

Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of six staves. The top two staves are for the voice, with lyrics in German: "Licht, und Freude, und Trost, und Fortschritt und
Licht, und Freude, und Trost, und Fortschritt und". The bottom four staves are for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The tempo markings "a piacere" and "a tempo" are visible. The piano part includes markings like "pizzicato" and "for".

Hans Joachim Schaefer

Goethe und die Musik

Variationen über ein
unterschätztes Thema

Hans Joachim Schaefer

Goethe und die Musik

Variationen über ein unterschätztes Thema

Jahresgabe 1992/93 der Goethe-Gesellschaft Kassel
Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft in Weimar

[1991 4]

38 ZA 1887 [1992/93]

Ufischer

GESAMTHOCHSCHULE-BIBLIOTHEK KASSEL
- Landesbibliothek und Morhardtsche
Bibliothek der Stadt Kassel -

TA

Gesamthochschulbibliothek
LMB Kassel



1 837 750 0

Copyright © by Verlag Jenior & Preßler
Lassallestr. 15, 3500 Kassel

Druck: Druckwerkstatt Bräuning & Rudert, Espenau
Printed in Germany

ISBN 3-928172-24-7

Dem hier veröffentlichten Text liegt ein Vortrag zugrunde, der auf Einladung der Goethe-Gesellschaft Kassel und der Kurhessischen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft, in Verbindung mit der Gesellschaft für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit Kassel, am 25. Oktober 1991 im Hörsaal des Landesmuseums Kassel gehalten wurde.

"Weil Du der Einzige Mensch bist,
auf dessen Urteil in der Musik
ich was halte."

Carl Friedrich Zelter an Goethe, 8. Mai 1816

Goethe: ein unendliches Thema. Die Musik: ein unendliches Thema auch dies. Goethe und die Musik: ein doch wohl eher sehr begrenztes Thema? In den 42 Jahren seit Gründung der Goethe-Gesellschaft Kassel wurde es hier noch nicht behandelt. Zweimal allerdings gab es Konzerte mit Liedern nach Gedichten Goethes, einmal mit dem unvergessenen Kasseler Sänger Horst Euler, einmal mit Olaf Bär. Nun also ein längst fälliger Vortrag über das offensichtlich unterschätzte Thema "Goethe und die Musik". Unterschätzt, weil mit den merkwürdigsten Vorurteilen belastet. Einige davon waren im Vorfeld dieses Vortrags zu hören: "Von Musik hat Goethe ja nun wirklich wenig verstanden"; "Musik spielte in seinem Leben doch nur eine untergeordnete Rolle"; "War Goethe überhaupt musikalisch"? Solche Äußerungen sind symptomatisch. Gehen wir den Fragen nach und wagen wir, unser Thema mit Introduction und 16 Variationen gleichsam musikalisch umkreisend, wenigstens eine Annäherung. Manch Bemerkenswertes ist überdeutlich hervorgehoben, der Vielfalt

des Wirklichen gegenüber verkürzt und vergrößert. Aber vielleicht erleichtert das die Orientierung, wenn Sie sich weiter mit dem Thema beschäftigen wollen.

Introduktion:

Fehlurteile, Anekdoten, Fehlverhalten

Im Mai 1830 spielte Felix Mendelssohn Bartholdy dem achtzigjährigen Goethe den ersten Satz von Beethovens Sinfonie Nr. 5 c-Moll am Klavier vor. Er berichtete über Goethes Reaktion:

Das bewegt aber gar nichts, das macht nur staunen ... man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein.

Oder Goethe und Schubert. 1826 sang die berühmte Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient Goethe Franz Schuberts Vertonung seines *Erkönig* vor. Goethe schrieb darüber an J.G. von Quandt:

Nun, man muß sagen, daß der Komponist das Pferdege-trappel vortrefflich ausgedrückt hat. Es ist nicht zu leugnen, daß in der von sehr vielen bewunderten Kom-position das Schauerliche bis zum Gräßlichen getrieben wird.

Dies uns, wo wir doch Beethoven, die 5. Sinfonie, Schubert, den *Erkönig* so lieben. Ist da nicht wirklich ein mangelndes Verständnis für Musik zu spüren? Offensichtlich. Oder?

Es sind Urteile eines fast achtzigjährigen oder mehr als achtzigjährigen Mannes, aus einer Zeit der Ab-

grenzung gegen damals "Neue Musik". Wird nach solchen Umständen gefragt, wenn die Äußerungen Goethes kolportiert werden?

Überhaupt: Fehlurteile. "Bei Bruckner handelt es sich gar nicht um die Werke, sondern um einen Schwindel, der in zwei Jahren erledigt sein wird." So hat sich Johannes Brahms über seinen Komponistenkollegen und Konkurrenten geäußert. "Was einem Dr. Johannes Brahms gänzlich fehlt: Originalität. Brahms ist ein Epigone Schumanns, Mendelssohns ... Er ist nur ein Überbleibsel uralter Reste und kein lebendiges Glied in dem großen Strom der Zeit." Das schrieb der Wagner- und Brucknerverehrer Hugo Wolf 1884 über die 3. Sinfonie von Brahms. Wäre aus solchen Fehlurteilen mangelndes Verständnis für Musik zu schließen?

Urteile solcher Art, von Goethe bis zu unseren Zeitgenossen, ließen sich zu Abertausenden finden. Interessant werden sie nur im Zusammenhang mit der Antwort auf die Fragen: In welchem zeitgeschichtlichen Umfeld sind die Urteile gefällt, in welcher subjektiven Verfassung, in welchem Alter? Und spielen Zuneigung, Abneigung, Konkurrenzgefühl, Abwehr gegen einen konträren ästhetischen Ansatz eine Rolle?

Ganz nebenbei: Was empfinden Sie, wenn Sie "Neue Musik" hören, die in den letzten Jahren entstanden ist? Etwa von Krzysztof Penderecki, Alfred Schnittke, Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann, Udo Zimmermann, Morton Feldman, Friedrich Goldmann, um nur einige Namen zu nennen. Gehen Sie gern in ein Konzert, in dem Werke zeitgenössischer Kom-

ponisten angekündigt sind, und was sagen Sie darüber, wenn Sie diese Musik gehört haben? Es sind provokante Fragen, zugegeben, aber um eben solche Relationen handelte es sich, wenn Goethe über Musik von Beethoven und Schubert sprach, über die Musik erheblich jüngerer Zeitgenossen.

Und wenn Sie zeitgenössische Musik ablehnen, für sich oder ganz generell: Fehlt Ihnen dann grundsätzlich das musikalische Verständnis, oder nur das Verständnis für einen begrenzten Ausschnitt aus dem weiten Reich der Musik? Müßten wir nicht also auch Goethe das Recht auf Abgrenzungen zugestehen, ohne ihn deshalb des mangelnden Verständnisses für Musik zu zeihen?

Die meisten von uns in diesem Auditorium sind von der historisch weit zurückliegenden Musik des 19. Jahrhunderts geprägt und beziehen von daher die Maßstäbe für die Beurteilung des Neuen. Beethoven, Schubert sind uns vertraut. Für Goethe galt das nicht. Er gewann seine Maßstäbe aus der Musik seiner Altersgenossen, aus der Musik des späten 18. Jahrhunderts also. Von Mozart beispielsweise. Und von daher müssen wir denken, wenn wir Goethes Urteilen über Musik gerecht werden wollen.

Vergessen wir also, was Goethe, oder wir, oder wer auch immer, aus welcher Stimmung, aus welchem Anlaß auch immer, an offensichtlichen Fehlurteilen über Musik und ihre Komponisten ausgesprochen haben. Sie zu zitieren, dient dem Ergötzen derer, die es - später - besser wissen. Das hat nur anekdotischen Wert, nur subjektive Bedeutung, gehört letztlich

auf den Flohmarkt der Geschichte. Aber es sagt nichts aus über grundsätzliches Musikverständnis, Musikalität oder den essentiellen Umgang, den ein Mensch mit Musik hat.

Und dann die Anekdoten: sie wuchern, werden von Generation zu Generation weitererzählt, weil sie so schön sind. Sie haften im Gedächtnis und legen sich wie Mehltau auf unser Beurteilungsvermögen. Wer von uns kennt nicht die Anekdote von Goethe und Beethoven in Teplitz, 1812. Da wird Beethoven wörtlich zitiert:

Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräte und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen, Geister, die über das Weltgeschmeiß hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen. - Und wenn so zwei zusammenkommen, wie ich und der Goethe, da müssen diese großen Herren merken, was bei unsereinem als groß gelten kann. - Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen kaiserlichen Familie, wir sahen sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meinem Arme los, um sich an die Seite zu stellen, ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knöpfte meinen Überrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch denn dicksten Haufen - Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog hat mir den Hut gezogen, die Frau Kaiserin hat begrüßt zuerst. - Die Herrschaften kennen mich - ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Goethe vorbei defilieren, er stand mit abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite, dann habe ich ihm den Kopf gewaschen, ich gab kein Pardon.

So, angeblich, Beethoven in einem Brief vom 9. August 1812 an Bettina von Arnim. Sie veröffentlichte ihn 1839: 27 Jahre nach der Begegnung Beethovens mit Goethe und Jahre nach beider Tod. Sie konnten nicht mehr widersprechen. 1971 hat Oscar Fambach in *Nachklänge zum Beethovenjahr* die Fälschung nachgewiesen. Und wenn die Geschichte wahr wäre: Was sagt sie über Goethes Musikverständnis? Lassen wir auch die Anekdoten. Sie führen uns nicht weiter.

Aber Goethes Fehlverhalten: Hat er nicht bedeutende Komponisten vor den Kopf gestoßen, indem er ihre Zusendungen nicht einmal beantwortete? Beethoven zum Beispiel, als er ihm 1821 seine Vertonungen von *Meeresstille* und *Glückliche Fahrt* sandte. Auch 1823 nicht, als er Goethe um Förderung der Subskription der *Missa solennis* bat. Und unterließ Goethe nicht die Antwort, als Franz Schubert, 47 Jahre jünger als er, ihm 1825 drei Lieder nach Gedichten Goethes schickte? Warum antwortete Goethe nicht dem 54 Jahre jüngeren Hector Berlioz, der ihm 1829 die *Huit scènes de Faust* übersandte? Immerhin bat der achtzigjährige Goethe seinen Freund Zelter um Begutachtung. Sie fiel negativ aus, weil zwischen Zelters ästhetischen Überzeugungen und dem Ansatz des "Neutöners" Berlioz Welten lagen.

Beethoven, Schubert, Berlioz: War Goethe also nicht doch ein Banause, zumal wenn es um die damals "Neue Musik" ging? Oder: Werden da nicht vielmehr Einzelreaktionen eines großen alten Mannes im achten Lebensjahrzehnt bedenkenlos verallgemeinert und auf

sein Verhältnis zur Musik überhaupt bezogen und als mangelndes Verständnis für Musik gedeutet?

Muß ich an heutige Praktiken von Kapellmeistern, Dramaturgen, Redakteuren bei unaufgeforderten Einsendungen erinnern: Keine Eingangsbestätigung, oder wenn, dann durch ein Sekretariat. Monatelange Liegezeiten, keine Antwort auf ungeduldige Zwischenfragen. Keine Zeit zur Kenntnisnahme, bestenfalls flüchtiges Anschauen oder Weitergabe an Beauftragte. Wenn Antwort, dann formelhaft, nichtssagend höflich, unpersönlich. Rücksendung durch Beauftragte, oder gar nicht. Aus langer Praxis weiß ich, wovon ich rede. Leider: Das Nichtwahrnehmen unaufgeforderter Zusendungen ist üblich.

Und vielleicht hatte Goethe, auch mit fast 80 Jahren noch, Wichtigeres und mehr zu tun, als heute ein Kapellmeister, Dramaturg oder Redakteur. Er brachte im letzten Lebensjahrzehnt *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, *Dichtung und Wahrheit*, *Faust II*, die Werkausgabe letzter Hand und vieles andere zum Abschluß.

Lassen wir auch dies. Es führt uns beim Thema "Goethe und die Musik" nicht weiter.

Thema: Goethe und die Musik

Wäre die Sprache nicht unstrittig das Höchste, was wir haben, so würde ich Musik noch höher als Sprache und als ganz zuoberst setzen.

Goethe, *Schriften zur Natur- und Wissenschaftslehre*.

"Noch höher als Sprache und als ganz zuoberst" - wenn nun eben für den Dichter die Sprache nicht doch "das Höchste" gewesen wäre. Diese Äußerung macht uns, trotz des Vorbehaltes, den Stellenwert deutlich, den die Musik im Denken Goethes hatte.

Goethe hat Mißverständnissen und Vorurteilen über sein Verhältnis zur Musik Vorschub geleistet, wenn er, nach seinem 50. Lebensjahr, manchmal einschränkend behauptete, er verstehe zu wenig von Musik und gehe nur von der Wirkung aus, die sie auf ihn ausübe. Dieser Wirkung freilich überlasse er sich "wiederholt". Das heißt: Er ließ sich auf Musik ein. Er ließ sie in sich ein, öffnete sich ihr. Sein Zuwenig-Verstehen von Musik bezieht sich in seinem Sprachgebrauch überdies auf die praktische Ausübung von Musik, insonderheit auf die Tatsache, daß er nicht selbst ein Komponist, ein Dichter in Musik sei. Für Goethes rezipierenden Umgang mit Musik freilich können die erwähnten Selbsteinschränkungen kaum Bedeutung haben. Tatsache ist, daß Goethes gesamte kreative Lebenszeit immer wieder von Äußerungen über Musik durchzogen ist. Nicht nur vereinzelt, sondern in einer so erstaunlichen Fülle, daß allein von daher das landläufige Vorurteil zu revidieren ist, die Musik habe für Goethe nur sekundäre Bedeutung gehabt, weit weniger als Dichtkunst und bildende Kunst, weit weniger auch als Naturwissenschaften.

Spätestens hier möchte ich Sie auf ein Buch aufmerksam machen, dem ich entscheidende Anregungen zu diesem Vortrag verdanke: *Goethes Gedanken über Musik* (insel taschenbuch 800, Frankfurt 1985): *Eine*

Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hedwig Walwei-Wiegelmann, mit 48 Abbildungen, erläutert von Hartmut Schmidt. Zur nacharbeitenden Vertiefung vieler Gedanken, zu denen ich Sie mit meinem Vortrag anregen möchte, empfehle ich Ihnen die aufmerksame Lektüre dieser Sammlung.

Zu bedenken wäre auch, daß jede aphoristische Äußerung Goethes zur Musik stets nur wie die Spitze eines Eisbergs anmutet. Darunter liegt die eigentliche Substanz, Goethes intensive Beschäftigung mit allen Phänomenen der Musik: ein fast täglicher Umgang mit Musik, das Sicheinlassen auf Musik und das Nachdenken über sie.

Variation 1:

Goethe, der Betreiber von Musik

Wer Musik nicht liebt, verdient nicht, ein Mensch genannt zu werden; wer sie nur liebt, ist erst ein halber Mensch; wer sie aber treibt, ist ein ganzer Mensch.
Goethe an Pleyer, August 1822.

Mit dieser Äußerung legt Goethe, im Alter von 73 Jahren gleichsam Bilanz aus eigener Erfahrung im Umgang mit Musik ziehend, das Schwergewicht auf "treiben" der Musik. Das heißt aber nicht allein 'Musik machen', sondern auch 'betreiben' von Musik im Sinne von jeder aktiven Beschäftigung mit Musik.

Dazu gehört, und das ganz entscheidend, auch das um Verständnis bemühte, aktive Hören von Musik. Und dazu gehört das Umfeld jeder Arbeit, die Musik ermöglicht und bei den Hörenden Verständnis von Musik befördert. Eben dies aber hat Goethe von 1791 bis 1817 als Theaterleiter, von 1807 bis 1816 auch als engagierter Konzertveranstalter geleistet. Goethe war fast zeitlebens ein Be"treiber" von Musik, und das in erstaunlichem Maße, in erstaunlicher Vielfalt.

Denken wir einmal nur an sein aktives 'Musik machen': Goethe sang mit respektablem Baß. Er erhielt schon als Kind Klavierunterricht, damit auch die zeitübliche Unterweisung im bezifferten Generalbaßspiel. Er konnte also jene Zahlen, die Akkorde anzeigen, zu vollem Akkordspiel ergänzen. Er spielte auch in Weimar Klavier, und "gar nicht schlecht" wie der Jenaer Student David Veit gegen Ende des 18. Jahrhunderts an Rahel Levin schrieb. In Straßburg lernte er in den Jahren 1770/71 Cellospiel und wirkte in einem Ensemble musikliebender Freunde mit. Zu dieser Zeit sammelte er im Elsaß Volkslieder, die er sich vorsingen ließ und nach dem Gehör aufschrieb. Von 1775 an studierte er immer wieder Opernpartituren. Er gewann dabei Grundkenntnisse der Komposition und machte seinen Mitarbeitern bei der Vertonung eigener Singspiele und anderer Werke mit Musik oft detaillierte Vorschläge, auf welche Art, mit welchen Instrumenten und in welchen Formen er einzelne Szenen komponiert zu haben wünschte. Das gilt insbesondere für die Zusammenarbeit mit Philipp Christoph Kayser beim Singspiel *Scherz, List und*

Rache (1784-1787), mit Johann Friedrich Reichardt bei den Singspielen *Claudine von Villa Bella* (1788/89) und *Jery und Bätely* (1800/1801), auch bei Reichardts Bühnenmusiken zu Goethes Dramen. Es gilt für Goethes Zusammenarbeit mit dem Zelter-Schüler Anselm Weber bei dem musikalischen Festspiel *Des Epimenos Erwachen* (1814) und mit Carl Eberwein bei dessen Bühnenmusik zu *Faust I* (1815-1819). Der Weimarer Hofkapellmeister August Eberhard Müller mußte Goethe von 1810 an über Satzkunst, Orchestrierung und Vortragstechnik unterweisen. Drei Jahre später, in Böhmen, komponierte Goethe - "bei besonderen innern und äußern Bedrängnissen" - gleichsam als Selbstbefreiung -, den 30. Psalm *In te domine speravi*, der zwei Generationen später auch im Schaffen Anton Bruckners eine so wichtige Bedeutung haben sollte.

