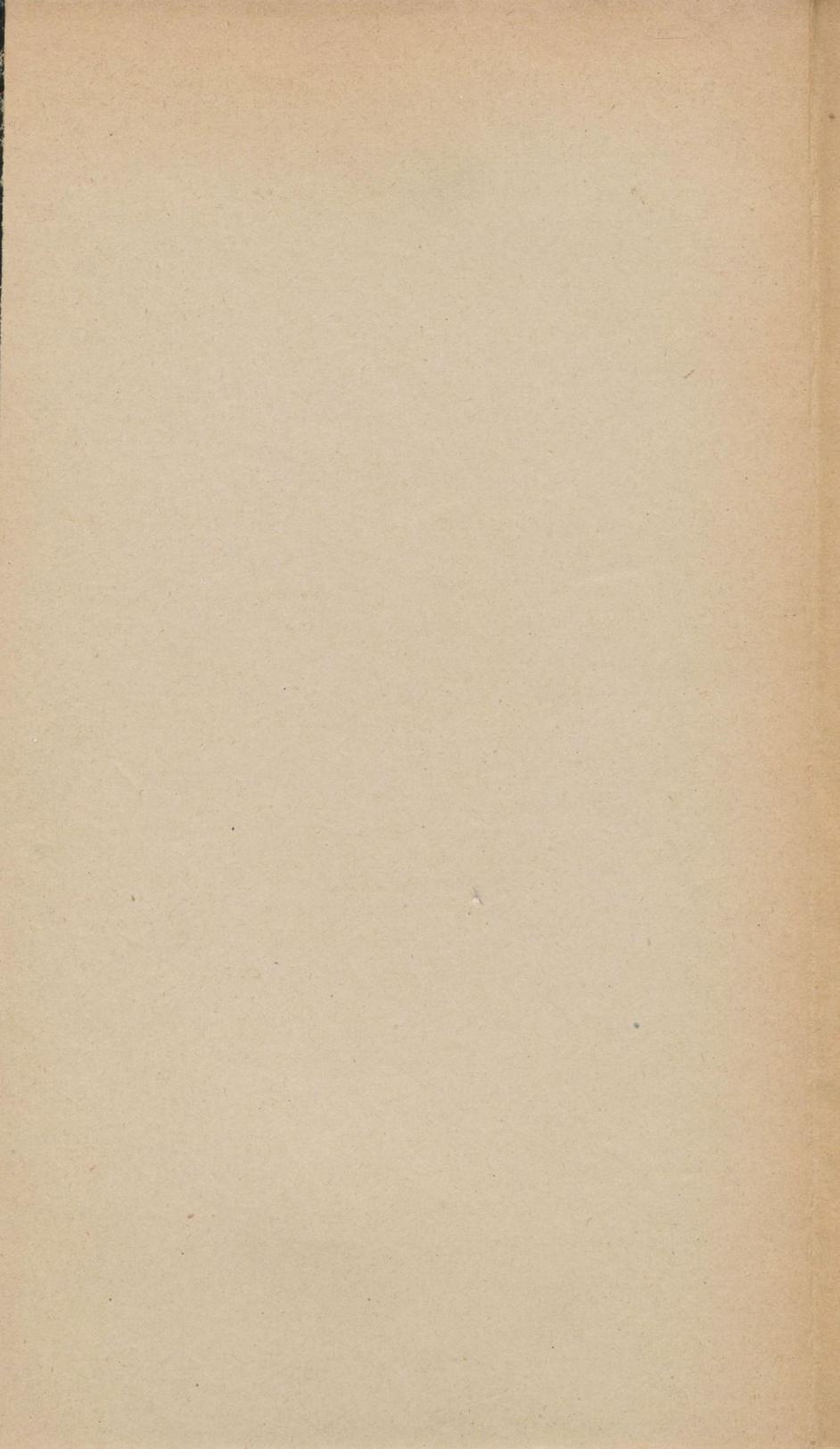


I

397.506

Universitäts - Bibliothek Wien



# Goethe und die Musik.

---

Vortrag

von

**Victor Junk.**

[Gehalten im „Akademischen Verein der Germanisten in Wien“  
am 19. Februar 1898.]



Als Manuscript gedruckt.



Goethe  
und die Musik.

---

Vortrag

von

Victor Junk.

[Gehalten im „Akademischen Verein der Germanisten in Wien“  
am 19. Februar 1898.]



Als Manuscript gedruckt.





## Vorwort als Einleitung.



Auf mehrerseitiges Verlangen habe ich mich entschlossen, den Text meines im Germanisten-Verein gehaltenen Vortrages zu veröffentlichen, obwohl ich lange gezögert habe, mit einer Arbeit in die Öffentlichkeit zu treten, die nur zu leicht in Gefahr kommen könnte, als eine Art musikalischer Ehrenrettung für Goethe angesehen zu werden. Doch glaubte ich hier, in der schriftlichen Darstellung, auch jene Stellen, die ich beim Vortrage selbst in Rücksicht auf den engen Raum der Darstellung und sonstige einem immerhin so heiklen Thema nicht gerade förderliche Umstände (Abhaltung des Vortrages in einem Bierhause wegen Schließung der Universität) weglassen mußte, hinzufügen zu dürfen, um dem Vortrage so das ursprüngliche umfassendere Bild wieder zu geben.

Für die Mängel der Form kann ich nur anführen, daß der Vortrag eben als ein leicht faßlicher, populärer (der Verein pflegt alljährlich einen sogenannten „Damen-Vor-

trag“ abzuhalten) erscheinen sollte. In diesem Sinne ist das Büchlein nur für meine Zuhörer bestimmt und macht gar keinen Anspruch auf eine strenge, philologische Behandlung des Themas, obwohl sich die darin angeführten Daten auf ein genaues Studium der Werke Goethes selbst und der in den Fußnoten citierten Schriften gründen.





## Meine Damen und Herren!

Es kann nicht in meiner Absicht liegen, in dem beschränkten Rahmen, der mir hier zu Gebote steht, alle Verhältnisse und Situationen anzuführen und zu ergründen, die die in Goethe's reichhaltigem und vielseitigen Leben in Bezug auf die Musik im Allgemeinen und Musiker im Speciellen sich darbieten, ich will mich auf einige wichtige Momente in dieser Frage beschränken und auf diese Weise trachten, eine Seite in Goethe's geistigem, oder besser gesagt: Gemüthsleben näher zu beleuchten, die bisher leider noch immer nur unvollständig betrachtet ist. Ich hoffe, daß mein Bemühen kein vergebliches gewesen ist, daß ich vielmehr Einiges zur Kenntniss seines inneren Lebens beigetragen habe, und je tiefer und erschöpfender man in die Quellen des inneren Lebens dieses als Ganzen nahezu unfassbaren Geistes eindringt, desto näher wird er uns gebracht.

