

Johann Wolfgang von Goethe, Carl Friedrich Zelter und „die musikalische Malerey“

Franz Körndle

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Körndle, Franz. 1999. "Johann Wolfgang von Goethe, Carl Friedrich Zelter und „die musikalische Malerey“." *Anuario Musical* 1999 (54): 185–201.
<https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1999.i54.259>.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, CARL FRIEDRICH ZELTER UND „DIE MUSIKALISCHE MALEREY“

Franz KÖRNDLE

Abstract

In the letters exchanged between Johann Wolfgang von Goethe and Carl Friedrich Zelter the discussion concerning the so-called aesthetic of imitation (mimesis) on the one hand and the problem of “through composition” on the other occupies a prominent position. The example of the ballade, *Johanna Sebus*, and its setting by Zelter illustrates clearly Goethe’s opinions on the possibilities of “musical painting”. It also becomes evident that the poet was quite willing to forego the strophic scheme of a Lied setting in the interests of individual treatment of the text, in this case even to the extent of approving a form which approaches that of the cantata, complete with vocal ensemble. The numerous passages from the introductory chorus of Johann Sebastian Bach’s *St. Matthew Passion* which Zelter incorporated into his setting permit further insight into the aesthetic values of the composer. They also document the fact that Zelter had familiarized himself with Bach’s works much earlier than is generally supposed.

Abstrakt

Im Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Carl Friedrich Zelter nimmt die Diskussion um die sogenannte Nachahmungsästhetik einerseits und das Problem des „Durchkomponierens“ andererseits einen breiten Raum ein. Am Beispiel der Ballade *Johanna Sebus* und ihrer Vertonung durch Zelter kann gezeigt werden, wie Goethe die Möglichkeiten der „musikalischen Malerey“ einschätzte. Außerdem wird deutlich, daß der Dichter bei Balladen durchaus bereit war, vom strophischen Schema der Liedvertonung abzusehen und die individuelle Behandlung der einzelnen Abschnitte des Textes zuzulassen, hier sogar in einer der Kantate nahestehenden Form mit Vokalensemble. Mehrere Takte aus dem Eingangsschor der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach, die Zelter in seine Vertonung eingebaut hat, geben einen zusätzlichen Einblick in die ästhetischen Vorstellungen des Komponisten und belegen darüber hinaus, daß sich Zelter weitaus früher mit dem Werk Bachs befaßt hat als bisher angenommen wurde.

Die Musikwissenschaft hat sich im Hinblick auf das deutsche Lied der Zeit um 1800 mit zwei Problemkreisen der Ästhetik auseinandergesetzt. Der eine betrifft die Frage der Einfachheit und Eingängigkeit von Liedkomposition, wobei sich mit der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgekommenen Methode des „Durchkomponierens“ anstelle der strophischen Behandlung eine Umbruchphase andeutet¹. Der andere Problemkreis wurde von der grundsätzlichen Diskussion um die Naturnachahmung oder Malerei auch auf die Liedästhetik

1. Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*, Regensburg 1965, bes. S. 51-66.

übertragen. Daß beides eng miteinander verflochten war, scheint in der wissenschaftlichen Erörterung nicht immer durch. Von welcher Bedeutung aber die Betrachtung beider Aspekte für das Verstehen der Liedästhetik eines Johann Wolfgang von Goethe und seines Freundes Carl Friedrich Zelter erscheint, soll hier an einem konkreten Beispiel gezeigt werden. Der Briefwechsel des illustren Paares verdeutlicht sogar auf einem ziemlich breiten Raum, wie ernst die ästhetische Auseinandersetzung gesehen wurde. Wiederholt spielt dabei das Gedicht „Johanna Sebus“ und ihre –heute wenig bekannte– Vertonung durch Zelter eine so gewichtige Rolle, daß sie als paradigmatisch aufgefaßt werden kann. Obwohl sie seinerzeit eine rasche Popularität erfahren hatte, erreichte diese Ballade Goethes dann doch keine so überragende Bedeutung wie etwa der *Erlkönig*.

Im Laufe des Briefwechsels Goethe-Zelter erscheint auch der Begriff der „musikalischen Malerey“, der zunächst zurückführt in eine ästhetische Diskussion der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Möglicherweise lehnt sich die Bezeichnung bei Goethe an Johann Jakob Engel an, der ihn 1780 im Titel eines Werkes verwendet hatte². In dieser musikästhetischen Schrift *Ueber die musikalische Malerey* erörtert Engel, wie Musik als „wiedererkennbare Abbildung“ und „Musik als assoziierbare Repräsentation“ voneinander zu scheiden seien³. Der ganze Diskurs im Berlin der 1780er Jahre hatte freilich schon die Werke eines Jean-Baptiste Dubos oder Charles Batteux ebenso rezipiert wie die von Jean-Jacques Rousseau, der sich in seinem während der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts abgefaßten *Essai sur l'origine des langues* und in seinem *Dictionnaire de Musique* von 1767 –wiewohl nicht als Erster– unter anderem der Frage einer Naturnachahmung in der Musik angenommen hatte⁴. Während aber z.B. Friedrich Wilhelm Marpurg eine reservierte, kritische Haltung einnahm⁵, machte sich der Jurist, Musiktheoretiker und Komponist Christian Gottfried Krause (1719-1790) das aus Frankreich kommende Gedankengut zu eigen. Mit seiner Schrift *Von der musikalischen Poesie* (1753) beeinflusste er maßgeblich die sogenannte erste Berliner Liederschule, der Carl Ph. E. Bach, Graun und Benda sowie Kirnberger und Quantz als bedeutendste Namen zuzurechnen sind. Bei Johann Friedrich Reichardt erscheint dann zum ersten Mal der Begriff der Malerei, jedoch mit dem zur Vorsicht mahnenden Rat, der musikalische Dichter dürfe sich zwar „der Bilder und der Malereyen nicht gänzlich enthalten“, er müsse aber „sehr behutsam damit umgehen“⁶. Die schon erwähnte, im Jahr 1780 publizierte Schrift des Berliner Gymnasialprofessors und späteren Oberdirektors des

2. J[ohann] J[akob] Engel, *Ueber die musikalische Malerey. An den Königl[ichen] Kapell-Meister, Herrn Reichardt*, Berlin 1780. Wiederabdruck in: *Magazin der Musik* 1 (1783), S. 1139-1178. Nachdruck in: J[ohann] J[akob] Engel, *Schriften* IV, Berlin 1802, Reprint: Frankfurt am Main 1971, S. 297-342.

