

# Fürstlicher Dilettantismus

## Zu einer Komposition des Herzogs Eugen von Württemberg

VON ANDREAS TRAUB

Im Hohenlohe-Zentralarchiv auf Schloß Neuenstein befindet sich ein querformatiges, in rotes Leder eingebundenes und mit der Goldprägung »Feodora« versehenes Album, das folgende handschriftliche Widmung trägt:

### *Feodora*

*Ich erlaube mir Ihnen hiermit einige musikalische Versuche zu überreichen, / und sie der Nachsicht zu empfehlen, welche die Zeit ihres Entstehens in Anspruch/ nimt. Sollte es dennoch gewagt erscheinen sie Ihrem Talent und Kenner-Blick zur/ Prüfung vorzulegen, so verzeihen Sie mir wohl die kleine Unbescheidenheit in der/ Berücksichtigung meines Wunsches, mich bey dieser Gelegenheit aufs Neue in Ihr/ mir so wertvolles Andenken zurückbringen zu dürfen.*

*Mit der innigsten Anhänglichkeit/*

*Ihr Ihnen treu ergebener Schwager Eugen.*

Das Album enthält 27 Kompositionen, mit denen Herzog Eugen von Württemberg seiner Schwägerin Feodora von Hohenlohe-Langenburg, mit der er durch seine zweite Frau Helene von Hohenlohe-Langenburg verwandt war, einen ihn charakterisierenden Einblick in sein künstlerisches Wollen gibt.

Friedrich Eugen Karl Paul Ludwig, am 8. Januar 1788 als ältester Sohn von Herzog Eugen Friedrich Heinrich (1758–1822), auf dessen Herrschaft Carlsruhe in Schlesien sich Carl Maria von Weber 1806/07 aufhielt und während dieser Zeit seine ersten beiden Sinfonien in C-Dur schrieb, zu Oels in Schlesien geboren, wurde schon als Knabe von Zar Paul Petrovich (1754–1801, reg. ab 1796) zum russischen Offizier bestimmt. Vom Zusammentreffen mit diesem »modernen Calligula«, mit dem er durch dessen zweite Frau Sophia Dorothea von Württemberg verwandt war, gibt Eugen eine lebhaft Schilderung: *Sein Blick hatte trotz all diesen abscheulichen Accessoires denn doch etwas Wohlwollendes und contrastierte mit all dem, was ich zeither von diesem Manne gehört hatte, und was wahrlich nicht zu seinem Lobe sprach. . . . schien er mir zu der Classe von Menschen zu gehören, welche von den augenblicklichen Eingebungen ihrer Laune abhängig, sich vor Allem selbst nicht zu beherrschen im Stande sind. Ich hatte ihn bei der besten gefunden*<sup>1</sup>. Eugen

1 Erinnerung/ und/ Geschichte/ aus dem/ Leben/ des/ Prinzen Eugen v. Württemberg/ von/ einem Vertrauten aus seiner Umgebung/ I. Theil, im Nachlaß des Herzogs Eugen, aufbewahrt im Bestand G277 im Hauptstaatsarchiv in Stuttgart (HStAS), dort in Bü 6, die Zitate auf S. 28 und S. 32f., »unser

wurde ein erfolgreicher und, wie seine umfangreichen Aufzeichnungen zu militärischen Fragen zeigen, genau beobachtender und reflektierender Offizier<sup>2</sup>. Prägenden Eindruck erfuhr Eugen von Gottfried August Bürgers Ballade »Lenore«. Sie entzündete zuerst seine unmittelbare Phantasie: *Ich war ganz begeistert für Bürgers Lenore, und wünschte nichts sehnlicher als dereinst zu einem ähnlichen nächtlichen Todtenbesuch auserkohren zu sein wobei ich mich ganz herrlich in schwarzer Husaren Uniform himmlisch verklärte*<sup>3</sup>. Diese Vorstellungen führten zur Konzeption der dreiaktigen Oper »Die Geisterbraut«, die schließlich am 22. Februar 1842 in Breslau zur Uraufführung kam und *weithin bekannt* wurde<sup>4</sup>. Eugen berichtet: *Neben jenen ernsteren Beschäftigungen war auch der Reiz für die Musik schon von der frühesten Jugend an zu einer förmlichen Leidenschaft ausgeartet. Bereits mit 11 Jahren hatte ich Kleinigkeiten componiert, und da mir, wahrscheinlich um diese zeitraubende Beschäftigung zu stöhnen, das Studium des Generalbasses damals nicht gestattet wurde, so schuf ich mir aus meinem eigenen Gehör ein System von Harmonien, das, mit so vielen Fehlern es auch vermischt war, dann doch manches Produkt meiner Phantasie unterstützte, und mir schon im 19<sup>ten</sup> Jahre die Möglichkeit gestattete, die Skizzen meiner Oper Lenore zu entwerfen, deren Ausarbeitung zwar erst sehr viel später folgte, deren beste Melodien aber in jener Zeit entsprangen, wo Schwermuth mein Innerstes ergriffen hatte*<sup>5</sup>. Eugen wagte aber nicht, diese seine Vorstellungen und Gefühle aus sich heraustreten, sich in der Konfrontation gleichsam objektivieren zu lassen. Als Gegenbeispiel sei nur erwähnt, daß Prinz Louis Ferdinand von Preußen, auch er ein erfolgreicher Militär, sich noch nach der Ausbildung bei Heinrich Gerhard von Lenz 1801 mit der Bitte um Unterricht an Antonín Reicha wandte und 1804 Johann Ladislaus Dussek als Lehrer gewann. Selbstkritisch und resignierend resumiert Eugen: *So aber bin ich von jeher gewesen, ein seltsames Gemisch der widersprechendsten Eigenheiten und ein stetes Spiel der verzehrendsten Gefühle. – Aus der mir angebohrnen Schüchternheit, welche nur eine Art von Begeisterung, die ich Herausheben aus mir Selbst nennen möchte, zu bezwingen vermochte, entsprang auch Mangel an Vertrauen in mich selbst, und ein Grad von Verlegenheit im Umgang mit fremden Menschen, der mir in all meinen Unternehmungen schädlich war, und zu manchem falschen Urtheil über mich Gelegenheit gab*<sup>6</sup>.

moderner Calligula« auf S. 25m. Zur umstrittenen Persönlichkeit des Zaren vgl. *Valentin Gitermann: Geschichte Rußlands*, Nachdruck Frankfurt 1987, Bd. 2, S. 296–311 und S. 487–489.