Man hat Goethe oft vorgeworfen, daß er in specifisch musikalischer Hinsicht wenig geleistet und der Musik, gegenüber der Poesie, wenig Theilnahme geschenkt habe, obwohl es doch thöricht ist, einen Menschen für seine mangelnde Begabung in einem oder dem anderen Fache verantwortlich zu machen, und hat vielleicht deshalb, aus Furcht, den

großen Dichter in den Augen der Menschheit herabzudrücken, sich mit solch peinlicher Scheu der näheren Untersuchung seines Verhältnisses zur Musik fern gehalten.

Freilich lebte Goethe nicht zu einer Zeit, wo an eine „Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ zu denken war, dazu waren die musikalischen Mittel der Zeit zu unvollständig, aber das ist eben ein Mangel der Zeit gewesen und nicht ein Mangel unseres Dichters. Vielmehr werden wir sehen, daß gerade Goethe die Schöpfung eines höheren musikalischen Kunstwerkes, wenn auch bei weitem nicht im Sinne unseres modernen Musikdramas, vorausgesehen hatte, und daß ihm nur der Musiker fehlte, den er bei seinem eigenen Mangel an musikalischen Fähigkeiten nöthig gehabt hätte, um mit ihm ein großes Kunstwerk zu schaffen.

In Goethes Hause wurde viel musiciert. Der Großvater war ein leidenschaftlicher Musikfreund, der Vater spielte Flöte und Laute, die Mutter sang und spielte Klavier. Auch Goethe wurde mit seiner Schwester im Klavierspiel unterrichtet. Doch scheint er es hierin nicht besonders weit gebracht zu haben.

In Straßburg und Frankfurt pflegte er eifrig das Violoncellspiel, doch schreibt er an Herder: „ich kann schreiben, aber keine Federn schneiden, drum krieg ich keine Hand, das Violoncell spielen, aber nicht stimmen.“ Auch den Gesang pflegte er. Doch brachte er es wohl kaum je zu einem größeren Fortschritt in diesem oder jenem, am ehesten noch mit seiner Stimme, die ja doch in der gesprochenen Rede von tiefbewegendem Ausdruck gewesen sein soll.

Aus späterer Zeit wissen wir von seinen musiktheoretischen Studien, auf die wir noch zurückkommen, ja er hat sich sogar selbst noch als Sechziger im Componieren versucht.

Mehr als über sein eigenes musikalisches Talent wissen wir über die Urtheile, die er über die Talente anderer, zum Theile berühmter Musiker seiner Zeit äußerte. So hatte er im **Breitkopf**'schen Hause in Leipzig, wo gelegentlich auf Anregung des ältesten Sohnes **Bernhard Theodor Breitkopf**, der einige Lieder Goethes componiert hat,\*) viel musiciert wurde, die beiden Componisten **Vöhlein** und **Giller** kennen gelernt. **Vöhlein**, anfangs Musik-Director in Weimar, später Musiklehrer in Leipzig und Leiter der wöchentlichen Liebhaberconcerte, componierte Goethes „Neujahrslied“.\*\*\*) Durch **Johann Adam Giller**, der gleichfalls Concerte in Leipzig leitete, lernte Goethe die beiden berühmten Sängerinnen **Schmehling** und **Corona Schröter** kennen.

**Gertrud Schmehling**, später verhehelichte **Mara**, damals sechzehn Jahre alt, errang bedeutende Triumphe in den Concerten, wobei ihr Goethe, wie er später an Zelter\*\*\*) schreibt: „als ein erregbares Studentchen wüthend applaudirt“ hatte. Später, als er 1831 aufgefordert wurde, zu einem Fest, das der Mara bereitet wurde, „einiges Poetische“\*\*\*) zu liefern, dichtete er in angenehmer Erinnerung an seine

---

\*) „Neue Lieder“, in Melodien gesetzt von Bernhard Theodor Breitkopf, Leipzig, 1770. (Vgl. Bernays, der junge Goethe, I. 93 u. ff.)

\*\*\*) Erschienen in den „Hamburger Unterhaltungen“, Decemberheft 1769.

\*\*\*) Brief Goethes an Zelter vom 3. Februar 1831. (Niemer: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832. Berlin 1833—1834, VI. 129.)

ehemalige Begeisterung für die Künstlerin und zugleich als Beweis seiner fortdauernden Wertschätzung derselben einige Verse, die er, des parallelen Gegensatzes wegen, mit den Jahreszahlen 1771 und 1831 (also sechzig Jahre Künstlerlaufbahn!) versah. Indes die Jahreszahl 1771 stimmt nicht ganz; Goethe hatte ja schon 1768 Leipzig verlassen. Sene Verse lauten:

### **Der Demoiselle Schmechling.\*)**

Nach Aufführung der Haffischen Santa Elena al Calvario.  
Leipzig 1771.

Klarster Stimme, froh an Sinn —  
Reinste Jugendgabe —  
Zogst du mit der Kaiserin  
Nach dem heil'gen Grabe.  
Dort, wo Alles wohl gelang,  
Unter den Beglückten  
Riß dein herrschender Gesang  
Mich, den Hochentzückten.

### **An Madame Mara.**

Zum frohen Jahresfeste.  
Weimar 1831.

Sangreich war dein Ehrenweg,  
Jede Brust erweiternd:  
Sang auch ich auf Pfad und Steg,  
Müh' und Schritt erheiternd.

---

\*) Anmerkung: Goedeke bezweifelt die Echtheit dieser ersten Strophe, doch scheint sie mir außer Zweifel, in dem oben erwähnten Briefe gegen Zelter spricht Goethe ausdrücklich von „ein paar Strophen“.

Nah dem Ziele denk ich heut  
Dener Zeit, der süßen;  
Fühle mit, wie mich's erfreut,  
Segnend dich zu grüßen.

Später gieng Gertrud Schmebling zum Theater über.

Ihre noch berühmtere Fachcollegin: **Corona Elisabeth Wilhelmine Schröter**, damals 17 Jahre alt, zeichnete sich durch ein außerordentlich inniges Gefühl aus, womit sie ihren Gesang zu begleiten wußte. „Wenn beide in Concerten nebeneinander sangen, erzählt Goedeke, wußten die entzückten jungen Leute nicht, welcher sie den Preis geben sollten, und überschütteten beide mit dem lautesten Beifall“. Von 1778 gehörte Corona Schröter der Weimarer Hofbühne an, wo sie mit Goethe wiederholt zusammentraf und seine Bewunderung genoß. Sie zog sich später vom öffentlichen Auftreten ganz zurück und pflegte in kleinerem häuslichen Kreise eifrig die Musik. Auch als Componistin war sie thätig, 1786 erschienen ihre 25 Lieder in Weimar bei Hoffmann im Verlage. Sie starb, fast ganz vergessen, 1802 in Ilmenau.