3. Volker Kalisch, *Zeichentheoretischer Diskurs und unbestimmte Sprache. Johann Jakob Engel und der musikästhetische Wandel im 18. Jahrhundert*, in: *Musiktheorie* 13 (1998), S. 195-205.

4. *Der critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschriftum von 1748 bis 1799*. Hrsg. v. Hans-Günther Ottenberg, Leipzig 1984, S. 13. Kalisch, *Zeichentheoretischer Diskurs*, S. 201 f.

5. Friedrich Wilhelm Marpurg (Hrsg.), *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, 1. und 2. Stück, Berlin 1754, Neudruck: Hildesheim 1970: Rezension von *Lettre sur la musique française*, par I.I. Rousseau. 1753, S. 57-68.

6. J. Fr. Reichardt, *Über die Deutsche comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie*, Hamburg 1774, Neudruck: München 1974, S. 113. Die bekannteste Komposition, bei der der Begriff „Malerei“ auftaucht, ist sicher Beethovens 6. Symphonie, die im Dez. 1808 uraufgeführt wurde.

Königlichen Theaters Johann Jakob Engel *Ueber die musikalische Malerey*, entwickelt aus Batteux' These, das Wesen aller schönen Künste bestehe in der Nachahmung der Natur, den Gedanken, daß nicht ein Teil oder eine Eigenschaft des zur künstlerischen Vorlage dienenden Naturgegenstandes nachzuahmen sei, sondern der Eindruck, den dieser bei einem Rezipienten bewirke⁷. Eine Kritik Reichardts an Telemann verdeutlicht dies. Darin bemängelt Reichardt, daß Telemann

„durch das Abknippen der Töne auf der Violine das Annageln ans Kreuz ausdrücken will, u.a.m. Diese sind geradezu zu verwerfen, und müssen für unanständig und kindisch gehalten werden. Wenn aber Hiller in der Jagd, während eines Sturms eine wilde, rauschende Symphonie spielen läßt, so geschieht dieses nicht, um das Sausen und Brausen des Windes auszudrücken, sondern um bey dem Zuhörer dieselbe Empfindung zu erregen, die ein Ungewittersturm bey ihm erregt.“⁸

Die Kontroverse, ob man die Natur nun in der Musik wirklich nachahmen könne und solle, oder ob es nicht besser sei bei den Hörern denselben Eindruck zu erwecken wie ein Naturereignis, betraf auch die Liedkomposition. Es ging dabei um die Frage, wie ein strophisches Gedicht musikalisch zu behandeln sei. Die eine Partei, der etwa der Bach-Schüler Kirnberger anhing, vertrat die Ansicht, allein mit der Wiederholung der Melodie bei allen Strophen könne man der Dichtung gerecht werden, man müsse nur aus allen Strophen eine passende Melodie ableiten. In diesem Sinn schrieb Friedrich Wilhelm Marpurg in seinen *Kritischen Briefen über die Tonkunst* aus dem Jahr 1759: „In den Liedern oder Oden, wovon hier die Rede seyn soll, werden alle verschiedene Strophen nach einerley Melodie gesungen.“⁹ Mit dieser Methode wird eine Natur-Nachahmung, aber auch das Hervorrufen von vereinzelt Empfindungen in der Vertonung unmöglich gemacht, da nicht jede Strophe einen ähnlichen Inhalt haben kann.

Demgegenüber bildete sich nach und nach eine andere Strömung, die das sogenannte Durchkomponieren bevorzugte. Diese Art ermöglichte es dem Komponisten, musikalisch genauer auf den Inhalt des Textes zu reagieren. Anscheinend ist der Begriff in der Gestalt „durch componiret“ erstmals in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* 1769 verwendet¹⁰. Dennoch blieb für das einfache Lied auf lange Zeit hinaus die strophische Behandlung vorherrschend. Bei der Ballade wurde dagegen schon bald ein Durchkomponieren akzeptiert. Bereits 1802 unterschied Heinrich Christoph Koch in seinem *Musikalischen Lexikon* deutlich zwischen den Kompositionsarten bei den Gattungen Lied und Ballade. Während beim Lied ein einheitlicher Ausdruck die Empfindung für das ganze Gedicht betreffen solle, würde der melodische Charakter der „modernen“ Ballade vom Inhalt des Gedichtes bestimmt, weshalb man den Text ganz

7. Engel, *Ueber die musikalische Malerey*, S. 3 - 13. Kalisch, Zeichentheoretischer Diskurs, S. 197-200.

8. Reichardt, *Ueber die deutsche comische Oper*, S. 113.

9. Friedrich Wilhelm Marpurg (Hrsg.), *Kritische Briefe über die Tonkunst*: Bd. 1, 1. bis 28. Brief, Berlin 1759, Neudruck: Hildesheim 1974: Dritter Brief an den Herrn Advocaten Christian Gottfried Krause Berlin, S. 20-23.

10. Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit*, S. 55.

durchzukomponieren angefangen habe¹¹. Bereits 1803 bezeichnete der Kritiker der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Kirnbergers Vertonung der 32 Strophen von (Gottfried August 1747-1794) Bürgers *Leonore* aus dem Jahr 1780 mit einer einzigen Melodie als „unschicklich“ und „lächerlich“ und nennt die Komposition „unbedeutend und charakterlos“¹².