2 Ein Gemälde, das Herzog Eugen als russischen General zeigt, ist wiedergegeben in: *Robert Umland* (Hg.): *900 Jahre Haus Württemberg*, 1984, S. 380.

3 *Erinnerungen ...* (wie Anm. 1), S. 25m.

4 So in *Hermann Mendel: Musikalisches Conversations-Lexikon*, 2. Ausgabe, Bd. 3, Berlin 1869, S. 436. 1880 wurde die Oper nochmals in Stuttgart aufgeführt, vgl. *Rudolf Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater*, Stuttgart 1908, S. 269.

5 *Die/ Erinnerungen/ meines Lebens/ bis zum Jahre 1825*. HStAS, G 277, Bü 6, S. 277. Zum zeitprägenden Topos der Schwermut vgl. etwa *Joseph Görres: »Kennt ihr nicht das wahre Medium der Poesie, die Schwermut, die wie ein Frühlingsmorgennebel die Phantasie umhüllt, und ihre Zaubergesichte reflektiert?«* (in: *Ludwig Völker: »Komm, heilige Melancholie« – Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte*, Stuttgart 1983, S. 513).

6 *Ebd.* S. 50.



Feodora von Hohenlohe-Lagenburg, 20 Jahre jünger als Eugen, scheint ihn durch ihr Wesen dazu bewogen zu haben, diese seine Schüchternheit zu überwinden und ihr das Album zu widmen. Von der musikalischen Begabung Feodoras zeugen viele mit ihrem Besitzvermerk versehene Musikalien im Hohenlohe-Zentralarchiv; darunter befinden sich auch Noten, die ihr, stets mit herzlichen Widmungen, Queen Victoria hatte zukommen lassen<sup>7</sup>.

Der erste Teil des Albums enthält, wie die Überschrift sagt, Märsche, Walzer/ und/ einzelne Gesänge; es sind dies:

No. 1 Kinderlied (1798), »Bey den lieben Sternelein«, e-Moll, mäßig,  $\frac{3}{8}$

No. 2 Trauermarsch (1801), e-Moll, largo, C.

No. 3 Reuterstück (1802), C-Dur,  $\frac{6}{8}$ .

No. 4 Schneller Marsch (1802), C-Dur,  $\frac{2}{4}$ .

No. 5 Ländler (1803), As-Dur,  $\frac{3}{8}$ .

No. 6 Schneller Marsch (1804), B-Dur,  $\frac{2}{4}$ .

No. 7 Schneller Marsch (1804), D-Dur, C.

No. 8 An Emma von Schiller (1805), »Weit in nebelgrauer Ferne«, e-Moll, Andante, C.

No. 9 Er und Sie (1805), »Wenn ich dich sehe, wird mir so bange«, Wechselgesang, am Schluß Duett (Sopran, Tenor), B-Dur, Andante,  $\frac{3}{8}$ .

No. 10 Stiller Kummer (1805), »du ahnest nicht, wie's Herz mir bricht«, F-Dur, Andante,  $\frac{3}{8}$ .

No. 11 Eldor und Welmine, Ballade (1807), »Treu verschwistert sich der Epheu«, D-Dur, Moderato, C.

No. 12 An Mignon von Goethe (1808), »Ueber Thal und Fluß getragen«, A-Dur, Andante,  $\frac{3}{8}$ .

No. 13 Trost der Scheidenden (ohne Jahr), »Holde Freundin, die mir alles war«, A-Dur, Andante, C.

No. 14 Erster Verlust von Goethe (1808), »Ach wer bringt die schönen Tage«, C-Dur, Andante, C.

No. 15 Der König in Thule von Goethe, Ballade (1809), »Es war ein König in Thule«, g-Moll, Moderato,  $\frac{6}{8}$ .

No. 16 Wahre Liebe (1809), »Wenn zwey reine Herzen sich begrüßen«, B-Dur,  $\frac{3}{4}$ .

No. 17 Der Schiffer (1809), »Hin sind des Lebens liebliche Freuden«, g-Moll, Allegretto,  $\frac{3}{4}$ .

No. 18 Ritter Bayard und Miranda, Ballade (1809), »Ward euch wohl der fränk'sche Held genannt«, G-Dur, Mäßig, C.

Der zweite Teil umfaßt »Mehrstimmige Gesänge« mit Klavierbegleitung.

No. 19 Der Abschied (1805), »Von des Herzens bitteren Leiden«, Duett zwischen Welmine und Franz (Sopran, Tenor), Es-Dur, Andante, C.

<sup>7</sup> Feodora von Hohenlohe-Langenburg (1807–1872), ab 1828 Gattin von Fürst Ernst von Hohenlohe-Langenburg (1794–1860), war die Tochter von Emich Carl von Leinigen (1763–1814); dessen zweite Gattin Victoria von Sachsen-Coburg-Anhalt (1786–1861), die Mutter Feodoras, heiratete in zweiter Ehe Edward, Prinz von Großbritannien und Irland, Duke of Kent, und ihre Tochter ist die Queen Victoria. Die Anrede »sister« in den Widmungen an Feodora ist also verwandtschaftlich begründet.