Dies alles, so sporadisch es im einzelnen gewesen sein mag, sind Indizien für die praktizierende Sachkompetenz Goethes im Bereich der Musik. Selbst wenn diese Beschäftigung amateurhaft war, also die eines Liebhabers, so ist doch daran zu erinnern, welcher hohen Stellenwert das Wort "Amateur" oder "Dilettant" im 18. Jahrhundert und noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gehabt hat. Goethe war auch als malender Künstler und als Naturforscher ein "Amateur", gemessen an seiner hohen Professionalität, die er als Dichter beanspruchen kann. Aber selbst als "Amateur" hatte Goethe die begnadete Gabe, alle Dinge, die er berührte, mit einer einführenden Zusammenschau zu sehen und dadurch wesentli-

che Zusammenhänge zu entdecken, die anderen verborgen blieben. Und eben dies ist es, was auch Goethes Beschäftigung mit dem Phänomen Musik zeit lebens bestimmt und immer wieder außerordentlich gemacht hat, relevant selbst für den, der Musik als Profession betreibt. Wenn der Komponist Carl Friedrich Zelter am 8. Mai 1816 an Goethe schrieb: "... weil Du der Einzige Mensch bist, auf dessen Urteil in der Musik ich was halte", dann belegt das eindrucksvoll die hohe Sachkompetenz, die Goethe in Fragen der Musik gehabt haben muß.

Variation 2:

Goethes Hören und Verstehen von Musik

Mir war seine Gegenwart besonders wohlthätig, da ich fand, mein Verhältnis zur Musik sei noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche, denn wer versteht irgendeine Erscheinung, wenn er sich (nicht) vom Gang des Herankommenden penetriert?
Goethe, am 3. Juni 1830 an Zelter.

Mit diesen Worten faßt Goethe zusammen, was er empfand, als Felix Mendelssohn Bartholdy ihm, dem fast 81jährigen, stundenlang aus Werken von Bach bis Beethoven und Weber vorspielen mußte. Das sind Schlüsselworte, weil sie zugleich eine Quintessenz aus Goethes lebenslangem Umgang mit Musik darstellen. "Noch immer dasselbe": Gültig für 1830 wie für all die Lebensjahre zuvor. Musik war für Goethe ein

"herrliches Kunst- und Naturelement" (*Annalen* 1810): ein sinnhaftes, seelisches und geistiges Lebensbedürfnis ganz elementarer Art, ein "Genuß, der wie alle höheren Genüsse des Menschen aus und über sich selbst, zugleich auch aus der Welt und über sie hinaushebt", wie Goethe Zelter gegenüber äußerte. Deshalb ließ er sich immer wieder auf das Erleben von Musik ein.

Goethe hörte Musik mit "Anteil", mit sensibler Anteilnahme also. Musik wurde beim Hören gleichsam Teil von ihm. Dabei überließ er sich ganz ihrer Wirkung, die "über sich selbst, zugleich auch aus der Welt und über sie hinaushebt."

Goethe hörte mit "Nachdenken". Er versuchte sich "lebendig Rechenschaft" zu geben über das, was er hörte und wie er darauf reagierte. Und er versuchte nachdenkend daraus Schlüsse zu ziehen, die sich dann in seinen aphoristischen Gedanken zur Musik kristallisierten.

Goethe liebte "das Geschichtliche". Er suchte nach Verständnis für den "Gang des Herankommenden", für die geschichtliche Entwicklung der Erscheinungsformen von Musik. Daher seine Vorliebe, sich beim Vorspielen, oder auch bei der Gestaltung der Programme seiner Weimarer Hauskonzerte, von chronologischer Reihenfolge der Kompositionen leiten zu lassen: Ältere, jüngere, gegenwärtige Musik.

Hier sei eine Anmerkung erlaubt: Felix Mendelssohn Bartholdy gilt als "Vater" des sogenannten "historischen Konzertes". Er gestaltete die Leipziger Gewandhauskonzerte oft auf eben jene chronologische

Weise, die viele Jahre zuvor Goethe von ihm erbat, um sich über den "Gang des Herankommenden" zu unterrichten, damit er, auf solche Weise hörend, mit größerem Verständnis für bestimmte "Erscheinungen" der Musik reagieren konnte. Müßte nicht also Goethe als der eigentliche Initiator des "historischen Konzerts" gelten?

Die Quintessenz aus allem: Für Goethe bedeutete auch das Hören von Musik geistige Arbeit und wurde so zum aktiven "treiben" von Musik.

Von seiner Studienzeit in Leipzig an bis ins 82. Lebensjahr hat Goethe den Kontakt mit Komponisten und ausübenden Musikern gesucht, hat sich vorspielen und anleiten lassen, um seine Kenntnisse der damals älteren, neueren und zeitgenössischen Musik zu erweitern, damit auch seine Kompetenz in einzelnen Sachfragen. Zeitlebens blieb er ein mit Neugierde Lernender im Umgang mit Musik.

Und wir?

*Variation 3:
Offenbarende und verwandelnde
Kraft der Musik*

Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und veredelt alles, was sie ausdrückt.
Goethe, *Maximen und Reflexionen*.

Zeitlebens hielt Goethe an der Idee fest, Musik sei die elementarste, naturhafteste, älteste, geheimnisvollste und wirkungsvollste, freilich auch dämonischste aller Künste. Aus der Musik entspringen alle anderen Künste, zu ihr kehren sie zurück. Ein geschlossener Kreislauf ist damit angedeutet, das Symbol für Vollkommenheit. Musik wurde damit für Goethe zum Gleichnis der höchsten, letztthin göttlichen Ordnung, die sich ewig werdend und verwandelnd fortzeugt. Daher sah Goethe in der Musik "... die ganze Fülle der schönsten Offenbarungen Gottes" (an Zelter, 24. August 1823). So betrachtet mußte das Phänomen Musik ihm jene schöpferische Wirkkraft sein, die, wie die "Offenbarungen Gottes", alles durchdringt, durchtönt und im Innersten bewegt.

Am reinsten sah Goethe dies im Gesang erfüllt, und hier vor allem in der sakralen Musik. Sie stellte er daher in seinen Äußerungen über Erscheinungsformen der Musik stets an die erste und oberste Stelle. Sakrale Musik bedeutete ihm unmittelbare "Botschaft". Aus dem Bereich der Sakralmusik schätzte Goethe besonders den alten Pfingsthymnus *Veni, creator spiritus* - Komm, Schöpfer Geist -. Lange spielte er mit dem Gedanken, diesen Hymnus von seinem Hauschor allsonntäglich vor dem Haus am Frauenplan aufführen zu lassen.

Gustav Mahler hat in seiner achten Sinfonie die Vertonung des Hymnus *Veni, creator spiritus* (im ersten Satz) mit der Vertonung des *Chorus mysticus* aus *Faust II* (im überdimensionalen zweiten Satz) verbunden. Auf Goethe bezogen ist das ein sehr

sinnvoller Gedanke, der auf den innersten Zusammenhang beider Texte hinweist.

Musik war für Goethe letztlich Ausdruck der Harmonie der Sphären:

Die Sonne tönt nach alter Weise
in Brudersphären Wettgesang
(*Faust I*, Prolog im Himmel.)

Sphärenharmonie - ein Phänomen, das schon in der Antike die Philosophen, dann über zwei Jahrtausende hin Dichter, Maler, Musiker und Mathematiker beschäftigt hat -, ist nicht nur eine Vision der Menschen. Heute lassen sich die Schwingungen, die von der Erde, den Planeten, der Sonne und dem Sonnenwind, von Pulsaren und Galaxien ausgehen, durch Simulatoren und Synthesizer hörbar machen; faszinierende Töne und Klänge. Sphärenharmonie und, von ihr abgeleitet, die Musik, hat den Dichter, Naturwissenschaftler und Musikhörer Goethe vielseitig berührt. Auch die mathematischen und physikalischen Grundvoraussetzungen der Musik haben ihn immer wieder beschäftigt. Sie finden in der tabellarischen *Tonlehre* von 1810 ihren Niederschlag, die Goethe als Gegenstück zur *Farbenlehre* ausarbeiten wollte. Darüber später.

Musik "veredelt alles": Das heißt, sie hat magische Kraft, denn Magie bedeutet Verwandlung niederer Stoffe und Erscheinungen in höhere: Veredelung also, Vervollkommnung; Verwandlung von Gefahr und Todesnot in "Rettendes auch", in neuen Lebensmut.

Der antike Mythos von Orpheus und dessen Gesängen, die bezaubernd auf unbelebte und belebte Natur, ja selbst auf die Götter wirkten, war für Goethe ein sinndeutendes "Urwort". Er hat von der "Zauberkraft" der Musik gesprochen:

Kein Wort von der alten Zauberkraft der Musik ist mir unwahrscheinlich. Wie mich der einfache Gesang angreift! Und wie sie ihn anzubringen weiß, oft zu der Zeit, wo ich mir eine Kugel vor den Kopf schießen möchte! Die Irrung und Finsternis meiner Seele zerstreut sich, und ich atme wieder freier.
(*Die Leiden des jungen Werther*.)

Denken Sie an den Knaben in Goethes *Novelle*, der mit seinem Gesang den entsprungenen Löwen besänftigt:

Engel schweben auf und nieder,
Uns in Tönen zu erlaben,
Welch ein himmlischer Gesang!
In den Gruben, in dem Graben
Wäre da dem Kinde bang?
Diese sanften, frommen Lieder
Lassen Unglück nicht heran;
Engel schweben hin und wider,
Und so ist es schon getan.

Die "Zauberkraft" der "sanften, frommen Lieder", der sakralen Gesänge, ruft auch Faust, als er an der Schwelle zum Selbstmord steht, zurück ins volle Leben.

Goethe geriet 1823, nach der Erfahrung seiner späten, unglücklichen Liebe zu Ulrike v. Levetzow in Marienbad, in einen Zustand tiefer Verzweiflung.

Durch das Spiel der polnischen Pianistin Maria Szymanowska wurde er auf wunderbare Weise getröstet. Er faßte die heilende "Zauberkräft" der Musik in Verse, die er der Pianistin widmete:

Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen,
Verpflicht zu Millionen Tön um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
Den Götterwert der Töne wie der Tränen.

Die heilende Kraft der Musik der Musik, Musik als Therapie: das wäre ein Kapitel für sich. Aus eigener Erfahrung war Goethe von der Heilkraft der Musik überzeugt. Das bezog er in seine Gedanken über Musik stillschweigend und ausdrücklich ein.

Goethe sah in der Musik auch, wie in der großen Poesie, eine "dämonische Kraft": Daimon, Dämon im Sinne von vermittelnd zwischen Gott und Mensch. Wo Dämon wirksam wird, durchdringt er alles und fordert zu Außerordentlichem heraus. Dem Dämon kann man sich nicht entziehen.

'In der Poesie', sagte Goethe, 'ist' durchaus etwas Dämonisches, und zwar vorzüglich in der unbewußten, bei der aller Verstand und alle Vernunft zu kurz kommt, und die daher auch so über alle Begriffe wirkt.

Desgleichen ist es in der Musik im höchsten Grade, denn sie steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung

aus, die alles beherrscht und von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben. Der religiöse Kultus kann sie daher auch nicht entbehren; sie ist eins der ersten Mittel, um auf die Menschen wunderbar zu wirken.

(Goethe zu Eckermann, 8. März 1831.)

Wieder handelt es sich bei dieser Äußerung des 81jährigen um eine Art Quintessenz aus Ideen, Gedanken und Erfahrungen seines ganzen Lebens. Man könnte mit solch generalisierenden Äußerungen Goethes über die Musik fort- und fortfahren. Sie finden sich in seiner Lyrik, Epik und Dramatik, in seinen Erinnerungen, Briefen, Gedanken und Gesprächen und zeigen eindringlich, welche essentielle Bedeutung Musik für ihn hatte.

Variation 4:

Die Musik zu Goethes Lebenszeit

Ich liebe mir das Geschichtliche, denn wer versteht irgendeine Erscheinung, wenn er sich (nicht) vom Gang des Herankommenden penetriert?

Goethe, am 3. Juni 1830 an Zelter.

Goethes Musikauffassungen, sobald sie ins Konkrete und Besondere gehen, sind auf vielschichtige Weise verflochten mit den Ereignissen und Anschauungen der Zeit, in der er lebte, abhängig auch von den jeweiligen Stufen seines Alters.

Bei jeder seiner Äußerungen wäre zu fragen: *Wann* entstand diese Aussage? Welche Musik war zu diesem Zeitpunkt aktuell? Was hat er gehört? Was war für ihn selbst aktuell? Welchen Erscheinungsformen von Musik galt sein besonderes Interesse und warum? Was erwartete er von Musik? Was hat seine speziellen, was seine allgemeinen Ansichten über Musik geprägt? Fragenkomplexe, die den Rahmen jeden Vortrags sprengen. Hier sind nur Andeutungen möglich, skizzenhafte Umrisszeichnungen biographischer Bezüge und mancher Tätigkeiten Goethes auf dem Gebiet der Musik, Hinweise auch auf seine Begegnung mit Komponisten. Ziel all dieser Andeutungen kann nur sein, Ihnen Anregung zu eigener, weiterführender Beschäftigung zu geben.

Versuchen wir eine grobe zeitliche Gliederung:

Als Goethe 1749 geboren wurde, hatte Johann Sebastian Bach, schon damals ein "überholter", einsamer Mann, noch ein Jahr zu leben, der hochgerühmte, aber ebenfalls einsame Georg Friedrich Händel noch ein Jahrzehnt. Die Musik der Barockzeit galt als "alter Zopf". Von Italien her hatte sich ein gefällig melodioser Stil durchgesetzt: galant, anmutig, sinnhaft, in den Formen weniger kompliziert, im Rhythmus tänzerisch, in der Wirkung ausgesprochen kommunikativ. Kurz: eine empfindsame, gefühlsbetonte, einhörbare, verständliche Musik. Mit ihr wuchs Goethe auf. Sie hat die Ansichten seiner Jugend, noch seiner Reifezeit maßgeblich geprägt.

Als Goethe 1775 nach Weimar kam, war der *Komponist* Wolfgang Amadeus Mozart noch eine

Salzburger Lokalgröße. Joseph Haydn wirkte in der Abgeschiedenheit von Eisenstadt und Fertöd, Ludwig van Beethoven war erst fünf Jahre alt. Prägende Wirkung auf die Musik der Zeit hatten sie alle noch nicht. Dafür stand der galante, italianisierende Rokokostil in voller Blüte. Ernstere Farben mischte Christoph Willibald Gluck in die Palette der tönenden Kunst, gebrochener Klänge kamen von Carl Philipp Emanuel Bach. Beide Komponisten waren auf der Höhe ihres Ruhms.

Als Goethe 1791 Theaterleiter in Weimar wurde, hatte die Musik der Zeit sich schon grundlegend verändert, vor allem durch Haydn und Mozart, der in diesem Jahre starb. Das, was wir Vorklassik in der Musik nennen, stand in Blüte. Was wir als Klassik in der Musik bezeichnen, begann sich im allgemeinen Bewußtsein erst durchzusetzen. Das Maß aller Dinge war es noch nicht. Es ist die Musik dieser Entwicklungsphase, die Goethe fortan für exemplarisch hielt.

Als Goethe 1817 die Leitung des Weimarer Theaters niederlegte, war Mozart schon ein Vierteljahrhundert tot, begann aber erst jetzt, seine volle, beispielhafte Wirkung zu entfalten. Das gilt auch für Beethoven, den dritten "Klassiker". Sein Stil galt als revolutionär, höchst subjektiv, im Gestus überredend, ja überwältigend. An Beethoven orientierte sich eine jüngere Generation, die man heute *Romantiker* nennt: Louis Spohr, Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Hector Berlioz, Felix Mendelssohn Bartholdy. Es war vor allem diese Musik, die in Goethes letztem Lebensjahrzehnt dominierte. Sie verstörte ihn nicht selten,

hinderte ihn aber nicht, sich immer wieder über sie zu informieren, sie an dem inzwischen gefestigten Kanon seiner eigenen Musikauffassungen zu prüfen und danach zu beurteilen. Neugierig blieb Goethe bis zuletzt.

Als Goethe 1832 starb, hatte Berlioz seine epochemachende *Symphonie fantastique* geschrieben, Franz Liszt brillierte in Salons, und Richard Wagner begann ernsthaft zu komponieren.

Wenigstens diesen groben Zeitüberblick sollten wir bedenken, wenn wir Äußerungen Goethes über Musik zitieren.

Variation 5:

Frühe Prägungen Goethes durch Musik

Die höchste und zugleich schönste organische Kraftäußerung, welche Gott und der Natur hervorzubringen war: die menschliche Singstimme.
Goethe am 1. Februar 1831 an Zelter.

Früheste Prägung Goethes durch Musik: Die frohgemute und geliebte Mutter sang Lieder und Arien. Sie begleitete sich selbst auf dem Klavier. Der Vater dilettierte auf der Laute, auf der Flöte, musizierte auch im Laienensemble. Der Großvater spielte vorzüglich Flöte. Goethe und seine Schwester erhielten Klavierunterricht. Sie nahmen, wo sie konnten, am Musikleben Frankfurts teil: Musik gab es in der Kirche, in Konzerten, bei Opern- und Singspielaufführungen.

Kirchenkantaten regten den jungen Goethe zu eigenen Textversuchen an, und 1765 schrieb er ein Operlibretto *La sposa rapita*. Er hat es dann vernichtet, aber immerhin: Der Theaterdichter Goethe versuchte sich auf dem Gebiet der Oper.

Die frühen Begegnungen mit Musik führten zu bleibenden Prägungen: Goethes größtes Interesse an Musik galt immer dem Gesang, der "menschlichen Singstimme". Musik blieb ihm daher stets auf den Menschen bezogen, anthropologisch also. Die "alte Zauberkraft der Musik", von der er im *Werther* sprach, ging für ihn primär vom Gesang aus. Auch die Sphärenharmonie war ihm "Wettgesang". Und weil der Gesang ihn faszinierte, galt seine höchste Aufmerksamkeit der gesungenen Sakralmusik und dem singend spielenden Menschen auf der Bühne. Einen nachgestellten Wert hatte für Goethe die Instrumentalmusik, vor allem dann, wenn es sich um Orchesterwerke handelte. Bei Orgel und Klavier oder bei der Kammermusik stand immer noch der einzelne Spieler, der persönlich haftbare Mensch im Mittelpunkt. Deshalb bevorzugte Goethe die Solobesetzung oder das kleine, überschaubare Ensemble. Noch in der *Tonlehre* von 1810 finden wir die Bemerkung:

Verhältnis [der Instrumente] zur Menschenstimme. Sie sind ein Surrogat derselben. Sie stehen unter derselben. - Werden aber ihr gleich gehoben durch gefühlte und geistreiche Behandlung.