Über Goethe und die Musik ist viel geschrieben worden. Hervorzuheben sind hier die gleichnamige Studie Hans-Joachim Mosers von 1949 und aus jüngerer Zeit ein ausführlicher Kommentar von Hans-Günther Ottenberg zu einer Auswahlgabe des Briefwechsels mit Zelter sowie eine Untersuchung des Briefwechsels von Bettina Heyl¹³. 1998 schließlich wurde die Neuausgabe des Briefwechsels in der Münchner Ausgabe abgeschlossen¹⁴.

Mit Interesse begleitete Johann Wolfgang von Goethe die Diskussionen um die Arten der Vertonung von Lyrik. Wir müssen uns zunächst vergegenwärtigen, daß Goethe eigentlich als erklärter Gegner der Methode des Durchkomponierens anzusehen ist, für den ein gedichteter Liedtext nur in Gestalt einer strophischen Vertonung realisiert werden konnte. Aus verschiedenen Äußerungen läßt sich ablesen, daß er das Durchkomponieren für verwerflich hielt, da dadurch der „der allgemeine lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt“ würde¹⁵. Außerdem sollte ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen Dichtung und Musik herrschen. Über dieses schon früh von Goethe gewonnene Bild¹⁶ hinaus, wollte Friedrich Blume sogar die Forderung nach Einfachheit als Gipfel von Goethes Liedästhetik sehen¹⁷. Dies trifft jedoch so kategorisch allenfalls für das Strophen-Lied zu. An einem konkreten Beispiel läßt sich gut über einen längeren Zeitraum verfolgen, daß Goethe sehr wohl Unterschiede zwischen den Gattungen Lied und Ballade auch bei der Vertonung sehen wollte.

Im Frühjahr 1809 entstand seine Ballade „Johanna Sebus“, in der er auf eine dramatische Begebenheit bezugnahm, die sich zu Beginn des Jahres ereignet hatte. Dem Gedicht geht deshalb folgende Erläuterung voran:

„Zum Andenken der siebzehnjährigen Schönen Guten aus dem Dorfe Brien, die am 13. Januar 1809 bei dem Eisgange des Rheins und dem großen Bruche des Dammes von Cleverham Hülfe reichend unterging.“¹⁸

11. Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält*, Frankfurt/Main 1802, Sp. 212 f. und 902. Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven 1984, S. 11 und S. 181.

12. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Bd. 5, Leipzig 1803, Sp. 494. Dürr, *Das deutsche Sololied*, S. 183.

13. Hans Joachim Moser, *Goethe und die Musik*, Leipzig 1949. Karl Friedrich Zelter, *Johann Wolfgang Goethe, Briefwechsel*, eine Auswahl, hrsg. v. Hans-Günther Ottenberg, Leipzig 1987, Vorwort S. 5-31. Bettina Heyl, *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Lebenskunst und literarisches Projekt*. Tübingen 1996.

14. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hg. v. Edith Zehm in Zusammenarbeit mit Hans-Georg Dewitz, Jörg Ewert, Bettina Heyl, Sebastian Mangold, Christoph Michel, Hans-Günter Ottenberg, Wolfgang Ritschel, Sabine Schäfer, Rose Unterberger und Rüdiger Welter mit einer Einführung von Norbert Miller, 3 Bde., München 1991 und 1998.

15. *Goethes Gedanken über Musik*. Hrsg. von Hedwig Walwei-Wiegmann, Frankfurt/Main 1985, S. 144.

16. Zuletzt mit Darstellung früherer Positionen: Kim Mi-Young, *Das Ideal der Einfachheit im Lied von der Berliner Liederschule bis zu Brahms*, Kassel 1995, S. 72 bis 102.

17. Friedrich Blume, *Art. Goethe*, in: *MGG*, Bd. 5, Sp. 453.

18. Johann Wolfgang von Goethe, *Gedichte*, Berlin und Weimar 1988, S. 298.

Die Dichtung erzählt in fünf unterschiedlich langen Strophen, zum Teil dialogisch in direkter Rede, die dramatische Szene. Johanna Sebus, bei Goethe Suschen genannt, versuchte eine im Hause ihrer Mutter wohnende Familie zu retten und kam dabei in der Flut ums Leben¹⁹. Bereits im Mai 1809 wurde die Ballade in einem Einzeldruck verbreitet.

Schilderungen entfesselter Natur hatten schon seit langer Zeit zur musikalischen Umsetzung animiert²⁰. Vielleicht gerade deshalb bat Goethe seinen Freund Zelter um eine Vertonung. Wohl Anfang Juni 1809 schickte er die Ballade nach Berlin. Zelter machte sich sofort an die Komposition, konnte sie allerdings erst Anfang 1810 fertigstellen. Über den Vorgang informiert uns der Briefwechsel, zuerst durch Zelter an Goethe vom 12. Juni bis 14. Juli 1809:

„Soeben reise ich nach Königsberg, und Sie erhalten – Ihre Ballade noch nicht und diesen Brief allein. Die Komposition ist zwar fertig, allein ich will sie Ihnen erst nach meiner Zurückkunft senden, weil ich allerlei daran zu verbessern gedenke. Ich habe nicht vergessen, was Sie mir einst von dramatischen Balladen schrieben; diese Idee ist hier einigermaßen zum Grunde gelegt.“²¹

Zelter spielt hier auf das allererste Schreiben an, das er im August 1799 von dem Dichter erhalten hatte. Als Anlage hatte Goethe damals „Die erste Walpurgisnacht“ beigefügt mit dem Kommentar, das beiliegende Gedicht sei

„durch den Gedanken entstanden, ob man nicht die dramatischen Balladen so ausbilden könnte, daß sie zu einem größern Singstück dem Komponisten Stoff gäben.“²²

Unter einem „größeren Singstück“ ist sicher nicht ein Strophenlied zu verstehen, sondern eine Komposition, die den Text als Ganzes zu erfassen sucht. In diese Richtung interpretierte auch Zelter die Andeutung, gerade weil er um die Abneigung des Dichters gegen das Durchkomponieren wußte. Dennoch äußerte er sich zunächst zurückhaltend über seine Art der Vertonung, fügt aber — quasi entschuldigend — an, daß er sich an den Vermerk von 1799 gehalten habe, der ihm eine dramatischere Gestaltung erlauben würde. Für eine strophische Vertonung ist die Ballade freilich schon wegen ihrer Anlage in unterschiedlich langen Abschnitten a priori ungeeignet.