Auch ihr widmete Goethe nach Aufführung des Haffe'schen Dratoriums Sant' Elena al Calvario, December 1767, eine Strophe:\*)

Unwiderstehlich muß die Schöne uns entzücken,  
Die frommer Andacht Reize schmücken;  
Wenn jemand diesen Satz durch Zweifeln noch entehrt,  
So hat er dich niemals als Helena gehört.

---

\*) Bernays, der junge Goethe, I. 92. (vgl. auch Goethe, Annalen oder Tag- und Jahreshefte. 1802).

Einen weiteren musikalischen Verkehr gewährte Goethe die Bekanntschaft mit **Friederike Deser** in Leipzig, der geistvollen und gebildeten Tochter Adam Friedrich Desers, bei dem Goethe Zeichenunterricht genommen hatte; mit ihr besuchte er Concerte und Theater, und ihre harmonische Stimme gewährte ihm manchen Kunstgenuß.

Er widmete ihr folgende Strophe:\*)

Frankfurt, am 6. November 1768.

— — — — —  
Ich kam zu dir, ein Todter aus dem Grabe,  
Den bald ein zweiter Tod zum zweitenmal begräbt,  
Und wem er nur einmal recht nah um's Haupt geschwebt —,  
Der bebt

Bei der Erinnerung, gewiß so lang er lebt.

Ich weiß, wie ich gezittert habe;

Doch machtest du mit deiner süßen Gabe

Ein Blumenbeet mir aus dem Grabe — — — — —

— — — — —  
Du hast die Lieder nun, und zur Belohnung

Für Alles, was ich für dich litt,

Besuchst du deine sel'ge Wohnung,

So nimm' sie mit,

Und sing' sie manchmal an den Orten

Mit Lust, wo ich aus Schmerz sie sang,

Dann denk' an mich — — — — —

\*) Bernays, der junge Goethe I. 30—33.

Nach diesen immerhin flüchtigen und weniger bedeutenden musikalischen Bekanntschaften aus seiner Leipziger Zeit trat Goethe zum erstenmale mit einem bedeutenderen Musiker von Fach in nähere Beziehungen: **Philipp Christoph Kayser** aus Frankfurt (1755—1823). Dieser Mann hatte, seitdem er Goethe kennen gelernt (Anfang 1770), für diesen eine bis an Manie grenzende Verehrung; man erzählt, wie er Goethes Hand täuschend nachahmte, seine Briefe genau so wie Goethe zusammenfaltete und ein ähnliches Pötschaft führte wie dieser.\*) Andererseits übte sein treffliches Klavierspiel auf Goethe einen besonderen Zauber aus, Goethe pries ihn als das größte musikalische Genie und empfahl ihn nach Zürich, sowie er und Klingler und Schleiermacher immer bestrebt waren, den unsteten Mann, der Componist, Musiklehrer, Klaviervirtuos, Dichter, Freimaurer, Tourist, Polyhistor und Politiker zugleich war, zu fördern. Schleiermacher verschaffte ihm endlich auch den Hofrathstitel.

Aus dem Verkehr mit diesem Manne ersehen wir zum erstenmale klar, wie sehr Goethe bestrebt war, einen ihm ebenbürtigen Musiker zu finden, mit dem er Hand in Hand für den Aufschwung des musikalischen Dramas selbstschaffend und anregend thätig sein könnte. Leider ist ihm eine solche Freundschaft nie erstanden. Es ist rührend zu betrachten, wie der Dichter des Faust es nicht verschmäht, mit Musikern, die immerhin nur Sterne höchstens zweiten Grades bleiben, in Verkehr zu treten, um dadurch die ihm

---

\*) Burkhardt: Goethe und der Componist Ph. Chr. Kayser, Leipzig, Grunow, 1879.

selbst fehlende musikalische Seite in praktischer Weise zu ergänzen, wie er alles Mögliche thut, um den Musiker anzuregen und zu befriedigen.

1776 hatte sich Kayser mit der Composition von Liedern aus Goethes Singspiel „**Erwin und Elmire**“ beschäftigt, 1799 trug ihm Goethe die Composition des auf der Schweizerreise entstandenen Singspiels „**Fery und Vätely**“ auf, in Beziehung auf welches Goethe an Kayser einen Brief schrieb, worin er ihn mit außerordentlicher Feinheit der Unterscheidung auf die in seinem Singspiel vorkommenden Arten der Gesänge aufmerksam macht. Dieser Brief ist charakteristisch für den Eifer, mit dem sich Goethe die Sache angelegen sein ließ; diese, man könnte sagen, musktheoretische Abhandlung könnte jedem Fachmann Ehre machen. Die betreffende Stelle lautet:\*)

„Nur eins muß ich noch vorläufig sagen: ich bitte Sie, darauf Acht zu geben, daß eigentlich dreierlei Arten von Gesängen drinne vorkommen. Erstlich **Lieder**, von denen man supponiret, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nur in ein oder der andern Situation anbringt. Diese können und müssen eigne, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält.

Zweitens **Arien**, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verlohren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden von der sanftesten

---

\*) Brief Goethes an Kayser vom 29. December 1779.

bis zu der heftigsten Empfindung. Melodie und Accompanement müssen sehr gewissenhaft behandelt werden.

Drittens kommt der rytmische Dialog, dieser giebt der ganzen Sache die Bewegung; durch diesen kann der Komponist die Sache bald beschleunigen, bald wieder anhalten, ihn bald als Deklamation in zer-rissenen Takten traktiren, bald ihn in einer rollenden Melodie sich geschwind fortbewegen lassen. Dieser muß eigentlich der Stellung, Handlung und Bewegung des Acteurs angemessen seyn und der Komponist muß diesen immerfort vor Augen haben, damit er ihm die Pantomime und die Aktion nicht erschwere. Dieser Dialog, werden Sie finden, hat in meinem Stück fast einerley Silbenmaß, und wenn Sie so glücklich sind, ein Hauptthema zu finden, das sich gut dazu schickt, so werden Sie wohl thun, solches immer wieder hervorkommen zu lassen und nur durch veränderte Modulation, durch Major und Minor, durch angehaltenes oder schneller fortgetriebenes Tempo die einzelnen Stellen zu nüanciren. Da gegen das Ende meines Stückes der Gesang anhaltend fortgehen soll, so werden Sie mich wohl verstehen, was ich sage, denn man muß sich alsdann in Acht nehmen, daß es nicht gar zu bunt wird. Der Dialog muß wie ein glatter goldner Ring sein, auf dem Arien und Lieder wie Edelgesteine aufsitzen.“

Und in einem folgenden Briefe\*) setzt er diese Erklärungen fort:

\*) Vom 30. Januar 1780.