Auf ideale Weise sah Goethe diese "gefühlte und geistreiche Behandlung" der Instrumente durch Mozart verwirklicht, der die Instrumente wahrhaft singen lehrte und sie dadurch der Menschenstimme "gleich hob".

Während der Studienjahre in Leipzig suchte Goethe die Nähe zu der Koch'schen Theatertruppe, die das damals vorherrschende deutsche Singspiel pflegte, Werke vornehmlich von Johann Adam Hiller, Christian Gottlob Neefe, Georg Benda, Karl Ditters von Dittersdorf. Dieses volkstümlich heitere Genre bot liebenswerte Handlungen, die meist im bürgerlichen Milieu spielten. Dialoge und Musiknummern mit Liedern, Couplets, Arien, Duetten wechselten miteinander. Die Musik war galant, melodisch einprägsam, rhythmisch lebendig, harmonisch einfach, in den Formen klar und überschaubar. Goethe selbst blieb zeitlebens an dieser Musiktheatergattung interessiert und bereicherte sie als Librettist durch eigene Beiträge. *Die Laune des Verliebten*, ein Stück mit Musikeinlagen, entstand 1768 als erster Versuch in diese Richtung. Mit dem Komponisten und Thomaskantor Johann Adam Hiller kam Goethe in persönlichen Kontakt.

In die Leipziger Studienzeit fallen auch die ersten Vertonungen Goethescher Gedichte: *Neue Lieder in Melodien* (1767) von Bernhard Theodor Breitkopf. Es waren zugleich die ersten Veröffentlichungen von Goethedichten. Fortan hielt der junge Goethe Vertonungen seiner Gedichte grundsätzlich für wünschenswert, weil er sich dadurch größere Verbreitung versprach. Er schrieb jetzt manches Gedicht bewußt

im Hinblick auf mögliche Vertonungen. Auch seine Prosawerke und Theaterstücke enthielten seit dieser Erfahrung oftmals "Lieder", die er sich gesungen vorstellte.

Ästhetische Fragen zum Verhältnis von Sprache und Musik beschäftigten Goethe von nun an immer wieder. Er zitierte 1770 das 4. Stück aus den *Musikalischen Nachrichten und Anmerkungen*, das sich mit der Aufgabe des Komponisten beschäftigte, der Worte vertont. Goethes Überlegungen zu möglichen Berührungen, Verbindungen und Übergängen von Sprache und Musik haben ihn letztlich zu einer bewußteren Musikalisierung seiner Lyrik geführt. Darüber wird am Ende des Vortrags zu sprechen sein.

Auch in den Straßburger Jahren 1770/1771 erhielt Goethe noch grundlegende und weiterwirkende Prägungen durch Musik. Entscheidend wurde dabei die Begegnung mit Herder und dessen Sammlung europäischer Volkslieder und Balladen. Goethe begann selbst zu sammeln:

Ich habe noch aus Elsaß zwölf Lieder mitgebracht, die ich auf meinen Streifereien aus den Kehlen der ältesten Mütterchen aufgehascht habe ... Ich habe sie bisher als einen Schatz an meinem Herzen getragen; alle Mädchen, die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen; meine Schwester soll Ihnen die Melodien, die wir haben (sind NB die alten Melodien, wie sie Gott erschaffen hat), sie soll sie Ihnen abschreiben. (Goethe im September 1771 an Herder.)

Zeitlebens blieb Goethe an Volkslied, Volksmusik und Volksliedsammlung interessiert. Die Elsässer Erfahrungen vertiefte er vor allem während seiner Italienreise. Fasziniert lauschte er in Venedig dem Gesang der Gondolieri, in Rom den Straßensängern und dem Spiel der Straßenmusikanten. Noch 1826 schrieb der 76jährige in seiner Rezension serbischer Volkslieder:

Bereits ein halbes Jahrhundert hindurch beschäftigt man sich in Deutschland ernstlich und gemütlich, [- das heißt: mit herzlicher Anteilnahme -], damit [Volkslieder zu sammeln], und ich leugne nicht, daß ich unter diejenigen gehöre, die ein auf diese Vorliebe gegründetes Studium unablässig selbst fortsetzten, auf alle Weise zu verbreiten und zu fördern suchten; wie ich denn auch manche Gedichte, dieser Sinnes- und Gesangsart verwandt, von Zeit zu Zeit dem reinfühlenden Komponisten entgegenzubringen nicht unterließ.

Die Beschäftigung Goethes mit dem Volkslied und dessen musikalischen Strukturen hatte bleibende Folgen. Er behielt eine Vorliebe für volksliedhafte oder volkstümliche Melodiebildungen, für Sangbarkeit. Die Form des Strophenliedes bevorzugte er, weil dadurch von Strophe zu Strophe die gleiche Musik eingeprägt wird. Und Musik sollte nun einmal schlichte, einfache Melodien haben, unaufwendige Harmonien und tanzbare Rhythmen, die den Singenden wie den Hörenden zu innerer und äußerer Bewegung animieren. Auch die klare periodische Gliederung der Volkslieder in zwei-, vier- und achttaktige Phrasen fördern das spontane Verstehen und ein Einverständnis,

mithin auch die kommunikative, Geselligkeit fördernde Wirkung dieser Musik. Für Goethe blieben das unverzichtbare Forderungen, weil er Musik stets auf den singend spielenden, sich bewegenden, tanzenden und geselligen Menschen bezog.

Variation 6:

Goethe als Singspielautor

Die reine Opernform, welche vielleicht die günstigste aller dramatischen bleibt, war mir so eigen und geläufig geworden, daß ich manchen Gegenstand darin behandelte.

Goethe, *Tag- und Jahreshefte* 1789.

"Denken und tun" - ein Blatt von Goethes Hand, das Karl Vötterle, einer der großen deutschen Musikverleger, hier in Kassel in seinem Arbeitsraum hängen hatte -, "Denken und tun": Für Goethe war das eine beherrschende, seine ganze Existenz durchwirkende Lebensmaxime. Prägende Eindrücke nahm er mit hoher Sensibilität auf, ließ sie lange in sich wirken, dachte darüber nach und setzte sie schöpferisch um, wenn die Zeit dafür gekommen war. Das tat er auf vielfältige Weise: Als Dichter, Naturwissenschaftler, Theaterleiter, Theoretiker, als Staatsmann mit Direktiven, in Briefen wie im Gespräch.

Nehmen wir nur ein Beispiel: Goethes frühe Prägungen durch Gesang, Singspiel, Volkslied und Gedanken über die Verbindung von Wort und Musik. Schöpferisch reagierte er auf all diese Eindrücke dann als

Singspiellibrettist. Das ist eine Seite seines Schaffens, die heute kaum mehr wahrgenommen wird. Von 1772 an bis 1801 schrieb Goethe eine Reihe von Libretti zu Singspielen: *Erwin und Elmire*, dem Mozart die Worte zu seinem Lied *Das Veilchen* entnahm, ohne zuerst zu wissen, wer der Autor war; dann *Die Fischerinnen*, *Claudine von Villa Bella*, *Scherz, List und Rache*, *Triumph der Empfindsamkeit*, in dessen Zweitfassung von 1780 die *Proserpina* integriert wurde; schließlich *Jery und Bätely* und das Feenspiel *Lila*.

Goethe sprach von "Nebenwerken". Aber auch die Arbeit an "Nebenwerken" nahm stets seine volle Aufmerksamkeit in Anspruch. Er verwandte viel Zeit auf die Singspiellibretti, arbeitete eng und zeitintensiv mit den Komponisten zusammen, war darauf bedacht, daß die Worte der Textbücher Musik nicht nur möglich, sondern geradezu notwendig machten. Von ähnlichen Arbeitsgrundsätzen ist im 20. Jahrhundert Hugo von Hofmannsthal ausgegangen, als er Operntexte für Richard Strauss schrieb. Goethe war es versagt, den kongenialen Komponistenpartner zu finden. Er arbeitete bei seinen Singspielen mit Johann André, Philipp Christoph Kayser, mit der Herzoginmutter Anna Amalia, mit Corona Schröter, Karl Friedrich von Seckendorff zusammen, dann mit dem allerdings sehr angesehenen Singspielkomponisten Johann Friedrich Reichardt.

Das Thema ist so ergiebig, daß es einen eigenen Vortrag erfordert. Hier müssen wir uns auf Andeutungen beschränken.

Goethes Singspieltexte lassen seine genaue Kenntnis und Vertrautheit mit der deutschen Singspieltradition, aber auch sein eindringendes, mehr und mehr engagiertes Interesse an der italienischen Oper buffa erkennen. Die Opera buffa lernte er vor allem nach 1784 in Weimar kennen. Dort sah er bis 1790 Aufführungen der "Deutschen Schauspielergesellschaft" unter der Leitung von Joseph Bellomo. Goethe beobachtete sorgfältig die Reaktionen des Publikums. Er ließ sich Partituren geben, um daran die musikalische und dramaturgische Machart dieses höchst publikumswirksamen Genres zu studieren. Es sprach ihn, den für Musik so empfänglichen Theaterdichter vielfältig an:

Ich bin immer für die Opera buffa der Italiener und wünschte wohl, einmal mit Ihnen ein Werkchen dieser Art zustande zu bringen ... Leben, Bewegung mit Empfindung gewürzt, alle Arten Leidenschaften finden da ihren Schauplatz. Besonders erfreut mich die Delikatesse und Grazie, womit der Komponist gleichsam als ein himmlisches Wesen über der irdischen Natur des Dichters schwebt.

(Goethe am 28. Juli 1784 an Philipp Christoph Kayser.)

In Italien besuchte Goethe Aufführungen der Opera buffa wo ihm das möglich war. Werke von Anfossi, Solér, Salieri, Paisiello, Cimarosa wurden ihm vertraut und "die reine Opernform so eigen und geläufig ... daß ich manchen Gegenstand darin behandelte" (1789). Das aber heißt, daß sich in Goethes eigenen Libretti

deutsche wie italienische Traditionen berührten und zu Synthesen ganz eigener Art drängten: Es entstand Neues.

Goethes Singspiele folgen formal zwar nicht dem Vorbild der italienischen Opera buffa mit ihrem "durchkomponierten" Wechsel von Rezitativen und geschlossenen Musiknummern, sondern dem Modell des deutschen Singspiels mit Dialogen, Gesangsnummern, Tänzen und Intermezzi. Gleichwohl bediente Goethe nicht die in Deutschland üblichen Handlungsklischees. Vielmehr übernahm er Elemente der Opera buffa und der Commedia dell'arte. Die Handlungen in Goethes Singspielen wurden dadurch bunter, abwechslungsreicher und komplizierter. Den unterhaltsamen Spaß unterfing Goethe durch ernstere Stimmungen, den Figuren gab er größere psychologische Glaubwürdigkeit, und die Sprache bekam mehr poetisches Gewicht, in Versen dann - vor allem nach der Italienreise - eine immanente Musikalität, die es erlaubte, Sprache bruchlos in Musik, Musik in Sprache übergehen zu lassen. Den theatralischen Reiz des Ganzen erhöhte er durch Pantomimen und Tanzszenen. Dabei lassen sich auch Einflüsse der französischen Tradition, von Rameau bis zu Gluck und den Vaudevilles ausmachen.

Faßt man alles dies zusammen, so läßt sich durchaus sagen, daß Goethes Singspieltexte eigenständige Gegenentwürfe zum Zeitüblichen waren. Das gilt insbesondere für die in Italien entstandene zweite Fassung von *Claudine von Villa Bella*. Verse sind an die Stelle der ursprünglichen Prosa getreten. In der Vertonung von Johann Friedrich Reichardt wurde

Claudine von Villa Bella 1789 mit großem Erfolg in Berlin aufgeführt.

Goethes bedeutendster Singspieltext ist *Jery und Bätely*, der ebenfalls von Reichardt vertont wurde und ihm 1801 den wohl größten Erfolg als Singspielkomponist einbrachte. Mit Goethes Libretto gelang es Reichardt, eine Musik zu schaffen, mit der er die reformerischen Ideen von Christoph Willibald Gluck erstmals im Genre des vorklassischen deutschen Singspiels anwandte und zugleich Brücken zur Tradition der italienischen Opera buffa schlug. Er bereitete damit einen Weg vor, der zur Entwicklung einer eigenständigen deutschen romantischen Oper führen sollte. Goethe hätte mit dem Buch zur *Zauberflöte, zweiter Teil*, wäre es nicht Fragment geblieben und hätte er den rechten Komponisten dafür gefunden, vielleicht auch diesen Weg exemplarisch begleiten können.¹

Die Zusammenarbeit Goethes mit Reichardt, der als bedeutender Repräsentant der "Zweiten Berliner Liederschule" gilt, erwies sich in den Jahren 1789 bis 1796 für Goethes Musikauffassungen und musikästhetische Bilanzen, die er damals zu ziehen begann, als sehr fruchtbar. Reichardt komponierte 140 Lieder

¹ Im Zusammenhang mit Goethes Arbeiten für das Musiktheater sei auf das 1988 erschienene Buch *Die Kunst der Oper. Geschichte des Musiktheaters* von Ulrich Schreiber hingewiesen, hier auf *Band I: Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution*, Kapitel *Deutsches Singspiel und Komische Oper*, Abschnitt *Goethe-Vertonungen*.

nach Gedichten Goethes, die Musik zu den erwähnten Singspielen, Bühnenmusiken zu *Egmont*, *Clavigo*, *Tasso*, *Götz von Berlichingen* und *Faust I*, stets in engem Kontakt mit Goethe. Nach einer Phase heftiger politischer Auseinandersetzungen, die zur Entfremdung Goethes und Reichardts führten, nahmen beide zwischen 1801 und 1809 die Verbindung wieder auf. Goethe suchte Reichardts Rat auch in musiktheoretischen Fragen, die er in seiner *Tonlehre* behandeln wollte.

Variation 7:

Der Theaterleiter Goethe und Mozart

Eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist. Doch wie wollte die Gottheit überall Wunder zu tun Gelegenheit finden, wenn sie es nicht zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anstaunen und nicht begreifen, woher sie kommen.

Goethe zu Eckermann, 14. Februar 1831.

Nach seiner Rückkehr aus Italien, spätestens seit Beginn der Zusammenarbeit mit Johann Friedrich Reichardt im Jahre 1789, versuchte Goethe Bilanzen aus seinem bisherigen Umgang mit Musik zu ziehen: Kreative Bilanzen und musikästhetische Bilanzen, die sich auch in seinen Entscheidungen als Theaterleiter, in seinen theoretischen Grundsatzüberlegungen, in seinen Begegnungen mit Komponisten niederschlugen.

1791 wurde Goethe, neben seinen staatsmännischen Aufgaben, mit der Leitung des Weimarer Theaters betraut: eine gleichsam nebenamtliche Tätigkeit, die Goethe aber bis 1817, also 26 Jahre lang, mit großem, verantwortlichem Einsatz und modellhafter Wirkung, als ein Hauptamt versah. Diese Arbeit, meist einseitig von der Seite des Schauspiels her betrachtet, galt aber, mit nahezu gleicher Intensität, auch dem Musiktheater, dem Singspiel und der Oper. In enger Zusammenarbeit mit den Sängerschauspielern, beraten durch Stimmbildner, Kapellmeister, herausragende Orchestermitglieder, Regiemitarbeiter, dramaturgische Mitarbeiter und Tanzmeister, auch durch Bühnenmaler, gewann Goethe hohe Sachkompetenz in allen Theaterfragen, auch im musikalischen Bereich.

Er hatte sich ausbedungen, "daß ich schalten und machen konnte, wie i c h wollte". Er machte "das Gegenwärtige und Mögliche zuerst", konnte aber 1801, nach zehnjähriger Theaterleitertätigkeit resümieren: "Nach und nach das Wünschenswerte bis zum Beinahe Unmöglichen unternommen." Das betraf Spielplan, Regie, Schauspielerführung, Aufführungsstil.

Theaterleiter: Das Wort ist zu eng gefaßt. Goethe verstand sich als Intendant, Regisseur, Dramaturg, Hausautor, manchmal auch als Bühnenbildner. Obwohl primär von Schriftstellerei und Schauspiel herkommend, folgte er doch ganz entschieden auch seiner "Neigung zur musikalischen Poesie" (*Tages- und Jahreshfte* 1791). 170 verschiedene Werke des

Musiktheaters kamen unter Goethes Ägide auf die Weimarer Bühne. Er kümmerte sich nicht nur um die administrative Seite und den Spielplan, er überwachte auch die Besetzungen, die Stimmerziehung des Ensembles und einzelner Künstler, die Proben, die Ausstattung. Er war bei Premieren anwesend und kontrollierte Folgeaufführungen. Bei wichtigen Werken in Schauspiel und Oper übernahm er selbst die Inszenierung. Für die vorbildliche Spielplangestaltung war er direkt verantwortlich. Mit der musikalischen Einrichtung aufzuführender Opern beauftragte er den "unermüdlichen Konzertmeister" und Kapellmeister Johann Friedrich Kranz, mit der dramaturgischen Einrichtung seinen Schwager, den "immer tätigen Theaterdichter" Christian August Vulpius, der überdies italienische und französische Opern ins Deutsche übersetzen mußte, weil Goethe dies als unabdingbaren Dienst am Publikum verstand.

Absoluter Mittelpunkt im Opernrepertoire waren die Opern Mozarts. Insgesamt gab es 280 Mozart-Aufführungen während Goethes Direktionszeit, darunter 20mal *Figaros Hochzeit*, 28mal *Titus*, 33mal *Così fan tutte*, 49mal *Die Entführung aus dem Serail*, 68mal *Don Juan* (Don Giovanni) und 82mal *Die Zauberflöte*: Das meistgespielte Werk im Repertoire.

Goethe hatte einen untrüglichen Sinn für den außerordentlichen Rang Mozarts, und das zu einer Zeit, da er vielen noch als eher verstörender Neutöner galt und keineswegs populär war. Goethe sah in Mozart "etwas Unerreichbares in der Musik", so wie "in der Poesie Shakespeare" (zu Eckermann, 6.

