf hat den Hut abgezogen, die Frau Kaiserin hat begrüßt zuerst. – Die Herrschaften kennen mich. – Ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Goethe vorbeidefilieren – er stand mit abgezogenem Hut, tief gebückt, an der Seite.³²

Wie erfinderisch Bettine von Arnim später auch mit ihrer Beziehung zu Beethoven umging, so ist doch bezeugt, dass der Komponist 1810 von seiner Besucherin beeindruckt war. Das zeigt nicht nur der kurze, aber sehr herzliche Brief an sie, sondern auch die handschriftliche Fassung des Liedes nach dem Goethe-Gedicht „Herz, mein Herz, was soll das geben“ mit der Widmung „Für Bettine von Brentano“ und der Signatur „In Musik gesetzt von Beethoven“.³³

Goethe

Wenn Johann Wolfgang von Goethe in seinem Brief vom 25. Juni 1811 an Beethoven schrieb: „Die gute Bettine Brentano verdient wohl die Theilnahme, welche Sie ihr bewiesen haben. Sie spricht mit Entzücken und der lebhaftesten Neigung von Ihnen, und rechnet die Stunden die sie mit Ihnen zugebracht, unter die glücklichsten ihres Lebens“, dann bezog er sich auf Bettines leidenschaftlichen Appell vom 11. Mai 1811 an ihn, die persönliche

³¹ Zur Echtheitsfrage zuletzt Renate Moering, „Bettine von Arnims literarische Umsetzung ihres Beethoven-Erlebnisses“, in: Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard, Rainer Cadenbach (Hg.), *Der männliche und der weibliche Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001*, Bonn 2003, 275 ff.

³² *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, hg. von Julius Kapp, Leipzig 1923, 227 f. Dass Bettine von Arnim, falls sie die Autorin ist, mit der Vermittlung dieser Perspektive nicht falsch lag, belegt Beethovens bekannte, im Brief an seinen Verleger Breitkopf vom 24. Juli 1812 enthaltene Einschätzung: „Göthe behagt die Hofluft zu sehr mehr als es einem Dichter ziemt, Es ist nicht vielmehr über die lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen seyn sollten, über diesem schimmer alles andere vergessen können“; *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, op. cit., 287.

³³ Renate Moering, „Bettine von Arnims literarische Umsetzung ihres Beethoven-Erlebnisses“, op. cit., 255.

Bekanntheit von Beethoven zu machen. Geschickt argumentierte Bettine dort mit Beethovens *Egmont-Ouvertüre*, die neu im Stich vorlag und die sie als so „herrlich“ empfand, „daß ich sie das beste möge nennen Du wirst die ganze Musik schon haben denn er schrieb mir ‚ich schicke sie nächstens an Goethe, die ich aus Liebe, aus reiner Liebe zu ihm gemacht habe.‘“³⁴ Beethoven hatte sich, wie ein Blick auf den Originalbrief zeigt, weit weniger entflammt geäußert: „[...] ich bin eben im Begriff ihm selbst zu schreiben Wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar Bloß aus liebe zu seinen Dichtungen, Die mich glücklich machen [...]“.³⁵ Im übrigen passierte er, als er Goethe am 12. April 1811 die Übersendung der Partitur durch Breitkopf & Härtel ankündigte, die Brücke, die Bettine für die beiden Geistesgrößen gebaut hatte, mit Selbstverständlichkeit: „Bettine Brentano hat mich versichert, daß sie mich gütig ja sogar freundschaftlich aufnehmen würden [...]“.³⁶ Und so begegnete man einander ein Jahr später in Teplitz.