Über Weihnachten 1809 hatte Goethe allerdings von Zelter nichts mehr zum Fortgang der Vertonung gehört. Deshalb erinnerte er ihn in dem Brief vom 4. Januar 1810

„Vergessen Sie ja „Johanna Sebus“ nicht und lassen solche nicht wieder untertauchen, da Sie ihr einmal hülfreiche Hand gereicht haben.“²³

19. *Goethes Werke, Bd I: Gedichte und Epen* (Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz), München 1993, S. 667.

20. Vgl. hierzu: Claus Bockmaier, *Entfesselte Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1992.

21. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. 1*, S. 212-214.

22. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. 1*, S. 8.

23. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. 1*, S. 222.

Zelter, der erkannte, wie sehr dem Dichter an dem Werk gelegen war, antwortete bereits am 24. Januar 1810, obwohl er noch nicht ganz fertig mit seiner Komposition war. Erneut kommt er auf das Schreiben von 1799 zurück. Ich verstehe dies dahingehend, daß er sich unsicher fühlte, ob seine Vertonung bei seiner Excellenz, wie er den Dichter damals gelegentlich in den Briefen anredete, Beifall finden würde. Am 17. Februar 1810 konnte er schließlich die Fertigstellung vermelden. Seine Skrupel sind gleichwohl nicht ganz geschwunden:

„Hier, mein göttlicher Freund, ist meine, unsere „Johanna“! der ich um alles kein Leid habe tun wollen. [...] Herrn Eberwein bitte ich, außer dem Fortepiano, die andern Instrumente nicht eher dazunehmen, bis der Singchor (der nicht über neun Personen stark sein darf) ordentlich von dannen geht.“²⁴

Zelters Komposition sah in seiner ursprünglichen Fassung neben dem Klavier und der Solostimme ein kleines Vokalensemble und mehrere Instrumente vor. In einem weiteren Schreiben eine Woche später erwähnt Zelter nochmals Verbesserungen bei den Instrumenten und nennt konkret dabei eine Paukenstimme. Die genaue Zusammensetzung des im Schlußteil dazutretenden Instrumentalensembles ist lediglich aus der in Goethes Notensammlung erhaltenen Partitur ersichtlich. Die Anlage erinnert mit Solisten, Vokalensemble, Flöte, Violine, Bratsche, Violoncello, Trommel, Pauke und Klavier²⁵ an die alte Gattung der Kantate, deren Form schon Johann Friedrich Reichardt noch für „die allernatürlichste“ bei den Oden gehalten hatte. Im Gegensatz zum Dichter, der als einziges Mittel für den musikalischen Ausdruck über seine „malerischen Sylbenmaaße“ verfüge, habe der Komponist Mittel in Händen, „weit höhere Grade des Ausdrucks zu erreichen“, auf die er ansonsten verzichten müsse²⁶. Der Charakter einer kleinen Kantate blieb bei Zelters „Johanna Sebus“ sogar noch erhalten als der Komponist für die Druckfassung, die bei Ambrosius Kühnel in Leipzig und später bei dessen Nachfolger C.F. Peters erschien²⁷, auf alle zusätzlichen Instrumente verzichtete. Mit der Art der Vertonung als Kantate sicherte sich Zelter aber den Freiraum, den Fortgang des dramatischen Geschehens individuell behandeln zu können. Dennoch finden sich zahlreiche Elemente des variierten Strophenliedes, von dem er sich offenbar nicht zu weit hatte entfernen wollen. Zum Teil sind sie allerdings von Goethes Dichtung her bereits angelegt. So beginnt in der Ballade jede der fünf Strophen mit zwei refrainartigen Zeilen (siehe Anhang). Nach einer zwölftaktigen Klavier-Einleitung in der Haupttonart e-moll setzt das Vokalensemble mit dem ersten dieser vier Zeilenpaare ein. Bei den folgenden Strophen zeigt

24. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Bd. 1, S. 225.

25. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Bd. 3, Kommentar, S. 255. Die Einrichtung des Instrumentariums hatte Zelter noch nicht fertig vorgenommen. Sie wurde dann von Johann Christoph Schultz durchgeführt, der Zelters Freund und sein früherer Violinlehrer war. Johann-Wolfgang Schottländer, Zelters „Johanna Sebus“ mit Orchesterbegleitung. *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg* 9, 1931, S. 291-294.

26. Reichardt, *Über die deutsche comische Oper* S. 123 f.

27. C.F. Zelter, *Der Damm zerreißt. Johanna Sebus, von Goethe [...] für Singstimmen am Pianoforte in Musik gesetzt*. Leipzig, o.J.

sich dann, daß sie dem Komponisten die Möglichkeit eröffneten, mit einer Art Chor-Ritornell einen formalen Zusammenhalt in die Vertonung zu bringen. Erst in der fünften Strophe wird wie im Text dieses Schema aufgegeben.