- No. 20 Nachtlid von Tiedge (ohne Jahr), »Ruht ihr weichen Seelen«, für vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß), f-Moll,  $\frac{3}{4}$ .
- No. 21 Duettino aus der Oper Die Geisterbraut (1805), »Keine Mühe laßt uns sparen«, Duett zwischen Dorothea und Heinrich (Sopran, Baß), F-Dur, Andante grazioso,  $\frac{3}{8}$ .
- No. 22 Arie mit Chor aus dem W. v. H.<sup>8</sup> (1808), »Innig fühl ich mich gerührt«, Hubert (Tenor), Arnold (Baß) und vierstimmiger Männerchor, A-Dur, Andante grazioso,  $\frac{3}{8}$ .
- No. 23 Die Abendglocke (1809), »Der Abendglocke Ton löst meiner Trauer Schmerzen«, für vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß), d-Moll, Larghetto,  $\frac{6}{8}$ .
- No. 24 Engelchor aus der Oper Die Geisterbraut (1809), »Die Allmacht hat verziehn«, für vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß), As-Dur, Andante grazioso, C.
- No. 25 Hoffnung (1810), »Seht ihr der Sonne sinkende Strahlen«, für vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß), a-Moll, Andante grazioso poco Allegretto,  $\frac{3}{4}$ .
- No. 26 Requiem aeternam (1825), »Requiem aeternam dona eis Domine«<sup>9</sup>, für vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß), f-Moll, Andante sostenuto, C.
- No. 27 Trinklied von Schumacher (neu), »Fünf Dinge sind's, die hab' ich lieb so sehr«, für Tenorsolo und vierstimmigen Männerchor (Tenor 1 und 2, Baß 1 und 2), B-Dur, Allegro, C.

Die Texte, bei denen kein Verfasser angegeben ist, stammen – so ist anzunehmen – von Herzog Eugen selber<sup>10</sup>. Wie die sprachlichen Ausdrucksformen auch über Gattungsgrenzen hinweg erhalten bleiben, zeigt der Vergleich des Gedichts »Trost der Scheidenden« mit dem Beginn des wohl im Zusammenhang mit dem Tod seiner ersten Frau, Mathilde von Waldeck-Pyrmont, entstandenen Aufsatzes

8 Es handelt sich um die zweite von Eugen gedichtete und komponierte Oper »Der Wald von Hoheneibe«, die im April 1825 auf dem Hoftheater zu Carlsruhe in Schlesien zur Uraufführung kam.

9 Diese Vertonung des Introitus der Totenmesse ist ein über den Konfessionsgrenzen stehendes Werk allgemeiner religiöser Gestimmtheit. *Christian Friedrich Daniel Schubart* charakterisiert in seinen 1784 entstandenen und 1806 veröffentlichten Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst die Tonart f-Moll so: »tiefe Schwermut, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht.« Im selben Zusammenhang führt er aus: »Ein Requiem oder eine Sterbemusik muß ganz in die Farbe der Schwermut getaucht sein. Die Worte »Requiem aeternam da nobis, Domine!« scheinen gleichsam nur einen Ausdruck zu haben. In einem stark kolorierten Tone, wie in A-Dur, E-Dur, H-Dur usw. können folglich diese Worte unmöglich gesetzt werden. C-Dur und a-Moll sind zu licht für dieses Thema. Es bleiben also nur die mit B markierten Töne übrig. Diese weisen durch ihre Sanftheit nicht nur in Schlaf, sondern deuten auch die Natur des Todes durch ihre hinsterbende Dumpfheit an.« So empfiehlt er unter anderem f-Moll für ein Requiem. Vgl. *Chr. Fr. D. Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Hg. von *Paul Alfred Merbach*: Leipzig 1924, S. 260–262.

10 Ohne Jahresangabe erschien bei F. E. C. Leuckart in Breslau die Sammlung: *Lieder und Gesänge/ein- und mehrstimmig/ vom/ Herzog/ Eugen von Württemberg* (Pl.-Nr. F. C. E. L. 2005). Darin sind unter anderem die Nummern 1, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15 und 18 des Albums enthalten, allerdings mit kleineren oder größeren Veränderungen. Ob diese vom Herzog selber herrühren oder seitens des Verlags gefordert oder eigenmächtig durchgeführt wurden, ist derzeit nicht zu entscheiden. Hier sei allein der Text des Albums, der für Eugen in diesem Zusammenhang Gültigkeit hatte, berücksichtigt.



»Blick in die Natur/ eine philosophische Abhandlung, geschrieben im Jahr 1825«<sup>11</sup>:

1. *Holde Freundin, die mir alles war,  
nimmer kehrest du mir wieder,  
Sehnsucht atmen meine Lieder,  
seit du schlummerst auf der Todtenbah. (..)*
2. *So sanft entschlummerte das theure Wesen, an das mich treue  
Liebe kettete – so rein und mild wie es lebte, im Sterben  
schon ein Engelbild.*

Zum ersten Lied des Albums macht Eugen eine aufschlußreiche Bemerkung; er spricht vom *plötzlich erwachende(n) Musikalisch-dichterischen Schwung, der zugleich stets mit sanfteren Empfindungen meines Herzens in Verbindung stand, von denen ich mir selbst noch keine Rechenschaft zu geben vermochte, die aber eine gewisse unerklärliche Sehnsucht verriethe. So war denn namentlich mein erstes Lied Bei den lieben Sternelein (..) ein Erfolg der Reize, welche mir die Ansicht des englischen Kupferstichs Cherubims gewährt hatte. Es schwebten diese liebenswürdigen beflügelten Engel fortan in meiner Imagination und erhoben meine Gedanken schon in zarter Jugend zu den Sternen, in denen ich mir ihren himmlischen Wohnsitz träumte*<sup>12</sup>.