Dezember 1829). Deshalb setzte Goethe Mozart konsequent bei dem zunächst eher zögerlich reagierenden Weimarer Publikum durch.

Begegnet ist Goethe dem Fast-Altersgenossen Mozart nur einmal, am 18. August 1763 in Frankfurt. Vater Leopold Mozart präsentierte das siebenjährige "Wunderkind" Wolfgang Amadé gemeinsam mit seiner Schwester Nannette dem staunenden Publikum. Goethe schaute zu, hörte zu. Eine passive Begegnung, aber erfüllt von Bewunderung. Die wirkliche, nachhaltig wirkende Begegnung mit dem "Wunder" Mozart erfolgte erst bei der aktiven Auseinandersetzung Goethes mit Mozarts Opern während seiner Theaterleitertätigkeit. Durch diesen praktizierenden Umgang wurden sie für Goethe zum höchsten Leitbild dessen, was Musik je auszudrücken und im Menschen zu bewegen vermag. Bis in sein letztes Lebensjahr kam Goethe immer wieder auf das "Wunder" Mozart zu sprechen, auch im Zusammenhang mit *Faust I* und *Faust II*, dem eigenen Lebenswerk für das Theater.

Mozart wurde für Goethe zum musikalischen Maßstab schlechthin.

Die Entführung aus dem Serail galt ihm schon während der Italienreise als das Geniestück im Genre des deutschen Singspiels, als so unerreichbar, daß der Singspielautor Goethe sich dadurch freilich auch entmutigt fühlte.

Don Giovanni war für Goethe das geniale Beispiel für die tiefe, bewegende, betroffen machende Polarität von Mozarts Musik, für ihre Gegensätze, ihre Doppeldeutigkeit, Vielschichtigkeit und Ambivalenz.

Sie brachte wirklich *alle* Bereiche menschlicher Erfahrungen, Sehnsüchte und Verletzungen zum Ausdruck, berührte auch das Ängstigende, das Entsetzen, stieg aus Abgründen des Dämonischen hervor, hatte tiefe Wurzeln im Tragischen, selbst dann noch, wenn die Figuren lachen. Auf alle diese Eigenschaften gründete sich Goethes Überzeugung, Mozart hätte die Musik zum *Faust* schreiben müssen. Aber Mozart war seit Dezember 1791 tot.

Inbegriff des Musiktheaters überhaupt war für Goethe Mozarts deutsche Oper *Die Zauberflöte*, uraufgeführt 1791, im Jahr als Goethe in Weimar die Leitung des Theaters übernahm und Mozart in Wien starb. Goethe gab seinen Darstellern schriftliche Handreichungen: *Bemerkungen zur 'Zauberflöte'*. Er verlangte die strikte Einhaltung der von ihm erarbeiteten Inszenierung und höchste Präzision in der Wiedergabe. Er entwarf eigens ein Bühnenbild für die Erscheinung der Königin der Nacht im Reich Sarastros: erstaunlich schlicht, auf das Wesentliche konzentriert: Das Fantastische verbindet sich mit strenger Ordnung. Das waren zugleich die Grundakzente der Inszenierung.

Die Zauberflöte übte auf den Dichter Goethe eine solche Faszination aus, daß er ein bedeutsames Libretto für einen zweiten Teil des Werkes schrieb. Es blieb Fragment, weil Goethe keinen fähigen Komponisten als Mitarbeiter fand. Ohne Ergebnis hatte er es dem Freund Carl Friedrich Zelter, dann dem Wiener Paul Wranitzky angeboten, der eine viel gespielte Oper *Oberon, König der Elfen* nach Motiven von Wieland komponiert hatte. Grundgedanken aus der *Zauber-*

flöte, zweiter Teil ließ Goethe in die Darstellung der Turmgesellschaft von *Wilhelm Meister* und in die Euphorion-Episode von *Faust II* eingehen: Nachklänge der Beschäftigung mit Mozart.

Die Zauberflöte bedeutete für Goethe *die* Synthese und Bilanz eines ganzen Jahrhunderts volksnaher und zugleich geistig anspruchsvoller deutscher Theatergeschichte, *das* Leitbild für sinnvolles musikalisches Theater überhaupt:

Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen.
(Goethe am 22. März 1825 zu Eckermann.)

Dieses "Zusammenwirken" aller Künste auf "bedeutender Stufe" - nicht zu verwechseln mit Richard Wagners Idee vom "Gesamtkunstwerk" aus dem Primat der Musik -, wurde für Goethe schließlich zum Leitbild auch für die eigene Theaterarbeit, vor allem für *Faust II* in der abschließenden Gestalt, die szenenweise ausgesprochen musikalische, ja opernhafte Konzeptionen erkennen läßt. Letztlich müßte auch die in den letzten Lebensjahrzehnten zunehmende Neigung Goethes zu Synthesen aus unterschiedlichen Kulturbereichen, Kunstgattungen, Stilarten und Zeitschichten stärker im Zusammenhang mit solchen Gedanken gesehen werden. Wir würden heute von "Polystilismus" sprechen. Und wieder ist auch dafür

Die Zauberflöte ein Beispiel, und Mozarts Musik überhaupt.

Zusammengefaßt: Welche Bedeutung hatte Mozart für Goethe?

Mozart war *der* Generationsgenosse Goethes, fast gleichaltrig mit ihm. Goethe steht heute für "Weimarer Klassik", Mozart für "Wiener Klassik". Klassiker bedeutet Dreifaches: Außerordentliche, in ihrer Eigenart *einmalige Erscheinung*, deren Werk *höchste Maßstäbe* setzt und als *Höhepunkt einer Kulturepoche* angesehen wird.

Die Gleichzeitigkeit zweier klassischer Erscheinungen gibt zu denken. Für Goethe, dem nach Mozarts Tod 1791 noch vierzig Jahre zu wirken vergönnt blieben, wurde diese Gleichzeitigkeit zu mehr als nur zu einer Zeitparallele. Vielmehr führte sie zu einer Durchdringung, zu einer Symbiose, die immer wieder, im praktischen Arbeitsumgang mit Mozarts Werken und im eigenen Schaffen und Denken, ihre innere Wahrheit offenbarte. Und das hat letztthin auch Goethes klassische Musikästhetik geprägt, so wie sie in zahllosen Äußerungen, in Briefen, Gesprächen und im dichterischen Spätwerk zum Ausdruck kommt.

Es gibt innere Übereinstimmungen zwischen Goethes *Ideen* von Musik und der Musik, die Mozart *geschaffen* hat. Das zeigen folgende Auffassungen Goethes:

Musik muß singen. Gesang ist eine Sprache über der Wortsprache. Musik ist eine besondere Sprachfähigkeit der Menschen und daher immer auch auf den Menschen bezogen.

Musik bringt tiefste Erfahrungen und Emotionen des Menschen zum Ausdruck. Wer musiziert und Musik mitfühlend erlebt, kann dadurch auch ihren Sinn erfassen. Es entsteht ein Gefühl der Übereinstimmung.

Der Sinn der Musik erschließt sich am ehesten, wenn sie mit dem Wort oder einer szenisch anschaulichen Situation verbunden ist.

Instrumentalmusik muß geistvoll auf die Höhe des Gesangs erhoben werden. (Mozart hat die Instrumente wahrhaft "singen" gelehrt.)

Musik soll immer auch Bewegung, Tanz, Spiel und geselliges Vergnügen bewirken. Dazu braucht sie rhythmische Energie, melodische Schlichtheit, klare, durchschaubare Formen, kurz: eine Eingängigkeit, die spontane Wirkung hat. So auch wird Musik zur ermunternden Kraft. Das schließt, zumal für bedeutende Komponisten, Tiefe des Ausdrucks und Vielschichtigkeit nicht aus.

Musik soll geistvolle Lebendigkeit ausstrahlen. Um dies zu können, muß sie letztlich auch Ausdruck der Polaritäten, Steigerungen, Spannungen und Entspannungen sein, die alles Lebendige durchwirken. Dann ist sie wahr und vermag es, Hörende mit langer Nachwirkung anzurühren.

Musik soll bei all dem doch maßvoll sein und schön: Abglanz einer ewigen Harmonie. So offenbart sie deren Wunder und erlaubt es den Menschen, ahnend an ihnen teilzuhaben.

Die Grundzüge dieser notgedrungen formelhaft vereinfachten Ästhetik, die sich in Goethes Musikanschauungen nach 1791 immer deutlicher kristallisie-

ren, lassen sich unschwer in den charakteristischen Stilmerkmalen von Mozarts Musik wiedererkennen.²

Daraus wäre ein weitgehender, vielleicht gewagter Schluß zu ziehen: Es genügt meiner Ansicht nicht, Goethes klassische Ästhetik, seine Ideen von Ordnung, Maß und Schönheit in den Künsten, einseitig auf Johann Joachim Winckelmanns idealisiertes Bild der Antike zurückzuführen. Das mag für Goethes Anschauungen auf dem Gebiet der Bildenden Künste zutreffen, sicher auch für den Goethe der Italienreise. Nach 1791 aber, von seiner Arbeit als Theaterleiter an, scheinen mir Goethes ästhetische Ideen doch stärker - weil offener und lebensnäher - auch wesentlich durch den Umgang mit Mozarts Musik geprägt zu sein.

Mozarts Musik ist ein Kosmos von unendlicher Mannigfaltigkeit, erfüllt von Werden und Vergehen, belebt von Polarität und Steigerung, in gespanntem Gleichgewicht gehalten durch Ambivalenzen. Und sie erscheint immer wieder als verblüffend persönliche Synthese aus allen zuhandenen, oft widersprüchlichen Stilen: Bestürzende schöpferische Umwandlung zum außerordentlichen Eigenen. Wieviel hat Goethes *Faust I* und *Faust II* mit Mozart, wie wenig mit

² Der Freiburger Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht, ein bedeutender Kenner Mozarts und der klassischen Musik, hat wesentliche Stilmerkmale Mozarts in dem Artikel *Zwischen Himmel und Erde und beides zugleich* herausgearbeitet, der im Mozartgedenkjahr 1991 am 3. Oktober in der Wochenzeitung *Die Zeit* erschien.

Winckelmann zu tun. Nur Mozarts Genie war dem Genie Goethes wahrhaft gemäß. Und wohl auch deshalb wurde Mozarts Musik zu einem Maß für Goethe:

Denn was ist Genie anders als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind. Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte.

(Goethe zu Eckermann, 21. März 1828.)

Variation 8:

Goethes Freundschaft mit Zelter

Es ist das Schöne einer tätigen Teilnahme, daß sie wieder hervorbringend ist; denn wenn meine Lieder Sie zu Melodien veranlaßten, so kann ich wohl sagen, daß Ihre Melodien mich zu manchem Liede aufgeweckt. Ich würde gewiß, wenn wir zusammen lebten, öfter als jetzt mich zur lyrischen Stimmung erhoben fühlen.

Goethe am 26. August 1799 an Zelter.

Spätestens jetzt könnte der Einwand kommen, ob Goethes Musikverständnis nicht vielmehr durch die jahrzehntelange Freundschaft mit Carl Friedrich Zelter als durch Mozart geprägt worden sei. Diese Meinung ist landläufig zu hören.

Tatsache ist, daß Zelter durch Goethes Lyrik zu Vertonungen angeregt wurde und manche seiner

bedeutenderen Arbeiten von Goethe inspiriert sind. Tatsache ist auch, daß Goethe durch den Kontakt mit Zelter große Bereicherung erfuhr: Als Lyriker, als ein Künstler, der sich immer wieder intensiv mit Fragen der Musik auseinandersetzte, vor allem aber als Mensch, der geistigen Austausch suchte und brauchte.

Unverbindliche Berührungen gab es seit 1796, erste unmittelbare Briefkontakte seit dem August 1799, die erste persönliche Begegnung 1802. Nach Schillers Tod wurde Zelter der wichtigste Briefpartner, dann auch Freund Goethes. Am 2. September 1812 schrieb Goethe an Zelter:

Sehr oft und herzlich habe ich mich, teurer Freund, diese Wochen her nach Ihnen gesehnt, da unser schätzbarer Langermann durch den Vortrag Ihrer Lieder, durch Erzählung von der köstlichen Singakademie, der erquickenden Liedertafel und was sonst noch Gutes sich alles von Ihnen herschreibt, mich recht fühlen ließ, wie sehr ich verliere, daß ich von Ihnen entfernt lebe.

Im gleichen Jahr, im November, erschloß sich Zelters ältester Sohn. Goethe bot dem tief bekümmerten Freund das Du an. Der Briefwechsel der beiden so ungleichen Künstlerpersönlichkeiten wurde zu einem bewegenden Dokument inniger menschlicher Anteilnahme, die auch die persönlichsten Bereiche der Verzweiflung und Ermutigung umschloß. Die Beziehung währte bis zu beider Freunde Tod im Jahre

1832. Als Goethe starb, schrieb Zelter an den Kanzler von Müller nach Weimar:

Sie werden ermessen, was ich wissen darf, da Ihnen das niemals gestörte Verhältnis zweier, im Wesen stets einigen, weit voneinander entfernten Vertrauten bekannt ist. Und doch darf ich nicht trauern; ich muß erstaunen über den Reichtum, den er mir zugebracht hat. Solchen Schatz hab' ich zu bewahren und mir die Zinsen zu Kapital zu machen. Verzeihen Sie, edler Freund! Ich soll ja nicht klagen, und doch wollen die alten Augen nicht gehorchen und Stich halten. Ihn aber habe ich auch einmal weinen sehn, das muß mich rechtfertigen.
(31. März 1832.)

Den Briefwechsel, der fast 900 Briefe umfaßt, empfand Goethe als so bedeutend, daß er ihn als eine Art Fortführung des vorangegangenen Briefwechsels mit Schiller wertete und noch selbst, im Einvernehmen mit Zelter, in seinen letzten Lebensjahren die Veröffentlichung dieser Zwiesprache vorbereitete.

Der Briefwechsel zwischen Dichter und Komponist berührt wieder und wieder Fragen der Musik, ihrer Aufführungspraxis, ihrer Theorie, ihrer Ästhetik und den Gedankenaustausch über Werke und Komponisten. Es gibt kaum eine ergiebigere Quelle, die uns so einprägsam Auskunft über Goethes Umgang mit Musik und über seine musikästhetischen Anschauungen geben könnte. Allein dieser Gedankenaustausch wäre einen eigenen Vortrag wert.

Zweifellos wurde Zelter während der letzten drei Lebensjahrzehnte Goethes dessen wichtigster Berater

in vielen Fragen der Musik. Sicher hat Zelter auch Goethes Auffassungen über die Liedkomposition stark geprägt. Aber im Ganzen gesehen war Zelters Musikeinfluß wohl nur klärender Natur. Wir dürfen nicht übersehen, daß Goethe bereits 50 Jahre lebendigen Umgang mit Musik hatte, bevor er Zelter begegnet ist. Und *diese* Erfahrungen, von denen wir hier gehandelt haben, waren es, aus denen Goethe seine bestimmenden musikästhetischen Konsequenzen gezogen hat. Zelters fachlicher Rat, um den er ihn immer wieder bat, vertiefte nur Goethes Wissen um Musik.

Zelter, 1758 geboren, Altersgenosse Mozarts und - fast noch - Goethes, wenn man denn die neun Lebensjahre Unterschied nicht rechnen will, war nach Johann Friedrich Reichardt der Hauptrepräsentant der zweiten Epoche der "Berliner Liederschule". Damit wird eine Kompositionsrichtung norddeutsch-protestantischer Prägung bezeichnet. Bei der Vertonung lyrischer Texte strebte sie nach zurückhaltendem Klangausdruck für die allgemeinen Grundstimmungen eines Gedichtes. Die Musik sollte sich nicht dem Worte vordrängen, in der Empfindung maßvoll, in der Melodiebildung volksnah, schlicht und einprägsam sein. Dieser ästhetische Ansatz kam Goethes bereits ausgeprägten Vorlieben sehr entgegen.

Zelter schuf feinsinnige Liedvertonungen nach Gedichten Goethes. Als herausragendes Beispiel sei *Es war ein König in Thule* genannt. Zelters Lied ist fast zum Volkslied geworden und noch heute uns vertraut. Für größere Kompositionsaufgaben, die Goethe Zelter antrug, erwies er sich jedoch als nicht geeignet. So

kam weder die Musik zu Goethes *Zauberflöte, zweiter Teil* zustande, noch zu dem Fragment *Pandora*, noch auch zu einer von Goethe geplanten szenischen Darstellung der *Glocke* von Schiller. Goethe ließ die Erkenntnis der kompositorischen Grenzen Zelters auf sich beruhen. Der Freundschaft tat das keinen Abbruch.

Zelters größte Bedeutung liegt sicher auf dem Gebiet seiner Arbeit als Leiter der Berliner Singakademie, als Inspirator der Liedertafel und als Kompositionslehrer. So bedeutende Musiker wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Jacob Meyer Beer (Giacomo Meyerbeer), Carl Loewe und Otto Nicolai waren seine Schüler.

Wie Goethe, so schätzte auch Zelter die Musik von Mozart. Am 22. April 1815 schrieb er an Goethe:

Künftigen Dienstag führen wir in der Singakademie ... Mozarts Requiem auf. Warum muß ich nicht so glücklich sein, Dich und Mozart unter meinen Zuhörern zu erwarten? All das Abarbeiten an Kleinigkeiten, die sich von selbst verstehen, macht den Leib müde, wenn nicht von Zeit zu Zeit einer in diese Winkel hineinhorcht.

"Dich und Mozart": Spricht nicht auch dieser Wunsch nach wirklich verständigen Zuhörern Bände zum Thema "Goethe und die Musik"? Und sagt er nicht sehr viel über das zuvor behandelte Thema "Goethe und Mozart"?

Variation 9:
Goethes musikalische Erziehungslehre

Bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Bildung, alles andere schließt sich daran und wird dadurch vermittelt.
Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*.

In den Jahren 1807 bis 1829 arbeitete Goethe an seinem großen Erziehungsroman *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Die darin beschriebene "Pädagogische Provinz" wäre einen eigenen Vortrag wert. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß ein Abschnitt der Musikausbildung gewidmet ist. Hier begegnen wir Leitgedanken von Goethes musikalischer Ästhetik, die an Mozart orientiert ist, aber auch auf Zelters Singakademie und Liedertafel Bezug nimmt. Goethe spricht von der sozialisierenden, der gemeinschaftsbildenden Kraft der Musik, von ihrer Fähigkeit, Menschen, die sich wirklich auf Musik einlassen, zu einem harmonisch aufeinander eingestimmten Verhalten anzuleiten: Grundlage aller wirklich menschlichen Kultur.

