

# Oeuvre des Beethoven-Porträtisten Willibrord Joseph Mähler (1778-1860)

anlässlich des Beethoven-Jahres 2020

Anna Schirlbauer

## Inhalt:

Kurzbiographie – S. 2
Notizen zu Komponistenporträts – S. 3
Allgemeine Anmerkungen – S. 6
Werkliste – S. 7
Supplementi, Curiosa, Desiderata – S. 28

Wien, 14. Oktober 2020

© Anna Schirlbauer 2020

Alle Rechte vorbehalten. Bei jedem Zitat in üblicher Länge ist URL anzugeben. Jede längere Textübernahme wie auch jede kommerzielle Nutzung (Vervielfältigung, Übersetzung usw.) ist nur mit schriftlicher Genehmigung der Verfasserin gestattet – [www.anna-schirlbauer.com](http://www.anna-schirlbauer.com)



Willibrord Joseph Mähler

Anonyme undatierte Lithographie, Lithographische Anstalt, Wien (vielleicht sogar ein Selbstbildnis?)  
Österreichische Nationalbibliothek Wien (524.482), <http://www.bildarchivaustria.at/Preview/4006763.jpg>.

Mit den ersten biographischen Recherchen zu Willibrord Joseph Mähler begann ich vor einem Jahrzehnt. Dieses hier vorgelegte Material<sup>1</sup> ist eine Ergänzung zu Mählers Biographie (mit Schwerpunkten Malerei, Lithographische Druckerei, Beamten Tätigkeit und Musikpflege) zu meiner im Sommer 2020 erschienenen Studie *Willibrord Joseph Mähler: Beethoven-Porträtist und Metternich-Beamter* (Jahrbuch 2020 des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, S. 107-165). Die dort angehängte kurzgefasste Werkliste wird hiermit detaillierter, präziser und vollständiger.

Über seinen Lebenslauf an dieser Stelle daher nur ganz kurz: Der österreichisch-deutsche Maler, geboren als *Johann Willibrord Joseph Anton* am 10. Juni 1778 in Ehrenbreitstein (Koblenz), ist bisher vordergründig dank seiner Beethoven-Porträts bekannt. Nach den Gymnasialjahren in Koblenz und dem juristischen Studium an der Universität in Gießen ging er nach Dresden, wo er 1801–1803 privat u. a. bei Anton Graff, dem prominenten Porträtisten jener Zeit, studierte und prägende Impulse von den dort lebenden jungen Künstlern und Theoretikern aufnahm. 1803 folgte die Übersiedlung nach Wien, wo er als inskribierter Student den Unterricht an der Akademie der bildenden Künste in zwei Etappen genoss. Einer künstlerischen Karriere zog er die sichere Laufbahn eines Beamten vor, dennoch widmete er sich lange Zeit beiden Bereichen, wie auch der Musik, gleichzeitig. Aufgrund seiner Tätigkeit im Privatsekretariat des Staatskanzlers Clemens Wenzel Metternich wie auch der Verdienste während des Wiener Kongresses wurde er 1818 in der Staatskanzlei angestellt, wo er bis zum Lebensende tätig war und einige vertrauensvolle Posten innehatte; der höchste erreichte Titel war Hofrat. In der Porträtkunst galt seine Aufmerksamkeit Komponisten der österreichischen Monarchie, er schuf aber auch einige Repräsentations- und zivile Bildnisse. Seine Entwicklung führte vom Klassizismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts über die starke Annäherung an die deutsche Romantik bis zu Anzeichen des Biedermeier. Mählers originellstes Werk ist unbestritten sein erstes Beethoven-Porträt von 1804/1805.

<sup>1</sup> Im Anhang *Supplementi, Curiosa, Desiderata* befinden sich weitere Informationen zu einigen der mit Katalognummer versehenen Porträts des Willibrord Joseph Mähler.

## Notizen zu Mählers Komponistenporträts

Es war nicht gängig, sich auf Musikerporträts zu spezialisieren – Mähler verband damit seine zwei großen Vorlieben, Malerei und aktive Musikpflege. Aufgrund seiner Musikkennntnisse konnte er sich eher in die geistige Welt eines Komponisten hinein fühlen und versuchen, das Seelenleben des Dargestellten zu erfassen. In dem Sinne berichtete man 1815 in der Zeitschrift *Friedensblätter*, dass er „schon 13 Bildnisse von lebenden oder erst kürzlich verstorbenen Komponisten vollendet, bey denen man nicht weiß, ob man mehr die vollendete Aehnlichkeit oder die ächte Seelenmalerey, die aus ihnen spricht, bewundern soll.“<sup>2</sup> Vielleicht war das bekannte einzigartige Porträt Beethovens (mit Lyra in der Hand) der Auftakt zu einer Reihe von Komponistenporträts, bei denen der Autor dann schon ohne jegliche Musikattribute, ohne Allegorie und Monumentalisierung ausgekommen ist. Nur das Gesicht sollte „sprechen“, was bekannterweise am besten in einem Bruststück, einem schlichten Bildnis erreichbar ist.

**Serie in der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien** Etwa eine Hälfte der aktuell dokumentierten Bilder von Mähler stellen die Komponisten-Porträts dar. Und die allermeisten davon befinden sich in der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien. Ihre genaue Entstehungszeit ist zwar kaum bekannt, man kann sie dennoch in drei Gruppen einteilen. Im Mai 1815 berichtete die Wiener Zeitschrift *Friedensblätter* von Mählers Komponistenporträts, die als Tonkünstler-Galerie bezeichnet wurden. Es wurde hier von 13 Bildern gesprochen, konkret genannt wurden aber nur zehn: Salieri, van Beethoven, Weigl, Gyrowetz, Wanhal, Gelinek, Eybler, Hummel, Umlauf und Krommer.<sup>3</sup> Die nicht genannten drei Porträts wurden in einem leicht veränderten Text des weiteren Artikels im August desselben Jahres erwähnt: [Leopold] Kozeluch, Preindl und Seyfried.<sup>4</sup> Damit haben wir eine Bildergruppe, die Mähler noch vor 1815 malte. Danach, zwischen 1815 und 1822, muss er weitere drei Porträts gemalt haben; im Jahre 1822 verkaufte er nämlich bereits 16 Bildnisse. Wessen Porträts es waren, erfahren wir aber erst aus einem weiteren Kaufvertrag: Johann Baptist Schenk, Maximilian Stadler und Ignaz von Mosel (Kaufvertrag siehe weiter).

Der größte Teil der Komponistenporträts entstand also vor 1815, manche sogar schon einige Jahre davor – so wurde zum Beispiel das Bild des etwa 28-jährigen Beethoven (sitzend mit Lyra) nachweislich um 1804/5 gemalt. Oder das Wanhal-Porträt, das spätestens im Sommer 1813 gemalt worden sein muss, denn der Komponist verstarb am 20. August jenes Jahres.

Zur Provenienz kann man prinzipiell sagen, dass die Mehrheit von Mählers Komponistenporträts einen gemeinsamen Weg ging: dem Autor wurden sie durch Joseph Sonnleithner als Privatperson im Jahre 1822 abgekauft, um 16 Gulden pro Bild.<sup>5</sup> Sonnleithner war seit der Gründung der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde deren Generalsekretär. Nur ein paar Jahre später, 1830, verkaufte er seine exklusive Sammlung, die mittlerweile erweitert worden war und 56 Porträts von mehreren Malern umfasste, an die Gesellschaft der Musikfreunde<sup>6</sup> (um den

<sup>2</sup> *Friedensblätter*, 27. Mai 1815, S. 251. Der Kunsthistoriker Glück äußerte sich ähnlich: „[Mähler] hat wirklich [...] sprechende Ähnlichkeit erreicht; in seinen Bildnissen ist mehr von den charakteristischen Zügen der Porträtierten als in den meisten anderen Bildnissen, er verschönert nicht, er spricht die Wahrheit.“ Franz GLÜCK, *W. J. Mählers Beethovenbildnisse und seine Porträte anderer Persönlichkeiten*, in: *Alte und moderne Kunst*, 6 (1961) / Heft 45, S. 16.

<sup>3</sup> *Friedensblätter* (wie Anm. 2).

<sup>4</sup> *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, 23. August 1815, S. 570.

<sup>5</sup> Siehe die eigenhändige Quittung Mählers aus dem Jahre 1822. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (weiter GdM), Gesellschaftsakten, 159 ex 1830 (lose Beilage).

<sup>6</sup> Der Kaufvertrag befindet sich im Archiv der GdM, Gesellschaftsakten, 159 ex 1830. Erstmals wurde darüber berichtet in: Anna SCHIRLBAUER, *Das zeitgenössische Porträt Schuberts hat seinen Maler gefunden: Anton Depauly*, in: *Schubert. Perspektiven*, 4(2004)/2, S. 145–173. Weitere Veröffentlichungen: dies., *Die berühmte Sonnleithner-Portraitgalerie*, in: *ÖMZ* 61(2006)/6, S. 6–18; dies., *Joseph Sonnleithners Sammlung in der*

Erwerbungspreis), wo sie sich bis heute befindet. Von seiner Seite wurde beim Verkauf eine genaue Liste der Bilder, fast durchgehend mit Malernamen versehen, zusammenstellt und damit ist auch Mählers Autorenschaft bei den Porträts folgender Komponisten bestätigt: Ludwig van Beethoven, Joseph Leopold Eybler, Adalbert Gyrowetz, Johann Nepomuk Hummel, Leopold Kozeluch, Franz Krommer, Ignaz von Mosel, Joseph Preindl, Antonio Salieri, Johann Schenk, Ignaz Seyfried, Maximilian Stadler, Ignaz Umlauff, Johann Baptist Wanhal und Joseph Weigl.<sup>7</sup> Zu sehen bekam die Öffentlichkeit diese Bilder als die Gesellschaft ihr erstes eigenes Gebäude in den Tuchlauben im Jahre 1830 eröffnete.<sup>8</sup> Von dort gingen sie in Rahmen der mittlerweile erweiterten Porträtsammlung in ihren jetzigen repräsentativen Sitz an der Ringstraße über.

Diese Porträts von Mähler in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde sind Brust-, eventuell Schulterstücke, haben das Format von ca. 45cm x 55cm, in beinahe identischer Komposition: Viertelprofil/ Halbprofil, ein einheitlicher in dunkelgrün oder dunkelbraun gehaltener, fallweise ein wenig aufgehellter Hintergrund ohne weitere Ausarbeitung und fast ausnahmslos ohne Künstlersignatur und Datierung. (Vielleicht wird bei einer zukünftigen Restaurierung da und dort doch noch eine Signatur zum Vorschein kommen?) Allesamt sind es schlichte Porträts, die dadurch die Homogenität der Serie bewirken. Dennoch muss es nicht unbedingt heißen, dass sie alle von Mähler auf Sonnleithners Bestellung gemalt wurden; es gibt ja einige unter ihnen, die eine ganz andere Entstehungsgeschichte aufzuweisen scheinen (beispielsweise Hummel – siehe weiter). Diesbezüglich gibt es verschiedene Meinungen, meistens im Zusammenhang mit der Entstehung der Sammlung Sonnleithners. Eine weit zurückliegende Aussage von Aloys Fuchs: „Er [Sonnleithner] ließ auf seine Kosten von existierenden Porträten berühmter, aber schon verstorbener Tonkünstler getreue Copien in gleichem Format von circa 4 Schuh Höhe anfertigen und von Lebenden derlei Abbildungen nach der Natur durch bewährte Meister in Oel auszuführen, wodurch mit der Zeit eine ansehnliche Sammlung zu Stande kam.“<sup>9</sup> Otto Erich Deutsch äußerte nicht nur, dass die Anregung dafür von Mähler gekommen sein mag, sondern auch, daß „aus dessen etwas älterer Kollektion er [=Sonnleithner] sich mehrere Porträts kopieren ließ.“<sup>10</sup> Franz Glück widerspricht: „Ich würde eigentlich nicht glauben, wie O. E. Deutsch meint, daß er [Sonnleithner] sich von den Mählerschen Bildern Kopien hat machen lassen, sondern eher vermuten, daß er Mähler dessen schon vorhandene Bilder abgekauft hat.“<sup>11</sup> Als Untermauerung seiner Meinung nimmt er eine Notiz in Wurzbachs Lexikon: „Die Bildergalerie selbst ist aber eine Schöpfung des k. k. Reg. Raths Jos. Sonnleithner, der auf seine Kosten Porträte berühmter Tonkünstler von Kupelwieser und Möller [sic!] malen ließ, die dann der Verein noch bei Lebzeiten des Gründers käuflich an sich gebracht und im Musikvereinsgebäude unter den Tuchlauben untergebracht hat.“<sup>12</sup>

---

*Portraitgalerie der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, in: Wiener Geschichtsblätter, 62(2007)/1, S. 29–64, hier 55–56.

<sup>7</sup> Eine kleine Unstimmigkeit fällt auf: in Sonnleithners Liste (1830) sind insgesamt 15 Werke von Mähler angeführt, während er von Mähler 1822 laut der Quittung 16 Bilder gekauft hatte (siehe Anm. 5). Fehlen könnte das bereits 1815 existierende Bildnis von Gelinek. Bei welchem der in Sonnleithners großer Verkaufsliste eingetragenen Bilder also irrtümlich der Name Gelinek und der Name Mähler ausgelassen wurden, ist unklar. Es gibt aber auch die Möglichkeit, dass Sonnleithner eines der Porträts zurückbehielt. Siehe auch: Anna SCHIRLBAUER, *Historische Standorte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (2), Wiener Geschichtsblätter, 68(2013)/ 1, S. 23.

<sup>8</sup> Die aus der damaligen Sicht wichtigsten Porträts wurden auf einer Galerie aufgehängt, die sich unter der Oberlichte /Rotunde über dem Saal befand. Die anderen wurden im Vorsaal im ersten Stock, im Musikarchivzimmer und auch in Klassenräumen im dritten Stock verteilt. Ebenda. S. 122 und 123.

<sup>9</sup> Aloys FUCHS, *Die Bildergalerie der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien*, in: Kunstblatt. Beilage zu den Sonntagsblättern, 11. April 1847, S. 89–92, hier 89.

<sup>10</sup> Otto Erich DEUTSCH, *Ein Mozartbildnis*, in: Festschrift für Wilhelm Fischer, Innsbruck 1956, S. 11.

<sup>11</sup> GLÜCK, Porträte (wie Anm. 2), S. 15.

<sup>12</sup> Constant von WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 1, Wien 1856, S. 70. Anmerkung: Meine frühere Meinung zu diesem Thema, siehe *Sonnleithner-Galerie*, ÖMZ (wie Anm. 6), FN 8, sei durch das in der präsenten Studie Gesagte korrigiert.

Damit ist allerdings die Frage um diese Porträtserie nicht vollständig erschöpft, denn von einigen Porträts gab und gibt es nach wie vor mehrere Fassungen oder Kopien. Einige darunter wurden von Mähler selbst gemalt, andere wurden von fremden Malern nach Mählers Original gefertigt (auch lithographiert). In einigen Fällen scheint es, dass Mähler von vornherein mehrere Varianten/Fassungen schuf: vermutlich eine für den Dargestellten selbst, eine für sich und eventuell eine weitere „in den Vorrat“. So könnte es z. B. im Fall von dem Porträt Hummels (um 1813?), Weigls (1812?) und schließlich auch Beethovens (1814?) gewesen sein.

**„Bostoner Serie“** Vollständigkeitshalber soll hier auch noch eine Serie von Mählerschen Komponistenporträts angeführt werden, die mit der Geschichte von Bildnissen der Gesellschaft der Musikfreunde zusammenhängt. Es sind die Porträts von Salieri, Weigl, Hummel, Eybler, Gyrowetz und Gelinek, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die USA verkauft wurden. Zusammengefasst: Alexander Wheelock Thayer erwähnte marginal in einem seiner amerikanischen journalistischen Berichte 1863, dass er bei seinen Besuchen des betagten Mähler im Auftrag von einem amerikanischen Interessenten auch über den Kauf einiger Komponistenporträts verhandelte.<sup>13</sup> Vordergründig ging es um das Mählerische Beethoven-Bildnis. Mähler ist inmitten der Gespräche aber gestorben und Thayer konnte das Beethoven-Bild aus seinem Nachlass nicht mehr bekommen (da reagierte Prof. Karajan, Sprach- und Geschichtsforscher, späterer Leiter der Nationalbibliothek und Präsident der k.k. Akademie der Wissenschaften, schneller und kaufte nur ein Tag zuvor selbst dieses Porträt).<sup>14</sup> So erwarb Thayer aus dem Nachlass (zumindest) sechs Komponistenporträts von Zeitgenossen Beethovens, im Namen des Millionärs Gardner Brewer in Boston.<sup>15</sup> Dieser schenkte alle sechs Bilder um 1869 der damaligen *Boston Music Hall*, wie kurz darauf berichtet wurde.<sup>16</sup> Offenbar beabsichtigte er für das 1852 erbaute Haus, einen der ersten amerikanischen Konzertsäle, Komponistenporträts zu sichern. Sie sollten wie ein in Europa wohl verwendetes Element der Innenarchitektur eines Musiksaals eingesetzt werden. 1870 wurde in der amerikanischen Presse berichtet, dass ein neuerliches Geschenk Brewers an die *Boston Music Hall*, ein Beethoven-Bildnis, die wertvolle Serie der von ihm vorher geschenkten sechs Porträts, die hier die Bezeichnung *Bostoner Serie* tragen, erweitert habe.<sup>17</sup> Das weitere Schicksal von den sechs Bildern liegt im Dunkeln.<sup>18</sup>

Ein weiterer Punkt ist die Entstehung dieser sechs Porträts. Wie aus dem Gesagten hervorgeht, gab es die genannten sechs Komponistenporträts in (zumindest) zwei, in uns unbekanntem Ausmaß ähnlichen Ausführungen – sowohl in den USA wie auch in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde (siehe oben). Die Frage ist nun: welche sind Originale und welche Autorkopien? Darüber existieren wieder mehrere Meinungen, die voneinander stark divergieren. Inte-

<sup>13</sup> Alexander Wheelock THAYER, *Half a Dozen of Beethoven's Contemporaries*, in: *Dwight's Journal of Music*, Nr. 582, 25. Juli 1863, S. 65.

<sup>14</sup> Drei Jahre später, vielleicht gerade als Folge der Schilderung im eben publizierten Bericht Thayers wurde deutschsprachigen Lesern mehrfach die „Sensation“ präsentiert, dass das Beethoven-Porträt knapp vor dem Verkauf nach Amerika von Prof. Karajan für Wien gerettet(!) wurde. Zum Beispiel: *Zellner's Blätter für Musik, Theater und Kunst*, 18. Dezember 1863, S. 404; *Fremden-Blatt*, 17. Dezember 1863.

<sup>15</sup> „The other six pictures I afterwards secured, had them cleaned and put in order“. THAYER, *Half a dozen*, (wie Anm. 13), S. 65. Er schrieb zunächst nur von einem „Gentleman in Boston“ (ebenda), erst in dem weiteren Artikel wurde der Sammler mit vollem Namen Gardner Brewer genannt. Es handelte sich um einen bekannten Bostoner „merchant“ (1806–1874), einen Republikaner, der seiner Stadt eine Fontäne stiftete und die industrielle Entwicklung förderte.

<sup>16</sup> *Dwight's Journal of Music*, 13. August 1870, S. 295.

<sup>17</sup> Ebenda. In dieser Kurznachricht wurden die Porträts nur global, ohne einzeln genannt zu werden, als eine Sechser-Serie abgehandelt. Den genauen Text siehe weiter, S. 10, *Kopie „Boston“*.

<sup>18</sup> Seit 1881 existierte die ehemalige *Boston Music Hall* als Sitz des *Boston Symphony Orchestra*, nach 1900 war sie eine Vaudeville-Bühne, dann das auch heute noch bestehende *Orpheum Theatre*. (Siehe auch online unter [www.orpheumtheatreboston.com](http://www.orpheumtheatreboston.com).) Da die Beethoven-Kopie erwartungsgemäß das gemeinsame Schicksal mit den anderen sechs Porträts teilen hätte können, wurden von mir Anfragen zu dem Standort der Bilder an mehrere Institutionen gerichtet. Sie fielen negativ aus.

ressant ist, was Thayer selbst schrieb: „Mähler copied all these pictures for the society of Music-Friends here, but the copies do not compare with the originals.“<sup>19</sup> Das hieße also, dass Mahler, noch bevor er den Kauf mit Joseph Sonnleithner als Privatperson im Jahre 1822 abgeschlossen hat, eigenhändig Kopien angefertigt hatte, diese dann an Joseph Sonnleithner verkauft, die Originale aber selbst behalten hätte. Und dass diese dann nach seinem Tod durch Thayer für den Bostoner Sammler gekauft worden wären. Ernst Herttrich war Ende des vorigen Jahrhunderts vorsichtig, als er sich zu der Frage *Originale versus Kopien* in dem Sinn äußerte, dass die Sachlage heute nicht mehr mit Sicherheit festzustellen sei.<sup>20</sup> Die Frage also, welche Fassungen früher entstanden sind – diese derzeit nicht auffindbaren Bostoner oder die in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde befindlichen – und daher, welche tatsächlich Originale und welche Autorkopien sind, wird wohl auch wegen der absoluten Unmöglichkeit eines Vergleichs nach wie vor offen bleiben müssen.