Fixstern an Bettine Brentanos Klassiker-Himmel war freilich nicht der Komponist, sondern der Dichter, dessen Eroberung sie 22jährig auf dem Umweg über Goethes in Frankfurt lebende Mutter in Angriff genommen hatte. Wieder war es der Bruder Clemens Brentano gewesen, der ihr empfohlen hatte, „meistens Göthe und immer Göthe“ zu lesen,³⁷ was sie sich nicht zwei Mal sagen ließ. Sie las *Werther*, *Götz von Berlichingen* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, wobei sie sich in diesem Roman sogleich mit der rätselhaften Figur der Mignon identifizierte und sich im Freundeskreis die „in's Leben getretene Mignon“ nennen ließ.³⁸ Durch Goethes Dichtkunst wurde ihr nach eigenem Bekunden deutlich, „was der Mensch dem Menschen sein könne“,³⁹ und seither setzte sie alles daran, den Dichterkönig selbst kennen zu lernen. Dies umso mehr, als sie im Offenbacher Haus ihrer Großmutter Sophie von La Roche, einer vor allem durch den Briefroman *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* im Deutschland der Vorklassik hoch angesehenen Schriftstellerin, Briefe des jungen Goethe an ihre Großmutter fand. Goethe redet Sophie von La Roche dort mit „Liebe Mama“ oder „Chère maman“ an und lässt sich von ihr Mut zu einer literarischen Laufbahn machen, und in ihre Tochter Maximiliane – Clemens' und Bettines Mutter – verliebt er sich ein wenig.⁴⁰ Kein Wunder also, dass sich Bettine Brentano mit Goethe verwandt fühlte, zumal sie wie dieser gebürtige Frankfurterin war. Oft besuchte sie seine Mutter Elisabeth in deren Frankfurter Haus und ließ sich von ihr Geschichten aus Goethes Kindheit und Jugend erzählen, woraufhin die Frau Rath Bettine brieflich ihrerseits eine Wahlverwandschaft anbot: „Liebe – liebe Tochter! Nenne mich ins künftige mit dem mir so theuren Namen Mutter – und du verdinst ihn so sehr, so ganz

³⁴ Zitiert nach von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 717.

³⁵ Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, op. cit., 178.

³⁶ *Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 2, op. cit., 185.

³⁷ Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 821.

³⁸ Op. cit., 822.

³⁹ Op. cit., 823.

⁴⁰ Armin Strohmeier, *Sophie von La Roche*, Leipzig 2006, 185 ff.

und gar – mein Sohn sey dein inniggeliebter Bruder – dein Freund – der dich gewiß liebt und Stoltz auf deine Freundschaft ist.“⁴¹

Nachdem Goethes Mutter Bettine Brentano solcherart die Tür geöffnet hatte, zögerte diese nicht, in das Dichteruniversum einzutreten. Der Brief, den sie einen Monat später an Goethe nach Weimar schickte, beginnt mit dem Mutter-Tochter-Zitat aus Elisabeth Goethes Brief, um dann sehr schnell zu dem eigenen, ebenso schwärmerisch-anbetungsvollen, wie liebebedürftig-kindlichen, dabei durchweg selbstbezogenen Ton überzuwechseln, der sich durch das gesamte Briefkonvolut hindurch zieht:

Ein Menschenkind das allein steht auf einem Fels, von allen Winden und reißenden Strömen umbraußt, seiner selbst ungewiß, hin und her schwankt auf schwachen Füßen, wie die Dornen und Disteln um es her; so bin ich! So war ich, da ich meinen Herrn noch nicht erkannt hatte; Nun wend ich mich, wie die Sonnenblume nach meinem Gott; und kann ihm mit dem von seinen Strahlen glühenden Angesicht beweisen, daß er mich durchdringt.⁴²

Der von hier aus sich entwickelnde Briefwechsel ist eher einseitig. Bettines etwa 55 erhaltenen, oft viele Seiten umfassenden Briefen stehen 17 kurz und zurückhalten gefasste Schreiben Goethes gegenüber. Der Dichter ließ seine Vergöttlichung offenkundig mit leichtem Amüsement über sich ergehen, entwickelte ein spürbares Interesse an Bettines Briefen aber zu jenem Zeitpunkt, als er den Plan zu seinem Lebensrückblick *Dichtung und Wahrheit* fasste. Sie habe doch von Elisabeth Goethe bei ihren Frankfurter Besuchen deren „Mährchen und Anekdoten wiederholt vernommen“; so möge sie sich bitte gleich hinsetzen und das aufschreiben, „was sich auf mich und die Meinigen bezieht“. Bettine Brentano ließ sich nicht lange bitten, wobei sie mit solcher Inbrunst und Ausführlichkeit beim Wolfgang-Baby verweilte, dass Goethe sie nach drei Monaten (bzw. nach 10 Brief-Druckseiten) bat: „Laß mich nun bald taufen!“⁴³