Bevor wir weiter in die Komposition eindringen, wollen wir nochmals Goethe zu Wort kommen lassen, der sich in einem Schreiben vom 6. März 1810 begeistert über die Komposition äußerte, die er allerdings „erst unvollkommen gehört“ habe. Dabei hebt er hervor,

„daß Sie auf eine sehr bedeutende Weise von demjenigen Gebrauch gemacht, wofür ich keinen Namen habe, das man aber Nachahmung, Malerei, und ich weiß nicht sonst wie, nennt und das bei andern sehr fehlerhaft wird und ungehörig ausartet.

Es ist eine Art Symbolik fürs Ohr, wodurch der Gegenstand, insofern er in Bewegung oder nicht in Bewegung ist, weder nachgeahmt noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinem Verhältnisse zu stehen scheint.

Daß auf einem ganz natürlichen Wege in der Musik der Donner rollen und die Wellen brausen können, versteht sich von selbst. Wie glücklich Sie aber die Negation: „Kein Damm, kein Feld“ durch den abgerissenen unterbrochnen Vortrag ausgedrückt haben, ist überraschend, so wie die Antizipation des Gefälligen vor der Stelle: ‚Doch Suschens Bild‘.“²⁸

Äußerungen über die Malerei in der Musik wie diese finden wir bei Goethe häufig. Hier aber gibt er eine Erläuterung am konkreten Beispiel, nach der wir zu fragen haben, ob Zelter nun nachahmt oder tatsächlich versucht nur denselben Eindruck hervorzurufen. Mithin wäre zu klären, ob es tatsächlich um musikalische oder lediglich um ästhetische Kriterien geht.

Der musikalische Satz ist –wie meistens bei Zelter– recht schlicht gehalten. Er bevorzugt eine im Generalbaß wurzelnde akkordische Anlage in der Klavierbegleitung, von der die solistische Singstimme getragen wird. Diese selbst bleibt bei der dramatischen Gestaltung insgesamt zurückhaltend neutral und vermittelt mit ihrem liedhaften Duktus und der regelmäßigen Periodik schon einen fast lakonischen Eindruck. So kreist die Melodiebildung zu Beginn der Solostimme um den Grundton *e*, über den sie sich, von der Unterquarte bzw. Oberquinte *h* aus erreicht, gerade noch bis zur Terz *g* erhebt, um sogleich wieder zum Ausgangston zurückzusinken. Der Eindruck von Ruhe und Sicherheit wird verstärkt durch den im Klavierbaß liegenden Orgelpunkt *e*, zu dem die übrigen Begleitstimmen einen harmonischen I–V–Vorgang andeuten (Beispiel 1).

28. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. 1, S. 225–227.

Beispiel 1:

„Ich tra - ge die Mut - ter durch die Flut, noch reicht sienicht hoch, ich wa - te gut.“, Auch uns be - den - ke, be -

Nur gelegentlich verleiht die Komposition der Singstimme in der direkten Rede dramatischen Ausdruck, etwa in T. 70 f., wo sich das konstante e-moll kurzzeitig in ein E-dur verwandelt. Indem der Klavierbaß aus einer angerissenen Sechzehntelbewegung heraus in die Dreiklangsterz *gis* fällt, erscheint dieses E-dur als ein gestisch-rhetorischer Sextakkord, der den expressiven Oktavsprung in der Singstimme klanglich unterstreicht (Beispiel 2).

Beispiel 2:

Ausrufend.

„Wo - hin? wo - hin? die Brei - te schwoll, des Was - sers ist hü - ben und drü - ben voll. Ver -

Insgesamt kommt die dramatische Bewegung aus der Klavierstimme und kaum aus dem Gesang. In T. 42-44 nimmt die Singstimme geradezu rezitativischen Charakter an, der freilich durch die arpeggierenden 16tel-Begleitung tosend untermalt gestaltet wird (Beispiel 3).

Beispiel 3:

al - len ist Heil. Zum Bühl ist's noch trok - ken und we - ni - ge Schritt; doch

Es ist also vor allem die Begleitfigurierung, in der sich das dramatische Geschehen in Zelters Musik niederschlägt. Schon zu Beginn des Stückes finden wir diese Merkmale: Rasche Bewegung und Dreiklangsbrechungen, die jedoch aus nichts anderem kommen als aus den zerlegten Akkorden der eigentlich generalbaßmäßigen Harmonisierung. Hierbei berühren sich die konträren ästhetischen Positionen. Einerseits lassen sich die simplen Auf- und Abwärtslinien im Sinne eines Wellenganges deuten, andererseits jedoch auch als Mittel zur Erregung der Affekte interpretieren.

Möglichkeiten der „Malerei“ würden unserem Ohr oder Auge leicht entgangen sein, hätte nicht Goethe selbst zwei derartige Passagen angesprochen. Der Textvortrag zu Beginn der 5. Strophe „Kein Damm, kein Feld“ ist durch Pausen unterbrochen (Beispiel 4).

Beispiel 4:

Chor.

Sehr langsam und zurückgehalten.

Kein Damm! Kein Feld! Nur hier und dort be-zeich-net ein Baum, ein Turn den

Kein Damm! Kein Feld! Nur hier und dort be-zeich-net ein Baum, ein Turn den

Kein Damm! Kein Feld! Nur hier und dort be-zeich-net ein Baum, ein Turn den

Kein Damm! Kein Feld! Nur hier und dort be-zeich-net ein Baum, ein Turn den

Freilich ist diese Behandlung keine wirklich originelle Idee Zelters gewesen. Wir kennen solche musikalischen Negationen aus der älteren Musikgeschichte in großer Zahl. In annähernd jeder Messenkomposition der Wiener Klassiker findet sich solches etwa im Credo bei „non erit finis“. Die Vertonungen von Goethes *Meeresstille* sind sogar völlig von diesem Gegensatz der ruhigen Natur bestimmt, wie Theodor Göllner unlängst gezeigt hat²⁹. Goethes Text legt hier mit

29. Theodor Göllner, „Meeresstille“. *Goethes Gedicht in der Musik seiner Zeit*, in: *Musicologia humana. Festschrift Warren Kirkendale*, hg. v. Siegfried Gmeinwieser, David Hiley u. Hans-Jörg Riedlbauer, Florenz 1994, S. 537-556.

der auffälligen Bevorzugung einsilbiger Wörter eine solche Umsetzung schon nahe. Es verwundert somit auch nicht, in Reichardts Vertonung desselben Textes auf eine analoge Vertonung zu stoßen.