Wieder geht Goethe von der menschlichen Stimme, vom Gesang aus. Singen setzt richtiges Einatmen und Ausatmen voraus. Das wiederum bringt die Singenden in Einklang mit der Grundpolarität der Musik wie allen Lebens: mit Diastole und Systole. Darauf kommt Goethe auch in seiner *Tonlehre* zu sprechen. Aus dem Singen des einzelnen Menschen entwickelt sich gemeinschaftliches Singen, aus dem Chorgesang Bewegungsspiel und Tanz, schließlich das instrumen-

tale Spiel, auch Improvisation bei gleichzeitig innigstem Aufeinanderhören und Aufeinandereingehen.

Wilhelm Meister und sein Sohn Felix, die als Fremdlinge, als Außenstehende in die "Pädagogische Provinz" kommen, sind verwundert:

daß, je weiter sie ins Land kamen, ein wohllautender Gesang ihnen immer mehr entgegen tönte. Was die Knaben auch begannen, bei welcher Arbeit man sie fand, immer sangen sie, und zwar schienen es Lieder jedem Geschäft besonders angemessen und in gleichen Fällen überall dieselben. Traten mehrere Kinder zusammen, so begleiteten sie sich wechselweise; gegen Abend fanden sich auch Tanzende, deren Schritt durch Chöre belebt und geregelt wurden.

Wilhelm erfährt:

Bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Bildung, alles andere schließt sich daran und wird dadurch vermittelt. Der einfachste Genuß so wie die einfachste Lehre werden bei uns durch Gesang belebt und eingepägt, ja selbst was wir überliefern von Glaubens- und Sittenbekenntnis, wird auf dem Wege des Gesanges mitgeteilt; andere Vorteile zu selbsttätigen Zwecken verschwistern sich sogleich: denn indem wir die Kinder üben, Töne, welche sie hervorbringen, mit Zeichen auf die Tafel schreiben zu lernen und nach Anlaß dieser Zeichen sodann in ihrer Kehle wieder zu finden, ferner den Text darunter zu fügen, so üben sie zugleich Hand, Ohr und Auge und gelangen schneller zum Recht- und Schönschreiben, als man denkt, und da dies alles zuletzt nach reinen Maßen, nach genau bestimmten Zahlen

ausgeübt und nachgebildet werden muß, so fassen sie den hohen Wert der Meiß- und Rechenkunst viel geschwinder als auf jede andere Weise. Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer Erziehung gewählt, denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten.

Was Goethe hier entwickelt, ist eine Pan-Pädagogik aus dem Geiste der Musik, weit hinausgehend über sonstige musische Erziehungskonzepte. Ist das nur eine Utopie? Oder trägt sie nicht eine sehr ernst zu nehmende, bewährte und damit auch bewahrheitete Erfahrung in sich: die Quintessenz aus Goethes eigenem Umgang mit Musik? Wohl das letztere. Um dieser immanenten Wahrheit willen sind Goethes Gedanken ernsthaft zu bedenken.

Und welche Rolle spielt die Musik in der Pädagogik heute an unseren Schulen?

Nicht nur Gesang, Tanz und Spiel bestimmen Goethes Erziehungslehre aus dem Geiste der Musik. Auch die Instrumentalmusik hat ihre Bedeutung. "Diese wird bei uns nicht vernachlässigt, aber in einen besonderen Bezirk, in das anmutigste Bergtal, eingeschlossen geübt":

Eben als der Gast herantrat, ward eine mächtige Symphonie aller Instrumente aufgeführt, deren vollständige Kraft und Zartheit er bewundern mußte

...

Da nun auch Gesang zwischen den Instrumenten sich hervortat, konnte kein Zweifel übrig bleiben, daß auch dieser begünstigt werde. Auf eine Frage sodann, was noch sonst für eine Bildung sich hier

freundlich anschließe, vernahm der Wanderer: die Dichtkunst sei es, und zwar von der lyrischen Seite. Hier komme alles darauf an, daß beide Künste, jede für sich und aus sich selbst, dann aber gegen- und miteinander entwickelt werden. Die Schüler lernen eine wie die andere in ihrer Bedingtheit kennen; sodann wird gelehrt, wie sie sich wechselseitig bedingen und sich sodann wieder wechselseitig befreien.

Es ist dieses Wechselverhältnis von Lyrik und Musik, mit dem Goethe sich zeitlebens besonders intensiv auseinandergesetzt hat, weil es den Dichter in ihm betraf.

Variation 10:

Goethes musiktheoretische Bilanz:

Die "Tonlehre"

Ich freue mich meiner Tabelle als eines zwar nackten, aber wohlgegliederten Skeletts, welches der echte Künstler allein mit Fleisch und Haut überkleiden, ihm Eingeweide geben und ins Leben praktisch und denkend einführen mag. Ich sehe dadurch auf eine wundersame Weise in eine Region hinüber, in welcher ich nicht einmal genießen, geschweige genießend denken sollte.

Goethe über die *Tonlehre* an Zelter, 17. Mai 1829.

Die Bilanz seiner musiktheoretischen Überlegungen zog Goethe in der tabellarischen Übersicht zu einer *Tonlehre* (1810). Es sind Stichworte im Rahmen einer detaillierten Gliederung. Goethe hatte ursprünglich die Absicht, sie auszuarbeiten und der *Farbenlehre* an die Seite zu stellen:

Die Ähnlichkeit dieser Schematisierung mit dem Schema der Farbenlehre ist nicht zu verkennen; erst finden Sie das Allgemeine, sodann das Besondere in 3 Abteilungen. Hier steht das Subjektiv-Organische wieder voraus, das Objektiv-Physische, Mathematische ihm entgegen.

Aus beiden bildet sich durch Mechanik eine technische Mitte, und durch das Gegeneinanderarbeiten dieser drei Tätigkeiten entspringt die Möglichkeit einer Kunstbehandlung.

(Goethe am 6. Februar 1815 an Christian Heinrich Schlosser.)

Die Paragraphen 747 bis 750 der *Farbenlehre. Didaktischer Teil* behandeln ausdrücklich das "Verhältnis zur Tonlehre". Dort heißt es:

747 ... Daß ein gewisses Verhältnis der Farbe zum Ton stattfindet, hat man von jeher gefühlt, wie die öftern Vergleichen, welche ... angestellt worden, beweisen. Der Fehler, den man hierbei begangen, beruht nur auf folgendem.

748. Vergleichen lassen sich Farbe und Ton untereinander auf keine Weise, aber beide lassen sich auf eine höhere Formel beziehen, aus einer höheren Formel beide, jedoch jedes für sich, ableiten ... Beide sind allgemeine elementare Wirkungen nach dem allgemeinen Gesetz des Trennens und Zusammenstrebens, des Auf- und Abschwankens, des Hin- und Widerwägens wirkend, doch nach ganz verschiedenen Seiten, auf verschiedene Weise, auf verschiedene Zwischenelemente, für verschiedene Sinne.

749 ... so würde die Tonlehre nach unserer Überzeugung an die allgemeine Physik vollkommen anzuschließen sein.

Nimmt man diese Überlegungen beim Wort, so verbietet es sich, bei Musik von "Klangfarben" zu sprechen, wie das landläufig geschieht. Klang ist nicht Farbe, sondern jeweils spezifische Erscheinungsart physikalisch-mathematischer Obertonverhältnisse.

Genau hierauf hat 1988 in Kassel der israelische Komponist Josef Tal bei einer Matinee zur Uraufführung seiner Oper *Der Turm* mit aller Entschiedenheit hingewiesen. Als ich den jetzt 82jährigen Komponisten bei einer neuerlichen Begegnung auf die Parallelität seiner Argumentation mit Goethes *Farbenlehre* und auf die *Tonlehre* hinwies, sagte er mit einem wissenden Lächeln: "Von Goethe können wir *immer* lernen."

Die unvermutete Übereinstimmung der Auffassung eines zeitgenössischen Komponisten mit der Goethes macht auf die *Tonlehre* neugierig. In der Tat ergeben sich verblüffende Gedanken, die direkt zur Musikästhetik des 20. Jahrhunderts und zu Musizier- und Kompositionspraktiken unserer Zeit hinführen. Auch das würde einen eigenen Vortrag erfordern. Hier nur einige Hinweise auf die Fülle des aktuell Bedenkenswerten.

Die *tabellarische Tonlehre* ist das Ergebnis jahrzehntelanger Überlegungen Goethes über verschiedene Grundphänomene der Musik. Schon 1791 hatte er Johann Friedrich Reichardt gebeten: "Lassen Sie uns die Akustik gemeinsam angreifen!" Er führte Gesprä-

che über die mathematisch-physikalischen Grundlagen der Musik mit Reichardt, später mit Zelter. Goethe machte Experimente und suchte fachlichen Rat, so auch bei Wilhelm von Humboldt und dem Physiker Florens Chladni, dem Entdecker der berühmten "Klangfiguren", des Sichtbarmachens von Tönen und ihrer Schwingungen. Die Klangfiguren zeigen anschaulich, wie stark die physische Wirkung von Tönen ist. Diese Tatsache wurde für Goethe eine Grundlage für seine Überlegungen zum Einfluß der Musik auf Körper und Seele des Menschen. Dabei berührte er die Bereiche Physik, Physiologie, Psychologie und Therapie durch Musik. Kurz: Es wird hier ein ganzer Kosmos vielfältiger Beziehungen und gegenseitiger Beeinflussungen offenbart. So etwa in diesem Ausschnitt aus dem tabellarischen Schema der *Tonlehre*:

A. Organisch (subjektiv):

Indem sich aus und an dem Menschen selbst die Tonwelt offenbart, (1.) hervortritt in der *Stimme*, (2.) zurückkehrt durchs *Ohr*, (3.) aufregend zur Begleitung den *ganzen Körper* und eine *sinnlich-sittliche Begeisterung* und eine *Ausbildung des innern und äußern Sinnes* bestimmend.

Im Abschnitt A 3. *Rhythmik* formuliert Goethe:

Der ganze Körper wird angeregt zum Schritt (Marsch), zum Sprung (Tanz und Gebärde).

Alle organische Bewegungen manifestieren sich durch Diastolen und Systolen.

Ein anders ist den Fuß aufheben, ein anders ihn niedersetzen.

Hier erscheint Gewicht und Gegengewicht der Rhythmik.

Nur Stichworte: Aber letztlich bewirken sie, beim Wort genommen, lebensvolle, gleichsam organische Verläufe von Musik, deren Phrasierungen, Akzente, Agogik und Interpretation. Wilhelm Furtwänglers Grundsätze für die Interpretation von Musik, zu denen er sich immer wieder bekannte, beruhen auf eben diesem "Atmen", auf Diastole und Systole, auf Spannen und Entspannen, Zusammenziehen und Lösen, Aufheben und Niedersetzen, Gewicht und Gegengewicht. Das gab Furtwänglers Musizieren eine so unvergleichliche Lebendigkeit.

Im Hauptteil C der *tabellarischen Tonlehre* betrachtete Goethe die "mathematisch (objektiven)" Grundlagen der Musik. Dabei untersuchte er auch die Tonverhältnisse der "diatonischen Tonleiter" und stellte fest:

Forderung der Natur auf diesem Wege nicht zu befriedigen.

Die diatonische Tonleiter, wie wir sie aus unseren Dur- und Moll-Skalen kennen, ist ein künstliches Gebilde, das der Mannigfaltigkeit, die sich aus der natürlichen Reihe der Obertöne ableiten läßt, nicht entspricht. Sobald Musik und "Natur" einander näher kommen sollen, reicht die diatonische Tonleiter mit ihrem groben Proportionsschema nicht mehr aus.

Genau dieses Ungenügen empfanden auch die Komponisten. Seit Goethes Zeit rüttelten sie mehr und mehr an der Vorherrschaft der diatonischen Tonleiter. Sie strebten danach, die Tonskalen zu erweitern: Durch hinzugefügte Halbtonschritte bis zur chromatischen Tonleiter aus 12 Halbtönen; durch Aufnahme außereuropäischer Tonskalen; durch selbst entwickelte "Modi"; durch Wiederaufnahme alter Kirchentönen; durch Ganztonskalen; durch Hinzunahme von Vierteltönen und noch differenzierteren Mikro-Intervallen; und weitergehend dann durch elektronisch erzeugte Klänge; durch Integration von konkreten Geräuschen (*musique concrète*); durch stilisierte Vogelgesänge.

Damit tritt das ganze Spektrum der zeitgenössischen Musik von Schönberg bis Messiaen, Stockhausen und Nono in Erscheinung. Sichtbar wird eine Entwicklung, die mit Goethes lapidarer Feststellung von der unbefriedigenden, weil unzureichenden diatonischen Tonleiter begonnen hat.

Oder nehmen wir als anderes Beispiel Goethes Idee einer elementaren, "der menschlichen Natur gemäßen" *Tonmonade*, die man mit seinen Ideen von Urpflanze und Urknochen in Parallele setzen muß. Die "Tonmonade" ist für Goethe eine Art Urstoff aus Tönen, aus dem sich durch Metamorphose, nach dem Prinzip von Polarität und Steigerung, die Vielfalt der musikalischen Erscheinungen entwickelt. So auch die beiden, damals ausschließlich vorherrschenden Tongeschlechter Dur und Moll.

Diese Auffassungen Goethes haben zu heftigen Diskussionen geführt. Die Musikästhetik jener Zeit sah Moll nur als Ableitung von Dur. Für Goethe aber waren Moll und Dur ganz verschiedene, gleichrangige Entwicklungen, die sich aus der "Tonmonade" herleiten:

Dur- und Moll-Ton als die Polarität der Tonlehre. - Erstes Prinzip der beiden. Der Dur-Ton entspringt durch Steigen, durch eine Beschleunigung nach oben, durch eine Erweiterung aller Intervalle hinaufwärts. - Der Moll-Ton entspringt durchs Fallen, Beschleunigung hinabwärts, Erweiterung der Intervalle nach unten.

(Die Moll-Skala hinaufwärts muß sich zu Dur machen).

- Ausführung jenes Gegensatzes als des Grundes der ganzen Musik.

(Goethe, *Tonlehre. C: Monochord.*)

Über diese Probleme hat Goethe im Juni und Juli 1805 ausführlich mit Zelter, im Mai 1815 mit Christian Heinrich Schloszer korrespondiert. Er berührte dabei auch die unterschiedliche physiologische und psychologische Wirkung von Dur und Moll:

Dehnt sich die Tonmonade aus, so entspringt das Dur, zieht sie sich zusammen, so entsteht das Moll. Diese Entstehung habe ich in der Tabelle, wo die Töne als eine Reihe betrachtet sind, durch Steigen und Fallen ausgedrückt; beide Formeln lassen sich dadurch vereinigen, daß man den unvernünftlichen

tiefsten Ton als inniges Zentrum der Monade, den unvernehmbaren höchsten als Peripherie derselben ansieht.

Meine Überzeugung ist diese: wie der Durton aus der Ausdehnung der Monade entsteht, so übt er eine gleiche Wirkung auf die menschliche Natur, er treibt sie ins Objekt, zur Tätigkeit, in die Weite, nach der Peripherie. Ebenso verhält es sich mit dem Mollton; da dieser aus der Zusammenziehung der Monade entspringt, so zieht er auch zusammen, konzentriert, treibt ins Subjekt und weiß dort die letzten Schlupfwinkel aufzufinden, in welchen sich die allerliebste Wehmut zu verstecken beliebt.

Nach diesem Gegensatz werden kriegerische Märsche, ja alles Auf- und Ausfordernde sich im Durton bilden müssen. Der Mollton hingegen ist nicht allein dem Schmerz oder der Trauer gewidmet, sondern er bewirkt jede Art von Konzentration.

... Lebhaftere Tänze wechseln sehr klüglich mit major [Dur] und minor [Moll] ab. Hier bringt Diastole und Systole im Menschen das angenehme Gefühl des Atemholens hervor, dagegen ich nie etwas Schrecklicheres gekannt habe als einen kriegerischen Marsch aus einem Mollton. Hier wirken die beiden Pole innerlich gegeneinander und quetschen das Herz ...

(Goethe an Christian Heinrich Schlosser, 5. Mai 1815.)

Über diese Theorien läßt sich lange streiten, aber sie haben vieles für sich. Eine überraschende Aktualität erhält die von Goethe entfachte Dur-Moll-Debatte durch Mozart.

Der bedeutende Pianist Alfred Brendel, der auch mit seinen geistvollen Essays zu verschiedenen Problemen der Musik und ihrer Interpretation weithin Aufmerksamkeit findet, hat darauf hingewiesen, daß Mozart sich in seinen Moll-Kompositionen essentiell anders ausdrückte, mit einem völlig anderen Gestus als in den Werken in Dur. In den Klaviersonaten mit Dur-Tonarten verwendete er kaum dynamische Vortragsbezeichnungen. Bei den Moll-Sonaten dagegen notierte er die Dynamik geradezu mit einem Fanatismus fürs Detail. Beachtet der Interpret sie ganz genau, führen sie zu einem

Vortragsstil ... der appolinischem Ebenmaß nicht selten widerspricht, Höhepunkte nicht dämpft, Kontraste ... gern eng und überraschend nebeneinandersetzt, vor dem Schroffen und Krassen manchmal nicht zurückschreckt, dann aber wieder bis in die nervöse Verfeinerung hineinzureichen scheint.³

Brendel spricht bei der näheren Ausführung seiner Erfahrung mit Mozarts Moll-Kompositionen von der "Berührung mit dem Unheimlichen, Ungeheuerlichen, Dämonischen (wie Goethe gesagt hätte)". In herausragenden Beispielen aus Mozarts Klavierkonzerten, Opern, Kammermusik und geistlichen Werken sprengen die Abschnitte in Moll alle menschlichen Dimensionen:

³ Alfred Brendel: "Mozart für die Klavierstunde", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 19. Oktober 1991, aus Anlaß des Mozartgedenkjahres 1991.

Wie das Schicksal selbst steht sie [die Musik] vor uns da, erhaben, unerbittlich, kein bester Freund und Tröster, keine Vermittlerin der Todeswonne, sondern das andere, die Übermacht, vor der wir verstummen müssen. 'Außermenschliches' ist hier nicht nur in der Formvollendung, sondern auch in der Gefühlsgewalt erreicht.