Goethe schaut in seiner Autobiographie als reifer Mensch nicht mit einem an Zahlen und Fakten orientierten Blick auf die eigene Kindheit und Jugend, er vermittelt nicht „nackte Wahrheit, sondern gedichtete Wahrheit. [...] Über dem Tiefsten bleibt der Schleier des Geheimnisses, denn *das Rätsel des Menschenlebens* (287, 27) kann nicht erschöpft werden,“ so der profunde Goethe-Kenner Erich Trunz.⁴⁴ Dieser Standpunkt mag Bettine von Arnim dazu inspiriert haben, es ihrem „Gott“ nachzutun. Anfang April 1832, nur zwei Wochen nach Goethes Tod, erbat sie aus Weimar die Rückgabe ihrer Briefe, und als sie sie im August desselben Jahres schließlich in Händen hielt, beschloss sie, inzwischen fünfzigjährig, ihrer Beziehung zu Goethe ein Denkmal zu setzen. Begeistert schrieb sie:

⁴¹ Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 825. Der Brief ist auf den 13.6.1807 datiert.

⁴² Op. cit., 575 f.

⁴³ Op. cit., 700.

⁴⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Autobiographische Schriften*, kommentiert von Erich Trunz, München 1981, 614 (= Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 9).

Hier liegen diese Briefe, obschon nur Bruchstücke der glühenden Laufbahn meiner Leidenschaft[,] haben sie mich dennoch herzerreissend ergriffen [...].⁴⁵

Diese Briefe finden sich in teils mehr, teils weniger veränderter Form eingestreut in *ihre* „Dichtung und Wahrheit“, in jenes ebenso umfangreiche wie berühmte Werk mit dem Titel *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Seinem Denkmal, Erster und Zweiter Theil* sowie einem *Tagebuch. Buch der Liebe*, gleichsam einer „Freien Phantasie“ über ihre Gefühle dem Weimarer Titan gegenüber. Die drei Bände lagen bereits Ende 1834 im Manuskript vor und erschienen 1835 im Druck, zum Entsetzen übrigens ihrer Familie, vor allem ihres Bruders Clemens, der sie ebenso dringlich wie vergeblich beschwor, von der Veröffentlichung „dieses weltlichen Hoheliedes“ abzusehen.⁴⁶

Die Kernaussage dieses „Briefromans“ besteht darin, dass die Autorin durch ihre aufblickende Liebe zum Dichter-Genius, der seine Gaben in sich bis zu göttlicher Vollkommenheit entwickelt habe, ihrerseits wächst und reift und dass er ihr durch diesen Prozess den Weg zur vollen Entfaltung der eigenen Persönlichkeit und der eigenen künstlerischen und menschlichen Anlagen weist. Das „Goethe-Buch“, wie Bettine von Arnim ihr Werk nannte, ist damit weniger ein Werk über den realen Dichter, als über die „glühende Laufbahn [ihrer] Leidenschaft“, wobei sie sich einerseits als reich begabtes, intelligentes und spontanes Kind, zum anderen als politisch, künstlerisch und philosophisch reflektierende Erwachsene darstellt. Der Goethe-Gott, den die elternlos Aufgewachsene seit ihren jungen Jahren anbetete, ist also wohl Abbild einer auf den Weimarer Dichturfürsten übertragenen tiefen Sehnsucht nach einer geistig und menschlich erhabenen, gleichwohl liebevollen, aufmerksam fördernden, Sicherheit und Gehör schenkenden Elternfigur, in der sich das „Kind“ seinerseits spiegeln und erhöhen kann. Einem Zeitzeugen soll sie ganz in diesem Sinne anvertraut haben: „So außerordentlich war ich gar nicht in Goethe verliebt; ich mußte nur jemand haben, an dem ich meine Gedanken usw. auslassen konnte“.⁴⁷

Die Schattenseiten, die eine solche in strahlendes Sonnenlicht gekehrte Idealisierung zwangsläufig mit sich bringen musste – etwa das von Goethe seit 1812 über Bettine verhängte und nie aufgehobene Hausverbot –, übergang sie im *Briefwechsel mit einem Kinde* souverän, wenn wohl auch nicht ganz spurlos.⁴⁸ Die zitierte Briefstelle, in der sie Goethe im Vergleich zu Beethoven und seinen autonomen Umgang mit den Kaiserlichen Hoheiten vergleichswei-

⁴⁵ Brief an den Fürsten Pückler; vgl. Enid M. Gajek, „Die Bedeutung des Fürsten Hermann Pückler für Bettine“, op. cit., 255.