### Allgemeine Anmerkungen zur Werkliste

- Mahlers Name ist in Archivdokumenten und Literatur auch in den folgenden Varianten zu finden: Möhler, Möller, Möchler, Mahler, Maehler, Mehler, sogar auch Müller.
- Gegenwärtig dokumentierte Bilder Mahlers sind ausnahmslos Öl auf Leinwand.
- In dieses Material wurde auch die erste, von Franz Glück zusammengestellte Werkliste einbezogen /Franz GLÜCK, Porträte (wie Anm. 2), S. 15, 16/.
- historische Kopien von Mahlers Bildern aus fremder Hand wie auch eventuelle alte Lithographien (bzw. andere graphische Techniken) sind vollständigkeithalber in der Werkliste angegeben, tragen jedoch keine Werklisten-Nummer.
- In Mahlers Signatur finden wir außer seinem Familiennamen meistens auch seinen zweiten Vornamen, bzw. dessen Abkürzung (Joseph / J. Mahler). Öfter signierte er auf der Rückseite der Leinwand.
- (zu Beethoven als „Modell“:) Es war problematisch, Beethoven zu malen, da er „ungeduldig und außerstande war, längere Zeit ruhig zu sitzen. So mussten die Porträts oft später aus dem Gedächtnis“ vollendet werden.<sup>21</sup> Wie das Modellsitzen bei Mahler abgelaufen war, ist nicht dokumentiert.

<sup>19</sup> *Dwight's Journal of Music*, Nr. 582, 25. Juli 1863, S. 65.

<sup>20</sup> Ernst HERTTRICH, *Beethoven. Liederkreis An die ferne Geliebte*, Bonn 1999, S. 13.

<sup>21</sup> Howard C. ROBBINS LANDON, *Beethoven. Sein Leben und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Zürich 1974, S. 12.

## Mähler-Werkliste (MWL)

### Studienarbeiten aus der Zeit in Dresden, 1801-1803<sup>22</sup>

1. „**Magdalena**“ nach **Pompeo Batoni**, 1802, verschollen.
2. „**Ein Porträt nach der Natur**“, 1802, verschollen.
3. „**Portrait einer Dame**“, 1803 (unter der Leitung vom Prof. Grassi), verschollen.
4. „**Magdalena**“ nach **Pompeo Batoni**,<sup>23</sup> 1803 (unter der Leitung von Prof. Schubert), verschollen.

### Porträts aus der Wiener Zeit ab 1804<sup>24</sup>

#### 5. **Ludwig van Beethoven (1770–1827)**, (sitzend mit Lyra)

Entstanden um 1804/1805, unsigniert,<sup>25</sup> 117,5 x 90,5 cm, ¾-Figur.

Provenienz: L. v. Beethoven, Familie Beethoven (zuletzt Raoul Heimler); Wien Museum /vorher Historisches Museum Wien, (Inv.-Nr. 104.650). Zahlreiche Farb reproduktionen.<sup>26</sup>

Zentral platzierter junger Mann, sitzend in inszenierter Pose in arkadischer Landschaft. Sein auf den Betrachter gerichteter Blick wirkt in sich gewandt. Die durch den Beethoven-Biographen Thayer festgehaltene Bildbeschreibung des Autors Mähler: „Es war ein Portrait [...], auf welchem Beethoven beinahe in Lebensgröße sitzend dargestellt ist; die linke Hand ruht auf einer Lyra, die rechte ist ausgestreckt, als wenn er in einem Momente musikalischer Begeisterung den Tact schlug; im Hintergrund ist ein Tempel des Apollo.“<sup>27</sup>

Das Bild unterscheidet sich wesentlich von anderen Beethoven-Porträts, alleine schon durch das eigenartige Konzept, wobei allgemein davon ausgegangen wird, dass dabei der an der antiken Mythologie interessierte Beethoven, damals in der abschließenden Arbeitsphase seiner *Eroica*, teilnahm. Auf keinem seiner weiteren Komponistenporträts verwendete Mähler Allegorie und Monumentalisierung der Person, die zwar zum 18. Jahrhundert gehörten, die er hier aber mit dem Geist der neuen deutschen Romantik verknüpfte. Eigentlich müsste man einmal die Frage stellen, was sollte mit diesem Porträt bezweckt werden: War ein Repräsentationsbild oder ein „privates“ beabsichtigt, oder war es vielleicht ein künstlerisches „Experiment“? Kein Vorbild existierte für die allegorische Darstellung des Komponisten, über eventuelle Inspirationen kann jedoch spekuliert werden (dazu siehe weiter *Supplementi*.)

Die Landschaft mit dem Apollo-Tempel, in der Beethoven inszeniert ist, dürfte zum Teil durch die konkrete Realität inspiriert sein. Der Sohn seines Jugendfreunds Stephan Breuning schrieb, dass es sich um den Tempel auf dem Wiener Hügel *Gallitzinberg* handle.<sup>28</sup> Ob nur der

<sup>22</sup> Alle vier Werke sind genannt in: *Verzeichniß sämmtlicher in der Churfürstl. Sächsischen Academie der Künste öffentlich ausgestellter Kunstwerke* aus den Jahren 1802 und 1803. Näheres siehe SCHIRLBAUER, Beethoven-Porträtist (genannt in Einleitung, S. 2), Kapitel Dresden.

<sup>23</sup> Nicht geklärt ist, ob Mähler zwei Kopien des Batoni-Gemäldes schuf, oder nur eine, die aber zweimal ausgestellt wurde.

<sup>24</sup> Mählers Studienarbeiten auf der Akademie der bildenden Künste in Wien sind nicht bekannt.

<sup>25</sup> Unsigniert, jedoch mehrfach belegt – auch von Mähler selbst. Siehe Anm. 27.

<sup>26</sup> Zuletzt SCHIRLBAUER, Beethoven-Porträtist (genannt in Einleitung, S. 2).

<sup>27</sup> So äußerte sich Mähler Thayer gegenüber im Jahre 1860, knapp vor seinem Tod. A. W. THAYER, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 2, Leipzig 1922<sup>3</sup>, S. 403f.

<sup>28</sup> „Nur im Fond desselben [des Zimmers] hing inmitten der Mauer Beethoven's eigenes großes Bild von Mähler (das mit der Lyra und dem Tempel des Galitzinberges)“. Gerhard von BREUNING, *Aus dem Schwarzschanerhause: Erinnerungen an L. v. Beethoven aus meiner Jugendzeit*, Wien 1874, S. 88f.

Tempel oder auch das breitere Ambiente als Inspiration dienten, ist heute kaum zu klären. Die gestaltete Landschaft mit hervorragender Fernsicht, einer der ersten Englischen Gärten in Wien, mit sanften Kuppen, einem Sommerschloss, einem antikisierenden Rundtempel mit ionischen Säulen und verschiedenen Gartenarchitektur-Elementen (damals eine Stunde von Wien entfernt, heute im 16. Wiener Gemeindebezirk), war damals bekannt und für Spaziergänge und Wanderungen beliebt. Es wuchsen hier sowohl ausländische Pflanzen wie auch die autochthone Flora mit Fichten, Buchen, Eichen,<sup>29</sup> Knöterich – Pflanzen, von denen wir einige auf dem Porträt wiederfinden. Warum die Wahl bei der Hintergrundgestaltung ausgerechnet auf ein Element, bzw. auf einen Teil dieses Areals fiel, wie auch die Frage, ob es eventuell einen Zusammenhang mit dem damaligen Besitzer gab, liegt im Unklaren. Im Zeitraum 1802 bis 1809 war der Besitzer Franz Freiherr Langendonck.<sup>30</sup> (Details über Gallitzinberg, Langendonck und eine Teilrecherche siehe *Supplementi*.)

Dieses Beethoven-Porträt, das der Komponist zeitlebens bei sich verwahrte, ist nach dem heutigen Wissensstand das bisher älteste erhaltene Mählersche Porträt, außerdem vermutlich auch das am meisten diskutierte Beethoven-Bild überhaupt, mit dem viele Theorien, Hypothesen, Meinungen und Spekulationen verbunden sind. Es ist nicht uninteressant, die Trendlinie zu verfolgen; daher an dieser Stelle eine kleine Übersicht, ohne Anspruch auf Vollständigkeit (zu einigen Aspekten und Hypothesen näher in *Supplementi*):

Thayer, der das Bild besonders schätzte, sprach um Mitte des 19. Jahrhunderts von einem Allegoriebildnis.<sup>31</sup> Die Meinung des Theodor von Frimmel: „Mähler, wengleich ohne grosses Können und ohne viel Talent, ist offenbar mit grosser Gewissenhaftigkeit ans Werk gegangen.“<sup>32</sup> Und: „[Es ist] eine Situation, als wollte er [Beethoven] bei einem plötzlichen musikalischen Einfall aufstehen wollen. Schriftsteller Romain Rolland zu der Darstellung des Komponisten: „ein Beethoven von etwas romantisch frisierter Eleganz, ein Beethoven, der gefallen will und der weiß, daß er gefällt.“<sup>33</sup> Der Kunsthistoriker Franz Glück hält dieses Porträt für Mählers bedeutendstes Werk überhaupt. „Mit einem verhaltenen Pathos und ohne Übersteigerung“; „Zeitübliche Landschaft und mit den Symbolen des musikalischen Menschen“; „begeistert mit lebendig bewegten Zügen, sprechenden Augen“.<sup>34</sup> Oder: „Mählers Können ist beträchtlich. Im Erfassen der Persönlichkeit stellen seine Bildnisse Beethovens aus den Jahren 1804/05 und die drei Brustbilder, die um 1815 entstanden sind, Höhepunkte in der Ikonographie Beethovens dar.“<sup>35</sup> Howard C. Robbins Landon: „Ein leicht idealisiertes aber deshalb nicht weniger interessantes Portrait des Komponisten.“<sup>36</sup>

Ende des vorigen Jahrhunderts erschien eine Analyse des Bildes von Owen Jander,<sup>37</sup> die – unter Verwendung der Porträttheorie des Johann Georg Sulzer<sup>38</sup> als Untermauerung seiner Argumentation – im Prinzip drei „Säulen“ verwendet: A) das Bild wird als eine dichte Projektionsfläche von Metaphern, Symbolen verstanden, B) anscheinend aus dem Fakt, dass Beethoven bis

<sup>29</sup> Karl SCHNEIDER, *Geschichte der Gemeinde Ottakring*, Wien 1892, S. 288-291.

<sup>30</sup> Ebenda. S. 293; Albert ELMAR, *Demetrius Michalowitsch Fürst von Galitzin*, in: Wiener Geschichtsblätter, 33(1978), Heft 2, S. 77-82, hier 80.

<sup>31</sup> THAYER, Beethoven (wie Anm. 27), S. 403f.

<sup>32</sup> Theodor von FRIMMEL, *Beethoven-Studien*, Bd. 1, München 1905/1906, S. 33.

<sup>33</sup> Romain ROLLAND, *Ludwig van Beethoven*, Zürich 1918, S. 40.

<sup>34</sup> GLÜCK, Porträte (wie Anm. 2), S. 11f.

<sup>35</sup> GLÜCK, *Das Mählersche Beethoven-Bild von 1804/05 im Historischen Museum der Stadt Wien*, in: ÖMZ, 16 (1961)/3 (März), S. 11-13, hier 112.

<sup>36</sup> ROBBINS LANDON, Beethoven (wie Anm. 21), S. 10.

<sup>37</sup> Owen JANDER präsentierte seine Meinungen in: *Exploring Sulzer's Allgemeine Theorie as a Source Used by Beethoven*, in: The Beethoven Newsletter, (1987)/2, (Spring), S. 1-7, hier 3; *The Radoux Portrait of Beethoven's Grandfather: Its Symbolic Message*, in: Imago Musicae, VI (1989), S. 83-107; „*Let Your Deafness No longer Be a Secret – Even in Art*“: *Self Portraiture and the Third Movement of the C-Minor Symphony*, in: Beethoven Forum, 8(2000)/1, S. 25-70.

<sup>38</sup> Der Schweizer Johann Georg Sulzer (1720-1779), Philosoph und Ästhetiker, Autor des Werkes „Allgemeine Theorie der schönen Künste“. Er war übrigens Schwiegervater des Anton Graff; bei diesem Maler war Mähler in Dresden als Privatschüler.



zu seinem Tode dieses Porträt und das Bildnis seines Großvaters Ludwig aus dem Jahre 1773 (von dem wenig bekannten Leopold /Amelius/ Radoux)<sup>39</sup> verwahrte,<sup>40</sup> wird ein kausaler Zusammenhang zwischen den beiden Porträts postuliert und Parallelen genannt.<sup>41</sup> C) das Mählersche Bild wird als visuelles Pendant zu Beethovens 5. Symphonie betrachtet und in den direkten Zusammenhang mit dem Heiligenstädter-Testament gebracht.<sup>42</sup>

Alessandra Comini erwähnt in ihren Betrachtungen über das Bild ebenfalls das Porträt des Großvaters als hypothetische Inspiration, hält sich aber weitgehend zurück bezüglich einer extremen Symbolik Janders. Sie sieht in Mählers Allegorie ein charmantes, wenn auch unbeholfenes Balancieren zwischen dem ‚altmodischen‘ Klassizismus [...] und der neuen Romantik.<sup>43</sup> Benedetta Saglietti macht aufmerksam u. a. auf den Kontrast zwischen der zeitgenössischen (modernen) Bekleidung und Frisur Beethovens und dem antikisierenden Ambiente.<sup>44</sup> Auf dem Boden der Realität bleibt Silke Bettermann, die das Bildkonzept in den breiteren kunstgeschichtlichen Rahmen setzt: „ganz in Tradition der Bildniskunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wie sie ursprünglich in England entwickelt“; „in Wien großformatige, ganz oder dreiviertel-Porträts vor allem unter dem Einfluss von Heinrich Füger populär“; „Glorifikation durch die „Überhöhung des Porträtierten“, mit dem musikalischen Attribut, der Leier ausgestattet. Ihr Resultat: das Bild repräsentiere die herrschenden „künstlerischen Tendenzen in der Wiener Portraitmalerei im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.“<sup>45</sup>

Aus der allerletzten Zeit, im Beethoven-Jahr 2020, gibt es weitere Ansichten; im Rahmen eines Wiener Ausstellungskatalogs finden Eingang auch Janders kühne Hypothesen betreffend die Deutung des Bildes.<sup>46</sup> Eine anders ausgerichtete Bildanalyse gibt es in einem Beitrag der Autoren Werner Busch und Martin Geck.<sup>47</sup> Hier liegt der Fokus auf einer kleineren Anzahl von bekannten Symbolen und der dem damaligen Betrachter vertraute Orpheus-Mythos<sup>48</sup> wie auch ikonographische Verweise zur *Eroica* und Napoleon werden betont.<sup>49</sup> Diese beiden zuletzt genannten Faktoren betont auch William Kinderman in seinem eben erschienenen Buch, wobei er mehrere Gedanken und Symbole zu Napoleon äußert. Ansonsten ist Mählers Bild für ihn „ein faszinierendes allegorisches Porträt“, und der Blick Beethovens von einer brennenden Intensität.<sup>50</sup>

<sup>39</sup> Das Originalbild befindet sich im Wien Museum. Online einsehbar z. B. auf <https://www.kunst-fuer-alle.de/deutsch/kunst/kuenstler/kunstdruck/leopold-radoux/23087/1/159397/beethovens-grossvater:-kurfuerstli-hofkapellmeister-in-bonn/index.htm> (8.4.2020). Radoux (1704-1773?) findet man sowohl als Leopold wie auch Amelius.

<sup>40</sup> Beide Bilder wanderten mit Beethoven von Wohnung zu Wohnung und auch in seinem letzten Domizil waren sie aufgehängt. BREUNING, *Schwarzspanierhaus* (wie Anm. 28). Ob der Komponist sie tatsächlich gleichermaßen schätzte, wissen wir nicht. Das Porträt seines Großvaters hing im „Eintrittszimmer“, wo es jeder Besucher zu sehen bekommen musste, das große Mählersche Porträt befand sich in einem mehr oder minder unmöblierten Zimmer, abseits der Zimmerflucht, in dem Beethovens Noten und Papiere in Haufen lagen, und wo Besucher normalerweise keinen Zutritt hatten.

<sup>41</sup> JANDER, Deafness (wie Anm. 37) S. 44; JANDER, *Radoux-Portrait* (wie Anm. 37), S. 101ff. Die Analyse des Mählerschen Porträts wird also stets mit Blick auf das Radoux-Porträt durchgeführt.

<sup>42</sup> JANDER, *Radoux-Portrait* (wie Anm. 37), S. 104.

<sup>43</sup> Alessandra COMINI, *The changing Image of Beethoven, A study in mythmaking*, New York, 1978, S. 34, 35. Dieser Buchtitel erscheint eben jetzt in deutscher Übersetzung als „Beethoven. Die Geburt eines Mythos“ bei Hollitzer Verlag.

<sup>44</sup> Benedetta SAGLIETTI, *Beethoven, ritratti e immagini. Uno studio sull'iconografia*, Torino 2010, S. 33.

<sup>45</sup> Silke BETTERMANN, *Beethoven im Bild. Die Darstellung des Komponisten in der bildenden Kunst vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Bonn 2012, S. 108, 52. Zum Bild siehe dort auch S. 13f.

<sup>46</sup> Werner TELESCO - Susana ZAPKE - Stefan SCHMIDL, *Beethoven visuell: Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten*, Wien 2020, S. 140 („Porträt von Ludwig van Beethoven“).

<sup>47</sup> Werner BUSCH, Martin GECK, *Beethoven-Bilder. Was Kunst- und Musikgeschichte (sich) zu erzählen haben*, Berlin 2019, S. 6-12 (M.G.) und 12-13 (W.B.). Musikhistoriker Geck und Kunsthistoriker Busch untersuchen einige Werke der Beethoven-Ikonographie.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 12f. (W.B.)

<sup>49</sup> Ebenda. S. 11. (M.G.)

<sup>50</sup> William KINDERMAN, *Beethoven. Ein politischer Künstler in revolutionären Zeiten*, Wien 2020, S. 83, 90. Zu Mähler an sich: S. 83-94.

Zusammenfassend also eine Huldigung an die genialen Fähigkeiten des Komponisten mithilfe der Allegorie – noch bevor die Mythologisierung Beethovens einsetzte –, in einer Kombination des (endenden) Klassizismus mit der aufkommenden deutschen Romantik, die Mähler in persönlichen Kontakten mit deren Proponenten Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel und mit der älteren Künstlergeneration, wie Joseph Grassi oder Anton Graff, bzw. auch der Porträttheorie Sulzers kennenlernte.<sup>51</sup>

### **Kopie „Thayer“**

Von einem nicht identifizierten Kopisten, 145 x 117 cm, entstanden um 1808 (laut dem ehemaligen Besitzer A. W. Thayer). Provenienz: ?; Ferdinand Luib; A. W. Thayer (Geschenk von Luib);<sup>52</sup> Thayers Nichte und Erbin Susan E. Fox; Geschenk an Beethoven Association of New York; ab 1940 New York Public Library (aktuell ausgestellt in dem dortigen Special Collections Reading Room, Division for the Performing Arts).<sup>53</sup> Franz Glück, und ähnlich auch Benedetta Saglietti,<sup>54</sup> sehen den Zusammenhang zwischen dieser Kopie und dem undatierten Beethoven-Brief an Mähler (BGA Nr. 206),<sup>55</sup> der bald nach der Entstehung des Porträts geschrieben worden sein soll.<sup>56</sup>

### **Kopie „Boston“**

Angeblich von einem Kopisten namens Theodor Steg(?) aus Wien (nicht identifiziert). Entstehungszeit unbekannt. Die Existenz des Bildes ist nur durch zwei Berichte belegt. Aus dem ersten: „The Boston Music Hall has within the past year added to its valuable collection of original portraits of Beethoven's contemporaries in Vienne, an admirable copy in oil of the portrait painted there by Mähler, and which Mr. Thayer considers the best of all the portraits. This, like its companions, was the gift of Mr. Gardner Brewer“.<sup>57</sup> Die zweite – und zugleich letzte – Erwähnung ist aus den 1930er Jahren: „A PORTRAIT OF BEETHOVEN. The painting of Beethoven that hangs in the First Balcony Foyer was recently found in the attic of Symphony Hall, among some old relics of Music Hall days. The picture is a copy (made by Theodor Steg [?] in Vienna) of a painting by Joseph Mahler, Beethoven's intimate friend and fellow townsman. This is one of several paintings

<sup>51</sup> Siehe SCHIRLBAUER, Beethoven-Porträtist (genannt in Einleitung, S. 2), S. 113-115.