Das zweite, auf die Klavierstücke folgende Lied entstand auf einer Reise nach Neuchâtel. *So war es denn auch – soviel ich mir erinnere – zu Freiburg im Breisgau, wo die Töne einer Orgel plötzlich in mir den musikalischen Genius wieder erweckt hatten. Aus dieser Veranlassung entstand zwischen meinem Reisegefährten – sein Lehrer und Freund Wolzogen – und mir eine Unterredung über diesen Gegenstand, worin Jener zu bezweifeln schien, daß ich ohne Hülfe eines Instrumentes aus eigener Imagination eine einnehmende Melodie hervorzuschaffen im Stande seyn möchte. – »So lebhaft, sagte er, wie Sie immer nach irgend einer äußeren Veranlassung gleich der gegenwärtigen, die fremden Gedanken auffaßen, wozu gewiß Ihr gutes Gehör beiträgt, aber so wenig habe ich Sie bisher eigene vorherrschende Ideen entwickeln gesehen, es sey denn, daß ich Kleinigkeiten dazu rechnen wollte, die zwar jugendliche Anlage, doch aber durchaus keine Ausbildung verrathen.« – »Es kömmt nur auf einen Versuch an« erwiederte ich hierauf, »Zu irgend einem größeren Werk habe ich jetzt natürlich keine Zeit; haben Sie mir aber irgendeine Dichtung – und es soll nicht lange währen, so will ich Ihnen die Melodie dazu liefern, wenn Sie mir anders versprechen wollen, mich in meiner Gedankenreihe nicht zu unterbrechen.« – Wolzogen schlug mir Schillers Emma vor, wovon ich die Verse in meiner Schreibtafel aufzeichnete und mir zum Behuf der Composition Linien mit Bleistift zog. Die Bewegung des Wagens ist sehr dazu geeignet musikalische Gedanken zu entwickeln, auch enteimte mir so mancher mich ergreifender, doch wenn ich kaum zu diesem Behuf den Bleistift hervorzog, neckte mich auch schon der launigte Begleiter (... später in freier Natur:) brachte (ich) meine schon gefaßten Gedanken zu Papier, und trillerte darauf die*

11 In: HStAS, G 277 Bü 7, 9, Seite 1.

12 Erinnerungen ... (Anm. 1), S. 68.

entworfene Melodie, der ich selbst, keinen Zeugen fürchtend, einen von Rührung begleiteten Beifall zollte<sup>13</sup>. Unmittelbar darauf trifft er auf das wunderschöne Mädchen Pauline, und es entfaltet sich eine romanhafte Beziehung, die zu einem traurigen Ende führt. 1809 hält sich Eugen in Preußisch Eilau auf. Im Pfarrhaus beginnt man eines Abends nach langen Gesprächen noch auf einem Positiv zu musizieren; auch Eugen spielt: *Bei den ersten Preludien im Kirchenstyl schlug die Glocke an der Wanduhr Mitternacht, und (... – Durchstreichung) Gedanken, die sich mit dieser Stunde verschwisterten – leiteten unwillkürlich den Vortrag auf eine Schwermüthige Melodie (die später im letzten Akte der Geisterbraut Platz fand)*<sup>14</sup>. Die Anwesenden sind erstaunt und bewegt, denn ein am 14. November 1806 in dem Pfarrhaus gestorbenes junges Mädchen hatte an ebendieser Melodie, die sie bis zum Vers *mich tröstet nur des Grabes Ruf* spielte, ihre letzte Freude. Es war Pauline, und das Lied war eine Komposition Eugens: Scheidegruß »Du fliehst! Du! für die mein Busen schwellt«<sup>15</sup>. Die ganze Geschichte, in den Aufzeichnungen des Herzogs umständlich ausgebreitet, erinnert von fern an die Romane Jean Pauls, zumal an »Die unsichtbare Loge«. Wie gehen Romanhaftes und Balladeskes mit dem wirklichen Leben zusammen?

Man könnte nun etwa fragen, ob und wie Eugen bei seinen umfangreichen und vielgliedrigen Balladenkompositionen von Johann Rudolf Zumsteeg abhängig ist<sup>16</sup>; man könnte auch das Verhältnis von Lied, Ballade und Oper betrachten und dabei die Aufzeichnungen über die Oper in Eugens »Urtheile(n) über neuere Litteratur« heranziehen<sup>17</sup>; hier sei jedoch ein anderer Punkt hervorgehoben. Eugen sprach von dem von ihm selbst – dilettantisch – entwickelten *System von Harmonien*. Wie er damit umgeht, sei an einem zugegebenermaßen auffälligen Beispiel,

13 Die/ Erinnerungen ... (Anm. 5), S. 55f.

14 Mittheilungen/ aus dem schriftlichen/ Nachlasse/ des P. E. v. W./ V., in HStAs G 277 Bü 8 S. 232f. Zur »Mitternacht« notiert Jean Paul unter der Überschrift »Gebrauch des Wunderbaren«: »Hat indes einmal ein Dichter die bedeutende Mitternachtstunde in einem Geiste schlagen lassen: dann ist es ihm auch erlaubt, ein mechanisches zerlegbares Räderwerk von Gaukler-Wundern in Bewegung zu setzen; denn durch den Geist erhält der Körper mimischen Sinn, und jede irdische Begebenheit wird in ihm eine überirdische.« (Vorschule der Ästhetik, I. Programm § 5, in: *Jean Paul: Sämtliche Werke* Band I/5, hg. von Norbert Miller: München, Wien 1987, S. 45). In der geschilderten Szene fehlt jedoch – der Dichter! 15 Ebd. bei S. 241 ist ein Blatt mit dieser Komposition eingeklebt. Auf der Rückseite ist vermerkt: »Lied vom Jahre 1806«. Die Komposition steht in d-Moll/D-Dur, und die Tempobezeichnung lautet Allegro moderato/Andante. Abgesehen von dem in Anm. 10 genannten Druck ist dies offenbar die einzige erhaltene Musikalie im Nachlaß des Herzogs. Sollte dies zutreffen, so erhielt das Album im Hohenlohe-Zentralarchiv eine gesteigerte Bedeutung.

16 Vgl. *Philipp Spitta*: Ballade, in: Ders., Musikgeschichtliche Aufsätze Berlin 1894, S. 403–461. *Ludwig Landshoff*: Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802), Berlin 1902, dort S. 120–147.