⁴⁶ Michaela Diers, *Bettine von Arnim*, München 2001, 95.

⁴⁷ *Bettina von Arnim. Ein Lesebuch*, hg. von Christa Bürger und Birgit Diefenbach, Stuttgart 1987, 174 (= Reclam Universal-Bibliothek 2690).

⁴⁸ Nach einem heftigen Streit zwischen Christiane von Goethe und Bettine Brentano ließ Goethe Bettine von Arnim, obgleich sie immer wieder anklopfte, nicht mehr ins Haus. „[...] ich bin sehr froh“, schrieb er 1812 an seine Frau, „daß ich die Tollhäusler [das Ehepaar von Arnim] los bin“; vgl. die Dokumentation in von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 833–839, das Zitat 836.

se dumm dastehen lässt, mag ebenso eine sublimen Rache darstellen wie ihr Urteil, Goethe habe einen schlechten Frauengeschmack gehabt, wäre doch sie im Vergleich zu den von ihm verewigten Frauengestalten das bessere Vorbild gewesen:

Ach, Du hast einen eigenen Geschmack an Frauen, Werther's Lotte hatte mich nie erbaut, wär ich nur damals bei der Hand gewesen, Werther hätte sich nicht erschießen dürfen und Lotte hätte sich geärgert daß ich ihn so schön trösten konnte. So geht's mir auch mit dem Wilhelm Meister, da sind mir alle Frauen zuwider, ich möchte sie alle zum Tempel hinaus jagen, und darauf hatte ich auch gebaut, Du würdest mich gleich lieb gewinnen [...] weil ich besser bin und liebenswürdiger wie die ganze weibliche Comite deiner Romane [...].⁴⁹

Derlei mutet aus heutiger Sicht eher seltsam an, aber das Werk traf offensichtlich den Nerv der Zeit: Die 5000 gedruckten Exemplare waren so schnell vergriffen, dass bereits 1837 eine Neuauflage folgte, und die Autorin wurde, wie ihre Tochter Maxe von Arnim schrieb, „mit einem Schlage zur berühmten Frau.“⁵⁰

Während dieses Briefwechsel-Denkmal, das Bettine von Arnim sich und Goethe gesetzt hat, in Carl Johann Arnolds Aquarell naturgemäß nicht dokumentiert ist,⁵¹ hat der Maler ihr anderes Goethe-Monument leuchtend ins Bild gesetzt – das reale Goethe-Denkmal. Zwar erkennt es als solches nur der Wissende, aber die spirituelle Qualität jenes geheimnisvollen, in silbernes, wie von innen kommendes Licht getauchten Altars, auf den die gleichfalls in mildem Silber leuchtenden antiken Götter herabzuschauen scheinen, fällt jedem Betrachter sofort auf. Es ist dieser Lichtschein, der die Trias Goethe – Beethoven – Bettine von Arnim als die eigentlichen Protagonisten hervorhebt: Denn während der Geiger Joachim nur in kontrastierender, dunkel gehaltener Rückenansicht erscheint und seine Mitspieler eher ornamental gegeben sind, lässt das Silberlicht des Goethe-Monuments auch die aufgeschlagenen Noten des gerade erklingenden Beethovenquartetts sowie Gesicht und Händen der alten Dame im Lehnstuhl erstrahlen.

Die lange und verwirrlige Geschichte dieses Monuments soll hier nur kurz skizziert werden. 1819 entstand aus Anlass von Goethes 70. Geburtstag in seiner Heimatstadt Frankfurt der Plan, dem großen Sohn ein Denkmal zu errichten. Nach mancherlei Hin und Her wurde der berühmte Bildhauer Christian Daniel Rauch mit der Ausführung beauftragt. Sein Entwurf sah eine eher schlicht gehaltene Sitzfigur im Gestus eines antiken Philosophen vor,

⁴⁹ Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 297.

⁵⁰ *Maxe von Arnim*, op. cit., 41.