Ich kenne keinen anderen Komponisten, der sich in Moll so grundsätzlich verwandeln würde.

Wären solche Beobachtungen Brendels nicht neue Argumente für Goethes monadische Betrachtungsweise? Für seine Behauptung, daß Moll nicht von Dur abgeleitet ist, sondern etwas anderes, ureigenes, eine ganz "zusammengezogene", ganz nach innen gerichtete Welt der Klänge? Für seine These, der Dur-Moll-"Gegensatz" sei "die Polarität der Tonlehre" und gleichsam der "Grund der ganzen Musik"?

Eine weitere Entwicklungslinie, die uns von Goethes *Tonlehre* zur Gegenwart führt: Goethe behauptet nicht die Ableitung, sondern den "Gegensatz" der Tongeschlechter Dur und Moll. Damit emanzipiert er das Moll, gibt ihm die volle Gleichberechtigung gegenüber dem Dur. Von diesem Schritt leiten sich weitere ab, die schließlich auch zur völligen Gleichberechtigung aller zwölf aufeinanderfolgenden Töne der chromatischen Tonleiter führen sollten. Das aber war die Grundvoraussetzung, auf die Arnold Schönberg seine sogenannte "Zwölftontechnik" gründete. Ihre Folgen haben die Musik des 20. Jahrhunderts in ihren Klangerscheinungen grundlegend verändert.

Von Goethes Idee der "Tonmonade" zur strukturbildenden Tonreihe bei Schönberg und in der seriellen Musik seit Anton Webern, oder bis zu den "Modi" bei Olivier Messiaen, - einem der einflußreichsten Lehrer und Anreger der jüngeren Komponistengeneration -, sind es wieder nur einzelne Entwicklungsschritte. Anton Webern bezog sich auf Gustav Mahlers späte Kompositionstechnik der ständigen Motiv-Entfaltung und -verknüpfung und auf die Äußerung Mahlers:

Muster in dieser Sache ist uns die Natur. Wie sich in ihr aus der Urzelle das ganze All entwickelt hat - über Pflanzen, Tiere und Menschen bis zu Gott, dem höchsten Wesen, so sollte sich in der Musik auch aus einem einzigen Motiv ein größeres Tongebilde entwickeln, aus einem einzigen Motiv, in dem der Keim zu allem, was einst wird, enthalten ist. (Anton Webern, *Tagebuch*, Februar 1905.)

Diese Worte Mahlers lassen einen deutlichen Bezug auf Goethes Metamorphose-Idee erkennen. In späteren Jahren berief sich Webern ausdrücklich auf diese Idee und auf Goethes Prinzip von Polarität, Steigerung und Vielfalt.

Die *tabellarische Tonlehre* Goethes schließt mit dem Kapitel *Kunstbehandlung*. Wieder geht er auf sein Lieblingsthema ein, "Verbindung mit der Sprache beim Gesang überhaupt":

Scheidung von der Sprache durch eine Art Register und Übergang zu derselben und also zu Vernunft (Verstand).

Schall (Geräusch). Übergang ins Formlose, Zufällige.

Die Musik, in ihrer Wirkung eher unbestimmt, kaum festzulegen, erhält im Gesang durch die Verbindung mit dem Wort: "Vernunft (Verstand)." Das Wort gibt der Musik die verstehbare Bedeutung. Das war für Goethe ein Ziel, das er nie aus den Augen verlor.

Sprache, Sprechen jedoch sind ihrem klanglichen Wesen nach etwas ganz anderes als Musik. Goethe stellte Sprache und Sprechen, auch schön im Vorspann zur *Tonlehre*, neben "Geräusch, Schall". Damit berührte er einen Problemkomplex, mit dem gerade die Komponisten unserer Zeit sich intensiv auseinandergesetzt haben, insbesondere Dieter Schnebel. Unter Verzicht auf die Sprache als Bedeutungsträger wird der Versuch unternommen, sie in ihre Artikulations-elemente zu zerlegen: Silben, Konsonanten, Doppel-laute, Vokale, Artikulationsgeräusche, Flüstern, Husten, Schreien werden als eigenständige Klang-Ereignisse behandelt und komponiert - wie sonst die Töne. Es entsteht eine Musik der Sprachgeräusche. Dabei wurden gesangstechnisch völlig neuartige "Register" entwickelt. Daß auch auf diese Weise aus Sprache wieder eine ganz eigenartige Musik entstehen kann, erweisen zahlreiche Kompositionen unserer Zeit. Bei den virtuosen Vokaltechniken etwa von Cathy Berberian und Meredith Monk ist mit Recht von "Sprachmusik" die Rede.

Musik, Klang, Ton, Schall, Geräusch: ein weites Feld mit fließenden Grenzen, ein Experimentierfeld für viele Musiker. Denken wir an Richard Wagner, der in

Rheingold und *Siegfried* reale Schmiedegeräusche mit dem Klang des Orchesters verbunden hat und damit Vorläufer des "Bruitismus" wurde, wie er in einigen Werken von Edgar Varèse oder Aleksandr Mossolow zum Ausdruck kam. Viele zeitgenössischen Komponisten verwenden sogenannte "Zuspielbänder": Tonbandmontagen, die an bestimmten Stellen und auf genau vorgeschriebene Weise in die instrumental oder vokal ausgeführte Musik eingeblendet werden. Die Zuspielbänder enthalten zum Beispiel Naturgeräusche, Alltagsgeräusche, Stimmen von Menschen, Tierstimmen, Ausschnitte aus Rundfunksendungen, elektronisch erzeugte Geräusche und Klänge. Andere Komponisten machen Tierstimmen wie die "Gesänge" der Vögel oder der Buckelwale zur Basis für abstrahierte musikalische Motive. Goethe erwähnte im Kapitel A 1, Abschnitt c der *Tonlehre* ausdrücklich die "Zugabe von den Stimmen der Tiere, besonders der Vögel."

Olivier Messiaen hat seine Musik motivisch immer wieder auf die Zwitscherlaute, Rufe und Gesänge der Vögel gegründet. Wenn man Tonbandaufnahmen von Vogelstimmen im Tempo so verlangsamt, daß sie in den Frequenzen der menschlichen Stimme erklingen, werden sie zu faszinierenden Gesängen, durchaus vergleichbar mit dem Gesang der Menschen. Wer solche Manipulationen einmal gehört hat, wird ihre unglaubliche Schönheit schwerlich vergessen.

Das von Goethe angedeutete Grenzgebiet von Musik und Geräusch wurde im 20. Jahrhundert vielfältig erforscht, ausgemessen und erweitert: so durch die Emanzipation des Schlagwerks; durch experimentelle

Spielweisen auf klassischen Instrumenten; durch oszillierende oder sich überlagernde Klangschichten; durch Clustertechnik. Erinnert sei hier an Musik von Krzysztof Penderecki, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Iannis Xenakis, um nur einige zu nennen. Oder John Cage, Mauricio Kagel.

Goethe deutete in der *Tonlehre* auch den "Übergang ins Formlose, Zufällige" an, Stichworte, die er weiter ausführen wollte. Sie sind verblüffend aktuell, denn der kalkulierte "Übergang ins Formlose, Zufällige" spielt, spätestens seit John Cage, in der Musik des 20. Jahrhunderts eine große Rolle, vor allem im Bereich der "Aleatorik". Innerhalb begrenzter Zeitvorgaben bleiben entstehende Musikereignisse den Ausführenden überlassen. Diese Musik des Zufalls findet freilich in einem formal organisierten Umfeld statt, also nur partiell und an Stellen, die der Komponist genau vorgegeben hat. Damit besteht auch bei diesen Kompositionen letztlich nicht die Gefahr, ganz "ins Formlose, Zufällige" zu geraten, in eine Beliebigkeit, die jeden Kunstanspruch zerstört. Dieser Gedanke wäre für Goethe entsetzlich gewesen.

Erinnern wir, das Thema "Tonlehre" abschließend, noch einmal an den letzten Satz des Eingangszitats zu dieser "Variation":

Ich sehe dadurch auf eine wundersame Weise in eine Region hinüber, in welcher ich nicht einmal genießen, geschweige genießend denken sollte.
(Goethe an Zelter, 17. Mai 1829.)

Geht hier nicht Goethes Blick hinüber in jene Welt der klingenden Himmelssphären, in das Innerste der Schöpfung, wo Musik als "Offenbarungen Gottes" verstanden wird, wie Goethe einmal sagte? Und sprach er damit nicht jenen meditativen Umgang mit Musik an, bei dem Genießen und Denken ausgeschaltet ist, nur noch eine Art Einswerden mit den Klängen angestrebt wird? Erinnern wie an die *Méditations* von Olivier Messiaen. Oder an die *minimal music* unserer Tage. Oder denken Sie an die rituelle und meditative Musik außereuropäischer Völker, an Musik aus Afrika, Indien, Ostasien und Südamerika, an exzessive Trommelrhythmen, exotische Gesänge und ungewöhnliche Instrumente. Langsam tritt an die Stelle des jahrhundertalten eurozentrischen Musikverständnisses eine zunehmende Aufgeschlossenheit für "Weltmusik", ein Wort, das als Pendant zu dem zuerst von Goethe gebrauchten Wort "Weltliteratur" zu sehen ist.

Meditativer Umgang mit Musik ist heute für viele Menschen unentbehrlich geworden, weil sie sich hiervon Heilung ihrer inneren Unruhe und Depressionen versprechen, die Lösung aus Zuständen wiederkehrender Verzweiflung. Auch Goethe kannte sie. Seinem Freund Zelter gegenüber hat er manchmal davon gesprochen.

Die *Tonlehre*: Nur Stichworte Goethes. Aber welche erstaunlich aktuelle Zusammenhänge und Entwicklungen bis in die jüngste Gegenwart lassen sich auf das nur Angedeutete dieser Stichworte gründen.

Wie wichtig Goethe dieses "zwar nackte, aber wohlgegliederte Skelett" von Gedanken nahm, die er

als Künstler "mit Fleisch und Haut überkleiden" und "ins Leben praktisch und denkend einführen wollte" (Goethe an Zelter, 1829), und wohl für sich persönlich aus "eingeführt" *hat*, geht auch aus seiner Mitteilung an Zelter vom 11. Oktober 1826 hervor. Goethe spricht da von dem "Ernst, wie ich dieses ungeheure Reich" der Musik "wenigstens für die Kenntnis zu umgrenzen versucht habe". Kaum weniger aufschlußreich ist die Tatsache, daß Goethe eine schöne Abschrift der Tonlehre auf eine ausrollbare Wandtafel aufzeichnen ließ, die zuletzt in seinem Schlafzimmer hing, - unmittelbar neben einer ebenfalls tabellarischen Wandkarte über die Gesteinsarten der Erde und deren Genealogie. Genealogie der Erde - Genealogie der Musik: Die Symbiose zweier "ungeheurer Reiche", an denen Goethe zeitlebens elementar interessiert war.

Variation 11:

Goethe als Konzertveranstalter

Da es mein Geschick nicht war, an der reichen Tafel einer großen Stadt bequemlich mitzuschwelgen, so muß ich im Kleinen bauen und pflanzen, hervorbringen und geschehen lassen, was dem Tag und Umständen nach möglich ist.

Goethe an Zelter, 20. April 1808.

Weimar hatte, dank Goethe, ein reiches und durch Beispiel wirkendes, als Modell fortwirkendes Theaterleben. Öffentliche Konzerte im heutigen Sinne gab es jedoch nicht oder nur ganz selten. Das empfand

Goethe als Mangel. Er fühlte sich vom großen Musikgeschehen ausgeschlossen und sann auf Abhilfe, wenigstens "im Kleinen". 1807 führte er in seinem Haus am Frauenplan eine "kleine Singanstalt" ein, wie er sie nannte: regelmäßige Hauskonzerte an Sonntagen. Mit einer Unterbrechung im Jahre 1811 dauerte diese Einrichtung bis 1816. Kanzler von Müller äußerte 1812 über Goethe: "Sein ganzes Herz schien daran zu hängen."

Für diese "kleine Singanstalt" gründete Goethe eigens einen kleinen gemischten Chor, bei dessen Bässen er selbst zuweilen mitsang. Schon 1809 vertraute er die Leitung dieser "Hauskapelle", wie Goethe sie nannte, dem Zelter-Schüler Franz Carl Eberwein, dem Sohn eines Weimarer Stadtmusikers an, der manchmal dazu beigetragen hatte, Goethes wiederkehrende depressive Stimmungen durch Musik aufzuheitern.

Eberwein leistet gute Arbeit mit der "Hauskapelle". Im Jahr 1811 wurden sogar Chöre aus Händels "Messias" aufgeführt, ein Werk, das Goethe besonders schätzte, wie auch die Messen und Oratorien von Joseph Haydn.

Die Hauskonzerte folgten Goethes musikpädagogischen Zielen. Unter dem Leitgedanken "Vergnügen und Nutzen und Fortschreiten in eins" wollte Goethe geselliges Zusammensein unter der Obhut der Musik und fortschreitende Musikkenntnis für alle Beteiligten bewirken. Er vertraute, wie auch in der "Pädagogischen Provinz" von *Wilhelm Meisters Wanderjahre* deutlich wird, der harmonisierenden, gemeinschafts-

bildenden Kraft der Musik. Schließlich boten die Konzerte den Musizierenden willkommene Aufführungschancen. Für das Publikum waren sie eine Hörschule. Wie Goethe in den Annalen von 1810 notierte, sollten in den Hauskonzerten Werke erklingen, "welche zu hören das Publikum sonst keine Gelegenheit findet und wovon jeder Gebildete sich wenigstens einmal im Leben sollte erquickt und erfreut haben."

Solchen Gesichtspunkten folgte die planmäßige, von Goethe und Eberwein konzipierte Gestaltung der Konzertprogramme. Drei unterschiedliche Werkkategorien kamen jeweils zu Gehör: Zu Beginn erklangen geistliche Werke, danach weltliche Lieder und Gesänge mit hohem Kunstanspruch, abschließend weltliche Lieder von ausgesprochen heiterem, geselligem Charakter.

Goethe überwachte die Proben und bestand bei Einzelsängern und Chor auf äußerste Deutlichkeit der Artikulation, auf Genauigkeit der Phrasierung, auf charakterisierenden Ausdruck. Wie immer ging es ihm auch hier um klare Sinnvermittlung durch Musik und Wort.

Goethe erwarb sich im Laufe der Jahre bei diesen Konzerten, mit denen er seine Theaterarbeit sinnvoll ergänzte, eine umfassende Kenntnis zeitgenössischer und historisch zurückliegender Chor- und Liedkunst. Auch das hat zur Vertiefung seiner musikalischen Sachkompetenz beigetragen.

Variation 12:

Goethes Begegnung mit Beethoven

Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderlich stehen muß.

Goethe am 19. Juli 1812 an seine Frau Christiane.

Zusammengefaßt - energisch - innig: Das trifft das Wesen Beethovens und seiner Musik genau. Kein Mißverstehen, kein Fehlurteil Goethes also, sondern Verständnis, treffende Erkenntnis.

Ludwig van Beethoven, 1770 geboren, 1827 gestorben, war 21 Jahre jünger als Goethe, gehörte also fast schon der nachfolgenden Generation an. Goethe hatte das 60. Lebensjahr überschritten, als er begann, sich mit der Musik von Beethoven auseinanderzusetzen. Wenn wir, in etwa gleichem Alter, Musik von 20 Jahre jüngeren Komponisten hören würden, müßten sie um 1950 geboren sein: Manfred Trojahn zum Beispiel. Wir aber hören: Beethoven.

Goethe lernte im Jahre 1811 durch den Baron Olivia aus Wien Klaviersonaten von Beethoven kennen. Er nahm sie aufmerksam und mit nachhaltigem Interesse wahr. Im gleichen Jahr komponierte Beethoven, ein leidenschaftlicher Leser und Verehrer Goethes, eine Bühnenmusik zu Goethes Schauspiel *Egmont*, schickte die Partitur nach Weimar und erlebte die Genugtuung, sie auf Veranlassung Goethes schon im Januar und Februar 1812 in Weimar aufgeführt zu sehen. Goethe

war tief beeindruckt. Friedrich Förster berichtete 1821 von Goethes Äußerung:

Beethoven ist mit bewundernswertem Genie in meine Intentionen eingegangen.

Goethe verteidigte Beethovens Genie, das er gleich erkannt hatte, entschieden gegen Vorbehalte, ja Ablehnungen Zelters, dem schon manche der Werke Mozarts bedenklich schienen, vor allem die Kompositionen aus der Molltonart mit ihrem beunruhigenden, zuweilen dämonischen Ausdruck.

Durch die Vermittlung Bettina von Arnims kam es im Sommer 1812 zu persönlichen Begegnungen zwischen Goethe und Beethoven, zunächst in Teplitz. Zwei Genies trafen aufeinander, beide im Zenith ihres Ruhms. Goethe war in Teplitz fast täglich mit Beethoven zusammen, machte Spaziergänge mit ihm, ließ sich von ihm vorspielen. Es kam zu intensiven Gesprächen und zu aufmerksamer gegenseitiger Wahrnehmung.

Dennoch war Beethoven, der Übersensible und leicht Verstimmbare, auch hier verstimmt. Goethe widmete sich in jenen Tagen intensiv auch der Begegnung mit der österreichischen Kaiserin Maria Ludovica. Beethoven hätte es lieber gesehen, wenn Goethes Aufmerksamkeit ungeteilt nur ihm gegolten hätte:

Goethe behagt die Hofluft sehr. Mehr als einem Dichter ziemt. Es ist nicht viel mehr über die Lächerlichkeit der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter,

die als die ersten Lehrer der Nation angesehen sein sollten, über diesen Schimmer alles andere vergessen können!

(Beethoven, 9. August 1812 aus Franzensbad an seinen Verleger.)

War Beethovens ausgesprochen demokratisches Bewußtsein das Motiv dieser Äußerung? Oder war es Eifersucht?

Über die von Bettina von Arnim mitgeteilte Episode mit dem ehrfürchtig grüßenden Goethe, über ihre Fragwürdigkeit wurde zu Beginn des Vortrags gesprochen.