<sup>52</sup> Thayer schrieb: „I am happy to possess an excellent copy“. THAYER, Half a Dozen (wie Anm. 13), S. 1. Weitere Informationen: Luigi D. BELLOFATTO – Owen JANDER, *A Recently Discovered Portrait of Alexander Wheelock Thayer, Painted by Margarete Auguste Fritze*, in: *The Beethoven Journal*, 21(2006) /2 (winter), S. 13–15; Luigi D. Bellofatto, Alexander Wheelock THAYER, *The Greatest Biographer of Ludwig van Beethoven*, Lewiston NY 2011, S. 106.

<sup>53</sup> BELLOFATTO – JANDER, *Discovered Portrait*, (wie Anm. 52), S. 15.

<sup>54</sup> Franz Glück fragt, ob Beethovens Bemerkung in diesem Billett, Mähler solle das Bild zurückstellen, wenn er es „genug gebraucht habe“ nicht so zu verstehen ist, dass es Mähler in dem Zeitraum kopiert oder lithographiert hätte. (GLÜCK, *Bildnisse* /wie Anm. 2/, S. 114) Saglietti äußert sich im Prinzip ähnlich. (SAGLIETTI, *Beethoven* /wie Anm. 44/, S. 33.)

<sup>55</sup> Sieghard BRANDENBURG, *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 1, München 1996.

<sup>56</sup> „Offenbar hatte Beethoven ein von Mähler erstelltes Portrait demselben eine Zeit lang überlassen und fordert es nun zurück, da er einer Dame (nicht identifiziert) zugesagt hatte, es ihr zur Verfügung zu stellen. Er verspricht, sollte er davon profitieren, auch Mähler daran teilhaben zu lassen.“ Kommentar von JULIA RONGE, Beethoven-Haus Bonn, auf <https://www.beethoven.de/de/archive/view/5692025055739904/Maler>. Nach Meinung einiger Fachleute soll dieses Billett auf die Entstehung einer Kopie des Porträts gerade in diesem Zeitraum hinweisen. Frimmel deutete auf die Möglichkeit hin, dass Mähler sich das Bild ausgeborgt hätte, um eine Kopie zu machen, Glück, um es lithographieren zu lassen. FRIMMEL, *Beethoven-Studien* (wie Anm. 32), S. 63; GLÜCK, *Beethoven-Bild* (wie Anm. 35), S. 114.

<sup>57</sup> ANONYM, *Dwight's Journal of Music*, 13. August 1870, S. 295

from life which Mähler made of the composer.”<sup>58</sup> Im Übrigen, welches der Beethoven-Porträts für diesen Zweck tatsächlich kopiert wurde, können wir nicht mit aller Sicherheit sagen.<sup>59</sup> Tatsache ist, dass die beiden Mählerschen Beethoven-Porträts, sowohl das von 1804/1805 wie auch das von 1814/1815 sich in Wien befunden haben und dass gerade Thayer während eines seiner Aufenthalte in Wien das Kopieren hätte vermitteln können – um eben dem “Bostoner Mann”, wenn schon kein Original-Beethoven-Porträt, dann zumindest eine Kopie zu besorgen. In so einem Fall wäre die Entstehung erst zwischen 1863 und 1869 anzusetzen. Verschollen?

### **Lithographie von Josef Kriehuber**

31,5 x 25,3 cm, Ausschnitt (Brustbild) aus dem originalen Kniestück Mählers, der Kopf ist seitenverkehrt. Bezeichnet, laut dem Beethoven-Haus, Bonn: unten links: "cop. Kriehuber / [1]865", betitelt unten Mitte: „Ludwig van Beethoven“ [faksimilierte Unterschrift]"; Mitte auf Trägerpappe betitelt: "in seinem 28ten [sic!] Jahre gemalt.“ Erschienen bei ARTARIA. (Beethoven-Haus Bonn, B 7; K 7/12). Im Vergleich zu dem Mählerschen Bild hat Beethoven zusätzlich noch einen Mantel auf den Schultern. Offenbar um eventuelle Missverständnisse gleich auszuräumen, ließ A. W. Thayer in mehreren Zeitungen die folgende Information veröffentlichen: „[...] nach einem im Besitze der Familie B's befindlichen Oelbilde [...] von einem Secretair Mähler und zwar aus der Zeit von 1805-7 herrühre“.<sup>60</sup> Allgemein wird dieser Lithographie kein großer künstlerischer Wert zugeschrieben.<sup>61</sup> Das Gesicht ist kaum mit der Vorlage Mählers vergleichbar. Reproduktion auch online.<sup>62</sup>

## **6. Nikolaus Joseph von Jacquin (1727–1817)**

Signiert, datiert: „J. Mähler /pinx. 1806.“ Maße 69,7 x 55 cm, ganze Figur, Antlitz im Viertelprofil links. Stehende Figur bei der Pfauenvolière, mittig platziert, Betonung der linken Hand, freie Landschaft als Hintergrund.

Provenienz: unbekannt; The Strong, Rochester, New York; Auktionsangebote (2015: „Cottone“ New York, 20. Oktober 2016: Dorotheum in Wien; 4. Juni 2020 in Berlin).

Nähere Umstände der Entstehung sind nicht bekannt. Jacquin (laut Beschreibung der Auktionshäuser, siehe Anm. 64) wird hier als Wissenschaftler und Botaniker präsentiert. Im Hinblick auf seine Bedeutung gleich in mehreren naturwissenschaftlichen Bereichen sind sowohl die naive Komposition wie auch das amateurhaft erfasste Milieu nicht ganz nachvollziehbar. Die starre Pose der Figur und die (vielleicht sogar für den Mann typische) Geste wirken ungelentk – hier werden wohl einige Mängel des Malers sichtbar, oder wie es Franz Glück elegant in einem

<sup>58</sup> The Concert Bulletin of the Boston Symphony Orchestra, Season 55 (= 1935-36), S. 279. Für den freundlichen Hinweis bedanke ich mich bei Luigi Bellofatto. Meine bisherigen Recherchen in den USA brachten keine Ergebnisse.

<sup>59</sup> Für eine Kopie des Beethoven-Porträts 1804/1805 würde das folgende Zitat sprechen: „Thayer deemed this the most interesting and engaging of the several portraits of Beethoven he had encountered“. So schreiben Bellofatto und Jander in einem anderen Kontext. BELLOFATTO – JANDER, *Discovered Portrait* (wie Anm. 52), S. 13.

<sup>60</sup> Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 30. Mai 1866, Nr. 22, S. 179; *Zellner's Blätter für Musik, Theater und Kunst*, 15. Juni 1866, S. 192; *Dwight's Journal of Music*, 21. Juli 1866, S. 279–280. Auch die Information darüber, dass es sich um einen Ausschnitt aus dem ersten Beethoven-Porträt Mählers handle, fand hier Erwähnung.

<sup>61</sup> „Die Lithographie Kriehubers nach diesem Kopfe aus dem Jahre 1865 ist als misslungen zu bezeichnen.“ FRIMMEL, *Beethoven-Studien* (wie Anm. 35), S. 31.

<sup>62</sup> Auf der hier an der ersten Stelle angeführten Webseite wird allerdings Mählers Name nicht genannt. [https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15170&template=dokseite\\_digiales\\_archiv\\_de&eid=1506&ug=Kopf-%20und%20Brustbild&mid=Bilder&dokid=i1444&seite=13-1](https://da.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15170&template=dokseite_digiales_archiv_de&eid=1506&ug=Kopf-%20und%20Brustbild&mid=Bilder&dokid=i1444&seite=13-1) (15.2.2010) wie auch <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dc-37a3-a3d9-e040-e00a18064a99> (beide 15.2.2010)

anderen Kontext formulierte: „gelegentlich ist ihm [=Mähler] eine gewisse Ungeübtheit anzumerken“.<sup>63</sup>

Reproduktion online einsehbar.<sup>64</sup>

## 7. **Bernhard Josef von Weckbecker** (1778–1852) mit Frau und Tochter

Signiert rechts unten: „J. Mahler pinx. 1807“, 107 x 86 cm. Mehrfigurliches Familienporträt, stets im Besitz der Familie Weckbecker (letzte Erwähnung: Franz Glück, 1961).<sup>65</sup>

Ein junges Ehepaar sitzend in einer Felsenlandschaft, die Frau in hellem Kleid und einer Stola, hält ein etwa einjähriges Kind auf rechtem Arm, rechts von ihr der Ehemann, gekleidet in dunklen Rock und helle Hose. Nur der Mann richtet seinen Blick auf den Betrachter. Glücks Meinung: Das Kind sei etwas naiv dargestellt, auch das Sitzmotiv der Eheleute sei nicht ganz bewältigt, dennoch liebenswürdig.<sup>66</sup>

Mähler porträtierte einige in Wien lebende Mitglieder der Freiherrenfamilie Weckbecker aus dem Rheinland, mit der er noch aus seiner Koblenzer Jugendzeit in freundschaftlichen Beziehungen stand. Dieses Porträt gehört zu seinen wenigen Bildern, bei denen die Landschaft in einem solchen Ausmaß miteinbezogen wird.

Reproduktionen s/w und in Farbe.<sup>67</sup>

## 8. **Philipp von Weckbecker** (?–1808)<sup>68</sup>

Unsigniert, 56 x 44 cm, entstanden um 1807. Ganzfigur, leicht nach rechts gewendet, Blick auf Betrachter. Stets im Besitz der Familie Weckbecker (letzte Erwähnung Glück, 1961).<sup>69</sup>

Junger Mann sitzend auf einem Felsen in romantischer felsiger Landschaft, in der rechten Hand eine Feder, in der linken eine Papierrolle, gekleidet in dunklen Rock, helle Hose, Stiefel. Auf dem Boden liegt sein Zylinder und Spazierstock.

Schwarzweiße Reproduktion.<sup>70</sup>

## 9. **Friedrich von Weckbecker** (1787-1840)

Bruststück, Halbprofil rechts, Blick nach links gerichtet. Provenienz: Familie Weckbecker; entfremdet (Frimmel, 1917).

Die Identität des Mannes ist nicht eindeutig - Philipp, wahrscheinlicher jedoch Friedrich, schreibt Glück.<sup>71</sup> Signiert rechts unten: „J. Mahler pinx. 1807“ (nach Frimmel). Entstehungsjahr und Größe unbekannt (nach Frimmel: „klein“).

Reproduktion nach einem alten Photo.<sup>72</sup>

<sup>63</sup> GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), 11-12.

<sup>64</sup> <https://www.wilnitsky.com/scripts/redgallery1.dll/details?No=40652> (20.11.2019);

<https://www.dorotheum.com/de/1/1386592/> (20.5.2019);

[https://www.invaluable.com/auction-lot/Mahler,-Johann-Willibrord-Joseph-Anton:-Bildnis-N-6377-c-FE04980A4E?utm\\_source=inv\\_kwalert&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=keywordalertlive&utm\\_term=2](https://www.invaluable.com/auction-lot/Mahler,-Johann-Willibrord-Joseph-Anton:-Bildnis-N-6377-c-FE04980A4E?utm_source=inv_kwalert&utm_medium=email&utm_campaign=keywordalertlive&utm_term=2) (17.5.2020)

<sup>65</sup> Angaben über die Maße, Signierung und Provenienz der Bilder MWL 8 – 11 sind jeweils dem folgenden Artikel entnommen: GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2).

<sup>66</sup> Ebenda. S. 12.

<sup>67</sup> Ebenda; Wilhelm WECKBECKER (hg.), *Die Weckbeckers. Karriere einer Familie nach alten Aufzeichnungen*, Graz 1966.

<sup>68</sup> Bezüglich der Identität des Porträtierten schlich sich in meiner Studie *W. J. Mahler: Beethoven-Porträtist und Metternich-Beamter*, (genau genannt auf S. 2), S. 124, 154 u. FN 240, bedauerlicherweise ein Fehler ein: richtig ist Philipp von Weckbecker.

<sup>69</sup> GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 12.

<sup>70</sup> Ebenda.

<sup>71</sup> Ebenda. S. 13. Hier zitierte Glück auch Frimmels Kenntnisse.

## 10. Friedrich von Weckbecker (1787–1840)

Kniestück in kleinem Format. Franz Glück schreibt,<sup>73</sup> dass es in einer Notiz von Hugo Freiherrn von Weckbecker erwähnt war. Angeblich ohne Malersignatur. Verschollen (nach Glück, 1961).<sup>74</sup>

## 11. Philipp von Weckbecker (?–1808)

Kniestück in kleinem Format. Glück schreibt,<sup>75</sup> dass das Porträt in einer Notiz von dem Familienmitglied Hugo Freiherrn von Weckbecker erwähnt war, und soll unsigniert gewesen sein. Verschollen (nach Glück, 1961).

## 12. Julie von Vering, verh. Breuning (1791- 1809)

Unsigniert, Entstehung um 1807/1808. Kniestück, 105 x 83 cm.

Provenienz: Familie von Breuning; Wien Museum /vorher Historisches Museum Wien, (HMW-51089).

Junge Frau mit mehrfachem Bezug zu Beethoven: selbst mit Beethoven bekannt, Gattin seines lebenslangen Freundes Stephan von Breuning<sup>76</sup> und die Tochter des Arztes Beethovens Gerhard von Vering. Wie bei dem frühen Beethoven-Porträt bediente sich Mähler auch hier der Allegorie. Die 18-jährige mit dem auf den Betrachter gerichteten Blick ist als Flora, römische Göttin der Blüte dargestellt: im schwarzen Haar eingeflochtene Rosen verschiedener Farben, in einem leichten weißen Kleid gewandet, in der linken Hand hält sie das Ende von einem pastellgrünen seidenen Schal, in dem, wie zu einem Korb gerafft, Rosen liegen. Die Rechte ergreift den Schal in der Mitte, der sich dann beinahe über das ganze Bild kunstvoll aufbauscht, über ihren Kopf hinaufsteigt und schließlich in Girlanden gegen den Himmel mit Rosawolken endet. Daraus ergibt sich der Eindruck einer Leichtigkeit. Lebendige und fröhliche Farbskala charakterisiert das Porträt.

Am Rande seines Beethoven-Themas äußerte sich Owen Jander auch über dieses inszenierte poetische Bild; er hielt den steigenden hellen grüngrauen Schal für eine Metapher des frühzeitigen Tod Julies (also ein posthumes Porträt) und theoretisierte über die Parallele mit dem Beethoven-Porträt (1804/5). Die Inspiration Mählers für den Schal glaubte er in dem Mantel, den Beethoven auf Mählers nur ein paar Jahre zuvor entstandenen Bildnis trägt, zu sehen. Und dieses *Cape*, behauptete er weiter, gehe auf das *Cape* des Beethoven-Großvaters auf dessen Porträt von Radoux zurück.<sup>77</sup>

Realistisch gesehen konnten verschiedene Flora-Darstellungen bereits in der Zeit von Mählers Studium (Flora auf Gemälden und vielleicht noch mehr Flora-Statuen, Freiluftplastiken in Gärten) inspirativ gewirkt haben –mehr oder weniger reichlich mit Blumen geschmückt (Haare, Blumenkorb oder Blumengirlanden in der Hand). Zum Bildkonzept der Julie und speziell zum Motiv des dominanten aufgebauschten Schals könnte etwa auch das ganzfigurliche lebensgroße Porträt der Karoline Liechtenstein, der jungen Ehefrau des Alois Fürst Liechtenstein, von

<sup>72</sup> Außer der s/w Reproduktion auch eine Kurzbeschreibung in: Theodor von FRIMMEL, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, Bd. 3 (1917), S. 70 wie auch Tafel XX.; GLÜCK, *Bildnisse* (wie Anm. 2), S. 13.

<sup>73</sup> GLÜCK, *Bildnisse* (wie Anm. 2), S. 13.

<sup>74</sup> Ebenda.

<sup>75</sup> Ebenda.

<sup>76</sup> *Beethovens Violinkonzert Op. 61 ist Stephan von Breuning gewidmet, die Klavierfassung seiner Frau Julie, einer begabten Pianistin, die mit Beethoven öfter im privaten Kreis spielte.*

<sup>77</sup> „What antecedents exist for this private symbolic invention? The cape in the Mähler portrait of Beethoven, done just a few years before; and the dark cape in Beethoven’s cherished portrait of his grandfather.“ JANDER, *Radoux Portrait* (wie Anm. 37), S. 103 (FN 71). (Siehe auch Seite 9.) Nüchtern betrachtet, die Erklärung durch eine Verkettung der Inspirationen scheint etwas übertrieben zu sein. In einer Erwähnung dieses Porträts im Rahmen seiner ikonographischen Auseinandersetzung mit Mähler verwendet KINDERMAN den Begriff „kosmische Bildersprache“. KINDERMAN, *Beethoven-Bilder* (wie Anm. 50), S. 90.

Elisabeth Vigée-Lebrun beigetragen haben, das bis jetzt nicht in Betracht gezogen wurde.<sup>78</sup> Für jenes Bild der schwebenden Frauenfigur gab es übrigens kein zeitgenössisches Vorbild, es entstand 1793 in Wien im Auftrag des Ehemannes und bildete einen Teil der Ausstattung im Palais Liechtenstein in der Herrengasse in Wien.<sup>79</sup> Dort können es sowohl Breuning wie auch Mähler gesehen haben. Oder ging Mählers Bekanntschaft mit diesem Bild auf einen besonderen Anlass zurück? Ein interessantes Detail: Die abgebildete Fürstin Karoline war inoffiziell liiert mit dem Besitzer des Gallizinbergs in Wien, dem Freiherrn von Langendonck, mit dem sie zwei Kinder hatte (näher siehe in *Supplementi*, zum Beethoven-Bild MWL 5). Es war also derselbe Langendonck, vom dem ein Teil seines Besitzes auf dem Beethoven-Porträt von 1804/5 erfasst wurde.

Während Karoline Liechtenstein von Vigée-Lebrun als Göttin Iris porträtiert wurde, stellte Mähler die nur einige Monate nach der Hochzeit verstorbene 18-jährige Julie (wirklich posthum?) als Göttin Flora dar. Vielleicht fiel dabei die Wahl auf Rosen auch mit Bedacht (in der Pflanzensymbolik stehen Rosen für Schönheit, aber auch Vergänglichkeit<sup>80</sup>)? Ein Erinnerungsporträt für den jungen Witwer hätte gewiss eine komplexe Botschaft in sich tragen können.

Reproduktionen in Farbe und s/w.<sup>81</sup>

### 13. Julie von Breuning, geb. von Vering (1791–1809)

Nähere Details über dieses zweite Bildnis der Julie von Vering sind unbekannt.

Seine Existenz bezeugt nur der folgende Satz von A. W. Thayer: „Mähler hat auch Julia von Vering, die Braut Stephan von Breunings, zweimal gemalt (die Bilder waren im Besitz Gerhards von Breuning).“<sup>82</sup> Allein die Formulierung deutet darauf hin, dass es zwei eigenständige Bilder gab, nicht nur Eines in zwei Fassungen. Die Information von zwei Porträts übernahm auch Franz Glück in seiner Mähler-Werkliste.<sup>83</sup> Verschollen?

### 14. Franz Georg Karl Fürst Metternich-Winneburg-Ochsenhausen (1746–1818)

Datiert und signiert „J. Mähler pinx. 1808“ links unten, beschriftet rückseitig: „Franciscus Georgius Carolus S: R: I: Princeps a Metternich Winneburg Ochsenhausen, Natus 9<sup>no</sup> Martii 1746. Aetatis 59 annorum“.<sup>84</sup> Maße: 146 x 101 cm. Kniestück, Viertelprofil links, Blick auf Betrachter gerichtet.

Provenienz: stets in der Familie Metternich, zuletzt im böhmischen Metternich-Familien-schloss Kynžvart; nach dessen Verstaatlichung auch weiterhin dort. (KY 01427a)

Weißhaariger alter Mann, der Vater des zukünftigen Staatskanzlers Metternich, stehend vor rotem Stuhl, schwarz gekleidet, mit grün-rosa Schärpe und dem Orden vom Goldenen-Vlies

<sup>78</sup> Das erwähnte Porträt der Karoline Liechtenstein von Elisabeth Vigée-Lebrun ist einsehbar auf der Webseite [http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase\\_main.asp?module=browse&action=m\\_work&lang=de&id=92343&oid=W-147200412195342025](http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&id=92343&oid=W-147200412195342025) (30.6.2020).