17 In: Mittheilungen ... XVII, darin: XXXIII<sup>tes</sup> Heft, S. 57–82. Der Aufsatz beginnt: »Ich wage hier die Ansicht eines großen Dichters anzuführen. Schiller rief einst nachdem er geschrieben hatte, »Nun, das Gedicht ist vollendet!« Ein Freund blätterte im Manuscript. Und dies, fragte er, nennen Sie ein Gedicht? Es sind ja nur unzusammenhängende Sätze? – So ist's, erwiderte Jener, *Merkstäbe*, an denen ich meine Ideen festhalte. – Es fehlt nur noch eine Kleinigkeit: nämlich die Verse; doch die sind eine Nebensache, wie der Rahmen um's Gemälde! – Dieser Meinung pflichte ich nun namentlich in der Oper bey.« Und er faßt zusammen: »Ich halte jede Oper für schlecht, in der nicht Handlung und Musik allein genügen, um ein genügendes Bild der Vorstellung zu liefern.« (S. 78f.).



No. 19.  
Andante.

Alc. Hagnon, un Yoda.

Le bon Yod amant d'aujourd'hui  
 aime son P... en l'adage. Oh! si

tout est si bon pour  
 moi en l'adage, tout est bon

tout est bon pour  
 moi en l'adage, tout est bon

dem Lied »An Mignon« von Goethe, untersucht (s. Abb. 1)<sup>18</sup>. Die Komposition umfaßt 26 Takte. Dabei entsprechen den vierhebigen Versen 1, 2, 3 und 6 viertaktige Glieder (1–4, 5–8, 9–12 und 19–22), während die durch die alle Strophen des Gedichts durchziehenden Reimworte »Schmerzen«–»Herzen« verklammerten Verse 4 und 5 als ein sechstaktiges Glied gefaßt werden (13–18), und im Klavier wird der Schlußklang zu einem fünftaktigen Nachspiel ausgeweitet. Die Deklamation hält am gleichmäßigen Wechsel von Viertel und Achtel im Takt fest, und die Begleitung markiert zurückhaltend die einzelnen Takte. In dieser schlichten Form und Artikulation wird ein auffälliger, gesuchter harmonischer Verlauf entfaltet. Das erste Glied bleibt zwar noch im einfachen Wechsel zwischen I. und V. Stufe der Grundtonart A-Dur, so daß man für das zweite eine Kadenz der Art I–IV/VI–V–I erwartet (Abb. 2). Der Satz rückt aber zur Tritonustonart Es-Dur, in

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line has the lyrics "ziehet rein der Sonnen-wa-gen". The piano accompaniment consists of chords and single notes in the right and left hands. The score is labeled as a hypothetical design.

Abb. 2 (hypothetischer Entwurf)

die weiteste Entfernung, die im harmonisch-tonalen Raum möglich ist. (Es handelt sich um eine chromatische Rückung zum verminderten Septakkord fis-a-c-es, seine Umdeutung zu a-c-es-ges und dessen Auflösung zum Quartsextakkord mit Nonvorhalt. Die Problematik der Fortschreitung wird in der Aufzeichnung sichtbar: Offenbar war zunächst die kleine Sext ges im Quartsextakkord geplant, doch im Hinblick auf den Melodieverlauf c''-b'-g' wurde das ges zu g korrigiert.) Die Tritonustonart wird aber nicht beibehalten, die harmonische Rückung nicht befestigt, die – außerordentliche – harmonische Spannung nicht bewußt gemacht. Es-Dur wird im nächsten Glied zur VI. Stufe von g-Moll umgedeutet, und mit dem Pendeln zwischen V. und I. Stufe in dieser Tonart stellt sich in Takt 10–12 eine Parallelität zu Takt 2–4 ein. Die Dimensionen des sechstaktigen Gliedes werden dadurch gefüllt, daß die ersten beiden Klänge jeweils auf zwei Takte ausgedehnt werden. Als Ganzes entspricht der harmonische Vorgang dem von Takt 5–7: Von der I. Stufe, nun in g-Moll, wird in den verminderten Septakkord gerückt (nun ais-cis-e-g) und dieser in den Quartsextakkord der Kadenz aufgelöst, die nun nach e-

<sup>18</sup> Die Komposition Eugens wird nicht genannt bei Willi Schuh: Goethe-Vertonungen, Zürich 1952, S. 59, Nr. 550.



Moll führt. Nur die Proportionen sind verändert: Was in Takt 5 geschieht, wird auf die vier Takte 13–16 ausgedehnt und die Kadenz, dort dreitaktig, auf zwei Takte zusammengezogen. (Daß die Distanz zwischen Ausgangs- und Zieltonart der harmonischen Rückung zuerst einen Tritonus, dann eine kleine Terz beträgt, ergibt sich aus der Struktur des verminderten Septakkordes, der gleicherweise in kleinterzdistante Tonarten aufgelöst werden kann. So hätte bei einer Umdeutung des Akkordes in Takt 15–16 zu fisis-ais-cis-e von g-Moll aus ebenfalls die Tritonus-tonart, cis-Moll oder Cis-Dur, erreicht werden können.) Nach der Kadenz in e-Moll setzt das letzte Glied mit dominantischem E-Dur an, das zur Ausgangstonart zurückführt, allerdings zu ihrer Mollform, a-Moll, und die Ausdehnung des Schlußklangs dient der Aufhellung nach A-Dur; der Klang, durch den dies geschieht, fis-his-dis' über A, entspricht enharmonisch jenem Septakkord, mit dem der harmonische Verlauf in Takt 5 abgebogen wird – zufällig?

