

Archivexemplar
des Westfälischen Landesmuseums für
Kunst und Kulturgeschichte Münster
Nicht ausleihen

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

April 1992



Melchior Lechter (1865–1937),
Orpheus, 1896
Öl auf Leinwand
118,5 × 147 cm (mit Originalrahmen)

705 LM

Melchior Lechters „Orpheus“: ein musikalisches Drama

Im November des Jahres 1896 zeigte die wichtige Berliner Galerie Gurlitt die erste Ausstellung des Münsteraner Künstlers Melchior Lechter. Unter den insgesamt 71 Exponaten befand sich auch das gerade fertiggestellte Gemälde vom tragischen Mythos des Sängers Orpheus, das von Zeitgenossen als „Apotheose des Künstlertums“ begriffen wurde. Maximilian Rapsilber erkannte in seiner kleinen Monographie aus dem Jahre 1904 den „Orpheus“ als den großen und entscheidenden Wendepunkt eines zur Reife gediehenen Künstlerlebens. In diesem „Weihebild“ habe Lechter zum ersten Male jenen „mystischen Monumentalstil“ gemeistert, der in der Ausgestaltung des Kölner Pallenberg-Saales höchsten Ausdruck fand. Rapsilbers noch ganz dem Symbolismus zugehörige Beschreibung des Gemäldes ist in vielerlei Hinsicht aufschlußreich. So sucht er sich etwa der eigentümlichen Stimmung des Bildes über dessen „Klang“ zu nähern: „Im Reich des Schweigens, im Bann des Todes schreitet der Sänger einher, um mit seiner Saiten Wunderlaut das erstorbene Leben wieder zu erwecken. Die violette Finsternis, welche durch die silberfahlen und starren Baumstämme aus Traumfernen herbeidrängt, ist der Grundton des Weltleides, die schwarzen Sammetblumen in des Todes Revier sind wie die Träume, die der Erweckung harren. Der Sänger im goldglänzenden Priestergewand stellt die edelste Inkarnation des schönheitbegnadeten Menschentums dar. Auf seinem Angesicht leuchtet die verklarte Reinheit, der Seele heiliger Adel, und in die schönen, durchgeistigten Hände strahlt das innerste Leben aus, die schlanken Finger sind wie Lichtstrahlen der Seele. Das Orpheusbild ist wie ein Wunderhymnus auf der Menschheit heiliges Leid.“

„Anstatt zu beschreiben, muß man suggerieren“, sagte der symbolistische Dichter Stéphane Mallarmé. Aus heutiger Sicht fällt die Betrachtung symbolistischer Kunst, in diesem Falle des „Orpheus“, zunächst nüchterner aus. Bereits der erste Blick auf das Gemälde zeigt, daß das Kunstwerk ähnlich einem mittelalterlichen Retabel aus zwei gleichberechtigten, vom Künstler aufeinander bezogenen Bestandteilen besteht: aus Bild und Rahmen. Letzterer ist wie im Mittelalter vergoldet und architektonisch gestaltet. Über einem Sockel steht ein gefülltes Rahmenwerk, das mit seiner pflanzlichen Ornamentik an Wandgliederungen der Antike oder der Renaissance erinnert. Aus zwei Gefäßen erheben sich, von Sternen begleitet, dünne Stämmchen, an ihrer Spitze ein verschlungenes, festonartiges Laubwerk, das sich, grün hinterlegt, festlich über die Rahmenarchitektur zieht. In diese äußere, das Umfeld formal ausgrenzende Rahmung sind zwei zierliche, auf Podesten stehende gedrehte Säulchen eingestellt, die ein umknickendes, gesimsartiges Gebälk tragen – ein römisch-gotisches Motiv. Zwischen diesen Säulchen, unmittelbar über dem Sockel, ist der Rahmen ins Bild hinein abgeschragt. Diese Schräge

dient der Vermittlung zwischen der realen Architektur des Rahmens und der fiktiven Gegenwart des Bildraumes. Dort steht der thrakische Sänger, Sohn des Apollon, der als Erfinder der Kithara oder der Musik schlechthin der Zeit als Symbolfigur des Künstlertums galt. Sein nach oben gerichteter, vergeistigter Blick erheischt Inspiration, die Lechter als göttliches Geschenk bezeichnet, als eine „Weihe“, die „Auserwähltheit“ mit einschloß.