<sup>79</sup> Später wurde die öffentlich zugängliche Gemäldegalerie übersiedelt.

<sup>80</sup> In der Kulturgeschichte bedeuteten rote Rosen Liebe, Vollkommenheit, die rosafarbenen junge Liebe, weiße Rosen Unschuld, ewige Treue und auch Tod, die Liebe über den Tod hinaus.

<sup>81</sup> Schwarzweiß: GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2). In Farbe: ROBBINS LANDON, Beethoven (wie Anm. 21), S. 98; SCHIRLBAUER, Beethoven-Porträtist (genannt auf S. 2), S. 156; online <https://www.beethoven.de/de/media/view/6291816030666752/Juliana+%28Julie%29+von+Breuning%2C+geb.+von+Vering+%281791-1809%29+-+Fotografie+eines%2C+wohl+von+Willibrord+Joseph+Mähler+stammenden+Ölgemäldes?fromArchive=4886601146564608> (20.4.2020)

<sup>82</sup> THAYER, Beethoven (wie Anm. 27), S. 403.

<sup>83</sup> GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 13.

<sup>84</sup> Das von Mähler angegebene Entstehungsjahr ist in sich widersprüchlich: 1808 war Metternich Senior bereits 62 und nicht 59 Jahre alt. Fuks erwähnt in seiner Beschreibung des Metternich-Schlusses in Tschechien das Porträt als im Jahre 1805 entstanden. Ladislav FUKS, *Zámek Kynžvart. Historie a přítomnost* [Schloss Kynžvart. Vergangenheit und Gegenwart], Karlove Vary 1958, S. 67.

dekoriert, rechte Hand ruhend auf Schreibtisch. Grünlichgrauer Hintergrund, oben und rechts braune Draperie. Repräsentatives Porträt.

Reproduktion.<sup>85</sup>

## 15. Bildnis eines unbekanntes Mannes mit seiner Tochter

Signiert und datiert rechts unten: „J. Mähler pinx. 1812“.<sup>86</sup> Maße: 172 x 113 cm, ganzfigurliches Doppelporträt. Beide Personen mit Blick auf Betrachter. Soweit man den kolportierten Informationen entnehmen kann, herrscht über ihre Identität keine Einigkeit.<sup>87</sup>

Der auf einem Stuhl leger sitzende Mann in Uniform (ohne übliche Stiefel), hält seinen linken Arm schützend um die Schulter eines ca.10-jährigen Mädchens. Dieses hat eine dunkle bestickte Stola in den Händen. Oben und links eine Draperie. Die Abwesenheit der Kindesmutter lässt vermuten, dass es um einen verwitweten Vater geht. Die Uniform weist auf das Sächsische Kavallerie-Regiment von Gersdorff /Prinz von Sachsen-Weimar hin.<sup>88</sup>

Provenienz: unbekannt(?); Auktionen 1998 und 2001, zuletzt am 5. Juni 2002 im Dorotheum Wien. Farbproduktion auf allen in Anm. 87 angeführten Webseiten.

## 16. Johann Baptist Wanhal/Jan Křitel Vaňhal (1739-1813), Komponist, Kapellmeister

Entstanden spätestens 1813 (Wanhal starb am 20. August 1813), ca. 55 x 44 cm, unsigniert. Bruststück, Viertelprofil links, Blick auf Betrachter gerichtet. Das Bild wurde 1815 in einer Wiener Zeitschrift genannt.<sup>89</sup>

Alter weißhaariger Mann, rötliches Inkarnat (Wangen), in dunklem Mantel, weißem Hemd mit weißem Halstuch (freie Pinselstriche).

Es ist eines der Porträts von Mähler in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, die nicht nur die gleiche Provenienz aufweisen, sondern auch manche andere Gemeinsamkeiten haben (Näheres siehe „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/Serie der Gesellschaft der Musikfreunde“). Schwarzweiße Reproduktion.<sup>90</sup>

## 17. Kaiser Franz II. (I.), (1768-1835)

Signiert, datiert: „J. Mähler pinx. / 1814“. Kniestück, 118,5 x 164,5 cm. Repräsentatives Porträt.

Der Kaiser stehend in weißem Uniformrock und roter Hose, mit vier Orden dekoriert, in linker Hand Säbel, in der Rechten Marschallstab. Der Hintergrund ist von ausladender Draperie und einer massigen Säule gebildet.

<sup>85</sup> SCHIRLBAUER, Beethoven-Porträtist (genannt in Einleitung, S. 2), S. 157.

<sup>86</sup> Siehe Angaben auf den Webseiten der nachstehenden Anmerkung.

<sup>87</sup> Auf Auktionen wurden voneinander divergierende Angaben zur Identität präsentiert: A) Wiener Dorotheum, 5. Juni 2002: „Bildnis eines hohen kaiserlichen Beamten mit seiner Tochter“

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph\\_Willibrod\\_Mähler\\_002.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Willibrod_Mähler_002.jpg) (21.11.2019). Die kaiserlichen Beamtenuniformen sahen wesentlich anders aus.

B) „Porträt des Freiherrn von Tautphoeus im Habit eines Generals auf Stuhl sitzend mit seiner liebevollen Tochter die neben ihm steht rechts.“ <http://www.artnet.de/künstler/josef-willibrod-josef-mähler/portrait-des-freiherrn-von-tautphoeus-im-habit-5UeorEMZ4qy2p6EjQRGGiA2> (20.2.2020);

<https://www.geni.com/people/Johann-von-Tautphoeus-Freiherr/6000000072511107967> wie auch [https://www.mageda.de/az\\_1.php?knr=8809&name=mähler&pid={pid}&bnr=1&step=3](https://www.mageda.de/az_1.php?knr=8809&name=mähler&pid={pid}&bnr=1&step=3) (beide 26.2.2020).

C) Auf dieser Webseite wird sogar die (völlig ausgeschlossene!) Möglichkeit eines Selbstporträts erwogen: <https://www.wilnitsky.com/scripts/redgallery1.dll/details?No=40652> (30.3.2020).

<sup>88</sup> Für die Identifizierung der Uniform bin ich Harald Skala mit Dank verpflichtet.

<sup>89</sup> *Friedensblätter* (wie Anm. 2).

<sup>90</sup> GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 14.

In dem öfter zitierten Bericht aus den *Friedensblättern* 1815 wird behauptet, dass das repräsentative, offensichtlich auf Bestellung gefertigte Bild „durch Aehnlichkeit und Grandiosität des Styls die Blicke der Kenner fesselt“ (ein Urteil, das heute vermutlich etwas anders ausfallen würde). Ebenfalls liest man dort, dass es damals im „Saal, wo die Sitzungen des k. k. Hofkriegsrathes abgehalten werden“, also im Hofkriegsratsgebäude Am Hof aufgehängt war.<sup>91</sup> Aus der späteren Zeit gab es kein Zeugnis von der Existenz des Bildes und so wurde es bis heute für verschollen gehalten.<sup>92</sup> Meine Recherchen ergaben, dass es sich in den Sammlungen der Bundesmobilienvverwaltung Wien, im Hofmobiliendepot (MD 022091/000) befindet. (Vermutlich wurde es hier seit seiner Aussortierung verwahrt, die entweder nach dem Ende der Regierungszeit des Kaiser Franz oder erst bei der Übersiedlung des Kriegsministeriums 1913 in ein anderes Gebäude, erfolgte.)

Franz Glücks Worte über das damals verschollen geglaubte Porträt: „Die Tatsache des Vorhandenseins eines Kaiserbildes und vor allem seiner Würdigung durch die ‚alten Meister‘ ist ein neuer Beweis dafür, daß Mähler durchaus nicht für einen Dilettanten [im heutigen abschätzigen Sinne] angesehen wurde.“<sup>93</sup> Die Umstände des Malauftrages liegen im Dunkeln.

Keine Wiedergabe bisher bekannt.

## 18. Elisabeth Hummel, geb. Röckl (1793-1883), Sängerin

Entstanden vermutlich 1813/1814 im Zusammenhang mit der Trauung mit dem Komponisten Johann Nepomuk Hummel am 22. April 1813 im Wiener St. Stephan-Dom.<sup>94</sup> Unsigniert. Maße 63,8 x 48,3 cm. Brustbild, halb nach links.

Ein Pendant zu dem Hummel-Porträt von Mähler (siehe MWL 19). Junge, auf Betrachter blickende Frau mit dunklem Haar, gekleidet nach neuester Mode in weißem hochgeschlossenem Kleid mit Halskrause und Oberarmpuffen, halb in eine helle rotbräunliche Stola eingehüllt. Der Himmel und angedeutete Baumkronen in gelblich-bräunlichen Tönen als Hintergrund. Fälschlicherweise wurde dieses Porträt bis vor kurzer Zeit als ein Werk von „Möller“ (ohne Vornamen) geführt. Dieser unrichtige (öfter falsch gehörte) und unvollständige Name kommt überraschenderweise schon bei dem Musikforscher und -sammler Aloys Fuchs vor, im Zusammenhang mit dem Porträt des Komponisten-Gatten der Elisabeth Röckl.<sup>95</sup>

Provenienz: J. N. Hummel-Nachlass; Goethe-Museum Düsseldorf (KM Nr. 2871).<sup>96</sup>

Reproduktion sowohl schwarzweiß wie auch in Farbe.<sup>97</sup>

## 19. Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Komponist, Pianist, Pädagoge

Dokumentiert sind insgesamt drei Fassungen (Unterschiede: Format, Ausschnitt, kleine Details in Bekleidung). Eine von ihnen wurde im Mai 1815 in *Friedensblättern*, im Rahmen der „Tonkünstler-Galerie“ Mählers erwähnt.<sup>98</sup>

<sup>91</sup> *Friedensblätter* (wie Anm. 2).

<sup>92</sup> Siehe GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 15.

<sup>93</sup> Ebenda. Die künstlerische Qualität des Bildes würde Franz Glücks Erwartungen kaum erfüllen.

<sup>94</sup> Michael LORENZ, *Die „Enttarnte Elise“: Elisabeth Röckels kurze Karriere als Beethovens „Elise“*, Bonner Beethoven-Studien, 9 (2011), online [https://homepage.univie.ac.at/michael.lorenz/beethovens\\_elise/](https://homepage.univie.ac.at/michael.lorenz/beethovens_elise/) (20.3.2020). Die Sängerin wurde am 15. März 1793 geboren.

<sup>95</sup> Gemeint ist der Artikel von FUCHS, Bildergalerie (wie Anm. 9), S. 89–92: „Die sämtlichen [sic!] Porträts sind mit Ausnahme Salieris von Kupelwieser und Hrn. Möller.“ Siehe auch die folgende Anmerkung.

<sup>96</sup> In dem Museumskatalog – Inge KÄHMER (bearb.), *Katalog der Musikalien. Goethe-Museum Düsseldorf, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung*, Bonn 1987 – wie auch in Krolls Hummel-Biographie (Mark KROLL, *Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World*, Lanham – Toronto – Plymouth, 2007, S. 509) ist das Porträt als ein Werk von „Möller“ bezeichnet.

<sup>97</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Elisabeth\\_Röckel](https://de.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_Röckel) (20.4.2020); SCHIRLBAUER, Beethoven-Porträtist (genannt in Einleitung, S. 2).

<sup>98</sup> *Friedensblätter* (wie Anm. 2).



### a. Fassung „Düsseldorf“

Unsigniert, 63,8 x 48,3 cm, Brustbild, halb nach rechts.

Entstanden vermutlich als erste Fassung bereits 1813/1814, als Pendant zu dem Porträt seiner Gattin Elisabeth Röckl (siehe voriges Bild) aus dem Anlass ihrer Hochzeit in Wien 1813.<sup>99</sup> Der jüngere Mann in Dreißigern mit dunklem, leicht gelocktem Haar in Titus-Frisur. Gekleidet in voluminösem dunkelgrünem Mantel, darunter rotgestreifte Weste, weißes Hemd mit Kragen und weißem Halstuch. Einen ziemlich großen Teil der Bildfläche nimmt sein rechter Arm ein. Als Hintergrund stilisierter, in hellbräunlichen Tönen gehaltener Himmel.

Das Porträt wurde die längste Zeit als ein Werk von „Möller“ geführt. Provenienz: J. N. Hummel-Nachlass; Goethe-Museum Düsseldorf (KM 2877).<sup>100</sup>

Farbproduktion.<sup>101</sup>

### b. Fassung „Boston“

Entstehung nach 1814, Details wie Größe, Signierung und Datierung unbekannt.

Diese Fassung gehörte zu der Serie von sechs Bildern, die Thayer 1860 aus Mählers Nachlass für den Bostoner Mäzen Gardner Brewer erwarb – siehe „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/„Bostoner Serie““.

Zur Entstehung dieser konkreten Fassung des Porträts: Nach Mählers vermutlich ältestem Hummel-Porträt, das etwa zusammen mit dem Porträt seiner Ehefrau für Privatzwecke des Paares entstanden war, dürfte Mähler zwei weitere Fassungen des Bildes gefertigt haben, die jeweils ein Ausschnitt des früheren Porträts sind und kleineres Format haben. Unklar ist, welche der als b) und c) bezeichneten Fassungen danach folgte. Diese Fassung könnte aber beinahe gleichzeitig mit dem vorigen Porträt gemalt worden sein, als eine schlankere Variante für Mählers Verwendung, für seine „Tonkünstlergalerie“, und ihm als Vorlage für zukünftige „Kopien“ im Weiteren gedient haben – bis sie schließlich aus dem Nachlass des Künstlers in die USA gelangte.

Da es an sich mehrere Szenarien der Entstehungsgeschichte gibt, lassen sich auch die Entstehungszeiten der anderen zwei Fassungen kaum klären. Im Übrigen, Thayer hielt dieses Porträt für das beste von der ganzen *Bostoner Serie*.<sup>102</sup>

Verschollen?<sup>103</sup>

### c. Fassung „Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“

Unsigniert, ca. 55 x 44 cm, Bruststück, Halbprofil rechts, Blick auf Betrachter gerichtet.

Entstanden vermutlich zwischen 1814 und 1822. (Näheres siehe in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/ Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“.) Frimmels Meinung zur Entstehungsgeschichte: „Es scheint, daß die Originalaufnahme bei Mähler bis zu dessen Tode verblieben ist, u. dass er für die Tonkünstler-Galerie eine Wiederholung gemalt hat.“<sup>104</sup>

Unterschiede gegenüber der „Düsseldorfer Fassung“: Format, Ausschnitt (hier Wegfallen von Umgebung im Hintergrund) und einige Details der Bekleidung (hier Weste ohne Streifen, anderer Halstuchknoten). Außerdem scheint hier Hummel etwas älter zu sein. Der Maler hätte das Aussehen seines Modells leicht aktualisieren können, denn Hummel hielt sich in Wien 1811 – 1816 auf. Theodor von Frimmel vermutete bereits vor hundert Jahren Mähler als Autor dieses Porträts.<sup>105</sup>

<sup>99</sup> Vielleicht könnten noch erhellende Details über die Entstehung des Bildes in jeweiligen Nachlassteilen Hummels (in British Library und Goethe Museum Düsseldorf) vorkommen,

<sup>100</sup> Als „Möller“ genannt in: KÄHMER, Katalog der Musikalien (wie Anm. 96), wie auch in der Hummel-Biographie KROLL, Hummel (wie Anm. 96), S. 508.

<sup>101</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/Johann\\_Nepomuk\\_Hummel#/media/File:Johann-nepomuk-hummel.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Johann_Nepomuk_Hummel#/media/File:Johann-nepomuk-hummel.jpg) (19.4.2020); SCHIRLBAUER, Beethoven-Porträtist (genannt in Einleitung, S. 2), S. 157.

<sup>102</sup> THAYER, *Dwight's Journal of Music*, 25. Juli 1863, 65; ebenda, 13. August 1870, S. 295.

<sup>103</sup> Meine Anfragen in einigen US-Institutionen brachten bisher kein positives Ergebnis. Vielleicht zeigt die Reproduktion auf der Webseite <https://www.granger.com/results.asp?image=0072301> (14.6.2020) das „verschollene“ Bild?

<sup>104</sup> FRIMMEL, Beethoven-Studien (wie Anm. 32), S. 60.

<sup>105</sup> FRIMMEL, Skizzen (wie Anm. 72), Bd. 5, 1920, S. 108.

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf 1822); ab 1830 Sammlungen der GdM Wien.<sup>106</sup>  
Reproduktion schwarzweiß und in Farbe.<sup>107</sup>

## 20. Ludwig van Beethoven (1770-1820)

Von Mähler sind drei Fassungen und eine Autorenkopie dieses Bruststücks dokumentiert (nach ihnen entstanden später weitere fremde Kopien und Lithographien). Sie unterscheiden sich ein wenig in der Bildgröße, sonst gibt es kleine (auch farbliche) Abweichungen bei der Kleidung (Weste, Halstuch) wie auch beim Hintergrund, in Licht- und Schattenverhältnissen und auch leicht in den Proportionen des Antlitzes, bzw. des Gesichtsausdrucks. Die älteste Fassung muss bereits vor Mai 1815 entstanden sein, da das Beethovenporträt im Mai 1815 in den *Friedensblättern* genannt wurde.<sup>108</sup> Als Entstehungsjahr figuriert beinahe überall 1815, beziehungsweise um 1815 oder 1814/1815). Die heutige Beurteilung dieses „zweiten“ Beethoven-Porträts von Mähler ist längst nicht mehr derart streng, wie es einst Theodor von Frimmel formulierte.<sup>109</sup> Neuere kunsthistorische Meinungen siehe zum Beispiel bei Alessandra Comini und Silke Bettermann.<sup>110</sup>

### a. Fassung „Karajan“

Signiert: „J. Mähler pinx“ (rechts unten). 62 x 47 cm, Brustbild, leicht nach rechts gewandt.

Zur Entstehung: „gemalt von J. Mähler [...] vor dem 27. Mai 1815 zu Wien“ – schrieb ehemals der Besitzer Theodor von Karajan auf der Rückseite des Bildes.<sup>111</sup> Franz Glück wunderte sich über diese Worte: „Es bleibt ganz unklar, weshalb das Karajansche Bild gerade ‚vor dem 29. Mai 1815‘ gemalt sein soll, und vor allem ist das nur ein *terminus ante*.“<sup>112</sup> In der Tat war dieses Datum die Schlussfolgerung Karajans anhand des im Mai 1815 publizierten, und hier oft zitierten Artikels über Mähler. Die Zeitangabe ist nichts anderes als dessen Erscheinungstag in *Friedensblättern* (Glück vertippte sich noch dazu, anstatt des richtigen Erscheinungstags „27.“ nannte er den „29. Mai.“) Er bewertet diese Fassung als die beste unter allen. „Die Malerische Qualität wird ebenso deutlich wie der Ausdruck der Persönlichkeit, der noch in keiner Weise überakzentuiert ist.“<sup>113</sup>

Provenienz: 1860 aus Mählers Nachlass von Theodor von Karajan gekauft; Familie Karajan – zuletzt Dr. G. Henle; (als Vermächtnis an) Beethoven-Haus Bonn (Coll. B 2388). Bisher mehrfach reproduziert.<sup>114</sup>

### Lithographie

Entstand sie nach der „Karajan-Fassung“ oder jener der „Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“? Entstehungszeit unbekannt. Stecher laut Bezeichnung: Frederick

<sup>106</sup> Quittung Mählers ex 1822 und Kaufvertrag Sonnleithner/GdM ex 1830 (siehe Anm. 5 und 6).

<sup>107</sup> Schwarzweiße Reproduktion: GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 13; in Farbe online: [https://austria-forum.org/af/Bilder\\_und\\_Videos/Historische\\_Bilder\\_IMAGNO/Hummel%2C\\_Johann\\_Nepomuk/00351282](https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hummel%2C_Johann_Nepomuk/00351282) (5.3.2020).

<sup>108</sup> *Friedensblätter* (wie Anm. 2). Das andere, frühere Beethoven-Porträt (1804/1805) kann dort nicht gemeint sein, denn dieses hatte sich schon seit einigen Jahren im Besitz Beethovens befunden.