Aufschlußreich ist dagegen der Bericht von Friedrich Rochlitz, der 1822 in Wien mit Beethoven zusammentraf. Beethoven erwähnte dabei seine Begegnung mit Goethe in Teplitz:

Ich war damals noch nicht so taub, wie jetzt: aber schwer hörte ich schon. Was hat der große Mann da für eine Geduld mit mir gehabt! ... Wie glücklich hat mich das damals gemacht! Totschlagen hätt' ich mich für ihn lassen; und zehnmal.

Goethe selbst schrieb nach der Begegnung mit Beethoven an Zelter:

Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern,

da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel. (2. September 1812.)

Es blieben Distanzen Goethes zur jüngeren Generation, Distanzen zu einer völlig anderen Mentalität. Goethes pragmatischer Geist, seine auf Bewahren gerichtete Haltung traf auf ein visionäres, zugleich revolutionäres Temperament, auf die "ganz ungebändigte Persönlichkeit". Goethe und Beethoven: Zwei gegensätzliche Naturen, aber geeint durch Genie. Und Beethovens Genie stand für Goethe auch fortan außer Frage, doch von dem ungestümen Menschen Beethoven grenzte er sich ab. Seiner Musik begegnete er mit bleibendem Interesse. Goethe brachte am 4. September 1816 in Weimar Beethovens *Fidelio* heraus, in der ersten Nachspielphase also.

Goethe ließ sich zwischen 1814 und 1830 immer wieder Klaviersonaten Beethovens und Klaviertranspositionen anderer Beethovenscher Werke vorspielen, von Johann Heinrich Friedrich Schütz, von Johann Nepomuk Hummel, von Felix Mendelssohn Bartholdy zum Beispiel.

Goethe beschaffte sich aus Wien Autographen von Beethoven und war, wie Friedrich Rochlitz 1821 mitteilte, "stolz darauf, Manuskripte von ihm zu besitzen".

Goethe verteidigte Beethovens Musik zu *Egmont* und stellte sie als Beweis einer kongenialen Einführung in seine Intentionen dar.

Goethe schätzte Beethovens Vertonungen Goethescher Gedichte: Kompositionen, in denen "man sich vielmal abgespiegelt sieht, zusammengezogen, erweitert ... Beethoven hat darin Wunder getan" (An Marianne von Willemer, 12. Juli 1821).

Im Mai 1830 spielte der 20jährige Felix Mendelssohn Bartholdy dem 80jährigen Goethe in Weimar auf dem Klavier vor. Mendelssohn berichtet am 25. Mai 1830 seinen Eltern in Berlin:

Vormittags muß ich ihm ein Stündchen Klavier vorspielen, von allen verschiedenen großen Komponisten, nach der Zeitfolge, und muß ihm erzählen, wie sie die Sache weitergebracht hätten; und dazu sitzt er in einer dunklen Ecke, wie ein Jupiter tonans, und blitzt mit den alten Augen. An den Beethoven wollte er gar nicht heran; ich sagte ihm aber, ich könne ihm nicht helfen, und spielte ihm nun das erste Stück der c-Moll-Symphonie vor. Das berührte ihn ganz seltsam. - Er sagte erst: 'Das bewegt aber gar nichts; das macht nur Staunen; das ist grandios', und dann brummte er so weiter und fing nach langer Zeit wieder an: 'Das ist sehr groß, ganz toll! Man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein; und wenn das nun alle die Menschen zusammen spielen!' - Und bei Tische, mitten in einem anderen Gespräch, fing er wieder damit an.

Mit anderen Worten: Goethe war betroffen. Betroffen von der herausfordernden Direktheit dieser Musik. Betroffen von ihrer überwältigenden Kraft. Betroffen

von ihrer erregenden, glühenden Intensität und Ausdrucksstärke. Goethe spürte die Nähe dieser Klänge zu den eigenen Kämpfen der Seele, zu seinen Verzweiflungen, zu seinem Aufbegehren, zu seinen Hoffnungen, aber auch zur eigenen Innigkeit und Sehnsucht nach lösender Harmonie. All das hatte er als schöpferischer Mensch oft und oft durchlebt. Aber: Darüber wollte er jetzt nicht mehr sprechen. Das "Unaussprechliche" hatte er in Dichtungen umkreist, noch 1823 in der *Marienbader Elegie*, zuletzt in *Faust II*. Jetzt, als Achtzigjähriger, nahm Goethe dieses "Unaussprechliche" ganz nach innen. Das Alter macht die Haut dünner, die Empfindlichkeit größer. Das seelische Gleichgewicht ist mühsamer zu wahren, leicht zu verstören, zumal wenn man sich so "besonders aufs Verzweifeln verstünde" (Goethe an Zelter, 2. September 1812), wie es bei Goethe der Fall war:

Denn die große Erregbarkeit, die sich ... an der Musik manifestierte, ist doch eigentlich, die mir Gefahr bringt.
(Goethe an Zelter, 9. Januar 1824.)

Goethe fürchtete, von Beethovens Musik überwältigt zu werden. Seine Distanz von 1830 ist Selbstschutz eines sehr berührbaren alten Mannes, nicht aber Ausdruck mangelndes Verständnisses oder gar von Gleichgültigkeit.

Variation 13:

Goethes Begegnung mit Musik von Bach

Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhalte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben, so bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.

Goethe an Zelter, 21. Juni 1827.

Diese Worte fassen zusammen, was Goethe beim Hören der Musik von Johann Sebastian Bach empfand. Es sind Worte, die von tiefem Verständnis, mehr noch: von tiefer Übereinstimmung Zeugnis geben. Musik von Bach: Sie erschien Goethe wie ein klingendes Ur-Phänomen, abgehoben von der Welt, unmittelbar "in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung", ein Ur-Ereignis, ganz in sich geschlossen und vollkommen, "ewige Harmonie", ein ganz verinnerlichtes Klangereignis, Musik schlechthin.

Goethe entdeckte diese Musik für sich, als er schon im 7. Lebensjahrzehnt stand. 18 Jahre lang beschäftigte er sich mit Bach. Johann Sebastian Bach, 1685 geboren, wie Georg Friedrich Händel, war 64 Jahre - also zwei Generationen - älter als Goethe. Wollen wir uns diese Relation verdeutlichen, so müßten wir jetzt für uns die Musik von Claude Debussy, Leoš Janáček, Gustav Mahler, Jean Sibelius und Richard Strauss wirklich entdecken. Aber wir hören Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, sind also in

unserem Hörverhalten, gemessen an Goethe, unglaublich "rückständig".

Als Bach 1750 starb, geriet seine Musik ganz schnell in Vergessenheit. Sie war nur noch in engen Musikerkreisen bekannt. Auch in den Kirchen wurde sie nicht mehr aufgeführt. Sie galt als zu schwer, zu kompliziert, zu abstrakt, als Ausdruck trockener Gelehrsamkeit, als Zahlen- und Klangkonstruktion oder als Nachklang sehr alter, längst unmodernere Traditionen. Kurz: Bach war praktisch ohne Gegenwart, als Goethe sich 1814 seiner Musik zuzuwenden begann. Die Bach-Renaissance, die wesentlich durch Zelter und Mendelssohn eingeleitet wurde, kam erst um 1830 in Gang, nach Mendelssohns denkwürdiger erster Wiederaufführung der *Matthäuspassion* nach fast 100 Jahren. Das geschah 1829 in Berlin. Goethe hat mit der Intensität seines Interesses für Bach gleichsam die Bach-Renaissance für sich vorweggenommen.

Beginnend im Jahre 1814 ließ Goethe sich von Johann Heinrich Friedrich Schütz, dem Organisten, Bürgermeister und Bad-Inspektor von Bad Berka, wiederholt Musik von Bach vorspielen. Stundenlang konnte er zuhören, ungestört und mit höchster Konzentration. Schütz spielte aus der Sammlung der Präludien und Fugen *Das wohltemperierte Klavier*, aus den Sonaten, Partiten und Suiten, auch aus den Orgelwerken. Auf Bitten Goethes ergänzte Schütz sein Vorspiel noch durch Werke von Händel, Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn, Mozart und Beethoven.

Goethe war tief beeindruckt. Immer wieder kam er in den folgenden Jahren "auf den guten Organisten

Schütz", auf die Musik von Bach zurück. Er erwarb 1818 die Noten des *Wohltemperierten Klavier* und der *Bachischen Choräle*, damit auch im Haus am Frauenplan daraus musiziert werden könne. Goethe dachte über den Klangkosmos der Bachschen Musik nach und versuchte, sich Rechenschaft über die Wirkungen dieser Klänge zu geben. Er las und rezensierte das Buch *Für Freunde der Tonkunst* von Friedrich Rochlitz, der ebenfalls zu den Wegbereitern der Bach-Renaissance gehörte. Das Buch enthält wichtige Abschnitte über Bach. Goethe ließ sich von Zelter über dessen Bachstudien und die Einstudierung Bachscher Werke orientieren. Er beschäftigte sich mit Bachs Satztechnik, mit der Form der Fuge, mit der Symbolbedeutung seiner Musik. Er bat auch Mendelssohn, ihm ausführlich aus den Präludien und Fugen vorzuspielen, und 1830 auch die Klaviertransposition der 3. Orchester-suite, woran er, laut Mendelssohns Brief an Zelter vom 22. Juni 1830, "eine große Freude hatte".

Kurz: Die eindringende Beschäftigung und geistige Auseinandersetzung mit Bach wurde für Goethe zu einem innigen, unverzichtbaren Bestandteil seiner letzten beiden Lebensjahrzehnte. Einem Band *Bachischer Choräle*, den er dem Organisten Schütz schenkte, stellte Goethe eine Widmung voran, deren erste Strophe diesen Sachverhalt eindringlich belegt:

Laß mich hören, laß mich fühlen
Was der Klang zum Herzen spricht;
In des Lebens nun so kühlen
Tagen spende Wärme, Licht.

Variation 14:

Goethe und Felix Mendelssohn Bartholdy

Was Du an Felix erlebst, gönn' ich Dir von Herzen; mir ist es unter meinen vielen Schülern kaum mit wenigen so wohl geworden.

Goethe an Zelter, 28. März 1829.

Mir war seine Gegenwart besonders wohlthätig.

Goethe an Zelter, 3. Juni 1830.

Goethe begegnete in seinem letzten Lebensjahrzehnt dem jungen, genial begabten Felix Mendelssohn Bartholdy. Er war 60 Jahre jünger als Goethe, gehörte also der übernächsten Generation an. Der lebhaft an Poesie und Literatur interessierte, sehr sprachbegabte, auch zeichnerisch ausgebildete Kompositionsschüler Zelters war ein Enkel des großen Aufklärungsphilosophen Moses Mendelssohn, der engen Kontakt mit Gotthold Ephraim Lessing gehabt und für die Entwicklung des Toleranzgedankens im späten 18. Jahrhundert entscheidende Bedeutung hatte. Der Vater von Felix Mendelssohn, ein einflußreicher Berliner Bankier, ließ seinen Sohn christlich taufen, um ihm die Assimilation mit der vorwiegend protestantischen Berliner Gesellschaft zu erleichtern. Felix Mendelssohn erhielt den Beinamen Bartholdy. Sein geniales Musiktalent erregte schon Aufmerksamkeit, als er noch ein Kind war. Als der Zwanzigjährige 1829 mit der von Zelter vorbereiteten Berliner "Singakademie" die erste Wiederaufführung von Bachs *Matthäuspassion* leitete und damit den entscheidenden Anstoß zur Bach-

Renaissance gab, war er bereits mit erstaunlich reifen Kompositionen hervorgetreten, so mit der wahrhaft genialen Ouvertüre zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*.

Zelter brachte seinen Schüler 1821 nach Weimar zu Goethe. Felix Mendelssohn, damals erst 12 Jahre alt, aber schon ein perfekter Pianist, wurde von dem 73jährigen Goethe mit herzlich spontaner Zuneigung aufgenommen. Der Umgang mit dem ungezwungen selbstsicheren, fröhlichen Kind, dessen glückhafte Ausstrahlung Goethe als wohltuend empfand, wurde ihm zur tiefen Freude, die sein Alter erhellte.

Mendelssohn, schon als Kind ein genauer Beobachter und anschaulich berichtender Briefschreiber, teilte am 6. November 1821 dem Vater in Berlin mit:

Er ist sehr freundlich, doch alle Bildnisse von ihm finde ich nicht ähnlich ... Man hält ihn nicht für einen Dreiundsiebziger, sondern für einen Fünfziger. Nach Tische bat sich Fräulein Ulrike, die Schwester der Frau Ottilie, einen Kuß aus, und ich machte es ebenso. Jeden Morgen erhalte ich vom Autor des 'Faust' und des 'Werther' einen Kuß, und jeden Nachmittag vom Vater und Freund Goethe zwei Küsse. Bedenkt!! Nachmittags spiele ich Goethe über zwei Stunden vor, teils fantasiere ich.

Am 10. November 1821 schrieb Mendelssohn an die Eltern:

Alle Nachmittage macht Goethe das Streichersche Instrument [- einen sehr kostbaren Flügel, den Goethe 1821 für seine Hausmusik erworben hat-

te -] mit den Worten auf: 'Ich habe dich heute noch gar nicht gehört, mache mir ein wenig Lärm vor', und dann pflegt er sich neben mich zu setzen, und wenn ich fertig bin, so bitte ich mir einen Kuß aus oder nehme mir einen. Von seiner Güte und Freundlichkeit macht ihr euch gar keinen Begriff, ebenso wenig als von dem Reichtum, den der Polarstern der Poeten an Mineralien, Büsten, Kupferstichen, kleinen Statuen, großen Handzeichnungen hat. Daß seine Figur imposant ist, kann ich nicht finden, er ist eben nicht viel größer als der Vater. Doch seine Haltung, seine Sprache, sein Name, die sind imposant. Einen ungeheuren Klang der Stimme hat er, und schreien kann er wie zehntausend Streiter. Sein Haar ist noch nicht weiß, sein Gang fest, seine Rede sanft.

In den Jahren 1822, 1825 und 1830 kam es zu weiteren Begegnungen, und in der Zwischenzeit mußte Zelter den Freund in Weimar über die weitere Entwicklung Mendelssohns auf dem Laufenden halten. Mit großer Anteilnahme hörte er von der Aufführung der *Matthäuspasion*.

Goethe begegnete Mendelssohn mit inniger Zuneigung, wie ein Großvater dem Enkel. Er spürte das Geniale in dem jungen Musiker. Die Begegnung mit diesem glückhaften Menschen bewegte Goethe. Hier sah er Sonne, jungen Tag, sich erneuernde Hoffnung. Das brachte Freude in Goethes Leben, das sich langsam dem Ende zuneigte.

Wahrgenommen hat Goethe vorwiegend den *Pianisten* Mendelssohn, der ihm, nach dem "Gang des Herkommens", Werke von Bach, Haydn, Mozart, Beetho-

ven, Weber und auch Eigenes vorspielen mußte. Dem *Komponisten* Mendelssohn aber, jenem "Klassiker" unter den Romantikern, begegnete Goethe teils anerkennend - wie bei der Ouvertüre *Ein Sommernachts Traum*, teil eher skeptisch und mit den gleichen abgrenzenden Vorbehalten, die er jetzt, im hohen Alter, den Romantikern gegenüber immer deutlicher äußerte.

Variation 15:

Goethes Vorbehalte gegen die Musik der Romantiker

Es ist wunderbar, wohin die aufs höchste gesteigerte Technik und Mechanik die neuesten Komponisten führt; ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus, und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen. Wie ist es Ihnen? Mir bleibt alles in den Ohren hängen.

Goethe zu Eckermann, am 12. Januar 1827.

Goethe äußerte dies Empfindungen nach einem Hauskonzert, bei dem er ein Klavierquartett von Mendelssohn gehört hatte. Daß er "aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen" konnte, verstörte ihn, denn auch in der Musik erwartete Goethe sinngebende Deutlichkeit und "Anschauung", "das Niveau der menschlichen Empfindungen", den menschlichen Bezug. Im gleichen Gespräch bemerkte er:

Doch das Allegro hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen, und ich fand also doch eine

Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte.

Charakteristisch, daß Goethe diesem Beispiel hochromantischer Musik "aus eigenem Geist und Herzen" die sinndeutende "Anschauung" der Walpurgisnacht unterlegte: eine entgrenzte, zum Paroxysmus sich steigende, enthemmte, orgiastische Situation: Hexensabbath. Genau das hat dann Hector Berlioz 1830 in der *Symphonie phantastique* programmatisch darzustellen versucht. Die Neigung der romantischen Komponisten zu "phantastischem Wesen", das sich vornehmlich in den Instrumentalkompositionen immer deutlicher durchzusetzen begann, wollte Goethe nicht mehr akzeptieren.

Um sich jedoch ein begründetes Urteil über die Musik der Zeit erlauben zu können und nicht einfach in pauschalen Vorurteilen zu verharren, blieb Goethe bis zu seinem Tod neugierig, die jeweils "neue Musik" kennenzulernen, um sie erst dann an den eigenen Maßstäben kritisch zu messen. Kurz: Auch als Musikhörer blieb Goethe auf der Höhe der Zeit. Und wir?

Goethe traf mit Repräsentanten der romantischen Musik zusammen: Mit Carl Maria von Weber, Louis Spohr, Niccolò Paganini zum Beispiel, und mit Felix Mendelssohn. Im Weimarer Theater sah er an seinem 75. Geburtstag den damals noch neuen *Freischütz*. Er sah auch Webers *Euryanthe*, und von Mendelssohn ließ er sich 1830 aus *Oberon* vorspielen. In vergleichbarer Relation dazu müßten wir uns heute um die

Kenntnis der Opern von Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Wolfgang von Schweinitz bemühen.

Die gegen Ende von Goethes Lebenszeit moderne Musik stand in vieler Hinsicht quer zu den Maßstäben, die er für sich entwickelt hatte. Mit Besorgnis erfüllte ihn die immer stärkere Ausbreitung der Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik, dazu das Aufkommen gewagter instrumentaler Effekte, die sich verselbständigten. Die Neigung der Komponisten zu detaillierter Tonmalerei störte ihn ebenso wie die "alles zersprengende, ins Unendliche sich verlierende Sehnsucht und Unruhe" der neuen Musik, ihr "phantastisches Wesen". Diese Vorbehalte hatte Goethe schon 1811 in einem Gespräch mit Sulpiz Boisserée geäußert. Boisserée berichtete darüber am 4. Mai 1811 seinem Bruder. Im gleichen Gespräch, dem das Vorspiel einiger Klaviersonaten von Beethoven durch den Baron von Oliva aus Wien vorausgegangen war, äußerte Goethe:

Das will alles umfassen und verliert sich darüber immer ins Elementarische, doch mit unendlichen Schönheiten im einzelnen.