„Den Charakter des Ganzen werden Sie nicht verfehlen; leicht gefällig, offen ist das Element, worin so viele andere Leidenschaften von der innigsten Rührung bis zum auffahrendsten Zorn u. s. w. abwechseln. Edle Gestalten sind in die Bauernkleider gesteckt und der reine einfache Adel der Natur soll in einem wahren angemessenen Ausdruck sich immer gleich bleiben. Sie haben in dem Augenblick, da ich dieses schreibe, vielleicht schon mehr über das Stück nachgedacht, als ich Ihnen sagen kann, doch erinnere ich Sie nochmals, machen Sie sich mit dem Stück recht bekannt, ehe Sie es zu komponiren anfangen, disponiren Sie Ihre Melodien, Ihre Accompagnements u. s. w., daß alles aus dem Ganzen in das Ganze hineinarbeitet. Das Accompagnement rathe ich Ihnen sehr mäßig zu halten, nur in der Mäßigkeit ist der Reichthum, wer seine Sache versteht, thut mit zwei Violinen, Viola und Bass mehr, als andere mit der ganzen Instrumentenkammer. Bedienen Sie sich der blasenden Instrumente als eines Gewürzes und einzeln; bei der Stelle die Flöte, bei einer die Fagot, dort Hautboe, das bestimmt den Ausdruck und man weiß, was man genießt, anstatt daß die meisten neuern Komponisten, wie die Küche bei den Speisen einen Hautgout von allerlei anbringen, darüber Fisch wie Fleisch und das Gesottene wie das Gebratene schmeckt.“

Goethe drängte zur Vollendung der Composition. Ein gewisser Siegmund Freiherr von Seckendorff hatte sich daran versucht, aber nichts zustande gebracht; ebensowenig hatte

Kayser es zuwege gebracht. 1781 kam Kayser selbst nach Weimar, wo ihm Goethe eine Stelle zu verschaffen suchte. Nachdem er daselbst vielfache Anregungen zu Compositionen empfangen und sich zur Freimaurerei bekannt hatte, verließ Kayser Weimar noch im selben Jahr.

Aber auch jetzt stand ihm Goethe beiseite. Er wollte ihn **Gluck**, der damals in Wien weilte, „näher bringen“.\*) Bekanntlich hatte dieser zu jener Zeit durch seine mit großem Beifall aufgenommene Oper **Phigeneie in Tauris** über seinen Gegner Picinni, dem (in dem sogenannten Streit der Picinnisten und Gluckisten) die Composition derselben Oper aufgetragen worden war, einen entscheidenden Sieg davongetragen und stand auf der Höhe seines Ruhms. Mit der Fürsorge eines Vaters empfiehlt nun Goethe seinem Schützling Kayser Mittel und Wege, um den Wiener Geschmack kennen zu lernen, verspricht ihm Geld und ein Empfehlungsschreiben an Gluck, und fügt hinzu: „Sie sollen zu weiter nichts verbunden seyn, als Alles aus Sich zu machen, wessen Sie fähig sind.“\*)

Ob aber Kayser Goethes Rath befolgt hat, ist nicht erwiesen. Ihr Verkehr dauert indes fort.

Im Sommer 1782 entstand das kleine Singspiel „**Die Fischerin**“, worin der „Erlkönig“ und andere volksthümliche Gedichte aufgenommen wurden; Corona Schröter soll die Begleitung der Lieder gemacht haben.\*\*)

---

\*) Brief vom 10. September 1781.

\*\*\*) Hiller Ferdinand, „Goethes musikalisches Leben“, Köln, 1883. — Doch ist diese Schrift wegen mancher unrichtigen und ungenauen Daten mit Vorsicht und Controlle zu behandeln.

1784 folgte „**Scherz, List und Rache**“, eine Operette, wie Goethe selbst es bezeichnete. Kayser befand sich damals in Italien, begleitet von dem Freimaurer Lühr. Wiederum sucht ihn Goethe anzuregen und zu Höherem zu begeistern:

„ — — — — — Fahren Sie fort mit ruhigem reinen Sinne Sich an allen Gegenständen Ihres Faches zu üben, wie angenehm wäre es mir, wenn Sie das Verlangen mit zurückbrächten, ein Werk, es sei von welcher Art es wolle, zu unternehmen. Wie gerne würde ich, was ich könnte, dazu beitragen. Es wird sich davon reden lassen, und wenn ich gleich jetzt in unpoetischen Umständen bin, so wird doch dieser schlafende Genius wieder zu wecken sein — — — — —.“\*)

Kayser scheint sich mit der Operette in der That beschäftigt zu haben, denn Goethe schreibt an ihn:

„Ich freue mich, daß Sie an dem kleinen Singspiel eine Art von italienischer Gestalt gefunden haben, geben Sie ihr nun den Geist, damit sie lebe und wandle.“\*\*)

Und wieder gibt er ihm Lehren und Erklärungen einzelner Stellen seines Gedichts, immer den hohen Wert der Musik vor Augen, durch die er sein Werk veredelt sehen will:

„Folgen Sie übrigens Ihrem Herzen und Gemüthe. Gehen Sie der Poesie nach wie ein Waldwasser den Felsrinnen, Ritzen, Vorsprüngen und Abfällen und machen die Cascade erst lebendig.“\*\*\*)

---

\*) Goethe an Kayser, 24. Juni 1784.

\*\*\*) Goethe an Kayser, 25. April 1785.

\*\*\*\*) Goethe an Kayser, 20. Juni 1785.

Kayser componierte thatsächlich an dem Singspiel und sandte das Fertige an Goethe, der es sich vorsingen ließ und eifrig studierte. Er lobte die einzelnen Nummern, während andrerseits Kayser mit dem ihm vorliegenden Texte nicht immer so zufrieden war. Insbesondere zeigte sich seine Schwäche darin, daß er mit des Dichters lebendigeren Rhythmen nichts anzufangen wußte, und ihn darum interpellierte. Goethe legte ihm den Grund in freundschaftlichster Weise klar, er sagt, er habe „den fließenden Gang der Arie unterbrochen, wo Leidenschaft eintrat, oder vielmehr, ich dachte ihn zu heben, zu verstärken“.\*) Dieser lebhaftere Rhythmus aber gieng Kayser zu hoch, und so läßt sich Goethe herab, „ich will Ihnen in solchen Fällen eine doppelte Lesart (!) zuschicken, und wenn ich es ja versäumen sollte, auf Ihre Erinnerung jederzeit nachbringen“.\*)

1789 faßte Goethe den Plan zu dem Singspiel „**Die ungleichen Hausgenossen**“ und beabsichtigte eine Auf-  
führung, „um dem jungen Künstler ein Stück Geld zu verschaffen und ihn in der deutschen Welt bekannt zu machen“.\*\*)

Auch in Italien erlahmte Goethes Interesse an Kayser nicht. „Ich habe doch schon geschrieben, daß Kayser herkommt? — — — — — Ich erwarte ihn in einigen Tagen mit der nun vollendeten Partitur unserer Scenerieen. Du kannst denken, was das für ein Fest sein wird!“, schreibt er, oder: „Kayser ist nun da, und es ist ein dreifach Leben, da die Musik sich anschließt“.\*\*\*)

---

\*) Goethe an Kayser, 23. Jänner 1786.

