

Zeitschrift: Bündnerisches Haushaltungs- und Familienbuch

Herausgeber: [s.n.]

Band: - (1930)

Artikel: Goethe und die Musik

Autor: Cherbuliez, A.E.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-550303>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GOETHE UND DIE MUSIK

von DR. A. E. CHERBULIEZ

Schlägt man irgendeine größere Musikgeschichte auf, die sich mit der deutschen Musik seit Bachs Tode (1750) befaßt, so kann man sicher sein, mehr als einmal und immer wieder den Namen des größten der neueren deutschen Dichter, *J. W. Goethe*, anzutreffen. Er ist derjenige Nichtmusiker, der am häufigsten in der musikgeschichtlichen Literatur auftaucht; mit seinem Namen ist das Lebenswerk einer erstaunlich großen Reihe von Tonmeistern verbunden. Es muß daher den Musiker sowohl wie auch den literarisch gebildeten Musikfreund interessieren, welche Beziehungen Goethe zur Musik hatte und welche Dinge und Leistungen es gewesen sind und immer wieder sein werden, die so manchen Musiker der verschiedensten Richtungen stets wieder wie mit magischem Zauber zu dieser großen Künstler- und Geistesgestalt hinziehen.

Goethes Verhältnis zur Musik läßt sich übersichtlich unter folgenden Gesichtspunkten erörtern: seine persönlichen Beziehungen zur Tonkunst, zu zeitgenössischen Musikern, ferner seine Aussprüche über Musik und Komponisten, schließlich seine Dichtungen als Textanreger von Kompositionen.

Zunächst ist zu sagen, daß Goethe kein ausübender Dilettant war. Er hat sich nicht als Klavierspieler oder als Sänger, noch weniger als Komponist in seinen Mußestunden betätigt, wie das ja so viele Nichtberufsmusiker taten und noch tun; man denke an Nietzsche, Helmholtz, Billroth, Einstein, Luther, Friedrich der Große, Rousseau usw. Für den künstlerisch begabten Sohn einer Patrizierfamilie der damaligen Zeit, die überdies sehr wohlhabend war, ist dies eine geradezu auffallende Tatsache, die gewöhnlich nur mit einer ausdrücklichen Abneigung gegen die Musik oder mit einem unleugbaren Mangel an Talent dafür erklärt werden kann; denn die Beschäftigung mit der Musikpraxis, die Fähigkeit, vom Blatt zu lesen, zu improvisieren, zu singen, war damals, im Zeitalter der galanten Salonorchester, etwas ganz Selbstverständliches und allgemein Vorausgesetztes. Von dieser Seite aus betrachtet, erscheint daher das Verhältnis Goethes zur Musik eher als etwas Negatives; es ist ja auch bekannt, daß er eine besondere und ausgesprochene Vorliebe für das Malerische und Zeichnerische hatte und dies in einem so hohen Maße, daß er eine Zeitlang nicht wußte, ob er sich der Malkunst oder der Dichtkunst widmen solle; mit wahrer Leidenschaft strebte er darnach, es in den plastischen Künsten zur Meisterschaft zu bringen, bis er schließlich einsah, daß er, trotz dieser instinktiven Vorliebe, zum Malen im tiefsten Grunde unfähig sei. Man kann nun gut verstehen, daß die Musik in seinem persönlichen Leben und in seinen Neigungen auf alle Fälle nicht eine erste Rolle spielte — und dennoch dieser außerordentlich große Einfluß Goethescher Produktion auf die bedeutendsten Komponisten des In- und Auslandes!

Verfolgen wir zunächst noch ein wenig Goethes Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern und zwar mit Beschränkung auf Zelter, Mendelssohn, Beethoven, Schubert und Clara Schumann, die als Pianistin begnadete Gattin Robert Schumanns.