⁵¹ Wohl aber in der Radierung von Ludwig Emil Grimm, die Bettine von Arnim vor dem Modell ihres Goethe-Denkmal zeigt. Auf einem Seitentischchen erkennt man drei übereinander gestapelte Buchbände, bedeckt mit einer Rose; vielfach abgebildet, so z.B. in von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., Abb. 17.

der die Gesichtszüge Goethes trug.⁵² Als Bettine von Arnim dieses Modell 1821 in Berlin sah, hatte sie nur Spott für „diesen alten Kerl im Schlafrock“⁵³ übrig und beschloss, einen eigenen Entwurf vorzulegen. Der geriet ihr dann zu einem Opus von wahrhaft göttlicher Majestät und Monumentalität. Wie Zeuss sitzt der Dichter mit offener Brust, nur mit einem Umhang bekleidet, auf einem Marmorthron, in der Rechten einen Lorbeerkranz, in der Linken eine Leier haltend, zwischen seinen Beinen Bettines Alter ego Psyche, als kleiner, geflügelter Nackedei gestaltet, der in die Saiten der Leier greift, im Sockel das Frankfurter Wappentier – der Adler – und in der Rückenlehne des Throns neben allerlei Genien mit der Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eine weitere Alter ego-Figur.



Abb. 2: Bettine von Arnim: Entwurf zum Goethe-Denkmal.⁵⁴

Als Bettine von Arnim Anfang 1823 den Entwurf nach Weimar sandte, schrieb sie in ihrem Begleitbrief, sich gegen Rauchs realistisches Modell abgrenzend, dass der von ihr er- und empfundene Goethe-Genius

zugleich einen Adam, einen Abraham einen Moses einen Rechtsgelehrten oder auch einen Dichter bezeichnet, keine Individualität, Du wirst dieß bestätigen wenn Du Rauchs Modell was er Dir in diesen Tagen senden wird siehst.⁵⁵

⁵² Petra Maisak, „Alltag und Apotheose. Bettines Umgang mit der Bildenden Kunst“, in: Christoph Perels (Hg.), *Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen ... Bettine von Arnim 1785–1859*, op. cit., 214.

⁵³ Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 841.

⁵⁴ Nach: Christoph Perels (Hg.), *Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen ... Bettine von Arnim 1785–1859*, op. cit., 60.

⁵⁵ Von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 847.

Weiter erklärt sie, in ihrem Monument steige der Geist des Heros „im Flammenhaar über dem Haupte empor“, die Seele des Dichters werde von „höherer Macht beherrscht, die Muse in Liebesgrüssen beschwörend“, während die „kindliche Psyche“, also die Schöpferin des Werkes,

das Geheimniß seiner Seele durch die Leyer ausspricht; ihr Füßchen findet keinen andern Platz, sie muß sich auf dem Deinen den höheren Standort erklettern [...].

Mit anderen Mitteln zwar, aber mit derselben Gesinnung wie in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* steht hier die Aussage im Zentrum, dass das Ich der Bettine von Arnim mit dem erhabenen Du des Dichters verschmilzt und in dieser unio mystica zu eigener Reife und Größe erwächst.

Goethe habe sie für dieses Monument der Liebe bei einem Zusammentreffen in Frankfurt gesegnet, berichtet Bettine von Arnim; der Dichter freilich nahm an anderem Ort eher amüsiert, dabei recht scharfzüngig Stellung:

Die Skizze der Frau v. Arnim ist das wunderlichste Ding von der Welt; man kann ihr eine Art Beyfall nicht versagen, ein gewisses Lächeln nicht unterlassen, und wenn man das nette kleine Schoßkind des alten impassiblen Götzen aus seinem Naturzustande mit einigen Läppchen in den schicklichen befördern wollte, und die starre trockne Figur vielleicht mit einiger Anmuth des zierlichen Geschöpfes sich erfreuen ließe, so könnte der Einfall zu einem kleinen hübschen Modell recht neckischen Anlaß geben.⁵⁶