\*\*) Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel, Seite 70.

\*\*\*) 10. November 1787.

In der That folgte Kayser Goethe 1787 nach Italien nach, in Rom trafen sie zusammen, und es entspann sich ein reges, freundschaftliches Verhältnis, das durch Goethes Vorliebe für Kayser's treffliches Klavierspiel und ihre gemeinsamen Studien der italienischen Kirchenmusik nur noch inniger zu werden schien. Auch ersuchte Goethe Kayser, von „**Egmont**“ „Die Symphonie (d. h. die Ouverture), die Zwischenakte, die Lieder und einige Stellen des fünften Actes, die Musik verlangen,“ zu componieren. Kayser componierte auch die Ouverture und brachte sie mit; aber bald fühlte Goethe lebhaft, was ihm vom ersten Augenblicke an wohl klar gewesen war, was er aber bei seiner „leichtsinrigen, leidenschaftlichen Begünstigung problematischer Talente“, die er selbst später als einen „Fehler seiner früheren Jahre, den ich niemals ganz ablegen konnte,“ bezeichnete, gern übersehen hatte, daß nämlich Kayser nicht der Mann war, der mit seinen Arbeiten gleichen Schritt halten könne, er bedauert selber, „mit Freund Kayser seit geraumer Zeit schon in einem Unternehmen befangen gewesen zu sein, das nach und nach immer bedenklicher und weniger ausführbar schien.“\*) Und in der That trat zwischen den beiden allmählich eine Mißstimmung ein, die durch das wenig rücksichtsvolle Benehmen des allzuoffenen und geraden Kayser gegenüber der Herzogin, als ihn Goethe am Weimarer Hofe unterzubringen versuchte, nur geschürt wurde.

Am 10. September 1789 kehrte Kayser nach Zürich zurück, und Goethe schreibt später, unmutig über ihre mißglückten gemeinsamen Versuche im Singspiel: „Alles unser

---

\*) Zweiter Aufenthalt in Rom, November 1787; Bericht (1829).

Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, gieng verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug Alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.“\*)

Die Beziehungen zu Kayser hörten ganz auf, als Goethe sich einem andern Musiker näherte, mit dem aber auch ein länger andauerndes gemeinsames künstlerisches Schaffen unmöglich war: **Johann Friedrich Reichardt** (1752—1814). Gleichwohl ist Reichardt der Mann, der wenigstens quantitativ am meisten Goethe'sche Texte componierte.\*\*\*) Über Reichardt gibt Goethe selber folgendes Urtheil:

„— — — — — Man war mit ihm, ungeachtet seiner vor- und zudringlichen Natur in Rücksicht auf sein bedeutendes Talent, in gutem Vernehmen gestanden; er war der Erste, der mit Ernst und Stetigkeit meine lyrischen Arbeiten durch Musik ins Allgemeine förderte, und ohnehin lag es in meiner Art, aus herkömmlicher Dankbarkeit unbequeme Menschen fortzudulden, wenn sie mir es nicht gar zu arg machten, alsdann aber meist mit Ungestim ein solches Verhältniß abzubrechen. Nun hatte sich Reichardt mit Wuth und Ingrimm in die Revolution geworfen; ich aber, die gräulichen, unaufhaltbaren Folgen solcher gewaltthätig aufgelösten Zustände mit Augen schauend, und zugleich ein ähnliches Geheintreiben im Vaterlande durch und durch blickend, hielt ein- für allemal am Bestehenden fest, an dessen Verbesserung, Belebung und Richtung zum

\*) Zweiter Aufenthalt in Rom, November 1787; Bericht (1829).

\*\*) Hiller, Goethes musikalisches Leben, Seite 44.

Sinnigen, Verständigen ich mein Leben lang bewußt und unbewußt gewirkt hatte, und konnte und wollte diese Gesinnung nicht verhehlen.

Reichardt hatte auch die Lieder zum Wilhelm Meister mit Glück zu componiren angefangen, wie denn immer noch seine Melodie zu: Kennst du das Land, als vorzüglich bewundert wird. Unger\*) theilte ihm die Lieder der folgenden Bände mit; und so war er von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher; daher sich im Stillen ein Bruch vorbereitete, der zuletzt unaufhaltsam an den Tag kam." \*\*)

Die erwähnten Compositionen Reichardts erschienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig unter dem Titel: „Goethes Lieder, Oden u.“ Von Singpielcompositionen sind „Erwin und Elmire“, „Tery und Bätely“, „Claudine von Villa Bella“ bekannt. Trotz einiger hie und da recht hübschen Arien bleibt doch die ganze Singpielcomposition Reichardts trocken und ohne inneren Zusammenhang, ganz und gar nach italienischer Schablone. \*\*\*)

Auch Goethe urtheilte später kühler über ihn; Schiller hatte sich mit Reichardt überhaupt nie vertragen, und so finden wir in den **Kenien** folgende scharfe Ausfälle auf seine Compositionen: \*\*\*\*)

---

\*) So hieß der Verleger Goethes.

\*\*) Annalen oder Tag- und Jahreshefte. 1795.

\*\*\*) Siller, Goethes musikalisches Leben, Seite 45.

\*\*\*\*) Schriften der Goethe-Gesellschaft, VIII. Band, 1893. (Nr. 338, 339, 340, 433, 806).

### Reichardt'sche Compositionen.

Dieſs iſt Muſik fürs Denken. So lang man ſie höret, ge-  
fällt ſie  
Keinem, zwey Stunden darauf macht ſie erſt rechten  
Effect.

### Der böſe Gefelle.

Dichter, bitte die Muſen vor ihm dein Lied zu bewahren,  
Auch dein leichteſtes zieht nieder der ſchwere Gefang.

### Überſchriften zu ſeinen Melodiceen.

Froſtig und herzlos iſt der Gefang, doch werden die Leſer  
Auf beſonderm Poſtſcript höflich zu fühlen erſucht.

Und auf Reichardt, als Redactor des Journals „Deutsch-  
land“, findet ſich folgendes Kenium:

### Das Journal Deutschland.

Alles beginnt der Deutsche mit Feierlichkeit, und ſo zieht auch  
Dieſem deutſchen Journal blaſend ein Spielmann voran.