Es ist nicht übertrieben zu sagen, daß Karl Friedrich Zelter in Berlin Goethes musikalischer Mentor und sein „Musikorakel“ gewesen ist und niemand mit Goethe über Musik so intensiv mündlich und schriftlich diskutierte wie jener ehemalige Maurergeselle, der es bis zum Akademie-

professor, Gründer des Institutes für Kirchenmusik, Leiter der ersten Berliner Liedertafel (der berühmten „Singakademie“) und zu einem seinerzeit hochgeachteten und historisch auch wichtigen Liederkomponisten brachte. Jedem Goethefreund ist der herrliche sechsbändige Briefwechsel Zelters mit seinem Herzensfreunde Goethe bekannt, der beweist, wie sorgfältig der Musiker die Beziehungen zwischen Wort und Ton in der Liedkomposition erwog, wie solid fundiert er im Handwerklichen, wie echt und gesund volkstümlich er im Kompositorischen war; Humor, Stimmung und herzhafter Realismus waren ihm eigen, und das waren die Eigenschaften, die Goethe bestimmten, immer wieder Zelter aufzufordern, seine eigenen lyrisch-volkstümlichen Gedichte, die er in unerschöpflicher Schaffenskraft der deutschen Sprache schenkte, zu vertonen. Dreißig Jahre lang nahm der Weimarer Dichterfürst den innigsten Anteil am musikalischen und musikfördernden Schaffen seines Freundes — gewiß ein Zeichen, daß in Goethe Sinn und Verständnis für die tiefen und echten Werte der Musik vorhanden waren, nur in einer vom Üblichen abweichenden Form.

Durch Zelter lernte Goethe das musikalische Wunderkind *Felix Mendelssohn* kennen; daraus ergaben sich einige der fesselndsten Stunden, die der „musikalische“ Goethe erlebte. Mendelssohn wuchs bekanntlich unter den günstigsten äußereren und inneren Umständen auf; er genoß eine wahre Prinzenerziehung und erscheint schon als Knabe von wenig mehr denn zehn Jahren wie ein Götter- und Menschenliebling, dessen Gaben als Pianist, Geiger und Komponist ihm alle Herzen zufliegen ließen. War es nicht ein Götterschicksal für den kaum dreizehnjährigen Felix, daß ihn Zelter, sein musikalischer Lehrer, 1822 zu Goethe nach Weimar sandte, wo er dem Gewaltigen vorphantasieren, Bach vorspielen und Beethovensche Manuskripte vom Blatt ablesen konnte? Wochenlang konnte er damals in der geistig ungeheuer anregenden Atmosphäre, die Goethes gewaltiger Geist stets um sich schuf, weilen. Dem Knaben gelang, was keinem vorher gelungen war: dem greisen Dichter die Größe Bachs und Beethovens klar zu machen. Mendelssohn verdankte übrigens sein Bachverständnis in erster Linie dem knorrigen, brummigen, aber weitblickenden Zelter! Als Mendelssohn 1830 zu einem dritten Besuch bei Goethe eintraf, mußte er dem einundachtzigjährigen Greis wiederum Bach und Beethoven vorspielen, der aufmerksamst zuhörte und die tiefgründigsten Aussprüche über das Gehörte tat.

Am bekanntesten — und auch am meisten kritisiert — sind von Goethes persönlichen Beziehungen zu großen Komponisten diejenigen zu Beethoven und Schubert gewesen. Im Sommer 1812 machte Beethoven im böhmischen Badeort Teplitz eine Kur, während der er endlich Gelegenheit bekam, den Mann von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen, dessen herrliche Dichtungen ihn schon so oft zu wundersamen musikalischen Inspirationen angefeuert hatten: den „herzoglich-weimarschen Geheimrat v. Goethe“. Der persönlichen Begegnung war ein Briefwechsel vorausgegangen, bei dem hauptsächlich Goethes dramatische Dichtung „Egmont“ in Beethovens Vertonung das Band bildete. Mehrfache Besuche, gemeinsame Spaziergänge und Fahrten vereinigten in jenen Tagen beide Großmeister. Der Dichter erkannte gleich beim ersten Zusammentreffen mit Seherkraft das Wesentliche des Kom-