<sup>109</sup> Welche Fassung mag Frimmel gekannt haben, als er 1905 schrieb, „künstlerisch wertvoll ist das Bild nicht“ (siehe Frimmel, Beethoven-Studien /wie Anm. 32/, S. 59, 61 und 62) und dem Bild gewisse Charakterlosigkeit und „unverkennbare allgemeine künstlerische Schwäche“ attestierte, das Bild als „Machwerk“ bezeichnete und dem Maler unterstellte, dass die „Wiederholungen“ [=weitere Fassungen] in der „Aufdringlichkeit des Dilettanten“ lägen? 1920 ist bei Frimmel ein Meinungswandel diesbezüglich festzustellen: „ein wertvolles Exemplar des zweiten Mählerschen Beethovenporträts aus dem Besitz des [...] Karajan.“ FRIMMEL, Skizzen (wie Anm. 72), Bd. 5, 1920, S. 103.

<sup>110</sup> COMINI, Beethoven (wie Anm. 43), S. 36. BETTERMANN, Beethoven (wie Anm. 45), S. 48.

<sup>111</sup> Hier zitiert nach: FRIMMEL, Beethoven-Studien (wie Anm. 32), S. 60.

<sup>112</sup> GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 16.

<sup>113</sup> Franz GLÜCK, *Prolegomena zu einer neuen Beethoven-Ikonographie*, in: Festschrift Otto Erich Deutsch, a cura di W. Gerstenberg, Kassel 1963, S. 204.

<sup>114</sup> Oft reproduziert. Sonst die Webseite des Beethoven-Hauses, Bonn.

W. Halpin. Besitzer: New York Public Library (Sign: b16492080 Engraving) – in Joseph Muller Sammlung musikalischer und anderer Porträts.<sup>115</sup> Reproduktion online einsehbar.<sup>116</sup>

### Lithographie

Anonymer Autor. Veröffentlichung auf dem Frontispiz der Publikation *Beethoven: a memoir by Elliott Graeme. With an essay (quasi Fantasia) "On the hundredth anniversary of his birth", etc.* von Ferdinand Hiller, London 1870. 15,0 x 11,5 cm, betitelt in der Mitte: "BEETHOVEN."<sup>117</sup> Beethoven-Haus Bonn (Sign. B590 – K 7/21). Reproduktion online einsehbar.<sup>118</sup>

### b. Fassung „Gleichenstein“

Entstanden um 1815(?), Maße 64 x 48,5 cm.

Das Bild war für Ignaz Freiherrn von Gleichenstein (1778–1833) bestimmt, Beethovens Freund und Gatten der Schwester von Therese Malfatti. Bis heute ist es im Besitz der Familie Freiherr von Gleichenstein in Deutschland. Reproduktionen.<sup>119</sup>

### c. Fassung „Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“

Unsigniert, 55,5 x 44 cm – damit das kleinste Format von allen Fassungen. Entstanden um 1815 (dennoch zwischen 1815 und 1822 möglich – siehe weiter Glücks Hypothese).

Hellerer Gesamteindruck, legere Kleidung des Mannes: weißes Hemd, farbiges Halstuch, dunkle Weste, hellbrauner Rock, einheitlicher Hintergrund. Glück vertrat die These, dass dieses Bild die späteste Fassung sei, weil gegenüber den anderen Varianten, Beethoven hier etwas älter erscheint (schmäleres Gesicht) und auch sein Haar sei ein wenig ergraut.<sup>120</sup>

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf 1822); ab 1830 Sammlungen der GdM Wien. (Näheres siehe in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/ Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“.) Das Urteil von O. E. Deutsch: „eigentümlich leblos und kalt“.

Zahlreiche Reproduktionen, online einsehbar.<sup>121</sup>

### Holzstich

Deutscher Holzstecher Paul Krey,<sup>122</sup> Brustbild, 28,7 x 22,3 cm. Bezeichnet und betitelt unten rechts: "J. P. Krey Sc."; in der Mitte: "Das Beethoven-Bildniß von J. W. Mähler." Veröffentlicht wurde der Stich in: *Illustrierte Zeitung*, Leipzig, 96 (1891) / Nr. 2495, vom 25. April, 442. Beethoven-Haus Bonn, B 553. Einsehbar online.<sup>123</sup>

<sup>115</sup> Frederick W. Halpin (1805 – 1880), englischer Stecher, Schüler seines Vaters ebenfalls Stechers. Nach einer einige Jahre dauernden Tätigkeit in London ging er um 1842 nach New York. Dort stach er Porträts und Buchillustrationen in Punktiermanier, um 1850 erweiterte er seine Tätigkeit und fertigte Landschaften und Porträts für dortige Verleger. Ulrich THIEME – Felix BECKER (hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (Lizenzausgabe DTV München 1992), Bd. XV, S. 529.

<sup>116</sup> <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-c71e-a3d9-e040-e00a18064a99> (2.4.2020)

<sup>117</sup> Online-Angaben des Beethoven-Hauses, Bonn.

<sup>118</sup> <https://www.beethoven.de/de/media/view/6121006557036544/Ludwig+van+Beethoven%2C+1815+-+Lithographie+nach+dem+Gemälde+von+Willibrord+Joseph+Mähler?person=M%25C3%25A4hler%252C%2BWillibrord%2BJoseph%2B%25281778-1860%2529&fromBildexpSearch=1> (4.4.2020)

<sup>119</sup> In Farbe: *Beethoven. Welt. Bürger. Musik* (Katalog zur Ausstellung in der Bundeskunsthalle in Bonn), Bonn 2020, S. 129. Schwarzweiß zum Beispiel in Robert BORY, *L. v. Beethoven*, Zürich 1960, S. 163.

<sup>120</sup> GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 16.

<sup>121</sup> <https://fineartamerica.com/featured/portrait-of-ludwig-van-beethoven-1770-1827-german-composer-and-pianist-artist-unknown-album.html> (20.4.2020)

<sup>122</sup> Der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tätige Deutsche Paul Krey, reproduzierender Holzschneider (Einzelblätter und Buchillustrationen). THIEME – BECKER, *Lexikon* (wie Anm. 115), Bd. 21/22, S. 524.

<sup>123</sup> <https://www.beethoven.de/de/media/view/6133740161990656/Ludwig+van+Beethoven%2C+1815+-+Holzstich%2C+wohl+von+Paul+Krey%2C+nach+dem+Gemälde+von+Willibrord+Joseph+Mähler?fromArchive=4890413836009472> (2.4.2020). Die Angaben stammen ebenfalls von der Webseite des Beethoven-Hauses.

#### d. Fassung /Autorenkopie „Bonner Lese“

Unsigniert, 67 x 55 cm. Entstehung nach 1815 (möglich sogar bis 1839).

Das Porträt ist laut Information auf der Webseite des Beethoven-Hauses, Bonn (s. Anm. 126) am meisten der Gleichenstein-Fassung ähnlich. Im Vergleich mit der Gleichenstein-Fassung ist hier die Weste rosa; mit der Karajan-Fassung sind hier einige Kleidungsdetails etwas vereinfacht und Hintergrund einheitlich, ohne Details, und auch der Dargestellte ist mehr nach rechts gewandt.

Das Bild soll von einem in Wien lebenden gebürtigen Bonner namens Friedrich Carl Aloys Por(t)z, der in Wien bestens etabliert gewesen war, nach dessen eigener Angabe bei Mähler in Auftrag gegeben worden sein. Aus patriotischen Beweggründen schenkte er diese Autorenkopie im Jahre 1840 der *Bonner Lese- und Erholungsgesellschaft* (heute die „Bonner Lese“).<sup>124</sup> Die Entstehungsgeschichte des Bildes ist aber nicht ganz klar, es gibt eigentlich mehrere Möglichkeiten (Näheres im Anhang „Supplementi“, Bild MWL 20d). Der Zeitpunkt der Bestellung lässt sich nicht bestimmen, da es aber auffallende Ähnlichkeit zwischen diesem Porträt und dem der Familie Gleichenstein gibt, könnten beide Porträts sogar in zeitlicher Nähe gemalt worden sein. Sollte das Bild aber erst gegen 1840 gemalt worden sein, wäre es der einzige Beweis, dass Mähler gegen 1840 die Malerei überhaupt noch aktiv betrieben hat.

Provenienz: ?; Porz; seit 1840 Lese- und Erholungsgesellschaft, Bonn; Beethoven-Haus Bonn Coll. B 1947.<sup>125</sup>

Farbproduktion online einsehbar.<sup>126</sup>

### 21. Joseph Leopold Eybler (1765-1848), Komponist, Hofkapellmeister

Gefertigt in zwei Fassungen, wobei unklar ist, welche der beiden das Original ist, von dem erstmals am 27. Mai 1815 berichtet wurde.<sup>127</sup> Es besteht keine Möglichkeit, beide Bilder zu vergleichen und ein endgültiges Urteil zu fällen.

#### a. Fassung „Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“

Entstanden vor Mai 1815, unsigniert, ca. 55 x 44 cm. Bruststück, Viertelprofil rechts.

Mann mit ergrautem Haar, Bekleidung: dunkler Rock, weißes Halstuch und Hemd mit Stehkragen, Weste. Einheitlicher Hintergrund.

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf, 1822); ab 1830 Sammlungen der GdM Wien (Ankauf). Näheres siehe in „Notizen zu Mählers Komponistenporträts. Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“. Frimmel vermutete Mähler als Urheber dieses Porträts bereits vor ein hundert Jahren.<sup>128</sup>

Reproduktionen: Franz Glück (s/w) und online in Farbe.<sup>129</sup>

<sup>124</sup> Protokolliert wurde die Aufnahme eines Briefes von Herrn Administrator Friedrich Porz, einem geborenen Bonner aus Wien, in dem er berichtete, „er habe [...] das in Wien vorhandene Original-Portrait unsers berühmten Landsmanns von[!] Beethoven durch den Mahler Herrn Mähler aus Coblenz copiren lassen, und verehere dasselbe der Gesellschaft zum Geschenk [...]“. (Stadtarchiv Bonn, Depositum Lese, LESE 15, Vorstandssitzungen (1838-1846), 4. Juli 1840, § 247.) Diese Information bekam ich dankenswerterweise von Alexander Wolfshohl.

<sup>125</sup> In der Beschreibung Alexander Wolfshohls zu einigen Ausstellungsexponaten (Michael LADENBURGER and Nicole KÄMPKEN /hg./, „Lichtstrahlen der Aufklärung“: *Die Bonner Lese-Gesellschaft – Geistiger Nährboden für Beethoven und seine Zeitgenossen*./ (Begleitpublikationen zu Ausstellungen des Beethoven-Hauses Bonn/, Bonn 2018.) Eine ältere Information, wonach das Bild „früher im Besitz des Grafen von Apponyi“ war und 1840 an diese Gesellschaft gelangte (F. A. SCHMIDT – Fr. KNICKENBERG, *Das Beethoven-Haus in Bonn und seine Sammlungen*, Bonn 1927, S. 40) wurde fallen gelassen. Weitere Erwähnungen sind zu finden in: Karl GUTZMER, *Lese- und Erholungsgesellschaft Bonn, Bilderverzeichnis*. Bonn 1969. Kat.-Nr. 2.; *Die Bildersammlung der Lese- und Erholungs-Gesellschaft*. Bonn, 1996, S. 56–57.

<sup>126</sup> <https://www.beethoven.de/de/media/view/5209936887808000/Ludwig+van+Beethoven%2C+1815+-+Ölgemälde+von+Willibrord+Joseph+Mähler?fromArchive=6007892788379648> (20.4.2020)

<sup>127</sup> *Friedensblätter* (wie Anm. 2).

<sup>128</sup> FRIMMEL, *Skizzen* (wie Anm. 72), Bd. 5, 1920 Wien, S. 108.

<sup>129</sup> GLÜCK, *Bildnisse* (wie Anm. 2), S. 13; <https://www.klassika.info/Komponisten/Eybler/index.html> (29.4.2020)

### b. Fassung „Boston“

Details unbekannt. Unklar ist, welche der beiden Fassungen das Original und welche eine Autorenkopie sein kann. Daher ist auch die Entstehungszeit nicht geklärt. Laut Thayers Berichten (1863) wurde das Bild 1860 aus dem Nachlass des Malers für den Mäzen Gardner Brewer in Boston erworben. Näheres in „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/ Bostoner Serie“.

Verschollen?

## 22. Adalbert Gyrowetz / Vojtěch Matyáš Jírovec (1763-1850)

Ausgeführt in zwei Fassungen. Welche der beiden entstand bereits vor Mai 1815<sup>130</sup> und ist daher als Original zu betrachten?

### a. Fassung „Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“

Entstanden vor Mai 1815(?), unsigned, ca. 55 x 44 cm. Bruststück, Viertelprofil, Blick auf Betrachtet gerichtet.

Etwa fünfzigjähriger Mann mit grauen Haaren, Bekleidung: dunkler Rock, weißes Hemd und Halstuch, weiße Weste. Weiche Ausarbeitung. Braungrüner Hintergrund ohne Details.

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf, 1822); ab 1830 Sammlungen der GdM Wien (Ankauf). Näheres siehe in „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/ Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“). Reproduktion.<sup>131</sup>

### b. Fassung „Boston“

Unklar ist, welche der beiden Fassungen das Original und welche eine Autorenkopie sein kann. Daher auch die Entstehungszeit nicht geklärt. Alle weiteren Details unbekannt. Laut Thayers Berichten (1863) aus dem Nachlass des Malers 1860 für den Mäzen Gardner Brewer in Boston erworben. Näheres in „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/Bostoner Serie“. Verschollen?

## 23. Abbé Joseph Gelinek / Josef Jelínek (1758-1825), Komponist, Pianist, Organist

Über das Porträt wurde erstmals im Mai 1815 berichtet, <sup>132</sup>daher spätestens im April 1815 entstanden. Fraglich ist, ob Mähler insgesamt zwei Fassungen, wie es bei einigen Bildern der Fall war, oder nur eine gemalt hat. Details über das Bild/die Bilder sind keine bekannt.

### a. Wiener Fassung?

Das Porträt war vermutlich in der Quittung für den realisierten Verkauf von Mähler an Sonnleithner im Jahr 1822 miteingeschlossen, in dem Kaufvertrag Sonnleithner/ GdM 1830<sup>133</sup> vielleicht ebenso, wenn auch ohne konkret genannt zu sein. In den Katalogen der Gesellschaft der Musikfreunde wurde es jedoch als Zuwachs nicht eingetragen, wie man sich durch das Studium der einschlägigen Unterlagen überzeugen kann. Es könnten sich einige Erklärungen anbieten, obwohl Franz Glück 1961, also noch vier Jahrzehnte vor der Entdeckung des Kaufvertrages zwischen Sonnleithner und der GdM, behauptete: „Ein Bildnis Joseph Gelineks ist freilich in dieser Reihe [gemeint ist die Sammlung der GdM] nie gewesen, und wir wissen nicht, wohin Mählers Porträt [...] hingeraten mag.“<sup>134</sup>

<sup>130</sup> *Friedensblätter* (wie Anm. 2).

<sup>131</sup> GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 13 (s/w). Vorsicht: Das Porträt auf dem folgenden Link <https://fineartamerica.com/featured/portrait-of-adalbert-gyrowetz-austrian-composer-album.html> (5.4.2020) ist nicht das Porträt des Adalbert Gyrowetz sondern des Johann Schenk (ebenfalls in den Sammlungen der GdM).

<sup>132</sup> *Friedensblätter*, (wie Anm. 2).

<sup>133</sup> Siehe Anm. 5 und 6.

<sup>134</sup> GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 15. Siehe auch Anm. 7.

Natürlich besteht auch die simple Möglichkeit, dass dieses Porträt nur als ein einziges Exemplar existierte, eben das im 1815 genannte, das zu Mählers Lebzeiten nie seine Wohnung verließ und erst kurz nach seinem Tod 1860 nach Boston verkauft wurde.

#### b. Fassung „Boston“?

Es ist also unklar, ob es überhaupt zwei Bilder gab. Gesichert ist nur, dass *ein* Mählersches Porträt von Gelinek laut Thayers Berichten aus dem Jahr 1863 zusammen mit anderen fünf Bildern aus dem Nachlass des Malers 1860 für den Mäzen Gardner Brewer in Boston erworben und in die USA transportiert wurde. Die letzte Spur seiner Existenz stammt von 1870.<sup>135</sup> (Siehe auch „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/ Bostoner Serie“.)

Verschollen?

### 24. Leopold Kozeluch / Leopold Koželuh (1747–1818), Komponist, Verleger

Entstanden vor August 1815,<sup>136</sup> unsigniert, ca. 55 x 44 cm groß. Bruststück, halb links.

Oberer Teil des Antlitzes ist intensiver „beleuchtet“. Bekleidung des Mannes verschmilzt beinahe mit dem Hintergrund, das gesamte Bild in dunklen bräunlichen Tönen gehalten (wirkt hier auch der nicht restaurierte Zustand mit?).

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf, 1822); ab 1830 Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (Ankauf). Näheres siehe in „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/ Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“. Im Übrigen, Franz Glück, der noch nicht über die Existenz des Kaufvertrages zwischen der Gesellschaft und Sonnleithner gewusst hatte, konnte sich 1961 noch skeptisch äußern: „Das Bildnis Kozeluchs ist als Arbeit Mählers sehr zweifelhaft“.<sup>137</sup>

Reproduktion?

### 25. Franz Krommer / František Krommer-Kramář (1759-1831), Komponist, Kapellmeister

Entstanden vor Mai 1815,<sup>138</sup> unsigniert, ca. 55 x 44 cm. Bruststück, Viertelprofil rechts.

Braunes Kolorit, weich ausgearbeitetes Antlitz, Blick auf den Betrachter gerichtet. Der Mann hat rötlichbraunes Haar in Titusfrisur, Bekleidung: dunkler Rock, weißes Halstuch und Hemd mit Jabot, Weste.

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf, 1822); ab 1830 Sammlungen der GdM Wien (Ankauf). Näheres siehe in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“.

Schwarzweiße Reproduktion.<sup>139</sup>

### 26. Joseph Preindl (1756-1823), Komponist, Domkapellmeister

Entstanden vor August 1815,<sup>140</sup> unsigniert, ca. 55 x 44 cm. Bruststück, Viertelprofil links.

Lichteinfall auf Stirn- und Augenpartie. Der Mann hat ergrautes kurzes Haar, trägt weiße Halsbinde mit Knoten, dunkle Weste, dunklen Rock.

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf, 1822); ab 1830 Sammlungen der GdM Wien (Ankauf). Näheres in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“.

Reproduktionen s/w und in Farbe.<sup>141</sup>

<sup>135</sup> *Dwight's Journal of Music*, 13. August 1870, S. 295.

<sup>136</sup> Erstmals genannt in: *Allgemeine musikalische Zeitung* (wie Anm. 4).

<sup>137</sup> GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 15.

<sup>138</sup> Erstmals genannt in: *Friedensblätter* (wie Anm. 2).

<sup>139</sup> Reproduktion z. B.: GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 14.

<sup>140</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* (wie Anm. 4).

## 27. **Antonio Salieri** (1750-1825), Komponist, Hofkapellmeister

Mähler schuf das Porträt in zwei Ausführungen, es ist noch keine definitive Entscheidung, welche der beiden das Original ist, von dem schon im Mai 1815 berichtet wurde.<sup>142</sup>

### a. **Fassung „Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“**

Zur Entstehung: vom Besitzer wird das Jahr 1816 angegeben (vielleicht aufgrund der bei der jüngsten Restaurierung freigelegten Signatur?). Diese Zeitangabe würde bedeuten, dass es sich um eine Autorenkopie, bzw. zweite Fassung handelt. Bruststück ca. 55 x 44 cm, Blick auf Betrachter gerichtet, brauner Hintergrund.

Grauhaariger alter Mann, dekoriert mit Orden, Bekleidung: dunkler Rock, Weste, weißes Hemd, weiße Halsbinde.

Provenienz: von Mähler durch J. Sonnleithner für seine Sammlung 1822 um 16 fl. angekauft; ab 1830 Sammlungen der GdM Wien (durch Ankauf). (Näheres in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/ Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“).

Reproduktion s/w und in Farbe.<sup>143</sup>

### b. **Fassung „Boston“**

Details unbekannt. Falls die vorangegangene Fassung vom Mähler tatsächlich mit dem Jahr 1816 bezeichnet ist, müsste es sich hier um das früher, also vor dem Mai 1815 entstandene Original handeln. Laut seinen Berichten (1863) erwarb Thayer das Bild aus dem Nachlass des Malers im Jahre 1860 für den Mäzen Gardner Brewer in Boston. (Näheres in „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/ Bostoner Serie“.)

Verschollen?

## 28. **Ignaz Seyfried** (1776-1841), Komponist, Kapellmeister

Entstanden vor August 1815,<sup>144</sup> unsigniert, ca. 55 x 44 cm. Bruststück, Halbprofil links, Blick nach oben gerichtet, warmes Kolorit, braungrüner Hintergrund. Antlitz mit teilweise rötlichem Inkarnat.