### Kunſtgriff.

Schreib an die Journale nur anonym, ſo kannſt du mit vollen  
Backen deine Muſik loben, es merkt es kein Menſch.

So begabt und talentiert alſo auch Reichardt auf muſi-  
kalischem Gebiete geweſen iſt, zu einem andauernden, erfolg-  
reichen Zuſammenwirken auf dramatiſchem Gebiet mit Goethe  
iſt es nicht gekommen; dazu war ſchon beider Naturanlage  
zu wenig übereinſtimmend; umſo hoffnungsvoller ſchien das

um jene Zeit angeknüpfte Verhältnis zu einem Musiker, das an Innigkeit und Vertraulichkeit stets zunahm und durch dreißig Jahre andauerte: zu **Carl Friedrich Zelter**.

Gleich die Art der Anknüpfung dieses zärtlichen Verhältnisses charakterisiert dasselbe. Zelter berichtet selbst darüber folgendermaßen:

„ — — — — — Am 12. November 1812 berichtete ich den Tod meines ältesten Sohnes, den Goethe persönlich gekannt, und der sich an dem nämlichen Morgen durch einen Pistolenschuß entleibt hatte.

Auf diesen kurzen Brief folgte eine schnelle Antwort, die mich wie einen Schicksalsbruder mit dem vertraulichsten Du anredete.

Da ich denken mußte, daß eine solche Benennung wohl nur momentan aus Menschlichkeit und Antheil eines erschütterten Herzens heraufgesprungen, beantwortete ich diesen Brief, zwar mit der Ergießung einer übervollen Brust, doch mit verdoppelter Ehrfurcht gegen einen von mir aufs höchste verehrten Mann.

Goethes Briefe aber folgten in dieser Zeit oft genug auf einander, daß ich denken durfte, an die Stelle eines verlorenen Sohnes einen lebendigen Bruder gewonnen zu haben.“\*)

**Carl Friedrich Zelter** (1758 — 1832) hatte nach dem Tode seines Lehrers Fasch, 1800, die Leitung der Berliner Sing-Akademie übernommen und 1808 die erste

---

\*) Fragment von Zelters eigenhändiger Lebensbeschreibung. (Niemer: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bei 1832. Berlin, 1833—1834. I. Band, Seite XI.—XIV.)

Liedertafel gegründet. Er war von seinem Vater zum Maurerhandwerk bestimmt, hatte aber von Jugend auf bedeutende musikalische Fertigkeiten und Kenntnisse und befand sich, wie Goethe selber schreibt, „in dem seltsamsten Drange zwischen einem ererbten, von Jugend auf geübten, bis zur Meisterschaft durchgeführten Handwerk, das ihm eine bürgerliche Existenz öconomisch versicherte, und zwischen einem angeborenen, kräftigen, unwiderstehlichen Kunsttriebe, der aus seinem Individuum den ganzen Reichthum der Tonwelt entwickelte.“\*)

Zelters Melodien sind inniger als die Reichardts, weil sie volksthümlicher sind. Der Gipfel seiner Compositionen aber liegt in den Liedern für Männerchor, die er für seine Liedertafel componierte. Goethe fand an Zelters Compositionen Gefallen. Er schreibt:

„Seine Melodie des Liedes: ich denke Dein hatte einen unglaublichen Reiz für mich, und ich konnte nicht unterlassen, selbst das Lied dazu zu dichten, das in dem Schiller'schen Musenalmanach steht.“\*\*)

Es ist dies eine Umdichtung, der ursprüngliche Text rührt von Frau Bron, geb. Münter, her, betitelt „Nähe des Geliebten,“ 1795. Und er fährt fort:

„— — — und so kann ich von Herrn Zelters Compositionen meiner Lieder sagen: daß ich der Musik kaum solche herzliche Töne zugetraut hätte.“\*\*)

---

\*) Annalen oder Tag- und Jahreshäfte. 1803.

\*\*\*) Goethe an Frau Unger, 13. Juni 1796.

Jetzt finden wir auch, daß Goethe durch den Musiker zu eigenen Dichtungen angeregt wird, „denn wenn meine Lieder“, schreibt er, „Sie zu Melodien veranlaßten, so kann ich wohl sagen daß Ihre Melodien mich zu manchem Liede aufgeweckt haben und ich würde gewiß, wenn wir näher zusammen lebten, öfter als jetzt mich zur lyrischen Stimmung erhoben fühlen.“\*)

Und in demselben Briefe theilt er Zelter einen Plan mit, der, wenn Goethe einen größeren als eben Zelter zur Seite gehabt hätte, außerordentlich fruchtbar hätte werden können. Er schreibt:

„Ich lege eine Production bey, die ein etwas seltsames Ansehen hat. Sie ist durch den Gedanken entstanden: ob man nicht die dramatischen Balladen so ausbilden könnte, daß sie zu einem größern Singstück dem Componisten Stoff gäben. Leider hat die gegenwärtige nicht Würde genug, um einen so großen Aufwand zu verdienen (!).“

Die erwähnte Ballade, aus der sich ein dramatisches Singstück entwickeln sollte, war keine geringere als **„die Walpurgisnacht“**. Zelter antwortet:

„Die erste Walpurgisnacht ist ein sehr eigenes Gedicht. Die Verse sind musikalisch und singbar. Ich wollte es Ihnen in Musik gesetzt hier beylegen und habe ein gutes Theil hineingearbeitet, allein ich kann die Lust nicht finden die durch das Ganze weht und es soll lieber noch liegen bleiben.“ \*\*\*)

---

\*) Goethe an Zelter, 26. August 1799.

\*\*) Zelter an Goethe, 21. September 1799.

Es tritt uns also schon hier, zu Beginn des Verhältnisses der beiden, entgegen, wie auch Zelter unfähig war, auf einen höheren musikalisch-dramatischen Gedanken Goethes, den dieser selbst mit der größten Bescheidenheit angekündigt hatte, einzugehen, oder gar ihn zu verwirklichen, da er nicht imstande war, sich über eine dem neuen Werke nicht mehr anpassende Form zu erheben, um eine neue dem neuen Gedanken würdigere zu schaffen. Er gibt dies übrigens mit rührender Offenherzigkeit selbst zu, wenn er schreibt:

„ — — — — Was Sie mir einst, bey Gelegenheit der ersten Walpurgis-Nacht, von der dramatischen Form der Romanzen geschrieben, befestigte mir eine Neigung die ich schon im Zauberlehrling zu entwickeln versucht hatte. Die Walpurgisnacht bleibt aber deswegen unfertig, weil sich mir immer die alte abgetragene Cantatenuniform aufdrängte.“\*)

Audere Pläne und Entwürfe, Versuche und Vorschläge folgten, so von einer Cantate, anlässlich des Reformations-Jubiläums, „im Sinne des Händelschen Messias“;\*\*) mit unendlicher Liebenswürdigkeit geht der Dichter dem unbeholfenen Componisten an die Hand, gibt ihm ausführliche Anmerkungen, auch in musikalischer Hinsicht; Zelter ist anfangs begeistert, bringt aber nichts zustande, und der schöne Plan wird fallen gelassen.