Was aber meint Goethe mit der „Antizipation des Gefälligen“ vor der Stelle „Doch Suschens Bild“? Musikalisch einlenkend scheint es, den vorausgehenden Abschnitt „Bedeckt ist alles mit Wasserschwall“ als vereinfachende Vorwegnahme des Motivs zu sehen, das bei „doch Suschens Bild schwebt überall.“ erscheint. Es wäre dann als „eine Variation und Steigerung des vorausgehenden“ zu hören, das „dann von der Klavierbegleitung aufgenommen wird und schließlich –nun wieder als Sologesang mit Klavier– das Strahlen von Suschens Bild kundtut“³⁰. Doch ein näheres Hinsehen – und Hinhören – zeigt, daß es wohl nicht um die –vermeintliche– Verwandtschaft der beiden Motive gehen kann, denn zu unterschiedlich ist schon der melodische Duktus. Lediglich die eröffnende Sexte bei „*doch Sus-chens Bild*“ kann als eine Art Überhöhung der Quarte von „*Bedeckt*“ interpretiert werden. Weitere Beziehungen sind nach einer noch gemeinsamen abwärtsgehenden Sekunde nicht zu erkennen. Der musikalische Satz schließlich muß uns Klarheit darüber geben, daß doch zwei unterschiedliche Gebilde vorliegen (Beispiel 5).

Beispiel 5:

Allegretto.
Solo <Sopran>

Be - deckt ist al - les mit Was - ser - schwall;

doch Sus - chens Bild schwebt ü - ber - all.

30. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. 3, Kommentar, S. 257.

Gemeint sein könnte auch etwas anderes. Zelter begibt sich hier ganz auf die Stufe des Generalbaßsatzes und bleibt in den vier Takten, die dann nochmals vom Klavier wiederholt werden, fast völlig im Bereich einer erweiterten C-dur-Kadenz. Der Triller bei „Wasserschwall“ wirkt wie ein anmutiger barocker oder galanter Schnörkel. Damit ist natürlich dem an sich grausigen Faktum der völligen Überschwemmung –mithin also dem Höhepunkt der geschilderten Katastrophe– in der Musik bereits der Schrecken genommen, um vorwegnehmend die Verklärung von „Suschens Bild“ anzudeuten. In der vorausgegangenen Strophe hatte der Dichter selbst eine ähnliche Antizipation vorgenommen:

„Rings um sie her ist Wasserbahn,
Kein Schifflein schwimmt zu ihr heran.
Noch einmal blickt sie zum Himmel hinauf,
Da nehmen die schmeichelnden Fluten sie auf.“

Eine Unterbrechung der heftigen musikalischen Bewegung zu dem „die schmeichelnden Fluten“ war Zelter ganz offenbar nicht möglich, hätte es doch in die darzustellende Unentrinnbarkeit einen musikalischen Ausweg eingebaut. So erscheint die von der Dichtung intendierte Wendestelle vom Untergang hin zur Verklärung in Zelters Vertonung erst im nächsten Solo-Abschnitt. Die Verklärung von Suschens Bild in der Ballade durch Goethe erfuhr die damals ums Leben gekommene Johanna Sebus übrigens auch beabsichtigt in der Realität, worüber uns der Entstehungshintergrund informiert. Goethe war durch Christiane v. Vernijoul auf die Begebenheit aufmerksam gemacht worden:

„Möchten Sie die rührende Tat wert finden, von dem ersten Dichter der lebenden Welt in einer Ballade verewigt zu werden, so wäre diesem edlen Mädchen ein Denkmal errichtet, welches in jedes fühlenden Menschen Brust Bewunderung für die Heldin und heißen Dank für den großmütigen Dichter erwecken würde.“

Nach Fertigstellung ließ der Dichter seine Ballade bei einer Gedenkfeier in Cleve –gesprochen– vortragen³¹.

Betrachten wir noch den refrainartigen Chorteil. Schon hier folgt Zelter mit der Wahl des 6/8 Taktes und den regelmäßigen Akzenten auf den betonten Silben ganz getreu einer schlichten Deklamation des Textes. Mit der immer wieder wechselnden Silbenzahl bringt bereits die Dichtung Unruhe in die leicht variierten Strophenanfänge. Obwohl Zelter versuchte, jeweils die ersten beiden Takte seines Refrains unterschiedlich zu gestalten, geht diese Wirkung der Dichtung verloren, da die zusätzlichen Silben in das bereits bestehende musikalische Gehäuse eingepaßt, oder schlichtweg auf die Töne eines Melismas verteilt werden. (Beispiel 6)

31. *Goethes Werke, Bd I: Gedichte und Epen* (Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz), München ¹⁵1993, S. 667 f.

Beispiel 6:

Chor. [Der Damm verschwindet, die Wel - le braust, eine Mee - res - wo - ge sie schwankt]

Der Damm zer-reißt, das Feld er-braust, die Flu - ten spü - len, die Flä -

Der Damm zer-reißt, das Feld er-braust, die Flu - ten spü - len, die Flä -

Der Damm zer-reißt, das Feld er-braust, die Flu - ten spü - len, die Flä -

Der Damm zer-reißt, das Feld er-braust, die Flu - ten spü - len, die Flä -

und saust, die schwankt und]

che saust, die Flä - che

Flä - che saust!

che saust!

che saust!

che saust!

Johann Friedrich Reichardt versuchte in seiner Vertonung dem Wechsel der Betonungen mit individuelleren Lösungen gerecht zu werden (Beispiel 7).