Betrachtet man diesen harmonischen Verlauf genau, der deshalb in allen Einzelheiten zu erläutern war, so stellt sich die Frage nach der Angemessenheit der Mittel und der Art ihrer Anwendung. Das auffallende Mittel ist die Rückung mit Hilfe des verminderten Septakkords. Carl Philipp Emanuel Bach schreibt dazu in seinem »Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen«: »Auf eine noch kürzere, und dabey angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Accord so bequem und fruchtbar, als der Septimenaccord mit der verminderten Septime und falschen Quinte, weil durch seine Verkehrungen und durch die Verwechslungen des Klanggeschlechts sehr viele harmonische Veränderungen vorgenommen werden können. ... Man darf nur wählen, ob man viele, oder gar keine Umwege nehmen will«<sup>19</sup>. Über seine Anwendung heißt es in Johann Georg Sulzers »Allgemeiner Theorie der Schönen Künste«: »Aus der Entwicklung der eigentlichen Beschaffenheit der enharmonischen Uebergänge läßt sich schon abnehmen, wo sie können gebraucht werden. Nämlich ... in dem Gesang selbst, beym Ausdruck solcher Leidenschaften, die etwas schmerzhaftes haben, oder schnell eine andre Wendung nehmen«<sup>20</sup>. Im Gedicht ist das »Ach« zu Beginn des dritten Verses die Stelle des Umbruchs; dort hätte eine Veränderung ihren Platz gehabt, nicht aber in der Mitte des geschlossenen Bildes des ersten Verspaares. Hätte nun aber die Tritonusdistanz A-Dur–Es-Dur, der Umschlag in das polare Gegenteil, ausgehalten und befestigt werden sollen, so wäre kein genügender Raum für die Rückkehr zur Ausgangstonart geblieben.

Sollte aber, dem Gedicht entsprechend, zunächst ein Parallelverlauf der ersten beiden Verse in A-Dur und des Folgenden im entfernten g-Moll beabsichtigt worden sein und sollte die Rückung nach Es-Dur nur dazu dienen, dies einzurichten, so übertrifft das dienende Moment das beabsichtigte wesentlich an Intensität; die Absicht wird undeutlich. Es wäre dagegen leicht möglich gewesen, am Ende

<sup>19</sup> Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, hg. von Walter Niemann: Leipzig <sup>8</sup>1972, Bd. 2, S. 126.

<sup>20</sup> Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, zweiter Theil, Leipzig 1792 (Nachdruck Hildesheim 1967), S. 71.

von Takt 8 über den verminderten Septakkord fis-a-c-es, wie er in Takt 5 gebraucht wird, direkt g-Moll zu erreichen und so der Ausdrucksintensität des »Ach« gerecht zu werden. Für den Rückweg nach A-Dur hätten sich dann verschiedene Wege angeboten. Die beiden auffälligen Rückungen erweisen sich so als überflüssig.

Beide Beobachtungen, zum einen die Unangemessenheit von formaler Anlage und melodischer Artikulation einerseits und harmonischem Verlauf andererseits, zum anderen die Unklarheit und Überladenheit in letzterem weisen die Komposition in bestimmtem Sinn als dilettantisch aus. Goethe, der 1799 eine Abhandlung »Ueber den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten« entwarf, notierte dabei folgendes: »Das an das Gefühl Sprechende, die letzte Wirkung aller poetischen Organisationen, welche aber den Aufwand der ganzen Kunst selbst voraussetzt, sieht der Dilettant als das Wesen derselben an und will damit selbst hervorbringen. . . . Sie (die Dilettanten) suchen Kunststücke, Manieren, Behandlungsarten, Arcana, weil sie sich meistens nicht über den Begriff mechanischer Fertigkeiten erheben können, und denken, wenn sie nur den Handgriff besäßen, so wären keine weiteren Schwierigkeiten für sie vorhanden«<sup>21</sup>. Am 10. August 1803 schrieb Karl Friedrich Zelter an Goethe: »Die Effekte sind bald gelernt, aber es bleibt ewig schwer, sie so anzuwenden, daß es wahre Effekte sind«<sup>22</sup>.

Das »Kunststück« ist hier die harmonische Rückung und der Handgriff ihrer Anwendung leicht zu erlernen. Schon in der ersten im Album aufgezeichneten Komposition, dem Kinderlied »Bey den lieben Sternelein«, das Eugen mit zehn Jahren komponiert hat, findet sich eine vergleichbare Auffälligkeit. Die Schwierigkeit besteht vielmehr darin, eine formale Konzeption, einen musikalischen Bewegungsverlauf zu entfalten, in dem ein bestimmtes derartiges Mittel an einer bestimmten Stelle unumgänglich wird oder doch seinen besonderen Effekt unverkürzt entfalten kann. Dies sei an einem Beispiel höchster Kunst verdeutlicht, dem Rondo I aus der 1785 erschienenen Fünften Sammlung der »Clavier-Sonaten und freyen Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber« von Carl Philipp Emanuel Bach<sup>23</sup>. Nachdem Bach den ersten Teil des Stückes in Takt 38–39 mit einer virtuosens Kadenz in G-Dur abgeschlossen hat, rückt er den Satz über den verminderten Septakkord gis-h-d-f nach Cis-Dur – in Tritonusdistanz! –, das er als Dominante von fis-Moll verwendet. In fis-Moll nämlich folgt in Takt 44 eine Variante des Rondotheemas (Abb. 3). Der ganze Tonsatz »verrutscht« also gleichsam um einen Halbton von G-Dur nach fis-Moll, und er findet in den Takten 54–55 nur »schwankend« und in einer dünnen Linie nach G-Dur zurück.

21 In: Goethe's Werke, vollständige Ausgabe letzter Hand, 44. Band, Stuttgart und Tübingen 1832, S. 271 und 274.

22 In: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hg. von Max Hecker, Frankfurt am Main 1987, Bd. 1, S. 60.

23 Originaltitel: Clavier-Sonaten/ und/ freye Fantasien/ nebst/ einigen Rondos fürs Fortepiano/ für/ Kenner und Liebhaber/ Sr. Herzoglichen Durchl./ Peter Friedrich Ludewig/ Herzogen zu Holstein und Fürst-Bischofen zu Lübeck/ unterthänigst gewidmet/ und componirt/ von/ Carl Philipp Emanuel Bach/ Fünfte Sammlung/ Leipzig/ im Verlag des Autors/ 1785.