Die Frankfurter Verantwortlichen schlossen sich Goethes eher negativen Meinung an, und nachdem auch Rauch von einer Ausführung abgeraten hatte, lehnten sie den Arnimschen Entwurf ab. Obwohl andere Versuche zur Realisierung gleichfalls scheiterten, ließ Bettine nicht locker, und schließlich nahm sie die Dinge selbst in die Hand. 1846, 13 Jahre nach der Entstehung des ersten Entwurfs, verfügte sie über die finanziellen Mittel, um in eigener Regie den Rauchschüler Karl Steinhäuser mit der Ausführung des inzwischen durch ein großes Basrelief erweiterten Modells beauftragen zu können. Als das monumentale Marmor-Werk schließlich fertig war und, nachdem Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar es käuflich erworben hatte, seine Aufstellung im Weimarer Schlosspark gefunden hatte, geschah dies gleichwohl nicht zur Freude der Künstlerin. Im Gegenteil, als sie das Werk sah, war sie entsetzt: „[...] die kleine Frau sprang wie besessen umher und rief: ‚Das soll *mein* Goethe sein? – das *meine* Psyche? [...] solch ein Monstrum und solch einen Knirps soll *ich* erdacht haben?‘⁵⁷

⁵⁶ Brief vom 3.7.1828 an Staatsrat Ch.Fr.L. Schultz; zitiert nach von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 841 f.

⁵⁷ So Adelheid von Schorn in ihrem Buch *Das nachklassische Weimar*, Bd. 2, Weimar 1912, 26; zitiert nach von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, op. cit., 732 f.

Das Projekt ließ Bettine von Arnim dennoch nicht los. Die Arbeit ihrer letzten Lebensjahre galt der steten Veränderung und Erweiterung ihres Modells. Vor allem ging es ihr um die Gestaltung eines großen, rechteckigen Sockels, auf dem die Figurengruppe nun ruhen sollte, und um diejenige der Rückenlehne des Thrones. In deren sichtbarem Zentrum sollte eine Sonnengottheit stehen, die in ihren ausgebreiteten Armen den Tierkreis balancierte. Von diesem Entwurf fertigte sie mit Hilfe verschiedener Künstler ein Gipsmodell an, das, wie Maxe von Arnim und Carl Johann Arnold es bezeugen, seinen Platz im großen Saal der Wohnung „In den Zelten 5“ unter den Augen der Götter Griechenlands fand.

An ihrem Todestag, dem 19. Januar 1859, bettete man Bettine von Arnim so, „daß ihr Blick auf die Goethebüste fiel“, und nach ihrem stillen, würdigen Tod wurde sie „im Saal unter ihrem Goethe-Monument aufgebahrt“.⁵⁸

Das nahezu außerirdische Silberlicht, in das der Maler Arnold auf seinem Aquarell das Goethedenkmal und die Beethoven-Noten taucht und das er die ZuhörerIn im Lehnstuhl umspielen lässt, ist also Programm: Es symbolisiert die geistig-künstlerische Vollkommenheit der großen Klassiker, diejenigen dazu einladend, in ihrem Licht zu wachsen und sich „erleuchten“ zu lassen, die die Leidenschaft, die Kraft und den Willen dazu haben.

Mit der runden Bandnummer 30 des *Basler Jahrbuches für Historische Musikpraxis* blicken wir zurück auf das Symposium „Wege zur Klassik“, zu dem die Schola Cantorum Basiliensis in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel vom 11. bis 14. Januar 2007 in die Musik-Akademie der Stadt Basel geladen hatte. Und wieder ist es eine Freude, all denen zu danken, die dieses interdisziplinär orientierte Treffen und die Drucklegung des vorliegenden Kongressberichtes ermöglicht haben: den Verantwortlichen der Maja Sacher-Stiftung, die einmal mehr ebenso großzügig wie freundlich ihre finanzielle Unterstützung gewährt haben, sowie dem Schweizerischen Nationalfonds (DORE-Programm); dem Wissenschaftlichen Beirat, zu dem nun auch Frau Prof. Dr. Birgit Lodes von der Universität Wien zählt; dem geschätzten Referenten- bzw. Autoren-Team; dem Winterthurer Verleger Bernhard Päuler; und schließlich all denen, die das Symposium konzipiert und durchgeführt haben: den Kolleginnen und Kollegen vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel und von der Forschungsabteilung der Schola Cantorum Basiliensis, insbesondere Angelika Moths, in deren Händen ein Großteil der Organisation lag, sowie den stets hilfreichen Mitarbeiterinnen des Forschungssekretariats.

Basel, im Juli 2007

Dagmar Hoffmann-Axthelm

⁵⁸ Maxe von Arnim, Tochter Bettinas / Gräfin von Oriola 1818–1894, op. cit., 220.