Beispiel 7:

The musical score for 'Beispiel 7' is presented in two systems. The first system features a vocal line in G minor with lyrics 'Der Damm zer-reißt, das Feld er-braust,' and a piano accompaniment with a consistent eighth-note pattern. The second system continues the vocal line with 'sein! “ Der Damm ver-schwin-det, die Wel-le braust' and introduces triplet figures in the piano accompaniment.

Die Deklamation des Anfangs mit jeweils einer auftaktigen Viertel und einer Halben verleiht dem Vortrag bedeutendes Gewicht. Analog ist der Beginn der zweiten Strophe realisiert. Bei der dritten Strophe ist die musikalische Umsetzung völlig neu gestaltet. Die Unruhe des Sprachrhythmus erfasst nun die gesungene Deklamation. Eine weitere Steigerung kommt mit den kürzeren Notenwerten dazu, schließlich wird ein dramatischer Ausdruck mit den expressiven Sext- und Septim-Intervallen von der Komposition erzwungen. Bei „Der Damm verschwand“ kehrt Reichardt wie zur Beruhigung zur Musik der ersten Strophe zurück.

Solche Variabilität kennt Zelters Vertonung nicht. Die Strophenanfänge sind jeweils annähernd gleich gestaltet. Inmitten des Chorrefrains findet sich –schon im Notenbild erkennbar merkwürdig isoliert– der einzige kontrapunktische Abschnitt der Komposition (vgl. Beispiel 6). Er ist auch der einzige, der bei den Wiederholungen unverändert bleibt. Die über fünf Takte reichende Bewegung, deren quasi „ununterbrochen“ ansteigende Baßlinie nichts anderes als eine ausgefüllte Quintschrittsequenz darstellt, erinnert mit ihren Septimenakkorden an die Musik Johann Sebastian Bachs. Und in der Tat läßt sich eine ganz entsprechende Passage aus dem Eingangschor der Matthäuspasion (T. 7-8) ausfindig machen, die nach dem gleichen Schema gebaut ist (Beispiel 8).

Beispiel 8:

The musical score for Example 8 is written for a vocal ensemble and piano. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into six systems. The first four systems show a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The fifth system shows the vocal ensemble with the lyrics 'Wie?' and the piano accompaniment. The sixth system shows the piano accompaniment with a bass line featuring a sequence of eighth notes and a final chord marked with a '7'.

Die Gemeinsamkeiten liegen auf der Hand. Sie lassen sich trotz der Versetzung auf eine andere Tonstufe leicht an dem gleichmäßig sekundweise aufsteigenden Achteln des Basses und den an punktierte Viertel angebundnen Achteln erkennen.

Unwillkürlich denkt man bei der Verbindung Zelters zu Bachs Matthäuspassion an die denkwürdige Wiederaufführung durch die Berliner Singakademie im Jahr 1829 unter der Leitung von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Bezüglich der Geschichte der Wiederentdeckung berichtet Martin Geck³², daß Zelters Interesse an den Messen und Passionen Bachs 1811 erwacht sei. Nach

32. Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1977, S. 15 f.

der Übernahme der Singakademie im Jahr 1800 hatte sich Zelter schon mit den Motetten des Altmeisters befaßt und sie nach der Ausgabe Schichts einstudiert. Da der damalige Besitzer der autographen Partitur Georg Poelchau (1773-1836) sich nicht zu einer Herausgabe des Manuskriptes bereit erklärte, benützte Zelter für seine Proben zur Passion –mit denen er allerdings erst 1815 begann– die Abschrift einer Frühfassung, die von der Hand Johann Christoph Altnikols überliefert ist. Diese Partitur des Bach-Schwiegersohnes befand sich in der Bibliothek der Prinzessin Anna Amalie. Da sich Zelter seit 1799 um die Katalogisierung der dortigen Bestände bemüht hatte, vermutet Geck, daß es ihm keine Schwierigkeiten bereitet haben dürfte, eine Abschrift zu bekommen.

Die Anlehnung der Musik aus „Johanna Sebus“ an die Passage im Eingangschor der Matthäuspasion legt nun die Vermutung nahe, daß das Werk Zelter schon vor 1811 bekannt war, spätestens 1809. Da er damals ziemlich sicher keine Kopie der Bachschen Musik besessen haben dürfte, nehme ich an, daß er den Abschnitt aus dem Gedächtnis wiedergegeben hat. Dies würde auch eine satztechnische Ungeschicktheit im vierten Takt des Chorrefrains erklären. An dieser Stelle geht plötzlich der Tenor in Oktavenparallelen zum Baß. Allerdings ergibt der Vergleich mit Bachs Komposition, daß Zelter das vorgegebene Material nicht sehr glücklich auf seine vier Singstimmen verteilt hat und genau an dieser Stelle in eine Sackgasse der Stimmführung geraten mußte.

Ob Bachs Musik bei Zelter ähnliche Empfindungen hervorgerufen hat, wie er sie nun mit der Johanna Sebus bewirken wollte, gerät zunächst freilich ebenso in den Bereich der Spekulation wie die Frage, ob es Zufall ist, daß „Johanna Sebus“ in der gleichen Tonart wie Bachs Matthäuspasion beginnt, nämlich in e-moll. Wiederum aus einem Brief an Goethe, diesmal vom 9. Juni 1820, erfahren wir ein wenig über den Schaffensprozeß bei Zelter.