Mann mit Titus-Frisur trägt dunklen Rock und Weste, weißes Hemd mit Jabot. Franz Glück hielt das Porträt für das schönste in der ganzen Serie von Mählers Bildnissen in der GdM (ausgenommen jenes von Beethoven).<sup>145</sup>

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf, 1822); ab 1830 Sammlungen der GdM Wien (Ankauf). (Näheres siehe in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“.)

Reproduktion (s/w).<sup>146</sup>

## 29. **Michael Umlauf** (1781-1842), Komponist, Kapellmeister

Entstanden vor Mai 1815,<sup>147</sup> unsigniert, ca. 55 x 44 cm. Bruststück, Viertelprofil, Blick auf Betrachter gerichtet.

<sup>141</sup> GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 14; online einsehbar in Farbe:

<https://www.gettyimages.at/detail/nachrichtenfoto/joseph-preindl-organist-and-composer-canvas-by-an-nachrichtenfoto/56463239> (2.11.2019)

<sup>142</sup> Erstmals genannt in: *Friedensblätter* (wie Anm. 2).

<sup>143</sup> Schwarzweiß: GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 14; BORY (wie Anm. 119), S. 62; SCHIRLBAUER, Sonnleithners Sammlung (wie Anm. 6), S. 40; in Farbe: *Beethoven: Welt. Bürger. Musik* (wie Anm. 119), S. 69 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio\\_Salieri\\_painted\\_by\\_Joseph\\_Willibrord\\_M%C3%A4hler.jpg?uselang=cs](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_Salieri_painted_by_Joseph_Willibrord_M%C3%A4hler.jpg?uselang=cs) (20.7.2020); an der folgenden Webadresse ist der Maler als Anonym angegeben:

<https://fineartamerica.com/featured/portrait-of-antonio-salieri-italian-composer-and-conductor-c1820-artist-unknown-anonymous-album.html> (20.4.2020)

<sup>144</sup> Erstmals erwähnt in: *Allgemeine musikalische Zeitung* (wie Anm. 4).

<sup>145</sup> GLÜCK, Bildnisse (wie Anm. 2), S. 15.

<sup>146</sup> Ebenda. S. 13.

Mann mit kurzem dunklem Haar, Bekleidung: dunkler Rock mit auffälligen Knöpfen, weißes Halstuch und Hemd mit hohem Stehkragen, Weste. Durch Lichteinfall ist der obere Teil des Antlitzes betont. Bräunliches Kolorit, etwas hellerer Hintergrund.

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf, 1822) ab 1830 Sammlungen der GdM Wien (Ankauf). (Näheres siehe in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“.)

Schwarzweiße Reproduktion.<sup>148</sup>

### 30. **Joseph Weigl** (1766-1846), Komponist, Kapellmeister

Mähler fertigte zwei Fassungen. Unklar ist, welche der beiden das Original sein könnte, von dem erstmals im Mai 1815 berichtet wurde.<sup>149</sup>

#### a. **Fassung „Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“**

Entstanden vor Mai 1815(?), unsigniert, ca. 55 x 44 cm. Bruststück, ¾-Profil.

Mann mit braunem Haar; trägt dunklen Rock, weiße Halsbinde und weißes Hemd mit Jabot, Weste.

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf, 1822); ab 1830 Sammlungen der GdM Wien (Ankauf). Näheres siehe in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/ Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“.

Reproduktionen: schwarzweiß und in Farbe.<sup>150</sup>

#### b. **Fassung „Boston“**

Details unbekannt. Unklar ist, welche der beiden Fassungen die ältere ist, also welche das Original und welche die Autorenkopie sein kann. Daher auch die Entstehungszeit nicht geklärt. Laut Thayers Berichten (1863) aus dem Nachlass des Malers für den Mäzen Gardner Brewer in Boston im Jahre 1860 erworben. Näheres siehe in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/ Bostoner Serie“. Verschollen?

### 31. **Ludwig van Beethoven in Laxenburg**

Ein verschollenes Bild mit rätselhafter Provenienz und Entstehung, von dessen Existenz Theodor von Frimmel 1918 als erster berichtet und das Bild beschrieben hatte. Demzufolge signiert rechts unten: „Mähler p.“ und 43,5 x 34,5 cm groß.<sup>151</sup>

Bezüglich Provenienz ist nur Folgendes bekannt: im Jahre 1913 Henriette Dux (laut Frimmel), 1920 Ludwig Dux (laut Ausstellungskatalog 1920);<sup>152</sup> danach keine Spur. (Der einzige Nachweis: eine schwarzweiße Reproduktion – siehe Anm. 119, Tafel XVI). „Landschaftsbild“: Eine Mannesfigur vom Rücken links im Bild, die am Geländer des ehemaligen Stegs über den Forstmeisterkanal im Park des Schlosses in Laxenburg lehnt, soll Beethoven sein. Das Bild ist eines der raren Werke Mählers, wo Landschaft eine derart große Rolle spielt.

Zur Identifikation der Mannesfigur: Frimmel sah das Bild bei der Besitzerin, Wiener Kunstsammlerin Henriette Dux, beschrieb es, veröffentlichte eine schwarzweiße (bis heute als einzige Bildquelle geltende) Reproduktion und bescheinigte, dass hier Beethoven vom Rücken

<sup>147</sup> Erstmals erwähnt in: *Friedensblätter* (wie Anm. 2).

<sup>148</sup> GLÜCK, *Bildnisse* (wie Anm. 2), S. 14.

<sup>149</sup> *Friedensblätter* (wie Anm. 2).

<sup>150</sup> GLÜCK, *Bildnisse* (wie Anm. 2), S. 13. Online in Farbe – Maler allerdings als Anonym bezeichnet: [https://austria-forum.org/af/Bilder\\_und\\_Videos/Historische\\_Bilder\\_IMAGNO/Weigl%2C\\_Josef/00418629](https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Weigl%2C_Josef/00418629) (20.4.2020)

<sup>151</sup> „Die kleine Leinwand mißt 43,5 cm in der Höhe und 34,5 in der Breite. Gegen rechts unten die Signatur: „Mähler p.“ FRIMMEL, *Ein Mählersches Bild mit einem vermutlichen Bildnis Beethovens*, *Skizzen* (wie Anm. 69), Bd. 4, III. und IV. Lieferung (August 1918), 52–56, hier S. 52, 54, 55 und die Tafel XVI.

<sup>152</sup> *Führer durch die Beethoven-Ausstellung der Stadt Wien 1920*, Wien 1920, Exponat Nr. 88.



abgebildet sein könnte. Seine Erklärung im Wortlaut: „[ein kleines] Ölgemälde, das J. Mählers Signatur trägt und auf dem nach Dux'scher Vermutung Beethoven als Figur in einer Landschaft vorkommt [...]. Diese Vermutung stützt sich auf den Zusammenhang Mählers mit Beethovens Leben und auf die unlegbar auffallende Ähnlichkeit der Figur im Bilde mit der des großen Tondichters. Überdies ist die Figur in eine Landschaft hineingesetzt, in welcher man Beethoven schon längst als Spaziergänger vermutet hat.“<sup>153</sup> Allerdings räumte er auch ein, dass diese Figur einen für Beethoven unüblichen „schütterten Haarwuchs am Hinterhaupt“ zeige.<sup>154</sup>

Es gab also zunächst die Vermutung der Bildbesitzerin. 1926 wiederholte Frimmel seine „Bescheinigung“.<sup>155</sup> Im Jahre 1929 wurde im Thieme-Becker-Lexikon die Entstehung des Bildes in den Zeitraum 1818 – 1820 datiert und Beethoven als „Staffage-Figur“ in der Landschaft genannt.<sup>156</sup> Franz Glück, der sich als erster mit den Bildern Mählers in ihrer Gesamtheit befasste, äußerte sich 1961, dass dieses Bild „von höherem Interesse wäre, dass die Behauptung, Beethoven darin als Staffagefigur verwendet wurde, viel Wahrscheinlich für sich hat.“ Und er ergänzte, dass nach dem alten Foto zu urteilen, die Komposition „etwas steif“ sei.<sup>157</sup> Silke Bettermann konzentriert sich auf einen anderen Aspekt, auf die Betonung der Naturdarstellung bei gleichzeitiger Zurücknahme der Person. Die auffällige „Disproportion“ erklärt sie damit, dass der Komponist in der malerischen Umsetzung „seine Aufmerksamkeit ganz auf die ihm umgebende Park-Landschaft“ richtete.<sup>158</sup>

Seit der Beethoven-Ausstellung im Jahre 1920 in Wien, in deren Katalog bereits Ludwig Dux als Besitzer figurierte,<sup>159</sup> gilt das Bild als verschollen. (Über meine nur zum Teil befriedigenden Recherchen betreffend das weitere Schicksal siehe Anhang/ Supplementi.)

Alle Reproduktionen gehen auf die 1918 veröffentlichte schwarzweiße Reproduktion von Frimmel zurück,<sup>160</sup> darunter auch moderne Reproduktionen.<sup>161</sup>

## 32. Porträt einer jungen Witwe(?)

Datiert und signiert (links): „Mähler pinx. 1818“, 61 x 46,5 cm. Beinahe Halbfigur, Viertelprofil. Blick auf Betrachter gerichtet.

Junge dunkelhaarige Dame, derer Identität nicht geklärt ist, mit Biedermeier-Steckfrisur, in schwarzem Sommerkleid, hält in rechter Hand hellbraune Stola. Am Hals doppelreihige Perlenkette mit kleinem Kreuz, die zusammen mit der Farbe der Kleidung ein Indiz für die Trauerzeit sein könnte. (Dagegen sprechen allerdings die kurzen Ärmel und die Farbe der Stola.) Im Gesichtsausdruck spiegelt sich das innere Leben der Frau wider – Betrübnis und Distanz oder eine andere Mischung? – jedenfalls eine Individualisierung, die dem Autor sonst nicht überall glückte.

Provenienz: unbekannt; jetzt Privatbesitz Familie Ladenburger, Deutschland.

Farbreproduktion.<sup>162</sup>

<sup>153</sup> FRIMMEL Skizzen (wie Anm. 72), S. 52.

<sup>154</sup> Ebenda.

<sup>155</sup> FRIMMEL, Handbuch (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 482.

<sup>156</sup> THIEME – BECKER, Lexikon (wie Anm. 115), Band 23, S. 540.

<sup>157</sup> FRIMMEL, Beethovenbildnisse (wie Anm. 53), S. 13.

<sup>158</sup> BETTERMANN, Beethoven (wie Anm. 44), S. 54.

<sup>159</sup> Siehe Anm. 152.

<sup>160</sup> Siehe Anm. 151. Außer dieser Frimmel-Reproduktion existiert noch deren alte Kopie von Stephan Ley (geschätzt auf 1910). Die Kopie befindet sich in der Stephan Ley-Sammlung, Beethoven-Haus Bonn, Bd. IV, Nr. 785 (NE 81). In diesem Zusammenhang bin ich mit Dank Silke Bettermann, Beethoven-Haus Bonn, verpflichtet. [http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php//opac\\_bibliothek\\_en/opac/bild\\_en.pl/dokid/bi:i3522](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php//opac_bibliothek_en/opac/bild_en.pl/dokid/bi:i3522) (20.4.2020).

<sup>161</sup> Zum Beispiel BETTERMANN, Beethoven (wie Anm. 45); SCHIRLBAUER, Beethoven-Porträtist (genannt in Einleitung S. 2), S. 164.

<sup>162</sup> SCHIRLBAUER, ebenda, S. 164.

### 33. Franz Georg Karl Fürst Metternich-Winneburg (1746-1818)

Es existieren zwei Varianten aus dem Jahr 1818. Grundsätzlich unterscheiden sie sich durch verschiedenes Format.

#### a. größere Fassung

Entstanden 1818, rückseitig bezeichnet (in üblicher Pinsel-Handschrift Mählers): „Franz Georg Carl, Fürst von Metternich Winneburg Ochsenhausen, Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies, Großkreuz des Königl. Ungarischen St. Stephans Ordens, Sr. Kaiserl.: Königl: Apostol: Majestät wirklicher Geheimer Rath, Kämmerer, Staats und Konferenz Minister; im Alter von 72 Jahren. Wien 1818.“ Maße 69 x 51,5 cm. Bruststück, Viertelprofil, Blick nach Seite.

Weißhaariger alter Mann in dunkelblauem Rock, mit weißer Weste, weißem Hemd mit Jabot und Halsbinde, mit dem Orden vom Goldenen Vlies, an der Brust weniger sichtbares Großkreuz St. Stephans Ordens, grauer Hintergrund. Das konventionelle Porträt dürfte für die Ahnengalerie entweder im Wiener Metternich-Palais oder im böhmischen Familienschloss Kynžvart bestimmt gewesen sein. Es ist durchaus möglich, dass sich Mähler hier mit seinem früheren Porträt des Fürsten „ausgeholfen“ und einige Details herauskopiert hat. (Vor allem, wenn das Porträt erst nach dem im gleichen Jahr erfolgten Tod des Fürsten, am 11. August 1818, entstanden sein sollte.)

Provenienz: durchgehend im Besitz der Metternich-Familie, nach der Verstaatlichung des Metternichschen Schlosses Kynžvart auch weiterhin dort (KY 08717a).

Reproduktion unbekannt.

#### b. kleinere Fassung in Ovalform

Entstanden ebenfalls 1818 (nach Mählers gleichlautender Angabe auf der Rückseite). Maße 26,3 x 21,5 cm. Das ovale Bild in einen eckigen vergoldeten Stuckrahmen gesetzt.

Das Porträt gleicht der größeren Variante – bis auf kleine Unterschiede in der Modellierung des Gesichts, die hier für einen freundlicheren bis leicht idealisierten Gesichtsausdruck sorgen. Weitere Unterschiede: hier graugrüner Hintergrund und schwarzer Rock. Gemalt wurde das kleine Bild möglicherweise als intimes Erinnerungsporträt für ein Familienmitglied (etwa für die Witwe, die zehn Jahre später verstorben ist<sup>2</sup>). Diese kleinere Fassung könnte möglicherweise früher als die große gemalt worden sein.

Identische Provenienz wie die größere Fassung (KY 05329a). Farbproduktion.<sup>163</sup>

### 34. Ignaz von Mosel (1772-1844), Komponist, Musikschriftsteller, Dirigent

Unsigniert, entstanden vermutlich erst zwischen 1815 und 1822, ca. 55 x 44 cm, Schulterstück.

Da Franz Glück 1961 noch nichts von der Existenz des Kaufvertrags zwischen Sonnleithner und der GdM und der Nennung der Kaufobjekte wusste, erwähnte er dieses Bild in seiner Liste der Bilder Mählers nicht.<sup>164</sup>

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf, 1822); ab 1830 Sammlungen der GdM Wien (Ankauf). Näheres siehe in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/ Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“.

Reproduktion?

<sup>163</sup> Ebenda. S. 165.

<sup>164</sup> Glück, Bildnisse (wie Anm. 2); *Friedensblätter* (wie Anm. 2); Quittung Mählers ex 1822 (wie Anm. 5); Kaufvertrag Sonnleithner/GdM ex 1830 (wie Anm. 6).

### 35. **Johann Baptist Schenk** (1753-1836), Komponist

Unsigniert, entstanden vermutlich erst 1815 – 1822,<sup>165</sup> ca. 55 x 44 cm. Bruststück, Viertelprofil, Blick auf Betrachter gerichtet.

Älterer Mann mit schütterem grauem Haar; Bekleidung: dunkler Rock, weiße Halsbinde und Weste, weißes Hemd mit Jabot.

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf, 1822); ab 1830 Sammlungen der GdM Wien (Ankauf). Näheres siehe in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“.

Reproduktion in Farbe und s/w.<sup>166</sup>

### 36. **Abbé Maximilian Stadler** (1748-1833), Komponist, Musikhistoriker

Unsigniert, entstanden vermutlich erst 1815 – 1822,<sup>167</sup> ca. 55 x 44 cm, Schulterstück.

In Glücks Artikel über Mählers Werke (1961) wurde das Stadler-Porträt noch nicht erwähnt.<sup>168</sup>

Provenienz: Joseph Sonnleithner (Kauf 1822); ab 1830 Sammlungen der GdM Wien (durch Ankauf). Näheres siehe in: „Notizen zu Mählers Komponistenporträts/Serie der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien“.

Reproduktion?

### *Vermutete Werke Mählers*

- Porträt Mählers Gattin, eventuell auch Selbstporträt
- Porträts aus dem Umkreis seiner Freunde und Kollegen
- Kopie/-n von älteren Familienporträts für die Metternich-Ahnengalerie (im Schloss Kynžvart)
- Porträt der Maria Beatrix Aloisia Fürstin Metternich, geb. von Kageneck (1755–1828) als Pendant zum Porträt ihres Gatten, Georg Fürsten Metternich-Winneburg-Ochsenhausen
- min. eines der dokumentierten unsignierten Porträts des Clemens Fürst Metternich<sup>169</sup>
- Lithographien (wahrscheinlich auch selbstgedruckte)
- Bildnis des Stephan von Breuning (1774-1827), Ehemanns der Julie von Vering

<sup>165</sup> Das Bild ist in den beiden Berichten über Mählers Tonkünstler-Galerie im Jahre 1815 (d.h. *Friedensblätter* und *Allgemeine musikalische Zeitung*) nicht genannt.

<sup>166</sup> Einsehbar auf <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Johannschenk.jpg>, jedoch der Maler als „inconu“ angegeben. Auf <https://finartamerica/featured/portrait-of-adalbert-gyrowetz-austrian-composer-album.html> (20.4.2020) ist wiederum das Bild fälschlicherweise als das Porträt des Adalbert Gyrowetz ausgewiesen; schwarzweiß in: Stephan Ley, Beethoven. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten, Wien 1954; Bory (wie Anm. 119), S. 62.

<sup>167</sup> Das Bild ist in den beiden Zeitungsberichten über Mählers Tonkünstler-Galerie im Jahre 1815 noch nicht erwähnt (*Friedensblätter* und *Allgemeine musikalische Zeitung*).

<sup>168</sup> Glück, Bildnisse (wie Anm. 2).

<sup>169</sup> Mit Recht kann vermutet werden, dass Mähler irgendwann den Staatskanzler Metternich porträtierte, in dessen Umgebung er sich ja beinahe ein halbes Jahrhundert lang bewegte. Eigentlich wäre es verwunderlich, wenn es kein derartiges Porträt von ihm gäbe, sei es in Öl oder als graphisches Blatt, höchstwahrscheinlich ohne Malersignatur – sei es im Privatbesitz oder in einem Museumsdepot verwahrt. Es gibt ja manche anonyme Metternich-Porträts in Museen, wie z. B. in der Österreichischen Galerie Belvedere aus dem Jahre um 1815 (Inv.-Nr. 5484) oder das im Heeresgeschichtlichen Museum Wien mit geschätzter Datierung 1835-1840 oder dasjenige im Schloss Kynžvart (Sign. P1300696).

## Supplementi, Curiosa, Desiderata

### Bild MWL 5: Beethoven sitzend mit Lyra

**Symbole, Metapher, Konzeption** Zunächst kurzer Blick auf die Symbole im Bild. Zu den allgemein bekannten gehören gewiss: die *Eiche* (im Bild rechts) wurde im 18. Jahrhundert als Ausdruck männlicher Kraft zum typisch deutschen Wappenbaum und seither gilt sie als Symbol für deutsche Freiheitsliebe, Stolz, Kraft und Stärke. Den deutschen Romantikern diente sie als Symbol der Hoffnung, sie vereint Leben und Tod (trägt ja gleichzeitig frische Blätter und abgestorbene Äste): siehe *Eiche* bei Philipp Otto Runge, einem Freund Mählers, und als „ewiges“ Motiv bei Caspar David Friedrich, mit dem Mähler ebenfalls in seiner Dresdner Zeit in Kontakt gewesen sein muss.<sup>170</sup> Weiter ist es die *Lyra*<sup>171</sup> – das Instrument des Apollo, des Orpheus, als Symbol der Musik, der göttlichen Inspiration.