Der eigentlich Mythos ist nicht dargestellt: Orpheus hatte die Gabe, mit seiner Musik Tiere und Pflanzen zu bezaubern, wilde Tiere zu zähmen, Menschen, selbst Götter zu bewegen. Nach dem Verlust der geliebten Gattin Eurydike trat er die Fahrt in den Hades an und rührte mit seinem Gesang die hoffnungslosen Bűber Tantalos, Ixion und Sisypchos. Der Höllenhund Kerberos wurde zahm, die gefährlichen Erinnyen brachen in Tränen aus, selbst der Herrscher der Unterwelt Hades ließ sich vom Klang der Musik zur Gnade bestimmen. Doch Orpheus, von Liebe und Sehnsucht übermannt, brach Hades' an Eurydikens Freiheit geknüppte Bedingung, sich nicht nach der Gattin umzuwenden. Nach langer, einsamer Zeit der Trauer wurde Orpheus schließlich von den Mänaden zerrissen.

Der „Orpheus“ war ein Thema der Zeit – nicht nur literarisch und in der Malerei. Seinen Mythos hatten u. a. Canova, Rodin und Feuerbach künstlerisch verarbeitet. Vor allem aber war das Drama von Gluck, Haydn und Offenbach bereits für die Bühne, das Theater musikalisch gestaltet worden. Im Theater, in Drama und Oper, sind nicht erst seit Lechter eine ganze Reihe von Bildthemen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu suchen. Die Gattung der Historienmalerei hatte sich etwa bei Karl von Piloty in München und Hans Makart in Wien von der „realen“ Historie weg dem Historiendrama der Dichter zugewandt. Schon bei Makart trat die Musik neben die Inszenierung: „Die musikalische Synkope des Dreivierteltakts entspricht Makarts malerischer Verschleifung der ‚schnellen Schritte‘, der Details“, urteilt Klaus Gallwitz. „Man dichtete das Reich der schönen Rahmen gegen die häßlichen Probleme der Außenwelt ab... Walzerklang und Maskerade – eine Lebenslüge?“

Der Vergleich Lechters mit Makart sei hier gestattet, führten doch beide, ihrer jeweiligen sozialen Stellung gemäß, ein idealisiertes und stilisiertes Leben in Einklang mit der Kunst. Beide stellten sich als integrierenden Bestandteil ihrer selbst gestalteten Umwelt vor. So hatte man in Lechters berühmter Wohnung in der Berliner Kleiststraße – ein Gesamtkunstwerk sakraler Aura, das sich der Kreis des Dichters und Freundes Lechters Stefan George als Versammlungsort gewählt hatte – „sieben Türen“ zu durchschreiten, ehe man den Hausherrn in blau- oder braunsamterer Kutte antraf – solchermaßen stilisiert zur Übereinstimmung mit der Umgebung, daß die Zeitgenossen vom „Religiosus im Gehäuse“ sprechen konnten. Hans Makart, Malerfürst in

Wien, Melchior Lechter, Maler und Mönch in Berlin, beide vereint ein Wesenszug des ausgehenden Jahrhunderts, der das theatralische Moment zur Ausblendung der Wirklichkeit als künstlerisches Stilmittel zu nutzen vermochte.