Wir erinnern daran, daß Goethe, an Mozart geschult, die zur Schönheit verwandelte, veredelte und erhobene Musik für wünschenswert erachtete, nicht aber das "Elementarische".

Goethe hörte 1829 in Weimar ein Konzert mit dem "Teufelsgeiger" Niccolò Paganini. Von dessen "dämonischem Wesen" war er fasziniert und zugleich

erschreckt. Paganinis Erscheinung spiegelte sich für Goethe in dem "meteorischen" Charakter seiner Musik: schnell verglühende Sternschnuppen, ein Feuerwerk virtuoser und manierter technischer Effekte, die sich verselbständigen und keinen Inhalt, keinen Sinn mehr haben, nichts, was man "aus eigenem Geist und Herzen ... unterlegen" kann.

Über ein Konzert bei Goethe berichtete Kanzler von Müller am 24. Juni 1826:

Herrlicher Sommerabend, im Garten bei Goethe. Die Stadtmusici spielten trefflich auf ... Als 'Einsam bin ich, nicht alleine' aus 'Preziosa' von Weber gespielt wurde, war Goethe höchst unzufrieden: Solche weichliche, sentimentale Melodien deprimieren mich; ich bedarf kräftiger, frischer Töne, mich zusammenzuraffen, zu sammeln. Napoleon, der ein Tyrann war, soll sanfte Musik geliebt haben; ich vermutlich, weil ich kein Tyrann bin, liebe die rauschenden, lebhaften, heiteren. Der Mensch sehnt sich ewig nach dem, was er nicht ist.

Der Achtzigjährige verallgemeinerte seine Abneigung gegen die Romantik:

Das Schwache ist ein Charakterzug unseres Jahrhunderts ... Maler, Naturforscher, Bildhauer, Musiker, Poeten, es ist - mit wenigen Ausnahmen - alles schwach, und in der Masse steht es nicht besser. (Goethe zu Eckermann, am 12. Februar 1829.)

Ein halbes Jahr vor seinem Tod berichtete ihm Zelter von der Arbeit der Singakademie in Berlin, von der Einstudierung protestantischer Chormusik in der

Tradition Bachs und der Berliner Liederschule. Goethe schrieb am 5. Oktober 1831 an Zelter:

Ich glaube wohl, daß die neuern Ohren, welche sich nur am Sehnsuchtsgeschleif und Gesäusel hinhalten, einen kräftigen, herz- und dacherhebenden Gesang schrecklich finden müssen; ihr Choralgesang bleibt doch immer: ein laues Bad ist unser Tee, und dann denken sie doch nebenher, sie hätten was von einer festen Burg und irgendein Gott kümmerte sich um sie.

Gesang blieb für Goethe nun einmal das Höchste, weil er "das Niveau der menschlichen Empfindungen" wiedergibt und weil man dem Singen "aus eigenem Geist und Herzen" den für Goethe nun einmal unumgänglichen Sinn unterlegen kann. Das mit der Musik verbundene Wort ordnet die Gedanken, gibt den Klängen "Anschauung", die wünschenswerte Klarheit und, wie Goethe in der *Tonlehre* formulierte: "Vernunft (Verstand)."

Goethes Ablehnung war auf diesem Gebiet der damals neuen Musik besonders schroff, weil er, besonders beim Lied, sein innerstes Reich gefährdet sah: die Poesie. Am härtesten trafen Goethes abgrenzende Vorbehalte wohl die Goethevertonungen von Franz Schubert. Sie waren ihm, soweit er sie zu hören bekam, Inbegriff alles dessen, was er bei Liedvertonungen eigentlich *nicht* wollte.

Franz Schubert, 1797 geboren und schon 1828, vier Jahre vor Goethe, gestorben, war 47 Jahre jünger als Goethe, gehörte also schon der Mitte der über-

nächsten Generation an. Als Goethe Liedvertonungen von Schubert kennenlernte, hatte er die 70 schon überschritten. Er hörte die Musik eines knapp 23jährigen Komponisten. Es wäre dienlich, sich dieser Lebensdifferenz bewußt zu sein.

Nach heutigem Verständnis gibt es wohl kaum einen Komponisten, der Goethes Lyrik so einfühlsam und innig, so eindringend und auch abgründig erfaßt hat wie Schubert. Mehr als 70 Lieder komponierte er nach Gedichten Goethes, manche davon in mehreren Fassungen. Freilich: Schuberts Musik dominiert über Goethes Wort. Zu Recht spricht man daher von Schubert-Liedern, nicht von Goethe-Liedern. Und dennoch: Hat Schubert Goethes Verse nicht gleichsam noch einmal erschaffen, in *seiner* Sprache, in Musik? Mit einer Magie der Töne, die Worte in kongeniale Klänge verwandelt? In Musik, die in sich vollkommen ist, sich selbst genügt und in sich ruht?

Das aber wollte Goethe gerade *nicht*. Er mochte beim Lied nicht "nur etwa den Kunstcharakter und die Stimmung des *Komponisten* kennenlernen", wie er am 12 Juli 1821 an Marianne von Willemer schrieb. Goethe verlangte, seit seiner Studienzeit in Leipzig, daß die Musik den lyrischen Text trage, wie das Wasser den Nachen. Nicht aber dürfe das Wasser den Nachen in die Tiefe ziehen. Eben dies schien ihm bei Schubert der Fall. Das schreckte ihn ab, verstörte ihn.

Goethe verlangte eine dem Wort gegenüber zurückhaltende, dienende Musik. Sie sollte klingendes Gleichnis für die Grundstimmung des ganzen Gedichts sein und daher für alle Strophen gleich bleiben, nur

durch den charakteristischen Ausdruck des Vortrags von Strophe zu Strophe verändert werden. Heftig wehrte Goethe sich daher gegen das "durchkomponierte" Lied, wie es nach 1800 üblich wurde. Das schien ihm "verwerflich" (*Annalen* 1801), weil beim durchkomponierten Lied der "allgemeine lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird" (*Annalen* 1801, Beschreibung einer Lieddeklamationsprobe mit dem Schauspielersänger Ehlers). Goethe wollte nicht "den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören lassen" (An Wilhelm von Humboldt, 14. März 1803). Das geschieht jedoch leicht, wenn der Ausdruck der Musik von Strophe zu Strophe, von Vers zu Vers, ja von Wort zu Wort wechselt.

Zu diesen "vordringenden Einzelheiten" des romantischen Stimmungsliedes zählte Goethes den zu häufigen Wechsel von Ausdruck und Stimmung, die Direktheit des Klangausdrucks, naturalistische Tonmalerei, Überdifferenzierung von Rhythmik und Harmonik, den Vorrang der Klavierbegleitung vor dem Gesang und vor der akzentuierten Darstellung des Wortes. Schließlich gab es für den Dichter Goethe viel Tadelnswertes über den offenbar willkürlichen Umgang der Komponisten mit den lyrischen Texten zu sagen. Da wurden Eingriffe in die poetische Form üblich, Wortwiederholungen, Umstellungen, Ergänzungen und andere Veränderungen des Textes. Durch solche Eingriffe herrscht der Komponist über den Dichter, die Musik über das Wort. Schlimmstenfalls verstellt die Eigenmächtigkeit der Klänge sogar den

Sinn der Worte. Sie werden, von zuviel Musik belastet, unverständlich. Was bleibt, sind Klangereignisse, die sich selbst genügen.

All diese Einwände glaubte Goethe den Liedern Schuberts anlasten zu müssen. Und an solchen, für sich selbst gesetzten Maßstäben maß Goethe nun einmal die Liedkunst der Romantiker.

Und doch bleibt zu bemerken, daß Goethe die Musik der Romantiker, allem voran die Lieder Schuberts, nicht grundsätzlich ablehnte. Er indoktrinierte auch nicht sein Urteil. Er blieb bereit, seine Vorbehalte durch erneute Höreindrücke zu überprüfen, etwa durch eine hochrangige Interpretation. Das geschah, als Wilhelmine Schröder-Devrient, eine der bedeutendsten Sängerinnen der Zeit, ihm Schuberts Vertonung *Der Erlkönig* vortrug. Goethe hielt sich offen für mögliche Anerkennung. Überall, wo er seine Vorbehalte nicht bestätigt fand, blieb er bereit, sein Urteil zu ändern.

Mehrfach ließ Goethe sich auf Hör-Experimente ein, um seine Anschauungen zu überprüfen. Der Weimarer Flötist Christian Lobe warf ihm 1821 bei solch einem Experiment vor, seine musikästhetischen Ansichten seien doch längst überholt, und jetzt gelte es, sich auf die veränderten musikästhetischen Ansätze der zeitgenössischen Komponisten einzustellen. Goethe antwortete:

Gut, die Welt bleibt nun einmal nicht stillestehen, wenn uns ihr Weiterschreiten auch zuweilen aus der Gewohnheit reißt und uns unbequem wird ... Aber

darin liegt für euch Jüngere eben der gefährliche Dämon: Ihr seid zu schnell fertig mit der Kreierung neuer Ideale, - und wie steht's mit der Ausführung?

Interessiert, neugierig, auf der Höhe der Zeit, dem Wandel der Anschauungen wie dem eigenen Irrtum gegenüber aufgeschlossen: so setzte sich noch der Achtzigjährige mit der Musik seiner Zeit auseinander. Und so hielt er es auch auf anderen Gebieten und ganz allgemein. Der Verleger Siegfried Unseld teilt in seinem Buch *Goethe und die Verleger* (1991) folgende beherzigenswerte Äußerung Goethes mit:

Ei, bin ich denn darum achtzig Jahre alt geworden, daß ich immer dasselbe denken soll? Ich strebe vielmehr, täglich etwas andere, Neues zu denken, um nicht langweilig zu werden. Man muß sich immerfort verändern, erneuern, verjüngen, um nicht zu verstocken.

*Variation 16:
Goethes Sprach-Musik*

Nicht lesen, nur singen - und jedes Blatt ist dein -.
Goethe

Diesen Rat gab Goethe den Lesern seiner Lyrik. Wieder berührte er damit generell das für ihn sehr enge, übergelende Verhältnis von Wort und Musik, namentlich aber das Verhältnis seiner eigenen Lyrik zur Musik.

Schon als junger Lyriker, während seiner Studienzeit in Leipzig, gewann Goethe die Auffassung, seine Gedichte könnten durch hinzukommende Musik noch vervollkommen werden. Dies freilich nur, wenn die Musik die Worte trägt. Er wünschte sich, Christoph Willibald Gluck, der damals anerkannteste unter den deutschen Komponisten, möge seine Verse vertonen. Gluck lehnte ab. Er war mit anderem beschäftigt.

Später beurteilte Goethe das Verhältnis von Wort und Musik aus der Sicht des selbstgewissen und berühmten Lyrikers, der einzelne Gedichte zwar dem Komponisten durchaus zur Vertonung zureicht, dabei aber stets den poetischen Eigenwert des Gedichtes erhalten sehen will.

In Goethes besten Gedichten scheinen die üblichen Grenzen von Sprache und Musik aufgehoben. Er erreichte dies durch eine geniale Musikalisierung der Sprache. Das zeigt sich an der Wahl der Worte, an den Wiederholungen gleichklingender Vokale und Vokalkombinationen, an den sorgsam aufeinander bezogenen Klangwerten einzelner Silben, Worte und Phrasen, an Reim und Versgestalt, an rhythmisch differenzierter Bewegung der Phrasen, an der strengen Metrik von Versmaßen, an Akzenten und Ausdrucksgeboten. So entstand Musik der Sprache, Sprach-Musik. Goethes Lyrik, erfüllt von dieser Sprach-Musik, ist in ihren herausragenden Fällen in sich so vollkommen, daß sie der hinzukommenden Musik, der Vertonung, eigentlich gar nicht mehr bedarf.

Gehen Sie, um nur *ein* Beispiel dieser vollkommenen Sprach-Musik zu nennen, einmal Vokal für Vokal, Silbe

für Silbe, Wort für Wort, Phrase für Phrase diesem Gedicht nach:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh.
In allem Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vöglein schweigen im Walde,
Warte nur balde
Ruhest du auch.

Dieser weiche, sich wiegende Rhythmus, diese Anklänge von ü, i, u, von a, eln, feln, au, ei, Wa, alde, u und au. Diese musikalischen Übergänge, diese Pausen. Alles das grenzt sich gegen das Eindringen anderer, fremder, je eigener Töne ab. Hinzukommende, "vertonende" Musik könnte diese einzigartige poetisch-musikalische Balance der Klänge und Anklänge nur gefährden. Dichtung und Musik sind hier eine vollkommene Einheit.

Nehmen wir ein Beispiel aus der Prosa. Goethe, bewegt vom Gesang der venezianischen Gondolieri, berichtete von solchem Eindruck in der *Italienischen Reise*:

Menschlich aber und wahr wird der Begriff dieses Gesanges, lebendig wird die Melodie ... Gesang ist es eines Einsamen, in die Ferne und Weite, damit ein anderer, Gleichgestimmter, höre und antworte.

Dieses Spielen mit den Klängen von e, a, i, ie, ei, öre, orte. Man muß das sprechen, um die Musik, die in den Worten liegt, so recht zu erfahren.

Die Lieder, die Goethe schrieb, waren sie nicht eben dies:

Gesang eines Einsamen in die Ferne und Weite, damit ein anderer, Gleichgestimmter, höre und antworte.

Und haben nicht, eben weil dies so ist, ungezählte Komponisten, - im Herzen "Gleichgestimmte" -, Goethes Worte gehört, er-hört und ihnen geantwortet: In ihrer Sprache, in Musik? Haben sie nicht versucht, das "Menschliche" und "Wahre" aus der Tiefe der Goetheschen Worte heraufzuholen in Klänge, die sie dazu suchten?

In glücklichen Fällen entstand auch dabei wieder Vollkommenes, vollkommen Entsprechendes und vollkommen Eigenes, inspiriert, gedeutet, getragen von Goethes Worten, die den Klängen Sinn geben. Wie zum Beispiel bei Franz Schubert.

Die Komponisten und Goethe: Goethe ist der am meisten vertonte Dichter der Weltliteratur. Doch das ist ein ganz anderes Thema. Goethe und die Musik: Wirklich ein weites, weites Feld.

Coda: Zum Schluß

Wir wissen: Goethe war ein Augenmensch. Durch Anschauen erschloß sich ihm die Kunst und die "ganze Natur ... die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will", wie Goethe 1808 im Vorwort zur *Farbenlehre* feststellte.

Aber er war auch ein Hörender, sein ganzes Leben lang. Er lauschte der Musik - der inneren Musik, die alle Natur und das ganze Weltall durchtönt und sich dem Lauschenden "offenbaren will". Und er *er-hörte* die von Menschen geschaffene Musik und verstand sie als Gleichnis der anderen, umfassenderen Musik, die das ganze Dasein erfüllt. Wie sonst wären jene Worte verständlich, die er im Vorwort zur *Farbenlehre* unmittelbar den Gedanken über die Wahrnehmung mit den Augen folgen ließ:

Ebenso entdeckt sich die ganze Natur einem anderen Sinne. Man schließe das Auge, man öffne, man schärfe das Ohr, und vom leisesten Hauch bis zum wildesten Geräusch, vom einfachsten Klang bis zur höchsten Zusammenstimmung, von dem heftigsten leidenschaftlichen Schrei bis zum sanftesten Worte der Vernunft ist es nur die Natur, die spricht, ihr Dasein, ihre Kraft, ihr Leben und ihre Verhältnisse offenbart, so daß ein Blinder, dem das unendlich Sichtbare versagt ist, im Hörbaren ein unendlich Lebendiges erfassen kann.

*Kleiner Literaturhinweis
für eine vertiefende Beschäftigung*

Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern. Herausgegeben von Hedwig Walwei-Wiegelmann. Mit 48 Abbildungen, erläutert von Hartmut Schmidt. Insel Taschenbuch 800. Frankfurt 1985.

Friedrich Blume. "Johann Wolfgang von Goethe". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG)*. Bd. 5. Kassel 1956, Spalten 432 bis 457.

Joseph Müller-Blattau. *Goethe und die Meister der Musik*. Stuttgart 1969.

Alfred Orel. "Goethe als Operndirektor". In: *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper*. München 1982.

Hugo von Hofmannsthal. "Einleitung zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern". In: *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper*. München 1982.

Ernst-Jürgen Dreyer. *Versuch, eine Morphologie der Musik zu begründen, mit einer Einleitung über Goethes Tonlehre*. Bonn 1976.

Autorenhinweis

Dr. Hans Joachim Schaefer wurde 1923 in Laasphe geboren, wuchs in Kassel auf und studierte von 1946 bis 1950 in Marburg Germanistik, Musikwissenschaft und Anglistik. 1950, nach der Promotion mit einer Arbeit über Dramaturgieprobleme bei Richard Wagner, insbesondere bei "Tristan und Isolde", wurde er am Staatstheater Kassel Dramaturg und von 1959 bis 1989 Chefdramaturg. Er betreute dabei insbesondere die Gebiete Musiktheater und Konzerte, bis 1966 auch das Schauspiel. Umfangreiche Vortragstätigkeit in Deutschland im Bereich der Erwachsenenbildung; mehrfach Gastdozent an der Universität Marburg; Rundfunksendungen. Zahlreiche Veröffentlichungen über Theater- und Musikthemen. Bücher: "Theater in Kassel. Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart", verantwortliche Redaktion und Autor des Beitrags "Geschichte des Theaters in Kassel 1814-1959, unter besonderer Berücksichtigung des Schauspiels 1814-1944" (Kassel, 1959); "Was geschieht heute auf dem Theater?" (Hannover, 1972); "475 Jahre Orchester in Kassel" (Kassel, 1977); "Gustav Mahler in Kassel" (Kassel, 1982); "Gustav Mahler - Jahre der Entscheidung in Kassel 1883-1885" (Kassel, 1990). Von 1958 bis 1990 gehörte er dem Vorstand der Goethe-Gesellschaft Kassel an, davon in den Jahren 1961 bis 1981 als 1. Vorsitzender. Als Jahressgabe 1979/80 erschien sein Vortrag: "Gotthold Ephraim Lessing - ein Leben für die Wahrheit."