Inwieweit die Sprache weiterer Symbole und Metaphern individuell verstanden und ausgelegt wird, hängt ab vom Blickwinkel: kulturgeschichtlich, gesellschaftspolitisch, individualpsychologisch, psychoanalytisch u. a. Das sieht man beim Vergleich der Ansichten z. B. von Owen Janders, William Kindermans und Martin Gecks, die sich dem Thema widmeten. Während Jander sich an die biographische, individuelle Botschaft des Künstlers hielt, und bemüht war, möglichst viele Symbole aufzudecken, zieht Kinderman die gesellschaftspolitische Situation der Zeit heran, in der gewisse Ansichten und Gedanken nicht offengelegt werden konnten/ durften, und sucht nach verklausulierten Anspielungen im Bild. Bei Jander z. B. repräsentiert der dunkle Mantel, der Beethoven von den Schultern herunterrutscht, eine Bewältigung der Verzweiflung und der Hoffnungslosigkeit; die energische Körperhaltung veranschaulicht die Entscheidung dazu. Das Stück roten Futterstoffs auf dem Mantel, der die ganze Bildfläche quasi lebendiger macht, sieht er als traditionelles Farbsymbol für starke Emotionen wie Tod, Liebe usw.<sup>172</sup> Für Kinderman bedeutet derselbe rote Fleck hingegen – neben den zwei Farben der Kleidung Beethovens, Blau und Weiß – die dritte Farbe der Trikolore. Zusammen mit der Wahl der Frisur und Kleidung gäbe es hier an sich einen Frankreich-Bezug – oder in der Wortwahl Kindermans: das „leidenschaftliche Bekenntnis zu den Prinzipien der Französischen Revolution“.<sup>173</sup> Werner Busch interpretiert die lichte Fläche um die rechte Hand Beethovens als das „Reich des Lichts“ und die zwei dicht nebeneinanderstehenden „Pappelbäume“ unterhalb des Apollo-Tempels als das Tor des zum Olymp des Ruhmes führenden Weges.<sup>174</sup> Kinderman hingegen hält sie für ein kräftiges Tannenpaar und Freiheitsbäume: sie „stehen wohl für Allianz der Künste und die Freundschaft Beethovens mit dem Rheinländer Mähler“.<sup>175</sup> Die rechte Hand des Komponisten im Licht der untergehenden Sonne versteht er als Beethovens Weisen in den Westen, also in Richtung – Frankreich.<sup>176</sup> Jander hingegen erklärte die Geste der rechten Hand als Aufhalten vor der Suizidabsicht aus Verzweiflung und verstand das Bild an sich als visuelle Form der Botschaft des Heiligenstädter-Testaments.<sup>177</sup> Bei Martin Geck symbolisiert die Geste den „Fluss der Musik durch die Zeit“ und gilt als Ausdruck eines Sich-Fernhaltens vom Gewöhnlichen oder als „Aufforderung zu absoluter Aufmerksamkeit“.<sup>178</sup>

<sup>170</sup> Werner BUSCH, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003; SCHIRLBAUER, Beethoven-Porträtist (genannt auf S. 2), S. 115.

<sup>171</sup> Nach Jander handelt es sich um das französische, in der Zeit aufgekommene, *lyre-guitar*, das um 1801 als modernes Äquivalent zu sehen war. JANDER, *Deafness* (wie Anm. 37), S. 65-67.

<sup>172</sup> JANDER, *Radoux Portrait* (wie Anm. 37), S. 103.

<sup>173</sup> KINDERMAN, *Beethoven* (wie Anm. 50), S. 88, 89, 93.

<sup>174</sup> BUSCH – GECK, *Beethoven-Bilder* (wie Anm. 47), S. 12f. (W. B.)

<sup>175</sup> KINDERMAN, *Beethoven* (wie Anm. 50), S. 91f. Die Identifizierung des Baumpaars am Hintergrund, wenn auch von untergeordneter Bedeutung, gestaltet sich offenbar schwierig; es gibt auch die Meinung, dass es sich um zwei Fichten handle. Die kaum wahrnehmbaren kleinen geraden Striche an der Baumkontur deuten jedenfalls auf Nadelbäume hin.

<sup>176</sup> Ebenda. S. 92.

<sup>177</sup> JANDER, *Deafness* (wie Anm. 37), S. 104.

<sup>178</sup> BUSCH – GECK, *Beethoven-Bilder* (wie Anm. 47), S. 8. (M.G.)

Jander, der anfangs noch von einer „naiven Symbolik“ Mählers sprach,<sup>179</sup> sieht das Porträt eigentlich als einen großen aus Symbolen gewebten Teppich (Pflanzen, Kleidungsdetails, Leiergitarre usw.),<sup>180</sup> etwas weniger dicht auch Kindermann, der aber nur die bedeutenden Metaphern konkret anführt. Das von Jander identifizierte Knöterichgewächs,<sup>181</sup> *polygonum bistorta*, links unten im Bild,<sup>182</sup> das übrigens zur gängiger Flora Wiens, zu wildwachsenden Pflanzen am Stadtrand gehörte,<sup>183</sup> soll Beethovens allmählichen Gehörverlust symbolisieren. Und die fehlende sechste Seite des Instruments sei die Metapher für den Verlust der Wahrnehmung von hohen Tönen.<sup>184</sup>

Es drängt sich die Frage auf, ob wir nicht vielleicht, mehr als zweihundert Jahre später, in dieses Bild allzu viel „hineininterpretieren“? Im Jahre 1860, als Mähler längst über die versteckte (im Jahre 1805 eventuell gesellschaftskritische) Botschaft des Bildes hätte offen sprechen können, wählte er eine ganz sachliche Beschreibung der Gestik: Beethovens Rechte sei ausgestreckt „als wenn er in einem Momente musikalischer Begeisterung den Tact schlüge“. (Eine Bemerkung am Rande: Auffallend ist, dass Musikhistoriker und -theoretiker mehrheitlich die Symbolkraft des Bildes bewundern, anders sehen die von der Kunstgeschichte kommenden Forscher in Mählers Allegorie öfter Naivität und verstehen sie als Zeichen einer künstlerischen Schwäche.)

Bezüglich der Inspiration von Beethovens sitzender Pose und Gestik: Matthias Henke macht aufmerksam auf den Zusammenhang mit der Reiterstatue des Marcus Aurelius auf dem Kapitol in Rom.<sup>185</sup> William Kinderman wiederum sieht hier die Inspiration durch Napoleon-Bildnisse.<sup>186</sup> Interessant ist aber auch die sitzende Pose Beethovens im Vergleich mit der Statue des Christoph Willibald Gluck im Großen Vestibül der Pariser Oper *Palais Garnier*, die ebenfalls als eine Apotheose des Komponisten gedacht ist. Allerdings wurde das Haus erst 1875 eröffnet – etwa einmal ein umgekehrter Einfluss?<sup>187</sup>

**Landschaftshintergrund und ihr Besitzer** Um 1785 kaufte Fürst Gallitzin, der russische Gesandte und Minister am Wiener Hof,<sup>188</sup> die zukünftig nach ihm genannte Landschaft und bald

<sup>179</sup> JANDER, Radoux Portrait (wie Anm. 37), S. 84.

<sup>180</sup> Über weitere von Jander identifizierte Symbole siehe: Owen JANDER, *Exploring Sulzer's Allgemeine Theorie as a Source Used by Beethoven*“, in: The Beethoven Newsletter, 2 (1987), (Spring), S. 1-7, hier 3. Man kann an sich über die von ihm als von Beethoven / Mähler selbsterfunden bezeichneten und aufgedeckten Symbole und derer Interpretation polemisieren.

<sup>181</sup> JANDER, Deafness (wie Anm. 37), S. 63.

<sup>182</sup> Jander sieht Mählers Inspiration erstens in den Pflanzenzeichnungen Caspar David Friedrichs, des berühmten Repräsentanten der deutschen Romantik, in den früheren 1800er Jahren noch Studenten der Dresdner Akademie, zweitens als Ergebnis von Mählers eigenem Absolvieren des Pflichtfachs *Pflanzenzeichnen*. (Ebenda. S. 63.) Friedrich gehörte unbestritten zu dem Freundeskreis von Philipp Otto Runge, mit dem Mähler befreundet war. Fraglich ist allerdings, ob Mähler das genannte Fach an der dortigen Akademie als Nicht-Insribierter überhaupt absolvieren konnte. Außerdem: der Dresdner Einfluss der Romantiker überstieg bei weitem das Ausmaß der Pflanzenzeichnungen.

<sup>183</sup> Wilhelm HERZIG, *Das medicinische Wien. Wegweiser für Aerzte und Naturforscher, vorzugsweise für Fremde*. Wien, 1844, S. 334.

<sup>184</sup> JANDER, Deafness (wie Anm. 37), S. 67.

<sup>185</sup> Matthias HENKE, *Beethoven. Akkord der Welt*, München 2020, S. 234-236.

<sup>186</sup> KINDERMAN, Beethoven (wie Anm. 50), S. 90-91.

<sup>187</sup> Online einsehbar: [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Gluck\\_Op%C3%A9ra\\_de\\_Paris.JPG](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Gluck_Op%C3%A9ra_de_Paris.JPG) (10.5.2020) Diesen freundlichen Hinweis verdanke ich Maria Pöttl-Malikova. Die Statue aus weißem Marmor schuf 1887 Pierre-Jules Cavelier (1814-1894), damals hochgeschätzter akademischer Bildhauer, ab 1864 Professor an der École des Beaux-Arts in Paris, der manche öffentliche Aufträge ausführte. Gluck sollte im Großen Vestibül *musique allemande* repräsentieren. <http://www.insecula.com/contact/A000253.html> (30.5.2020)

<sup>188</sup> Fürst Dimitri Michailowitsch Gallitzin (1721-1793), Förderer der Künste, aus Mozarts Leben bekannt. Nicht zu verwechseln mit Nikolai Borissowitsch Gallitzin (1794-1866), der ab 1822 im Beethoven-Kontext auftritt; er war der Großneffe des Erstgenannten. (Siehe <http://genealogy.euweb.cz/russia/galitzin7.html> am 15.6. 2020). Der Name *Gallitzin* kommt in den verschiedensten Varianten vor, was nicht nur auf die Transkription aus der kyrillischen Schrift, sondern auch auf die Aussprache im Russischen zurückzuführen ist, die in einigen Details von der Schriftsprache abweicht. (Buchstabengetreu ist der Name in der kyrillischen Schriftsprache *Golicyn*). Gallitzins Stadtresidenz war in der Krugergasse 1046 (jetzt Krugerstraße 10) und sein erstes Landhaus im Prater.

darauf erwarb er dort auch weitere Waldungen und Hutweiden.<sup>189</sup> Mit der Gestaltung wurde aber schon um 1781, unter dem Vorbesitzer Franz Moritz Graf von Lacy begonnen. Ab etwa 1785 ließ schließlich Gallitzin das Areal zu einer Sommerresidenz im „neuen Stil“ weiter ausbauen.

Ein Zeitgenosse beschrieb es folgend: „eine herrliche Anlage [...] ein einfaches aber sehr geschmackvolles Landhaus, von welchem man eine herrliche Aussicht genießt [...] dabey ein kleiner Garten und ein größerer Park, einer der schönsten Naturgärten um Wien [...] Wirthschaftsgebäude [...] ein kleines Wirthshaus Jedermann zum ungehinderten Spaziergange offen und wurde auch durch mehrere häufig besucht. Der Park ist eigentlich nur ein verschönerter Wald, in welchem die Kunst sparsam einige schickliche Anlagen vertheilte. Eine Ruine auf der Spitze des Berges, ein Tempel, verschiedene Lusthäuschen, Teiche, Brücken, Alleen.“<sup>190</sup> Man durchstriefte „allerley ausländisches Gebüsch und fremde Baumpflanzungen, die in scheinbarer Unordnung, aber mit vielen Kosten angelegt sind.“<sup>191</sup> Ein anderer Zeitgenosse: „Seit einiger Zeit hat den Galitzin-Berg ein hiesiger Privatmann an sich gekauft, der ihn aber mehr in ökonomischer Hinsicht benützt und das Schöne davon natürlicher Weise nicht so freygebig aufrecht erhalten kann, wie es Galitzin gethan hat, und wie es für die liebliche Lage dieses Landsitzes zu wünschen wäre.“<sup>192</sup> Diese Schilderung dürfte sich genau mit der Entstehungszeit des Beethoven-Bildes decken. Die Planung des Englischen Gartens soll von dem bekannten Hofarchitekten Isidor Canevale stammen.<sup>193</sup> An der höchsten Stelle der Parklandschaft glänzte damals die Kuppel des neopalladianischen (heute verwachsenen) Rundtempels mit ionischen Säulen, den wir auf dem linken Rand des Beethoven-Porträts sehen.<sup>194</sup>

Die Frage, warum ausgerechnet dieses Ambiente, oder dessen Teil, als Hintergrund des Beethoven-Bildes gewählt wurde, führte mich zu einer Recherche über die Person des Besitzers. Gab es vielleicht eine Bewandnis mit Beethoven? Im Zeitraum 1802–1809 befand sich das Areal im Besitz des Franz Freiherrn Langendonck.<sup>195</sup> (Fälschlich auch Langendonc, Langendon oder Langenthon. Hier wird einheitlich die Form Langendonck verwendet – mit Ausnahme der fremden Zitate.) Meine Recherche nach einer eventuellen Verbindung zu Beethoven brachte zwar keinen Erfolg, lieferte aber eine sonderbare menschliche Geschichte. Und wenn sich schon keine Indizien für eine Verbindung zu Beethoven ergaben, dann zumindest eine solche zu Mähler. (Siehe auch das Porträt der Julie von Vering, MWL 12.)

Als Mähler das Beethoven-Porträt malte, gehörte das Areal, offensichtlich teils gekauft, teils gepachtet, Freiherrn von Langendonck (nach 1809 folgten in kurzen Intervallen weitere Besitzer bis 1824, bis der damit einhergehende Verfall um 1824 gestoppt wurde).<sup>196</sup> Franz Freiherr von Langendonck war flämischer Abstammung, sein Vater Remigius war Notar in Brüssel.<sup>197</sup>

<sup>189</sup> Die grundbücherlichen Eintragungen lassen auf kein eindeutiges Datum schließen, manche wurden sogar erst im Zusammenhang mit dem Ableben des Fürsten 1793 durchgeführt. Siehe SCHNEIDER, Ottakring (wie Anm. 29), S. 288-290. Da Schneider mit Quellenmaterial arbeitete, werden seine Angaben bis heute, nach über einem Jahrhundert zitiert und verwendet. Dem weiteren Quellenstudium widmete sich ELMAR (betreffend Person Gallitzins und seine Erbschaft) in: Galitzin, (wie Anm. 30).

<sup>190</sup> Joseph OEHLER, *Panorama von Wiens Umgebungen. In einzelnen, zusammenhängenden Sektionen dargestellt, und topographisch-historisch beschrieben*, Wien 1807, S. 304f. Nach Gallitzins Besitz folgte eine kurze Zwischenperiode, er vermachte die ganze Anlage an seinen dauerhaft in Russland lebenden Neffen, Grafen Nikolai Petrowitsch Rumjanzew.

<sup>191</sup> Franz de Paula GAHEIS, *Spazierfahrten in die Gegenden um Wien*, Wien 1794, S. 50f.

<sup>192</sup> Johann PEZZL, *Die Umgebungen Wiens*, Wien 1807, S. 111ff.

<sup>193</sup> Géza HAJÓS, *Romantische Gärten der Aufklärung. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien*, Wien 1989, S. 254 /Fußnote 493/ und 132f.

<sup>194</sup> Ebenda. S. 136. Von dem glänzenden, weit sichtbaren Tempel (=Kuppel) spricht auch Joseph Freiherr Hammer-Purgstall in seiner langen Ode *Wiens Gärten und Umgebungen* („Galizins Hügel versink! es spricht zum Enkel der Tempel, der auf dem Giebel des Bergs in die weite Landschaft hinausglänzt“...), in: *Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden*, Jg. 1, Wien 1812, S. 70.

<sup>195</sup> SCHNEIDER, Ottakring (wie Anm. 29), S. 293; ELMAR, Galitzin (wie Anm. 30), S. 80.

<sup>196</sup> ELMAR, Galitzin (wie Anm. 30), S. 81; SCHNEIDER, Ottakring (wie Anm. 29), S. 293.

<sup>197</sup> Ferdinand WILCZEK, *Ein genealogisches Rätsel aus der Biedermeierzeit*, in: Adler, 6(1964), Heft 13/14, S. 161-163, hier 162; als Notar in Leuven ist Remigius Van Langendonck angegeben in: *Inventaris van het archief van de Raad van Brabant. Processen van de particulieren 1771-1796* (Rijksarchief de Brussel – DAMS

Die Gründe, warum Franz seine Heimat verließ, sind unbekannt. Hing es etwa mit seiner frühen militärischen Laufbahn und dem österreichischen Feldzug 1792 in den Niederlanden zusammen? Langendonck soll ja im kaiserlichen Heer gewesen sein.<sup>198</sup>

Aus seinem weiteren Leben: Erwerb des Inkolats für Böhmen und Mähren.<sup>199</sup> Er besaß Grundbesitz in der Nähe der fürstlich Liechtenstein'schen mährischen Herrschaft Feldsberg/Valtice, auf dem er eine Fasanerie geplant hatte, wegen Geldmangel jedoch darauf verzichtet und das Land im Jahre 1802 Alois Fürst von Liechtenstein verkauft habe. Der Fürst habe hier umgehend sein Belvedere mit einer Fasanerie errichten lassen und Langendonck mit der Leitung betraut.<sup>200</sup> Es handelte sich um den Bau im nördlichen Teil des Landschaftsparks von Valtice-Schloss an der Allee nach Eisgrub.<sup>201</sup> Außerdem soll Langendonck schon vorher Hauptmann der fürstlich Liechtensteinschen Garde gewesen sein.<sup>202</sup> Allein daran wäre noch nichts Besonderes. Nun aber: seine Verbindung mit der Familie des damals regierenden Alois Fürsten von und zu Liechtenstein war keine der üblichen Art und begann schon zehn Jahre früher.

1783 heiratete Aloys Fürst Liechtenstein die 15-jährige Karoline von Manderscheid-Blankenheim, die Ehe blieb kinderlos. Kinder gab es dennoch – aus einer langen Liaison Karolines mit dem Freiherrn Langendonck: einen Sohn (1793) und später eine Tochter.<sup>203</sup> Fürst Alois hatte offensichtlich keine Einwände, dass die beiden Kinder in der fürstlichen Familie aufwuchsen.<sup>204</sup> Langendonck kaufte 1805 eine nur wenige Jahre zuvor gegründete Tuchfabrik (gegr. 1798) im nicht allzu sehr entfernten Divak/Diváky. Und 1807 folgte eine für Langendoncks eher bescheidenere finanzielle Verhältnisse große Akquisition der Herrschaft Divak, samt dem Schloss und einem Gut (Pollehraditz/Bolehradice) um 136.737 Gulden.<sup>205</sup> Nachvollziehbar wäre, dass diese Summe vom Fürsten Alois stammte und die Herrschaft als wirtschaftliche Absicherung des außerehelichen Sohnes seiner Gattin mit Langendonck gedacht war. Langendonck war also „Platzhalter“ für seinen Sohn Karl Ludwig. Die Verschleierungsmethode – der erfundene adelige Name für den Sohn *Vikomt von Fribert* mit fingierter Herkunft,<sup>206</sup> mit dem aus dem Liechtenstein-Wappen und jenem seiner Mutter kombinierten „eigenen“ Wappen – konnte übrigens auch nur in hohen Kreisen akzeptiert werden. Dass der Fürst durch mehrere Aktionen mit Langendonck

---

Antwerpen), Brüssel 2016, S. 106, 235, 295. online <https://www.bol.com/nl/f/inventaris-van-archieff-van-raad-van-brabant-processen-van-particulieren/9200000056470162/> (29.6.2020)

<sup>198</sup> Heinrich von KADICH – Conrad BLAŽEK, *Der mährischer Adel*, Nürnberg 1899, S. 223.

<sup>199</sup> Ebenda.

<sup>200</sup> Wilczek gibt leider keine genauen Quellen an, er teilt nur knapp die Ergebnisse seiner Suche im Liechtenstein'schen Archiv zu Vaduz mit. (WILCZEK, Rätsel /wie Anm. 197/, S. 163). Es handelte sich um das im nördlichen Landschaftspark des mährischen Valtice-Schlusses liegende Belvedere, das Fürst Liechtenstein eben von Langendonck kaufte (Stefan KÖRNER, *Die Gärten des Fürsten Aloys von Liechtenstein*, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein, (2005), Bd. 104, S. 89-136, hier 122. Online [https://www.eliechtensteinensia.li/viewer/object/000000453\\_104/](https://www.eliechtensteinensia.li/viewer/object/000000453_104/) (25.6.2020).

<sup>201</sup> KÖRNER, Gärten (wie Anm. 200), S. 122.