Lechters Gemälde ist von der Komposition her eine flache „Reliefbühne“, wie sie als anti-naturalistische Bühnenform von dem führenden Theaterreformer Georg Fuchs propagiert und schließlich in seinem Münchener Künstlertheater wie in den Hagerer Diogenesaufführungen von Peter Behrens verwirklicht wurde. Dort agierten die Schauspieler wie Schreitfiguren griechischer Vasen reliefartig, parallel zu einer Bühne, die ohne jede perspektivische Tiefenentwicklung auskam. Bei Lechter sind vor einem undefinierten Hintergrund in abgezahlter Taktfolge eine Reihe von Baumstämmen angeordnet, die die Säulchen des Architekturrahmens formal wieder aufnehmen. Sie bilden gleichsam das tragende musikalische Gerüst des Bildes. Ihrer strengen Vertikalität antworten die auf langen Stengeln sitzenden runden Blumen, die in virtuoser Unordnung den Sänger umspielen. Seine hohe Gestalt im grünschimmernden Sternenmantel erhält durch die wie Säulen hinter ihm aufragenden Stämme monumentale Wirkung – ein barockes Motiv. Andererseits erscheint er nahezu immateriell. Die Flächigkeit, die Blässe, die Entrücktheit seines Blicks, die Zartheit seiner Glieder, all das verbunden mit der sanften Diagonalen des Mantels, die in der Kithara fortgeführt, erst hier ihre Wirkung entfaltet, lassen den Sänger gleichsam schwerelos wie ein Engel über die Bühne schweben. Orpheus ist mit seinem Instrument verwachsen. Das Rechteck der Kithara scheint Teil seines angewinkelten Arms. Die überlangen Finger, hellbeleuchtet wie das Gesicht, setzen den von Gott eingegebenen Gedanken in musikalische Harmonie um. „E-Moll“ hieß ein früheres Bild Lechters, mit dem er ein Präludium Chopins malerisch intonierte: Christi Worte, „Meine Seele ist betrübt bis an den Tod“, hatte er als Beischrift gewählt – das Leidensmotiv. Lechters Verwurzelung in der Romantik zeigt sich auch in der sentimentalen Rückschau seines Orpheus, seiner Sehnsucht nach der unwiederbringlich verlorenen Vergangenheit. Seine Kunst – die des Orpheus wie auch Lechters – wird zum Kultus.

„Feste des Lebens und der Kunst“ wollte um die Jahrhundertwende auch der Maler, Architekt und Gestalter Peter Behrens feiern und für diese Feste ein Theater an geweihtem Ort errichten. Nicht der Unterhaltung, sondern dem Vollzug kultischer Feierlichkeiten sollte es dienen. Der Zuschauer war dabei „von der Schwelle an Teilnehmer an einer Offenbarung des Lebens“. Auch für Lechter bedeutete „alles wirkliche künstlerische Schaffen... Anbetung, Verherrlichung, im tiefsten Sinne Gebet“. Der Künstler war dem Priester gleichgestellt, als „empfangendes Gefäß“ der göttlichen Offenbarung teilhaftig.

Zum Theater, vor allem zu Richard Wagner, hatte Melchior Lechter eine ganz besondere Beziehung: „Er war die größte Sehnsucht meines Lebens. Und Bayreuth wurde mir tiefste Offenbarung der ewigen Harmonie.“ Dem selbstgestalteten Katalog der anfangs erwähnten ersten Ausstellung bei Gurlitt hatte Lechter einen Text Richard Wagners als Vorwort und Interpretation eines Glasfensters vorangestellt. Dieses Fenster, Thema war Wagners Liebesdrama „Tristan und Isolde“, tauchte das Schlafzimmer seines Wohnhauses (auch Kapelle genannt) in ein mystisches Licht. Das musikalische Motiv der Sehnsucht im „Tristan“ hatte Lechter in seinen Bemühungen um die synästhetische Wahrnehmung gleichsam emblematisch als Notenschrift zu Füßen des unglücklichen Paares angebracht: Über den visuellen Reiz des Auges sollte zugleich das Gehör in musikalische Schwingung versetzt werden.

Wagners Aufführungen in Bayreuth waren u. a. auch wegen ihrer Lichtinszenierungen weltberühmt. Als einen „dunstigen Äther, der sich ausbreitet“, hatte Franz Liszt die atmosphärische Eigentümlichkeit Wagnerischer Musik umschrieben, und über ihre Wirkung auf den Zuschauer und Zuhörer ließ er verlauten: „Die Seele taucht in unendliche Räume ein.“ Diese Entrückung inszenierte Wagner zum einem mit Hilfe der Beleuchtung, indem er – ganz gegen die Gewohnheit der Zeit – den Zuschauerraum verdunkelte, zum anderen durch den „mystischen Abgrund“, jene für Bayreuth entworfene Anordnung von Orchester und Bühne, durch welche der Zuschauer die Szene „in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung“ erlebte. Was sich jenseits dieses Abgrundes auftat, war ebenso ein Drama *in Licht wie in Musik*. Wolfgang Schivelbusch belegt die Untrennbarkeit von Wagners Licht- und Musikdramatik mit dessen Szenenanweisungen zum „Siegfried“: „Die Lohe ergießt sich... über den ganzen Vordergrund... Die Feuerwolken ziehen immer von hinten nach vorn... Endlich beginnt die Glut zu erlebchen; sie löst sich wie in einen feinen durchsichtigen Schleier auf, der nun ganz sich auch klärt und den heitersten blauen Himmelsäther im hellsten Tagesscheine hervortreten läßt.“ Die Affinität in der Bildregie Lechters ist offenbar.