JOH. WOLFG. v. GOETHE 1749—1832

ponisten, den engen, ja unlöslichen Zusammenhang zwischen dem Menschen und dem Künstler Beethoven, und er drückte das in einem berühmt gewordenen Ausspruche (in einem Briefe an seine Frau) folgendermaßen aus: „Zusammengeraffter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen“. Später heißt es von Beethovens Klavierspiel: „Er spielte köstlich“. Beider Freundin, Bettina von Arnim, berichtet von damals, Goethe sei von des Wiener Meisters Spiel so ergriffen gewesen, daß er am Schluß ganz stumm dagesessen habe. Gegen Ende des Teplitzer Aufenthaltes kam es noch zu jener als Anekdote weitherum bekannt gewordenen Szene des Zusammentreffens von Goethe und Beethoven mit den kaiserlichen Herrschaften auf einem Spaziergang, wobei Goethe sich nicht genug in tiefen Bücklingen tun konnte, während in Beethoven plötzlich der demokratische Fürstenverächter und trotzige Tyrannenfeind erwachte und er mit dem Hut auf dem Kopfe, unterschlagenen Armen und zugeknöpftem Oberrock an den Majestäten vorbeiging und sich von jenen freundlich begrüßen ließ, ohne mit der Wimper zu zucken; daß dieses burschikose Verhalten dem höfisches Leben gewohnten Weimarer Dichter und Minister sehr unangenehm sein mußte, ist ohne weiteres klar; sein Verhältnis zu Beethoven wurde dadurch in der Tat empfindlich gestört und abgekühlt. Jeder beklagt sich in der Folgezeit bei Bekannten über den andern; Goethe spricht vom „ungebändigten“ Beethoven, der die Welt dadurch weder für sich noch für andere genußvoller mache, und Beethoven spottet über den Dichter, dem die Hofluft zu sehr behage und der sich wie ein lächerlicher Virtuose benehme.

Schlümmert als diese Plänkeleien war der Umstand, daß Beethoven mehr als zehn Jahre später sich Goethe, zu dem er stets als zu dem größten Dichter der Deutschen aufschaut, wieder zu nähern suchte, aber von letzterem nicht einmal einer Antwort auf sein Schreiben gewürdigt wurde, was schwer zu begreifen und noch schwerer zu verzeihen ist. So endigt das Verhältnis Goethes zu Beethoven mit einem Mißklang und einem schmerzlichen Fragezeichen.