„Indem ich ein Gedicht ansichtig werde und mich auf seine Individualität beschränke, setzt sich eine Totalempfindung fest, die ich nicht los werde und nach langer Zeit erst den Ton finde, den sie verlangt.“³³

Ich halte es für durchaus möglich, daß sich Zelters Gedanken zu einer Vertonung der „Johanna Sebus“ mit der Beschäftigung an der Matthäuspasion trafen, und es so zu den geschilderten Verbindungen bei der Komposition kam. Nun kann man aber die beobachteten Zusammenhänge auch noch nach einem theologischen Verständnis betrachten. Im von Bach vertonten Evangelientext der Passion geht Jesus Christus, der Sohn Gottes, in den Opfertod um die Rettung des Menschengeschlechts möglich zu machen. In Goethes Gedicht haben wir eine analoge Darstellung, in der Johanna Sebus (Suschen) ihr Leben zur Rettung anderer einsetzt und verliert. Sein Leben aber für den Nächsten hingeben zu können, losgelöst jeden christlichen Aspekts, deutet auf einen säkularisierten Opferbegriff bei Goethe und auch bei Zelter, der dadurch in die Lage einer „Totalempfindung“ versetzt wird, mit den musikalischen Mitteln aus Bachs Matthäuspasion den ästhetischen Rahmen für die Ballade „Johanna Sebus“ zu schaffen.

33. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. 1, S. 618.

Kehren wir zusammenfassend nochmals zu der Frage zurück, ob ein Unterschied bestehen könnte zwischen einem Nachahmen von Natur in der Musik und einem Hervorrufen desselben Eindrucks auf den Zuhörer. Mit unserer Untersuchung der „Johanna Sebus“ gewinnen wir den Eindruck, daß Zelter absichtlich auf alle naturalistisch-musikalischen Mittel völlig verzichtet. Skalenmäßige Auf- und Abwärtsbewegungen, mit der sich ein Wellengang etwa weitaus bildhafter hätte darstellen lassen, kommen nicht vor. Dagegen verläßt sich der Komponist ganz auf seine rein musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, mit denen er Dramatik auf der einen und Beruhigung auf der anderen Seite darstellen kann. Da sie sehr gezielt und sparsam haushaltend eingesetzt sind, nützen sie ihre Wirkung auch nicht ab. Bei der „gefälligen“ Vertonung von „Bedeckt ist alles mit Wasserschwall“ gelingt sogar eine künstlerische Interpretation des Textes. Insgesamt traf er damit offenbar ganz die Vorstellung Goethes, wie eine solche Ballade realisiert werden könnte.

Man hat in Zelter schon früh einen sehr einfachen, wenig begabten Komponisten sehen wollen, Hans Pfitzner ging sogar soweit, ihn als „boshaften Simpel“³⁴ darzustellen. Hermann Abert³⁵ und Hans Joachim Moser³⁶ versuchten dann, dieses ein wenig schiefe Bild wieder zurecht zu rücken. Wir können dem nun die Beobachtung hinzufügen, daß Zelter auch mit Rücksicht auf seinen Freund Goethe und im Hinblick auf die ästhetische Debatte um die „musikalische Malerey“ bewußt einfach komponierte. Wenn er sich doch einmal in polyphone Gefilde hineinbegab, geriet er freilich bald an seine Grenzen.

Anhang

JOHANNA SEBUS

*Der Damm zerreißt, das Feld erbraust,
Die Fluten spülen, die Fläche saust.*
„Ich trage dich, Mutter, durch die Flut,
Noch reicht sie nicht hoch, ich wate gut“
„Auch uns bedenke, bedrängt, wie wir sind,
Die Hausgenossin, drei arme Kind!
Die schwache Frau! ... Du gehst davon!“—
Sie trägt die Mutter durchs Wasser schon.
„Zum Böhle, da rettet euch! harret derweil;
Gleich kehr ich zurück, uns allen ist Heil.
Zum Bhl ist's noch trocken und wenige Schritt';
Doch nehmt auch mir meine Ziege mit!“

*Der Damm zerschmilzt, das Feld erbraust,
Die Fluten wählen, die Fläche saust.*
Sie setzt die Mutter auf sicheres Land,
Schön Suschen, gleich wieder zur Flut gewandt.
„Wohin? Wohin? Die Breite schwoll;
Des Wassers ist hben und drüben voll.
Verwegen ins Tiefe willst du hinein!“—
„Sie sollen und müssen gerettet sein!“

*Der Damm verschwindet, die Welle braust,
Eine Meereswoge, sie schwankt und saust.*
Schön Suschen schreitet gewohnten Steg,

34. Pfitzner am 17. 8. 1921 an Eduard Engel. Hans Pfitzner, *Briefe*, Bd. 1, hrsg. v. Bernhard Adamy, Tutzing 1991, S. 336 und 337.

35. Hermann Abert, *Goethe und die Musik*, Stuttgart 1922, S. 30 f.

36. Moser, *Goethe*, S. 78-91.

Umströmt auch gleitet sie nicht vom Weg,
erreicht den Bühl und die Nachbarin;
Doch der und den Kindern kein Gewinn!

*Der Damm verschwand, ein Meer erbraust's,
Den kleinen Hügel im Kreis umsaust's.*
Da gähnet und wirbelt der schäumende Schlund
Und ziehet die Frau mit den Kindern zu Grund;
Das Horn der Ziege faßt das ein',
So sollten sie alle verloren sein!
Schön Suschen steht noch strack und gut:
Wer rettet das junge, das edelste Blut!
Schön Suschen steht noch wie ein Stern;
Doch alle Werber sind alle fern.

Rings um sie her ist Wasserbahn,
Kein Schifflein schwimmt zu ihr heran.
Noch einmal blickt sie zum Himmel hinauf,
Da nehmen die schmeichelnden Fluten sie auf.

*Kein Damm, kein Feld! Nur hier und dort
Bezeichnet ein Baum, ein Turn den Ort.*
Bedeckt ist alles mit Wasserschwall;
Doch Suschens Bild schwebt überall.-
Das Wasser sinkt, das Land erscheint,
Und überall wird schön Suschen beweint.—
Und dem sei, wer's nicht singt und sagt,
Im Leben und Tod nicht nachgefragt!