Der Bühnenrevolutionär Adolphe Appia bemerkte 1895 knapp: „Was in der Partitur die Musik, das ist im Reiche der Darstellung das Licht: das Ausdruckselement im Gegensatz zum Element des andeutend orientierenden Zeichens. Das Licht kann, gleich der Musik, nur das ausdrücken, was dem ‚inneren Wesen aller Erscheinung‘ angehört.“ Licht war für Appia wie für Lechter die Entsprechung des Musikalischen in der Welt des Sichtbaren. Appias Unterscheidung des Bühnenlichtes in zwei Arten von Licht zeigt, wie sehr Lechters „Orpheus“ von der Dramaturgie des Theaters bestimmt war: da ist zum einen die notwendige Helligkeit, um überhaupt zu sehen, zum anderen das gestal-

tende Licht, welches über die Sichtbarmachung hinaus Bedeutung, Stimmung, Drama schafft. Wie so oft in der Realität können allerdings beide Begriffe nicht so fein säuberlich getrennt werden: eine vollkommen neutrale Helligkeit gibt es so wenig wie ein rein gestaltendes Licht ohne Helligkeit.

Lechters Raum ist zunächst dunkel. Erhellte wird die Szene des „Orpheus“ nur von zwei schwachen Lichtquellen, die allerdings beide vornehmlich Appias „gestalterischen Charakter“ aufweisen: Während der indifferente Hintergrund in ein von unten heraufdämmern des Licht getaucht scheint, werden Kopf und Hände des Sängers von einer Art horizontalem Streiflicht erfaßt, einem gerichteten Strahl, der auch die Stämme der Bäume berührt – ein Leitstrahl, der dem „Sich-Sehnenden“ den Weg weist. Geradezu zukunftsweisend mutet hier der Heiligenschein an. Motiviert durch die göttliche Inspiration, könnte man ihn als dritte Lichtquelle begreifen, die rein technisch gesehen allerdings noch nicht in der gemalten Perfektion realisierbar gewesen wäre. Das indirekte Theaterlicht wurde um die Jahrhundertwende von Mariano Fortuny zur Vollendung entwickelt, der den Lichtstrom aus elektrischen Bogenlampen gegen den Kuppelhorizont warf, wo er sich brach und als tageslichtähnliches Streulicht, als Lichtäther den gesamten Bühnenraum füllte. Wie ein von unten beleuchteter Kuppelhorizont modernster Bauweise – monochrom und ungegliedert – erscheint bei Lechter die violette Dämmerung des Jenseits, galt doch der christlichen Symbolik violett als magisch, dem Zwischenbereich von Dunkel und Licht zugehörig. Lechter teilt in einem Brief an seine Schwester die sinnbildliche und musikalische Funktion der violetten Beleuchtung mit, hier angesichts der Beleuchtung seines Schlafzimmers durch das bereits erwähnte Wagnerianische Tristan-Fenster: „Als Thema habe ich das erste Doppelmotiv aus dem Vorspiel zu Tristan und Isolde. Das Motiv zerfällt in zwei Hälften, erste Hälfte Leidensmotiv des Tristan, zweite Hälfte Sehnsuchtsmotiv der Isolde. Das ganze musikalische Vorspiel hat eine vorwiegend violette Farbe. Das Vorspiel schildert nicht den Einzelfall ‚Tristan und Isolde‘, sondern die Liebe überhaupt. Die Liebe als Fatum (Schicksal, Verhängnis).“ Die beiden Flügel zeigten das Motiv des Leidens bei Tristan und das Motiv der Sehnsucht bei Isolde, der Himmel violett, das Meer seltsam blau mit violetten Schaumkronen, die Farbe der Isolde „entblaßt“.