Ähnlich ergebnislos und für den leidenden Teil deprimierend steht es um die Beziehungen Goethes zu Schubert. Für jeden Musikfreund und Musikkenner der Jetztzeit ist es eine feststehende Tatsache, daß der blutjunge, arme, gesellschaftlich gänzlich isoliert dastehende Wiener Schulgehilfe Franz Schubert mit überwältigender Genialität und als erster die unerschöpflichen Möglichkeiten nicht nur geahnt, sondern auch in die produktivste Tat übersetzt hat, welche Goethes Lyrik dem neuzeitlichen Musiker eröffneten, namentlich in der Form des Klavierliedes. Mit zwanzig Jahren komponierte Schubert — es war 1817 — bereits sein vierzigstes Goethelied, und es befanden sich schon eine Reihe unsterblicher Perlen darunter. Schuberts Freunde überredeten ihn, an die Weimarer Dichterexcellenz eine Auswahl seiner Goethelieder zu schicken und um die Erlaubnis zu bitten, Goethe diese Auswahl widmen zu dürfen. Auch auf diese so unendlich bescheiden und mit tiefster, bewundernder Ehrfurcht vorgetragene Bitte traf nie eine Antwort ein. Können wir von unserem heutigen Standpunkte aus kaum verstehen, daß Goethe nicht erkannt haben sollte, wie unendlich genialer an sich und kongenialer mit seiner eigenen Größe Schuberts neuer Liederstil war, besonders im Vergleich mit den Leistungen des zwar sehr tüchtigen, aber eben nicht wirklich genialen Zelter, so muß man Goethe doch die historische Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er mangels eigener musikalischer Gaben gar nicht in der Lage war, von sich aus die Bedeutung der Kompositionen des ihm gänzlich unbekannten Wiener Komponisten zu beurteilen und zu erkennen. In der Nähe des Dichters lebte damals gerade kein Klavierspieler, der imstande gewesen wäre, die zum Teil schwierigen und ganz neuartigen Instrumentalbegleitungen der Schubertschen Lieder auszuführen; alle musikalischen Beater Goethes, insbesondere Zelter und auch der Berliner Liederkomponist Reichardt, waren ebenfalls durch ihren persönlichen Stil und ihre eigene Einstellung auf ein bestimmtes Schönheitsideal im Lied unfähig, die Größe des neu erstandenen Wiener Liederfürsten zu erkennen. Und noch weniger gab es damals unter den musikalischen Freunden Goethes einen Sänger, der dem unerhört neuen Liederstil Schuberts technisch und musikalisch gewachsen gewesen wäre. Trotzdem ist es schmerzlich, sich zu sagen, daß Goethe den größten Komponisten seiner Gedichte nicht kennen und schätzen gelernt hat; denn auch ein zweiter Annäherungsversuch, den Schubert 1825, nachdem er der Welt weitere zahllose herrliche Werke geschenkt hatte, unternahm und dem wiederum ein rührend bescheidenes Schreiben beilag, verlief völlig ergebnislos. Es mutet geradezu tragisch an, daß am gleichen Tage, an dem Goethe von Wien die Meistervertonungen von „An Schwager Kronos“, „An Mignon“ und „Ganymed“ erhielt, auch von Berlin ein Paket mit talentvollen, aber noch unreifen Jugendwerken — Felix Mendelssohns eintraf; der reife Meister erhielt keine Antwort, der sechzehnjährige Berliner wurde mit einem langen und warmen Dankschreiben geehrt. Erst 1830, zwei Jahre nach Schuberts Tod, ging Goethe dessen ganze Größe auf: als ihm die Sängerin W. Schröder-Devrient ergreifende Lieder von Schubert in höchster Vollendung vorsang, fiel es wie Schuppen von seinen Augen.

Zum Schlusse sei noch kurz eines interessanten Besuches gedacht, den Clara Schumann Goethe 1831 machte; es ist eines der letzten Male, daß der Altmaster unmittelbaren Kontakt mit dem Klangleben hat. Clara war damals zwölf Jahre alt und trug noch ihren Mädchennamen Wieck. Ihr Vater war ein bekannter Klavierpädagoge; sie

war seine talentierteste Schülerin und hatte schon in mehreren Konzerten Beweise einer phänomenalen Klavierbegabung abgelegt. Im Oktober 1831 kam sie auf einer Konzertreise nach Weimar, und es gelang ihr, vor dem im 83. Lebensjahr stehenden Goethe spielen zu dürfen. Galant holte er selbst aus dem Nebenzimmer ein Kissen für den zu niedrigen Klavierstuhl; Clara spielte zeitgenössische virtuose Variationen französischer Meister, für die Goethe wiederum das rechte, erklärende Wort fand, ebenso wie er ihr Spiel lebhaft bewunderte und sie schließlich zu einem zweiten Besuch auf wenige Tage später einlud, wo wieder ausgiebig musiziert wurde.

Wie schon aus dieser kurzen Skizze der Goetheschen Beziehungen zu einigen Musikern seiner Zeit hervorgeht, ist Goethes Musikalität zweifellos nur aufs Empfangen zugeschnitten gewesen; irgendwelche Fähigkeiten zur musikalischen Rezroduktion oder gar Produktion scheint er nicht besessen zu haben. Sicher ist auch sein musikalischer Geschmack, besonders wo es sich um Vertonungen seiner eigenen Texte handelte, nicht ganz frei von einer gewissen Zopfigkeit und Beeinflussung durch den musikalischen Horizont seiner engeren musikalischen Berater gewesen. Berücksichtigt man aber die anderen Gesichtspunkte, vor allem seine Aussprüche über Musik und einzelne Werke oder Tonmeister und die ungeheure musikalische Anregung, die eine Großzahl seiner Dichtungen auf gerade die bedeutendsten Musiker des XIX. Jahrhunderts ausübten, so wäre es töricht und ungerecht, die Legende vom „unmusikalischen“ Goethe irgendwie unterstützen zu wollen. Seine Musikalität, verstehen wir nämlich darunter die Fähigkeit, den tieferen Sinn des musikalischen Kunstwerkes und seines Schöpfers zu verstehen und die mannigfachen Bindungen dieses Kunstwerkes an das Wort in der Vokalmusik und dem Musikdrama aufs schärfste zu erkennen, äußert sich bei ihm in der besonderen Form von Hunderten von tiefsten Bemerkungen über das Wesen der Musik in seinen Schriften und Briefen, sowie in seinen zahllosen Gesprächen mit Freunden und Besuchern. Nur einige wenige Beispiele für diese Seite der Goetheschen Musikalität:

sein Geständnis: Die ungeheure Gewalt der Musik faltet mich auseinander wie man eine geballte Faust freundlich flach lässt,

seine Lehre: Die Tonkunst ist das wahre Element, woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren,

seine Wertschätzung: Wäre die Sprache nicht unstreitig das Höchste, was wir haben, so würde ich Musik noch höher als Sprache und als ganz zu oberst setzen.

seine Erkenntnis von der dramatischen Begabung Mozarts: Die Musik zu meinem „Faust“ müßte im Charakter des „Don Juan“ sein; Mozart hätte den „Faust“ komponieren müssen!,

über die transzendentale Bedeutung Bachs (beim Anhören von Stücken aus dem „Wohltemperierte Klavier“): Ich sprach's mir aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltenschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und wieder keine übrigen Sinne besäße noch brauchte,

seine Bescheidenheit in musikalischen Dingen: Musik kann ich nicht beurteilen, denn es fehlt mir an Kenntnissen der Mittel, deren sie sich zu ihren Zwecken bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse,



KARL FRIEDR. ZELTER 1758—1832

über den Zusammenhang von Wort- und Tonlyrik: Nur nicht lesen, immer singen, und jedes Blatt ist dein,

seine Vorahnung der modernen Dissonanzenmusik: Das Abstoßende, Widerwärtige, was die Musik zu „Faust“ stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Dergleichen ist heute unmöglich,

vom Wesen der Musik: Die Heiligkeit der Kirchenmusiken, das Heitere und Neckische der Volksmelodien sind die beiden Angeln, um die sich die wahre Musik herumdreht. Auf diesen beiden Punkten erweist sie jederzeit eine unausbleibliche Wirkung,

seine dichterische Apotheose:
Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen,
Verflicht 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.
(in der „Aussöhnung“, Trilogie der Leidenschaften).

Goethes Äußerungen über Musik sind vielfach zerstreut; man findet sie in den Anmerkungen zu „Rameaus Neffe“, Dialog von Diderot, in den Sprüchen in Prosa, in den Briefen an Zelter, Reichardt, seinen Schwager Schlosser, in den Gesprächen mit Eckermann, in den Annalen. Wenn man ferner bedenkt, daß Goethe als Theaterdirektor in Weimar mit Vorliebe auch die Oper und das musikalische Lust- bzw. Singspiel zu Wort kommen ließ, daß er eine Hauskapelle hatte, deren Leiter der tüchtige Komponist Eberwein war, daß er neben den oben genannten Musikern noch eine recht große Anzahl von musikalischen Bekanntschaften hatte und mit den Sängern der ihm unterstellten weimарischen Kunstanstalten viel verkehrte, so ergibt sich als Gesamteindruck zweifellos das Bild einer Persönlichkeit, die zwar für die technische Seite der Musik keine großen Fähigkeiten und geringes Verständnis besaß und die Tonkunst meistens erst durch Vermittlung und auf Veranlassung von dritter Seite an sich herankommen ließ, also den persönlichen und unmittelbaren Kontakt mit dem musikalischen Kunstwerk nicht als etwas Selbstverständliches und Unentbehrliches betrachtete. Wenn aber einmal Goethes Interesse für Musikalisches wachgerufen war, dann drang sein Geist auch hier in wunderbare Tiefen und vermittelte ihm selbst, und durch Wort und Schrift auch der Umwelt, die groß-

artigsten und klarsten Erkenntnisse über die Welt der Töne und deren Meister.