Noch viele andere Pläne und Entwürfe machte Goethe auch mit anderen Componisten; so eine Arbeit, die für

---

\*) Zelter an Goethe, 12. December 1802.

\*\*) Goethe an Zelter, 14. November 1816.

längere Zeit sein Interesse in Anspruch nahm, die Fortsetzung der Schikaneder-Mozart'schen **Zauberflöte**.

Hier ist es nun an der Zeit, einen Blick auf Goethes Theaterdirection in Weimar zu werfen, insoweit es sich um die Hebung und Förderung des musikalischen Dramas handelt.

Goethe hatte im Jahre 1791 mit der Leitung des Weimarer Hoftheaters zugleich von seinem Vorgänger Belluomo ein reiches Opernrepertoire übernommen. Dieser Form der dramatischen Kunst hatte er von jeher viel Interesse entgegengebracht. Während nun Einfiedel und Vulpius, unterstützt von dem Concertmeister Kranz, italienische und französische Opern für diese Bühne bearbeiteten, indem sie ihnen neue Texte unterlegten, theils sogar den Text ganz neu herstellen mußten, und auf diese Art für das Theater immer eine Fülle von Stücken in Bereitschaft gehalten wurde, wandte sich Goethe, seiner alten Neigung folgend, mehr der Schöpfung eigener Werke dieser Art zu, obwohl auch er dergleichen Arbeit nur als Nebenarbeit ansah, die zu jeder Zeit, auch „in mittlerer Stimmung“ gearbeitet werden könne.\*)

Nachdem „**die Entführung aus dem Sérail**“ und „**Don Juan**“ vorausgegangen waren, wurde am 16. Jänner 1794 „**die Zauberflöte**“ zum erstenmale aufgeführt. Der Eindruck war ein ungeheurer, die Aufführung war für Weimar geradezu ein Ereignis. Mozart wurde seit der Zeit die Hauptstütze des Weimariſchen Repertoires. Die statisti-

---

\*) Goethe an Schiller, 12. Mai 1798.

schen Aufzeichnungen\*) über die Aufführungen am Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung ergeben, daß Mozarts Opern den anderen Stücken in der Zahl der Aufführung weit vorausgehen, und unter diesen die Zauberflöte den ersten Rang einnimmt.

Goethe begann die Arbeit an der Fortsetzung der Zauberflöte im Jahre 1795 und arbeitete zeitweilig daran, Schiller suchte ihn davon abzuhalten und warnte:

„— — — — Wenn Sie zu der Fortsetzung der Zauberflöte keinen recht geschickten und beliebten Componisten haben, so setzen Sie sich, fürcht' ich, in Gefahr, ein undankbares Publikum zu finden, denn bei der Repräsentation selbst rettet kein Text die Oper, wenn die Musik nicht gelungen ist, vielmehr läßt man den Poeten die verfehlte Wirkung mit entgelten \*\*)

Goethe aber hat nie einen Componisten für sein Werk gefunden, deshalb ist es auch Fragment geblieben.

In aller Kürze seien noch einige Pläne Goethes erwähnt:

Ende 1776 **Vila**, eine Oper, obwohl Schauspiel genannt, von Seckendorff componiert.

1811 die Cantate **Rinaldo**, von Winter componiert.

1813 die **Idylle** zum Geburtstage der Herzogin; eine Composition ist nicht bekannt.

1813 die Oper **der Löwenstuhl**.

---

\*) Burkhardt, das Repertoire des Weimariſchen Theaters unter Goethes Leitung, 1791—1817.

\*\*\*) Schiller an Goethe, 11. Mai 1798.

1815 **Proserpina**, ein Monodrama aus dem **Triumph der Empfindsamkeit** aufgeführt, mit Eberwein's Musik.

Anderer musikalische Pläne übergehen wir hier; es würde zu weit führen.

Wir haben also gesehen, welche Bedeutung Goethe der Musik auf dramatischem Gebiete beigelegt hat, wie er immer bestrebt gewesen war, in diesem Sinne zu schaffen, wir haben aber gleichzeitig auch gesehen, wie wenig es ihm gelungen ist, einen ihm ebenbürtigen Componisten zu finden, der zu solcher gemeinsamer Arbeit gewachsen gewesen wäre.

Es wäre eine anstrengende und weitläufige Arbeit, alle Stellen zusammenzutragen, die für Goethes Auffassung von dem Wesen der Musik als solchem und von einzelnen Musikern im Besonderen sprechen.

„Musik habe ich kommen lassen“, schreibt er, während er an der **Iphigenie** arbeitet,\*) „die Seele zu lindern und die Geister zu entbinden“.

Oder über die **Proserpina**:

„Nunmehr aber ist es Zeit, der Musik zu gedenken, welche hier ganz eigentlich als der See anzusehen ist, worauf jener künstlerisch ausgeschmückte Nachen getragen wird, als die günstige Luft, welche die Segel gelind, aber genügsam erfüllt und der steuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht“.

Im **Egmont** war er der Meinung: „hier im Ausdruck der Empfindung, des Ahnungsvollen, des Unausprechlichen könne und solle der Musiker weiter gehen“.

\*) Brief an die Frau von Stein.

So lesen wir in der ersten Fassung von **Erwin und Elmire** (1775):

„Die Musik wage es, die Gefühle dieser Pausen auszudrücken“.

Es war ein Axiom Goethes, daß die Tonkunst „das wahre Element sei, woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren“. Und gewiß ist es Goethe aus der Seele gesprochen, wenn er **Werther** sagen läßt:

„Sie hat eine Melodie, die sie auf dem Clavier spielt mit der Kraft eines Engels, so simpel und geistvoll! Es ist ihr Liebling, und mich stellt es von aller Pein, Verwirrung und Grillen her, wenn sie nur die erste Note davon greift. — Kein Wort von der alten Zauberkraft der Musik ist mir unwahrscheinlich, wie mich der einfache Gesang angreift“.

Oder über **Scherz, List und Rache**:

„ — — — — Die Zeichnung ist bestimmt, aber das ganze helldunkel, insoferne es nicht auch schon in der Zeichnung liegt, die Farbengebung bleibt dem Componisten. Es ist wahr, er kann in die Breite nicht ausweichen, aber die Höhe bleibt ihm bis in den dritten Himmel — — — —“.\*)

Schließlich wäre noch eine poetische Stelle zu erwähnen, die Goethe dichtete, als er 1823 die polnische Pianistin, Frau Szymanowska, spielen hörte:

---

\*) Goethe an Kayser, 23. Januar 1786.