Diese Motive werden beim „Orpheus“ vereint, dessen Geliebte in schmerzreicher Analogie zur Sehnsucht der Isolde in den Hades entrückt wurde. Hinzu treten die schwarzen Blumen des Todes, während das Grün des byzantinischen Mantels die Hoffnung des Sängers zum Ausdruck bringen mag. Allerdings vermeidet Lechter hier im Gegensatz zu seinem Tristan-Fenster die direkte Darstellung des Notenbildes. Die Opern-Partitur ist gleichwohl auch im „Orpheus“

Thema. Wie Taktstriche erscheinen die Baumstämme, zu „Vierteln“ geordnet, während umgekehrt die ungeordnete Vielfalt der Blumen, aufgereiht an ihren strichartigen Stengeln, an musikalische Notenzeichen erinnert. Durch das Abschreiten des göttlichen Sängers entlang der „Taktstriche“ werden sie in einem von Gott inspirierten schöpferischen Akt von der chaotischen Unordnung „aller“ zunächst im Raum vorhandenen Töne in ein geordnetes, abgegrenztes Werk musikalischer Harmonie verwandelt. Erst im synästhetischen Begreifen der im Bild gestalteten Musik klingt leitmotivisch das Thema „Liebe, Einsamkeit, Sehnsucht, Schicksal, Verhängnis, Trauer“ in hoffnungsvollem Glauben aus.

Betrachtet man abschließend noch einmal das Verhältnis von Bild und Rahmen, vor allem die erwähnte in das Bild hineinführende schräge Fläche, so erkennt man, daß mit dieser Fläche vor des Sängers Bühne im gemalten Bild gleichsam ein unbespieltes architektonisches Proszenium gelegt ist. Wie im Mittelalter der Rahmen nicht nur Gehäuse der Reliquien war und als architektonisches Abbild der Ecclesia den architektonischen Raum für das als real vorgestellte heilige Geschehen der Bildwelt vorgab, verweist auch dieser Rahmen auf eine konkrete Architektur: auf das Theater – genau genommen, auf den Bühnenrahmen im Theater. Nicht der mythische Orpheus ist es, der vor Baumstämmen aus Pappe, zwischen Blumen aus Draht und Papier im Scheinwerferlicht einerschreitet, sondern ein Schauspieler, eine Figurine. Allerdings eine bedeutende Figur, ist sie doch Dichter, Musiker und Darsteller in einem: auf dem Programmzettel, respektive dem Sockel, kann man in der Typographie Lechters den Titel des musikalischen Dramas ablesen: „Orpheus“. Denn der Betrachter sitzt im Parkett.

Ulrich Schulze

Ausgewählte Literatur

J. Norden, Bei Melchior Lechter, in: Die Gegenwart 59, 1901; Maximilian Rapsilber, M. L., Berlin 1904 (Berliner Kunst, III. Sonderausgabe der Berliner Architekturwelt); Ausstellungskatalog M. L., Landesmuseum der Provinz Westfalen, Münster 1910; Friedrich Wolters, M. L., München 1911; Carl Oskar Jatho, Der Pallenbergsaal. Ein Symbol der geistigen Bewegung um 1900, in: Kölnische Zeitung Nr. 442, 1925; Marguerite Hoffmann, Mein Weg mit M. L., Amsterdam 1964; Kat. M. L. Westfälischer Kunstverein Münster 1965; Jürgen Wißmann, M. L., Recklinghausen 1966; Wolfhard Raub, M. L. als Buchkünstler, Köln 1969; Annegret Müller, M. L. Leben und malerisches Werk, Diss. Siegen 1981; Kat. M. L. Der Meister des Buches, Amsterdam 1987; Kat. M. L., Landesmuseum Münster 1988; Peter Behrens, Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols, Leipzig 1900; Renate Kuebler, Der Bilderahmen im Licht seiner wichtigsten Funktionen, Diss. Tübingen 1970; Kat. Makart, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1972; Wolfgang Schivelbusch, Licht, Schein und Wahn, Berlin 1992.

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Domplatz 10, 4400 Münster
Photo: Sabine Ahlbrand/Rudolf Wakonigg
Druck: Kleins Druck- und Verlagsanstalt, Lengerich
© 1992 Landschaftsverband Westfalen-Lippe