Wie dieser zwölftaktige »Einbruch« zu dem heiter anmutenden Rondotheema kontrastiert und wie er im Ganzen des Stückes formal verankert ist, müßte in ausführlicher Analyse dargestellt werden.

Hier genügt ein anderer Aspekt. Carl Philipp Emanuel Bach wendet sich mit seinen Kompositionen an den »Liebhaber«, der sich zum »Kenner« weiterbilden kann. Liebhaber und Kenner werden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu den eigentlichen Trägern der Musikkultur<sup>24</sup>. Hans Georg Nägeli beginnt seine 1826 gedruckten »Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung des Dilettanten« mit einer ausführlichen Charakterisierung dieses Dilettanten, der auf der untersten Stufe lediglich Zerstreuung sucht, der aber auch »im geistigen Aufleben und Aufstreben sein Element findet«<sup>25</sup>. Dabei kann er ein letztes Ziel erreichen: »Von der früher an den Kunsterscheinungen, so zu sagen, zusammengelesenen, vieltheiligen Einheit erhebt er sich zu einer wesenhaft untheilbaren; er erhebt sich von der Zerstreuung der Kunstwelt zur Einheit in Gott«<sup>26</sup>. So weit darf und soll sich der Dilettant führen lassen – aber er darf nicht selber Hand anlegen wollen. Goethe notiert: »Wir sprechen bloß von denen, welche, ohne ein besonderes Talent zu dieser oder jener Kunst zu besitzen, bloß den allgemeinen Nachahmungstrieb bei sich walten lassen.« Und so urteilt er: »Der Dilettant verhält sich zur Kunst, wie der Pfuscher zum Handwerk«<sup>27</sup>. Herzog Eugen hätte sich von Bachs Rondo aufs Höchste entzücken lassen dürfen – ein Kompositionsmittel herauszugreifen und Goethes Gedicht »An Mignon« damit zu vertonen, dies war eine Grenzüberschreitung.

Abschließend seien die Vertonungen dieses Gedichts von Johann Rudolf Zumsteeg und Carl Friedrich Zelter herangezogen<sup>28</sup> (Abb. 4 und 5). Bei Zumsteeg entsprechen durch den Wechsel des Deklamationswertes von Achtel zu Viertel den vierhebigen Versen dreitaktige musikalische Glieder. Indem der Komponist den Beginn des vierten Verses auftaktig faßt und die Achteldeklamation im Folgenden beibehält, kann er auch die Verse 4 und 5 einem dreitaktigen Glied einfügen, was eine gewisse Intensivierung des »Sprechens« in der zweiten Strophenhälfte bewirkt. Dem entspricht die Führung der Melodie hinauf zum Hochton f<sup>♯</sup>. Verbleiben die ersten 6 Takte des Liedes in B-Dur (Stufenfolge: I zu V/IV-I), so ruft das »Ach« zu Beginn des dritten Verses den verminderten Dreiklang b-des'-e'

24 Arnold Schering: Künstler, Kenner und Liebhaber im Zeitalter Haydns und Goethes, in: Jahrbuch Peters 38/1931, S. 9–23. Carl Dahlhaus: Der Dilettant und der Banase in der Musikgeschichte, in: Archiv für Musikwissenschaft 25/1968, S. 157–172.

25 Hans Georg Nägeli: Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung des Dilettanten, hg. von Martin Stähelin, Darmstadt 1983, S. 15.

26 Nägeli (wie Anm. 25) S. 20.

27 Goethe (wie Anm. 21), S. 265 und 266.

28 Die Komposition Zumsteegs steht in: Sammlung kleiner Balladen und Lieder mit Clavier-Begleitung von J. R. Zumsteeg, 2. Heft, Leipzig 1800, als Nr. 10. Die Komposition Zelters steht in: Carl Friedrich Zelter: Fünfzig Lieder, hg. von Ludwig Landshoff, Mainz 1932, S. 53. Zelter hatte diese Fassung nicht veröffentlicht; die Handschrift ist datiert: »25. Jul. 97. verb(essert) 16. August 1806«. Eine einfachere Fassung in E-Dur wurde 1798 in Schillers Musenalmanach gedruckt, eine ebenfalls einfachere Fassung in F-Dur steht in Zelters 1801 gedruckter Sammlung 12 Lieder am Clavier zu singen.

38

Musical score for measures 38-41. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic at the start. The left staff (bass clef) contains a bass line. Measure 38 features a first ending bracket with a repeat sign and a *ten.* marking. Measure 39 has a piano (*p*) dynamic. Measure 40 has a first ending bracket with a repeat sign and a *ten.* marking. Measure 41 has a piano (*p*) dynamic.

42

Musical score for measures 42-45. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic at the start. The left staff (bass clef) contains a bass line. Measure 42 has a first ending bracket with a repeat sign and a *ten.* marking. Measure 43 has a piano (*p*) dynamic. Measure 44 has a forte (*f*) dynamic. Measure 45 has a piano (*p*) dynamic.

47

Musical score for measures 47-50. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a piano (*p*) dynamic at the start. The left staff (bass clef) contains a bass line. Measure 47 has a first ending bracket with a repeat sign and a *ten.* marking. Measure 48 has a piano (*p*) dynamic. Measure 49 has a first ending bracket with a repeat sign and a *ten.* marking. Measure 50 has a forte (*f*) dynamic.

51

Musical score for measures 51-54. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic at the start. The left staff (bass clef) contains a bass line. Measure 51 has a piano (*p*) dynamic. Measure 52 has a first ending bracket with a repeat sign and a *ten.* marking. Measure 53 has a piano (*p*) dynamic. Measure 54 has a piano (*p*) dynamic.



## AN MIGNON.

ETWAS LANGSAM.

Ue-ber Thal und Fluss ge-tra-Gen, zie-let rein der Son-ne Wa-gen. Ach! sie regt in ih-rem

Lauf-so wie dei-ne, mei-ne Schmerzen, tief im Her-zen, im-ner' morgens wie-der auf.