„Die Leidenschaft bringt Leiden! Wer beschwichtigt  
Bekommnes Herz, das allzu viel verloren? \*)  
Wo sind die Stunden, über schnell verflüchtigt?  
Vergebens war das Schönste dir erkoren!  
Trüb ist der Geist, verworren das Beginnen;  
Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen!  
Da schwebt Musik hervor mit Engelschwingen,  
Verflucht zu Millionen Tön' um Töne,  
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,  
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne.  
Das Auge nezt sich, fühlt in höherm Sehnen  
Den Götterwert der Töne wie der Thränen“.

Man gefällt sich heutzutage gerne darin, Goethe gewissermaßen bloßstellen zu wollen, indem man ihm ein Verständnis für **Beethoven** abspricht, er sei bei **Mozart** stehen geblieben! — In der That war Goethes Verehrung für Mozart groß, während er sich über Beethoven nicht entsprechend äußert, aber man bedenkt dabei nicht, daß Werke, wie die Beethoven'schen Synchronien für die damaligen Orchester, das Weimarer nicht ausgenommen, \*\*) Riesenaufgaben waren, die man wohl lieber bleiben ließ, und es daher gar keine Gelegenheit gab, in diese Werke so einzudringen, wie etwa in die Oper Mozarts, die ja in Weimar selbst genug oft gegeben wurde. Hören mochte sie Goethe wohl, aber wie! Lernte er doch erst spät die Compositionen **Bachs**, der damals, wie **Händel**, als Vocalcomponist nahezu ganz unbekannt war, kennen, und er äußert sich bei dieser Gelegenheit, als

\*) Reminiscenz an Ulrike von Levezow.

\*\*) Vgl. die Klage C. M. von Weber's über das Weimarer Orchester.

er sich von dem Organisten von Verfa **Bach** vorspielen ließ, in der denkbar großartigsten und ansprechendsten Weise über dessen Compositionen: „**als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltchöpfung möchte zugetragen haben.**“

Viele andere Äußerungen Goethes könnte ich anführen, so eine über den **Unterschied italienischer und deutscher Musik** in Bezug auf Harmonie, Melodie und Rhythmus,\*) oder eine **Erziehungslehre durch die Musik und zur Musik** in Wilhelm Meisters Wanderjahren,\*\*) oder die langen Auseinandersetzungen mit Zelter über eine **Theorie der Tonlehre**, analog und im Vergleich zur Theorie der Farbenlehre, z. B. über die kleine Terz als das charakterische Intervall für die Molltonart, wo er Zelters Ansicht, die übrigens die allgemein verbreitete ist, daß die kleine Terz kein „*donum* der Natur, sondern ein Werk neuerer Kunst“\*\*\*) sei, Punkt für Punkt widerlegt. \*\*\*\*)

Schließlich, und damit will ich meine Auseinandersetzung beenden, sei noch auf eine Stelle hingewiesen, die man meines Wissens bis jetzt noch wenig beachtet hat, und die doch für Goethes Verhältnis zur Musik charakteristisch ist. Sie steht in **Wilhelm Meisters Lehrjahren**, zu Beginn des dritten Buches. Bekanntlich wird dieses Buch mit dem Gesange Mignons eröffnet:

---

\*) Nameaus Neffe. Anmerkungen dazu. „Musik.“

\*\*\*) Hiller, Goethes musikalisches Leben. Seite 74 f.

\*\*\*\*) Eine „erniedrigte große Terz“.

\*\*\*\*\*) Goethe an Zelter, Karlsbad, 29. Juni 1808. „Ein Gleichnis als Nachschrift“, anknüpfend an Zelters Brief an Goethe vom 8. Mai 1808.

„Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,  
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühen,  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?  
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach,  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,  
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
Was hat man dir, du armes Kind, gethan?  
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?  
Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg,  
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,  
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:  
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!“

Zur Einführung in die Situation sei nur erinnert, daß die Stelle vorhergeht, wie Mignon in Wilhelm ihren zweiten Vater gefunden hat und, im Gefühl ihres Glücks und der Dankbarkeit zu Wilhelm ganz aufgehend, ihm dieses Lied vor seiner Thüre singt.

Da gibt nun Goethe folgende Erklärung hinzu:

„Sie fing jeden Vers feierlich und prächtig an, als ob sie auf etwas Sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas Wichtiges vortragen wollte. Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer; das: Kennst du es wohl? drückte sie geheimnißvoll und bedächtig aus; in dem: Dahin, Dahin! lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr: Laß uns ziehn! wußte sie bei jeder Wiederholung dergestalt zu modificiren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und viel versprechend war.“

Bei dieser Stelle möchte ich einen Augenblick verweilen.

Goethe gibt uns hier die Wirkung, die die Musik, der Gesang machen sollte, mit Worten wieder; er, der selbst nicht die Gabe besitzt, Musik zu produciren und auf Andere wirken zu lassen, versucht hier die nur in seinem Innern vorhandene, gewissermaßen latente Musik wenigstens dadurch annähernd dem Zuhörer oder Leser vorzuführen, indem er durch eine Art poetischer Umschreibung die Wirkung vorausgibt, die eine nach seinem Sinne geartete Composition dieser Stelle machen könnte, wie er denn selbst sich einmal gegenüber Frau Unger äußert:

„Musik kann ich nicht beurtheilen, — — — — ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht.“\*)

Goethe selbst hatte also kein genügendes selbstschöpferisches musikalisches Talent, dessen ist er sich wohl bewußt,

---

\*) Goethe an Frau Unger, 13. Juni 1796.

auch hatte er keinen ihm ebenbürtigen Musiker gefunden, weder Kayser, noch Reichardt, noch Zelter hatten auf seine höheren künstlerischen Intentionen einzugehen vermocht, all dies genügte ihm nicht, und so muß er seine Zuflucht dazu nehmen, die Wirkung zu schildern, die eine Musik an dieser Stelle thun sollte, so wie er sie in seinem Innersten verborgen schlummernd hielt.

Und damit will ich schließen und hoffe, doch einigermaßen Goethe von dem Vorwurf gerettet zu haben, der Musik als verständnislos gegenübergestanden zu haben, ein Vorwurf, der eher bei Schiller am Platze wäre, aber auch da nur bedingt, oder die dramatische Seite der Musik verkannt zu haben und nur im Schema der italienischen Opernschablone für das Weimarer Theater gearbeitet zu haben; vielmehr hoffe ich, daß es mir gelungen ist, Goethes tiefes Verständnis für die Musik, ihrem Wesen und ihrer Bedeutung nach für das menschliche Gemüth, gezeigt und somit das Verständnis des Menschen Goethe um ein Kleines gefördert zu haben.