Betrachtet man aber nun noch den Einfluß, den bestimmte Gattungen seiner dichterischen Lebensarbeit auf die zeitgenössische und spätere Musiker- und Komponistengeneration ausübten, so wächst seine Bindung zum Reiche der Tonkunst und seine Bedeutung für die europäische Musik des XIX. Jahrhunderts ins Ungemessene.

Man denke sich Goethes Lyrik, seinen „Faust“, seinen „Egmont“ und manche andere dramatische Produktion weg — es bleibt von Beethoven bis Hugo Wolf, von Reichardt bis Schoeck eine unvorstellbare Lücke offen; Hunderte der ergreifendsten und vollendetsten musikalischen Kunstwerke hätten ungeschrieben bleiben müssen!

Wir wollen uns, zum Schluße dieser kleinen und unvollständigen Skizze, auf einen raschen Gang durch die romantische Musik der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und auf eine knappe Betrachtung über die Vertonungen von Goethes „Faust“ beschränken.

Es ergibt sich daraus mit zwingender Kraft, daß Goethes Lyrik selbst aus allen Poren Musik ausströmt, die auf jeden überhaupt für die Verbindung von Wort und Ton in lyrischem oder balladenhaftem Sinn empfänglichen Komponisten mit geradezu suggestiver Gewalt wirkt und seine künstlerische Inspiration aufs Eindringlichste beflogt. Die einzigartige Fassung, die aber Goethe der ewigen Sehnsucht der Menschheit nach Genuß und Verklärung, nach Wissen und Läuterung im „Faust“ gab, bildete stets mit ihrer wundervollen Vergeistigung eine starke Anziehungskraft für diejenigen Komponisten, die auf dem Gebiete großer oratorischer Formen sowie der schildernden und zugleich symbolischen Instrumentalmusik arbeiteten.

Zur neuzeitlichen musikalischen Romantik gehört nach heutiger Auffassung mehr und mehr unbedingt auch *Beethoven*. Er schöpfte reiche Anregungen aus Goethes Werken und vertonte eine große Anzahl seiner Dichtungen, die den Funken der Inspiration ohne weiteres und viel leichter entzündeten wie z. B. diejenigen Schillers. In opus 75 von 1810 trifft man Goethes Lyrik zum ersten Male an. Im gleichen Jahr entsteht die großartige Musik zu dessen Trauerspiel „Egmont“; die dazugehörige Ouverture ist allbekannt; 1811 komponiert Beethoven in opus 83 wieder Goethetexte. Ins Jahr 1815 fällt die Komposition der Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt“ nach Goethe, die zu seinen glücklichsten Eingebungen zählt.

Mit 18 Jahren schuf *Schubert* den „Erlkönig“, eines seiner größten Meisterwerke (1815); ein Jahr vorher das ergreifende „Gretchen am Spinnrad“. Daß Schubert der Großmeister des deutschen Klavierliedes werden konnte, verdankt er neben seinem eigenen Genie in erster Linie der Dichtung Goethes, die auch weiterhin der Leitstern Schuberts bleibt, qualitativ wie quantitativ (im ganzen 60 Goethetexte, allein 1815 30; „An Schwager Kronos“, „Prometheus“, „Grenzen der Menschheit“ sichern an sich schon Schubert die Unsterblichkeit).

Meister der vertonten Goetheschen Ballade ist Karl Löwe, der ebenfalls sein besonderes Talent für diese Stilgattung am „Erlkönig“ entdeckte (wenige Jahre nach Schubert). Über 50 Gedichte komponierte er nach Goethe; erwähnt seien das „Hochzeitslied“, „Gott und die Bajadere“. Heinrich Marschner, ein bedeutender Vorgänger Richard Wagners als romantischer Operndramatiker, hat in seinem opus 180 ebenfalls Goetheballaden packend vertont, Mendelssohn setzte verhältnismäßig wenige Gedichte des Mannes in Musik, von

dem er selbst einmal sagte: „Wer weiß, was ohne Weimar, ohne Goethe aus mir geworden wäre!“ Das gleiche gilt für Schumann, für den Goethe nicht die überragende Bedeutung besitzt wie für Schubert und Löwe; immerhin gibt es 26 Goethekompositionen von ihm.