<sup>202</sup> Lada RAKOVSKÁ, *Die Venerie = La Veneria zu Feldsberg*, Bernhardsthal, S. 11, online aufrufbar auf: [http://friedl.heimat.eu/Wanderwege/Beitraege/2012\\_Veneria.pdf](http://friedl.heimat.eu/Wanderwege/Beitraege/2012_Veneria.pdf). (25.6.2020)

<sup>203</sup> Stefan KÖRNER, *Die Gärten des Fürsten Aloys I. von Liechtenstein in Eisgrub, Feldsberg und Wien*. (Magisterarbeit), Freie Universität Berlin, 2004, S. 2. Gründlich recherchierte Details zu diesem „Familiengeheimnis“ sind zu finden in: WILCZEK, Rätsel (wie Anm. 197).

<sup>204</sup> Rebecca GATES-COON, *The charmed Circle Joseph II and the „Five Princesses“ 1765-1790*, Purdue University, Indiana, USA 2015, S. 87.

<sup>205</sup> Ursprünglich war Diváky ein jesuitisches Allodial-Gut von etwa 3.000 Joch. Tomáš V. BÍLEK, *Statky a jmění kolejí jezuitských v království Českém* [Güter und Eigentum der Jesuitenkollegien im Königreich Böhmen], Praha 1893, S. 111; Karl Joseph DEMUTH, *Geschichte der Landtafel im Markgrafschaft Mähren*, Brno 1857, S. 304.

<sup>206</sup> Detailliert und mit vielen Indizien beschrieben und die Identität der Person schlussfolgernd bestätigt von WILCZEK, Rätsel (wie Anm. 197), S. 163. Wilczek standen einige relevante Quellen aus dem Liechtenstein-Archiv zu Vaduz zur Verfügung. Der Titel *Vikomt* war keineswegs ein österreichischer und war außerdem niedriger als *Graf* eingestuft.

verbunden war, bezeugen Archivadokumente und Verträge, die Wilczek nur cursorisch erwähnte.<sup>207</sup>

1805 starb Fürst Alois. Die Fürstin Karoline lebte in Wien, Langendonck ebenso, wo sich auch die Niederlage seiner Fabrik am Haarmarkt im kleinen Waaghaus 683 befand.<sup>208</sup> Sie dürften gemeinsam gewohnt haben, in einem Haus am Bauernmarkt Nr. 626 (587), unmittelbar neben dem wohlbekannten Gundelhof. Es war der im 17. Jahrhundert erworbene, sogenannte „fürstlich Liechtenstein'sche Witwensitz, ein alterthümliches, umfangreiches Haus, dessen Kehrseite der Brandstätte zugewendet ist“.<sup>209</sup> In diesem Haus (es war ein Teil des Fideikommisses<sup>210</sup>) starb am 4. April 1809 Langendonck<sup>211</sup> und zwei Jahrzehnte später auch seine Lebenspartnerin, verwitwete Fürstin Karoline.<sup>212</sup> Er war 49-jährig und pensionierter Major, wie im Militärschematismus zu lesen ist.<sup>213</sup> Laut seinem Testament ging Diváky (Fideikommiss-Herrschaft mit dem Gut Bolehradice) an die Mutter seiner beiden Kinder, Karoline von Liechtenstein über,<sup>214</sup> und 1811 auch die Tuchfabrik (sie wurde 1818 aufgegeben<sup>215</sup>). Karoline übergab die Herrschaft 1828 an den Sohn Karl Vikomt Fribert. Dieser, kaum volljährig, heiratete eine Tochter des Grafen Valentin Josef Esterhazy von Galantha, Everilde Ursula.<sup>216</sup> Im Übrigen, deren ältere Schwester Almerie war im Gespräch als eine der spekulativen Kandidatinnen für Beethovens *unsterbliche Geliebte*.<sup>217</sup>

Mit den nachgewiesenen Fakten wird wohl eine makabre Legende um den Hauptmann, die man heute pflegt,<sup>218</sup> obsolet sein. Demzufolge soll er, der in seiner Funktion als Oberstwachmeister ein liechtensteinisches Objekt (*La Venerie*) bewachte, nachts eingeschlafen sein, worauf eine Horde von desertierten napoleonischen Soldaten ihn überfiel und mit einem Schwert tötete. Seitdem irre der Geist Langendoncks in diesem Bau und suche nach seinem Mörder. Nur jetzt ist es nachgewiesen, dass Langendonck in Wien gestorben ist.

Zurück zum Gallitzinberg in Wien, den Langendonck von 1802 an besaß. Hat er hier etwa die Summe für den Verkauf des mährischen Landgrunds an den Fürsten Alois gleich weiter investiert? Mit der Landschaftsgestaltung und Nutzung von dessen riesigem „Landschaftsgarten“ war er ja schon beim Fürsten konfrontiert gewesen. Vielleicht hatte er den *Gallitzinberg* mit der Hilfe des Fürsten im Hintergrund erworben/ gepachtet? Auch Liechtenstein dürfte ja dieses

<sup>207</sup> WILCZEK, ebenda.

<sup>208</sup> *Adressen-Buch der Handlungs-Gremien und Fabriken der kaiserlich-königlichen Haupt- und Residenzstadt Wien für das Jahr 1809*, Wien 1809, S. 190.

<sup>209</sup> REALIS, *Curiositäten- und Memorabilien-Lexicon*, Bd. 1, Wien 1846, S. 159.

<sup>210</sup> Karl August SCHIMMER, *Ausführliche Häuserchronik der innern Stadt Wien*, Wien 1849, S. 111.

<sup>211</sup> „Hr. Franz v. Langendonck, pens. k. k. Oberstwachtm[eister]. alt 49 J. am Bauernmarkt N. 626.“ *Wiener Zeitung* 12. April 1809 (Verstorbene vom 4. April), S. 1678.

<sup>212</sup> (Verstorbene in Wien:) „Am 11. Juni: Ihre Durchlaucht die hochgeb. Frau Caroline verwitwete Fürstin v. Liechtenstein, geb. Gräfinn Manderscheid-Blankenheim, alt 64 Jahr, am Bauernmarkt Nr. 587, an oftmahls wiederholtem Schlagfluß.“ *Wiener Zeitung*, 15. Juni 1831, S. 766 und Sterbematr. Wien St. Peter 03-03, fol. 49.

<sup>213</sup> *Schematismus der österreichisch-kaiserlichen Armee für 1810*, Wien 1810.

<sup>186</sup> Gregor WOLNY, *Die Markgrafschaft Mähren*, Bd. 2, Brünnener Kreis Teil 1, Brno 1836, S. 260f.

<sup>215</sup> Christian d'ELVERT (hg.), *Zur Cultur-Geschichte Mährens und Oest.-Schlesiens*, 13. Theil, Bd. 3, Brno 1870, S. 88.

<sup>216</sup> Siehe WILCZEK, Rätsel (wie Anm. S. 197) wie auch die Heiratsmatr., Wien Pfarre Schotten, 6. September 1813, Fol. 226. (Hier erscheint die konstruierte Herkunft des Bräutigams. Sein Geburtsdatum ist verschwiegen, angegebenes Alter: 20 Jahre. Einer der Zeugen war Ferdinand Graf Palffy.) Es wird tradiert, dass die Ehe kinderlos blieb, in der Tat starb ein Sohn noch als Kleinkind: Ladislav Karl, 1829-1831. (Siehe *Občasník obce Diváky*, 2007, Nr. 2 - August, S. 3.) Everilde starb am 26. Februar 1874, ihr Gatte am 6. Juli 1879: „Karl Graf [sic!] v. Fribert, Ehrenritter des Malteser-Ordens, gebt. von Chateau Abbaye in Niederlanden, zuständig: unbekannt, Witwer, 86. Jahr“ (Sterbematr., Wien St. Rochus 03-23, Fol. 89). Demnach wohnten beide Eheleute auf der Landstraße Hauptstraße Nr. 92, beide starben an Altersschwäche und wurden in der Familienkapelle auf ihrem mährischen Sitz Diváky bestattet. Die Herrschaft ging auf eine Nichte der Gattin über.

<sup>217</sup> Diese Theorie von Jaroslav Čeleda basiert auf kaum nachweisbaren Indizien (Oldřich PULKERT – Jaroslav ČELEDÁ, *Beethovens Unsterbliche Geliebte*, in: Oldřich Pulkert – Hans-Werther Küthen /hg./, Ludwig van Beethoven im Herzen Europas, Praha 2000, S. 383-408) – ein Grund, warum sie bei vielen Musikhistorikern auf Ablehnung stößt.

<sup>218</sup> RAKOVSKÁ, *Die Venerie* (wie Anm. 202), S. 4.



Areal gekannt haben, schließlich war er mit dessen erstem Gestalter, Franz Moritz Graf von Lacy befreundet. Oder war der Liechtenstein'sche „Naturgarten“, also die geschickte Kombination zwischen Nützlichkeit und Ästhetik, „nur“ eine Inspiration für Langendoncks eigene Vision, in der er das Wirtschaftliche am *Gallitzinberg* mehr betonen wollte, eine Vision, die letztendlich an seinem frühzeitigen Tod scheiterte?

### **Bild MWL 20d: Beethoven, Fassung /Autorenkopie „Bonner Lese“**

**Auftraggeber und Bildentstehungs-Hypothesen** Der Bonner Aloys Porz (1771– 1853), Geschenkgeber des Beethoven-Porträts, war in den Wiener Kreisen gut integriert – vermutlich dank seiner Stellung als langjähriger Haushofmeister der Grafen Apponyi. Begonnen haben dürfte er zunächst in gleicher Position bei Anton Freyherr von Spielmann bereits 1807,<sup>219</sup> kurz darauf war er schon bei Georg Anton Graf Apponyi, dem österreichischen Botschafter in Rom, London und Paris, Unternehmer, Kunstmäzen, Sammler, Mitbegründer und ersten Präses der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.<sup>220</sup> Nach dessen Tod (1817) leitete Porz die Administration dessen Sohnes Anton Graf Apponyi bis zu seiner Pensionierung 1827.<sup>221</sup> Danach dürfte er sich auf andere Aktivitäten konzentriert haben: er saß einige Jahre im Ausschuss des „Pensions-Instituts herrschaftlicher Beamter und Hausofficiere in Niederösterreich“,<sup>222</sup> wo er zum Cassier ernannt wurde<sup>223</sup> und war Aktionär der privilegierten Österreichischen Nationalbank.<sup>224</sup> Zeitweise dürfte er auch Immobilienverkäufe vermittelt haben.<sup>225</sup> Lange Zeit, sogar auch nach seiner Pensionierung, war sein Domizil im Apponyischen Haus auf der Hohen Brücke Nr. 150, bzw. 143.<sup>226</sup>

Für die Bestimmung der Entstehungszeit des Bildes gibt es keine anderen Indizien, nur die eine leider vage Behauptung von Aloys Porz. Gerade diese Ungewissheit lässt Raum für andere Spekulationen zu, wie zum Beispiel: Das Bild könnte bereits in der zeitlichen Nähe der anderen Fassungen des Porträts entstanden sein und Georg Anton Grafen Apponyi gehört haben. Er hatte ja als Gründer einer bedeutenden Wiener Gemäldesammlung<sup>227</sup> eine intensive Beziehung zur bildenden Kunst, und darüber hinaus war er bekannt als Musikliebhaber und -mäzen (und auch Präses der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von ihrer Gründung 1812 bis zu seinem Tod 1817). Bereits seit 1795 kannte er Beethoven.<sup>228</sup> Es wäre also durchaus möglich, dass er direkt von Mähler ebenfalls eine „Kopie“ des Beethoven-Porträts für sich sicherte. Und diese dann irgendwann nach dem Tode des Grafen von dem Haushofmeister erworben wurde. Der kleine Unterschied im Porz-Brief zwischen „copiren lassen“ und „ein fertiges Werk erwerben“ konnte bei einer unbestritten verdienstvollen patriotischen Schenkung im Jahre 1840, keine Rolle mehr gespielt haben. Seiner hoch zu lobenden „Geste“ würde es keinen Abbruch tun.

### **Bild MWL 31: L. v. Beethoven in Laxenburg**

**Informationen über zuletzt bekannte Bildbesitzer** Meine Recherchen ergaben, dass zur Zeit der Beethoven-Ausstellung in Wien im Jahre 1920, wo dieses Beethoven-Bild präsentiert wurde, Henriette („Jetti“) Dux, geb. 1868 (mit Mädchennamen ebenfalls Dux), nicht mehr am Leben war. Sie starb in Wien am 11. Februar 1920 im Sanatorium Löw und wurde am Wiener Zentral-

<sup>219</sup> *Wiener Zeitung*, 7. Februar 1807, S. 548f.

<sup>220</sup> *Wiener Zeitung*, 16. März 1815, S. 478.

<sup>221</sup> *Wiener Zeitung*, 7. Februar 1822, S. 255 und 13. März 1827, S. 387.

<sup>222</sup> *Wiener Zeitung*, 7. Februar 1822, S. 255.

<sup>223</sup> *Wiener Zeitung*, 20. Januar 1830, S. 85 und 10. März 1831, S. 314.

<sup>224</sup> *Österreichischer Beobachter*, 23. Dezember 1844, S. 1420 und 29. Dezember 1847, S. 1466.

<sup>225</sup> Zum Beispiel: *Wiener Zeitung*, 9. Oktober 1841, S. 524.

<sup>226</sup> *Wiener Zeitung*, 20. Januar 1830, S. 85 und 9. Oktober 1841, S. 524.

<sup>227</sup> Theodor von FRIMMEL, *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, Bd. 1, München 1913, S. 56–57.

<sup>228</sup> THAYER, Beethoven (wie Anm. 27), S. 135.

friedhof bestattet.<sup>229</sup> Ihr Ehemann Ludwig, der wie sie aus Deutschkreutz stammte, und zufolge mancher Inserate einen Kunsthandel und -verlag betrieb, folgte ihr am 21. Juli 1922.<sup>230</sup> Was mit ihrer Kunstsammlung danach passierte, ist nicht bekannt. Die letzte Adresse des Sammler-Ehepaares war Neudeggerg. 5 im 8. Wiener Gemeindebezirk.<sup>231</sup> Sie hatten (offensichtlich nur) zwei Söhne. Friedrich Dux (geb. 1895) scheint zwischen 1917 und 1923 als Bankbeamter in Lehmann's Wohnungs-Anzeiger auf, Karl Dux (geb. 1896) zwischen 1926 und 1939 als technischer Beamter.<sup>232</sup> Der ältere Sohn wurde am 27. Oktober 1939 deportiert und starb im Holocaust.<sup>233</sup> Über den zweiten Sohn ist nichts mehr bekannt. Nach 1939 kommt der Name Dux weder unter den Einwohnern Wiens noch in der Publikation Sophie LILLIE, Was einmal war: Handbuch der ent-eigneten Kunstsammlungen Wiens (Wien 2001), vor. Nachkommen gab es nur von der Linie von Jettis Bruder Heinrich Dux (1857-?), die außerhalb Österreichs lebten.<sup>234</sup>

Betreffend die Dux-Sammlung bieten sich mehrere Erklärungen: die könnte bereits vor 1939 einzeln zerteilt verkauft oder verschenkt worden sein – darunter auch das Laxenburg-Park-Bild. Oder um 1939 enteignet – ohne irgendeine amtliche Dokumentation. Es besteht aber auch die Möglichkeit, dass speziell dieses Bild noch existiert, nur der Beethoven-Bezug ist dem jetzigen Besitzer nicht bekannt. Ein paar Informationen über die Henriette Dux-Sammlung, die ab ca. 1900 existierte, schrieb Anfang des vorigen Jahrhunderts Theodor von Frimmel.<sup>235</sup>

### biographische Studie Mählers

In meiner vor kurzer Zeit veröffentlichten Mähler-Studie<sup>236</sup> konstatierte ich, dass man praktisch keine konkreten Informationen über Mählers frühe Jahre hat, geschweige denn über seine Koblenzer Zeit. Doch eine solche verbirgt sich in der Biographie von Joseph Görres (1776–1848), der als Zögling des Gymnasiums in Koblenz, mit Mählers älterem Bruder Abundius die Schulbank drückte. Ihr Klassenlehrer in den Jahren 1788-1791 war ein gewisser Johann Philip Nikola (geb. 1763). Als früherer Absolvent desselben Gymnasiums und des anschließenden theologischen Studiums begann er seine Lehrerlaufbahn als Hauslehrer in der Mähler-Familie. Anzunehmen ist, dass er dort Abundius und Willibrord Joseph für den Eintritt ins Gymnasium vorbereitete. Man attestiert ihm die Fähigkeiten eines Pädagogen „mit Leib und Seele“; es betraf nicht nur seine pädagogischen Methoden sondern auch noch mehr sein progressives Welt- und Geschichtsbild, das er seinen Schülern vermittelte.<sup>237</sup> Nun sehen wir die eine Quelle der geistigen Grundlagen des jungen Mähler – den Lehrer und das Koblenzer Gymnasium. Das war zu jener Zeit ein modernes Institut, wo man nicht mehr die traditionellen Fächer unterrichtete, sondern Staatswissenschaften, Naturrecht, Naturgeschichte, Physik und Mathematik, praktische Rhetorik u. a. Im Jahre 1794, als unter dem Einmarsch der französischen Armee die alte Ordnung in Koblenz zusammenbrach, der Kurfürst Clemens Wenzeslaus und die Oberschicht Koblenz verließen, wodurch die Einwohnerzahl etwa um ein Viertel schrumpfte, inskribierten Mähler und sein Bruder Abundius das juristische Fach an der Universität Gießen. Abundius kehrte zurück in seine Heimatstadt, Willibrord Joseph blieb ihr fern.

<sup>229</sup> <https://www.geni.com/people/Henriette-Jetti-Dux/6000000022873313703> (5. 12.2019)

<sup>230</sup> [www.geni.com/people/Ludwig-Dux/6000000022874857277](https://www.geni.com/people/Ludwig-Dux/6000000022874857277) (5.12.2019)

<sup>231</sup> *Anton Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, Wien. Jahrgang 1922.

<sup>232</sup> Ebenda. Die entsprechenden Jahrgänge.

<sup>233</sup> <https://www.geni.com/people/Friedrich-Dux/6000000022874559711> (20.5.2020).

<sup>234</sup> <https://www.geni.com/people/Heinrich-Dux/6000000016160453268> (20.5.2020).

<sup>235</sup> FRIMMEL, Gemäldesammlungen (wie Anm. 227), S. 295, 296 und 328, 329 (Ergänzung); FRIMMEL, Skizzen (wie Anm. 72), Bd. 1, 1913, S. 94, 174.

<sup>236</sup> SCHIRLBAUER, Beethoven-Porträtist (genau genannt auf S. 2), S. 109.

<sup>237</sup> Monika FINK-LANG, Joseph Görres. Die Biographie, Paderborn 2013, S. 18, 23 und 21.

### Errata in der eben erwähnten Studie:

- S. 117: nicht *Abteil*- sondern *Abtei*-Jurist Pilat
- S. 122, Anm. 76: richtig ist „the great Composer *sat* him for a large portrait.“
- S. 126: selbstverständlich ist Professor *Hubert* Maurer gemeint
- S. 140, Anm. 165: statt Lichnowsky Fürst *Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz (1772-1816)*
- S. 155: Das Porträt der Julie von Vering im Besitz des Wien-Museums befindet sich derzeit im Beethoven-Museum, Wien

### Desiderata

Für die Zukunft bleiben noch einige offene Fragen, bzw. zu lösende Aufgaben

- die Untersuchung und Analyse der (tatsächlich nur 3?) erhaltenen Kompositionen Mählers
- Vielleicht könnte es amerikanischen, auf musikalische Ikonographie spezialisierten Forschern gelingen, Mählers „Bostoner Serie“ in den USA aufzuspüren.
- Die Kisten mit Lithographie-Platten im Depot des ehemaligen Metternichschen Schloss Kynžvart im westlichen Tschechien beinhalten nicht nur Arbeiten des Staatskanzlers Metternich sondern höchstwahrscheinlich auch des Willibrord Mähler.
- Klärung des weiteren Schicksals von Bildnissen der Familie Weckbecker.
- Klärung, ob das Porträt des Abundius Mähler aus den Beständen des Stadtarchivs Koblenz (online einsehbar<sup>238</sup>) eventuell eine Arbeit seines Bruders Willibrord Joseph ist.
- Und *last but not least*: Wünschenswert wäre eine zugängliche Dokumentation, gründliche Untersuchung und Restaurierung der Komponistenporträts in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien.

Luigi Bellofatto, Silke Bettermann, Michael Ladenburger, Maria Pötzl-Malikova,  
Julia Ronge, Harald Skala, Till Gerrit Waidelich und W. S. gebührt mein Dank  
für ihre freundschaftliche Hilfe, verständnisvolles Entgegenkommen und unterstützende  
Gespräche,

Autorin

---

<sup>238</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Abundius\\_Maehler](https://de.wikipedia.org/wiki/Abundius_Maehler) (21.6.2020)