Kaum will mir die Nacht noch frommen,  
Denn die Träume selber kommen  
Nun in trauriger Gestalt,  
Und ich fühle dieser Schmerzen,  
Still im Herzen,  
Heimlich bildende Gewalt.

Schon seit manchen schönen Jahren  
Seh ich unten Schiffe fahren,  
Jedes kommt an seinen Ort;  
Aber Ach! die steten Schmerzen,  
Fest im Herzen,  
Schwimmen nicht im Strome fort.

Schön in Kleidern muss ich kommen,  
Aus den Schrank sind sie genommen, ...  
Weil es heute Festtag ist,  
Niemand ahndet, dass von Schmerzen  
Herz im Herzen  
Grimmig mir zerrissen ist.

Heimlich muss ich immer weinen,  
Aber freundlich kann ich scheinen  
Und sogar gesund und roth;  
Wären tödtlich diese Schmerzen  
Meinem Herzen,  
Ach schon lange wär ich todt.

## An Mignon

Andante. Comodetto

1. Ü-ber Tal und Fluß ge - tra - gen zie - het rein der Son - ne Wa - gen. Ach, wie  
2. mir die Nacht noch frommen, denn die Träu - me sel - ber kom - men nun in

regt in ih - rem Lauf, so wie dei - ne, mei - ne Schmerzen, tief im Her - zen,  
trau - ri - ger Ge - falt, und ich füh - le die - ser Schmerzen, still im Her - zen,

im - mer mor - gens wie - der auf. 2. Kaum will  
heim - lich bil - den - de — Ge - walt.

Schluß

Schluß

*decresc.* *p* *p*

3. Schon seit manchen schönen Jahren  
Seh ich unten Schiffe fahren,  
Jedes kommt an seinen Ort,  
Aber ach, die steten Schmerzen,  
Fest im Herzen,  
Schwimmen nicht im Strome fort.

4. Schön in Kleidern muß ich kommen,  
Aus dem Schrank sind sie genommen,  
Weil es heute Festtag ist,  
Niemand ahnet, daß von Schmerzen  
Herz im Herzen  
Grimmig mir zerrissen ist.

5. Heimlich muß ich immer weinen,  
Aber freundlich kann ich scheinen  
Und sogar gesund und rot,  
Wären tödlich diese Schmerzen  
Meinem Herzen,  
Ach, schon lange wär ich tot.



hervor, der zur Dominanttonart führt. Diese weitet sich bis zum Sextakkord am Ende von Takt 12, wobei die Bewegung durch die chromatische Folge H-B-A im Baß und den verminderten Septakkord in Takt 11 intensiviert wird, und dann führt eine schlichte Kadenz nach B-Dur zurück. Mag die Komposition, an der noch der eine oder andere Zug hervorzuheben wäre, auch recht einfach erscheinen, sie weist aber keine inneren Mißverhältnisse auf.

Zelter greift weiter aus und faßt im Unterschied zu Zumsteeg das Lied als dreiteilige Form. Auf den in F-Dur gehaltenen ersten Teil der Verse 1 und 2 folgt der auf der Dominante »stehende« Mittelteil des dritten Verses, und die Verse 4 bis 6 werden zum fünftaktigen Schlußteil ausgestaltet, der zur Ausgangstonart zurückkehrt. Die beiden ersten Verse werden durch den Bogen des Baßganges zusammengefaßt, der mit dem fallenden Quartschritt F-C anhebt und mit dem steigenden Schritt C-F schließt. Das »Ach« des dritten Verses bewirkt die Eintrübung der Dominante durch *as'* und die Chromatik *b-h* in der Begleitung. Im Schlußteil steigert sich die Erregung. Der Melodiensatz im vierten Vers liegt wie der im ersten auf *c''*, doch dann schwingt sich die Linie zu *d''*, *e''* und *f''* hinauf. Zentrum der Spannung ist der fünfte Vers, dessen Ansatzton *e''* um einen Tritonus über dem vorhergehenden Abschluß auf *b'* liegt und dessen Ambitus die große Septime *e''-f'* ist; dies sind die stärksten Ausdrucksmittel. Der abschließende Vers bringt die übergreifende Entspannung: Die Septime löst sich zur Oktave auf, und die Melodie fällt in einer »gelösten« Terzkette zum Schlußton hinab. Der Intensität entspricht das Ausholen der Harmonik nach *g-Moll* und *d-Moll*, der II. und VI. Stufe von F-Dur, und die Beschleunigung der Begleitbewegung. Diese setzt nach dem Verharren in Takt 7 zugleich mit dem Schluß des vierten Verses ein und faßt so das Ganze dieses Teils zusammen. Mag hier, im Gegensatz zur Komposition Zumsteegs, etwas zu viel getan erscheinen, so ist das Ineinandergreifen der Kompositionsmittel – von der formalen Konzeption bis zur Fassung der kleinsten Einzelheiten – meisterhaft.

Hier sei abgebrochen. Um die kompositorischen Möglichkeiten des Gedichts von Goethe zu ermessen, müßte vor allem die im Februar 1815 entstandene und Goethe gewidmete Komposition Schuberts (DV 161) betrachtet werden. Es kam nur darauf an, das Problem des Dilettantismus an einem Beispiel zu verdeutlichen. Dies darf jedoch nicht als abschätziges Urteil verstanden werden. Wer ist schon in der Lage, ein solches Album aus seinen eigenen, in dieser bestimmten Weise dilettantischen Kompositionen zusammenzustellen? Nochmals Goethe: Der Dilettantismus »beschäftigt die productive Kraft und cultivirt also etwas Wichtiges am Menschen«<sup>29</sup>.

29 A. a. O. S. 282. Vgl. dazu auch das Gedicht Die Schwermut von Carl Philipp Conz:

»... O sie reißt uns weg vom niedern Spiele,  
Schärft zu reinern Freuden unsern Sinn,  
Pflanzt ins Herz uns bessere Gefühle,  
Rückt uns in das Reich der Geister hin. ...«

(nach Völker [wie Anm. 5] S. 100).