Für die Chorkomposition des XIX. Jahrhunderts gibt es kaum ein Werk, das so epochemachend in Stil und Inspiration gewesen ist wie Schuberts „Gesang der Geister über den Wassern“. Ebenso bedeutend in seiner Art ist Mendelssohns sinfonische Chor-Orchesterballade „Walpurgsnacht“ (opus 60), nach Goethe; der tollphantastische Männerchor „kommt mit Zacken und Gabeln“ ist und bleibt eine der hervorragendsten Schöpfungen der Romantik. Schumann hat das reizende „Requiem für Mignon“ als kleines Chorwerk geschaffen, von seiner Musik zum „Faust“ ist gleich die Rede.

Joh. Brahms ist ohne den Ausgangspunkt der deutschen Romantik und ihres Meisters Schumann undenkbar; auch für ihn ist Goethe ein bedeutsamvoller Anreger. Als opus 50 (1869) erscheint ein größeres Chorwerk in Kantatenform nach Goethes „Rinaldo“, nachdem schon 1864 im 31. opus ein Goethesches Gedicht („Wechselliend zum Tanze“) zu einem reizvollen begleiteten Soloquartett angeregt hatte. Weit bekannter ist seine „Rhapsodie“, eigentlich „Fragment aus der Harzreise“ (opus 53, 1870). In späteren Liederheften ist Goethe recht selten vertreten (z. B. das selten gehörte „Phänomen“ aus opus 61, 1874), während der „Gesang der Parzen“ (opus 89, 1883), aus Goethes „Iphigenie“, tiefster und bester Brahms ist. Im ganzen komponierte Brahms 13 Goethetexte.

Nur andeutungsweise sei hinzugefügt, daß der genialste Fortsetzer der deutschen romantischen Klavierliedlyrik, Hugo Wolf, Goethe wiederum aufs tiefste verbunden ist, in ähnlicher Weise wie Schubert. Es würde indessen hier zu weit führen, Wolfs Goethelieder hier noch in den Kreis der Betrachtung zu ziehen.

Schon in der Schlusszene des „Egmont“ zieht Goethe die Musik als Schwesterkind der Poesie heran; im „Faust“ beanspruchen in noch höherem Maße, namentlich im ersten Teil, viele Partien die Mitwirkung von Gesang und Instrumentalmusik. Goethe selbst sagt aus, daß zu einer szenischen Wiedergabe des „Faust“ (die zunächst gar nicht beabsichtigt war) Musik unentbehrlich sei. Deutsche und nichtdeutsche Komponisten haben sich immer wieder an der Vertonung dieser „weltlichen Bibel“ versucht. Es gibt allein 80 „Faust“-Musiken größeren Stils, ganz zu schweigen von den Vertonungen einzelner Gedichte und Teile aus dem „Faust“. Schon Zelter schuf einen ernsten „König in Thule“ 1812, vier Jahre nach Erscheinen des ersten Teiles. Im Laufe der Jahrzehnte wurde der Text noch etwa 60 Mal vertont!

Berühmt war seinerzeit die Oper „Faust“ von L. Spohr (1813). H. Berlioz, der feurige, geistvolle Südfranzose, hatte schon 1829 „Faust“-Szenen geschrieben; aus ihnen entstand 1846 die dramatische Legende „Fausts Verdammung“, eines der bedeutendsten Chorwerke der neueren Zeit.

Als hochbedeutend muß Schumanns „Faust“-Musik betrachtet werden, besonders deren dritter und letzter Teil, „Fausts Verklärung“ (1844); hier ist die weihevolle mystische Ergänzung des Gedichtes durch die Tonkunst, wie sie Goethe vorschwebte, Wirklichkeit geworden.

Zahllose unbedeutende, längst — mit Recht — verschollene „Faust“-Kompositionen gibt es. Wer kennt C. Kreutzers Vertonung des ersten Teiles, in der es sogar regelrechte Couplets gibt?

R. Wagner komponierte schon mit 19 Jahren sieben Lieder zu Goethes „Faust“. 1839/48 ent-

stand eine sinfonische Dichtung über dieses Thema, die 1858 als „Faust“-Ouvertüre umgearbeitet wurde und deren finstere Einleitung, trotziges Hauptthema, zartes Seitenthema heute noch packen. Wagner zog auch „Faust“-Zitate zu seiner berühmten Erläuterung von Beethovens 9. Sinfonie heran.

Fr. Liszt führte 1861 eine nach langer Wartezeit gereifte, prachtvolle und gedanklich meisterhaft durchgearbeitete „Faust“-Sinfonie auf. Der Italiener A. Boito vertonte eine Zusammenfassung beider Teile des Goetheschen „Faust“ als „Mefistofele“ (1868). A. Rubinstein schrieb als opus 68 ein orchestrales Charakterbild „Faust“, F. Draesecke eine edle „Ostermorgen“-Szene (op. 39).

Es gibt auch eine Reihe unausgeführter, aber dokumentarisch belegter Pläne zu großangelegten „Faust“-Musiken. G. Rossini wollte schon 1829

eine solche Oper schreiben, Mendelssohn ebenfalls 1843.

Am meisten aber muß es die Welt bedauern, daß Beethoven nicht zur Ausführung einer „Faust“-Musik kam; die Absicht dazu ist bezeugt; denn er sagte 1823 zu einem Musikkritiker: „Ist die Periode meiner drangvollen pekuniären Umstände vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist: „Faust“.

Nirgends tritt Goethes Bedeutung für die neue Tonkunst gewaltiger zu Tage als in diesen schlichten und doch so lapidaren Worten Beethovens!

Wir wollen diesen kurzen Rundgang durch das weite Gebiet der Beziehungen Goethes zur Musik nicht abschließen, ohne auf drei Veröffentlichungen hinzuweisen, die eine Orientierung darin zu einer lehrreichen und fesselnden Lektüre gestalten: H. Abert: Goethe und die Musik; J. Simon: Faust in der Musik; R. Rolland: Goethe und Beethoven.

ABENDGLOCKEN

Mächtig wogten Glockentöne
Durch das stille Land,
Als mit meinem Enkelkinde
Ich am Fenster stand.

„Ahne“, sprach es, „was bedeutet,
Sag, das Glockenlied,
Das all' Abend mit dem Winde
In die Ferne zieht?“

Noch ist alles um dich Wonne,
Alles Licht und Lust;
Doch auch dir klingt einst die Glocke,
Daß du weinen mußt.“

Und es dachte ferner Stunden
Mein geprüftes Herz.
„O mein Kind, die Glocken künden
Freude bald, bald Schmerz.
Glocken haben Jubelklänge,
Wenn das Leben mait;
Aber bang tönt ihre Klage
In der Sterbenszeit.

Jakobe Caviezel-von Castelmur.

BANAGO

hum x'morge und x'nüni.



Ein Volksnährmittel, wie es sein soll: schmackhaft, nahrhaft, billig. Die rechnende Hausfrau weiß, warum sie Banago bevorzugt. Pakete zu 250 gr. Fr. 0.95, zu 500 gr. Fr. 1.80, in bess. Lebensmittelgeschäften.

NAGO OLLEN.

62



Die bekanntesten Kraftspender: Milch, Malz-Extrakt, Eier, Cacao, Bienenhonig, sind in Nagomaltor mit weiteren wichtigen Aufbaustoffen für Blut, Nerven und Knochen vereint. In Büchsen zu Fr. 3.80 u. 2.- in besseren Lebensmittel-Geschäften, Drogerien und Apotheken erhältlich.

NAGO OLLEN.

*Wenn Körper, Blut, u. Nerven
besondere Stärkung brauchen,*

NAGOMALTOR

39