

Goethe, um einen Bach von innen ringend

Ein Essay zum Bachfest Wetzlar 2011

Nachdruck nur mit Genehmigung durch den Autor

Seinen Weg zu Johann Sebastian Bach fand Johann Wolfgang Goethe als „Dilettant“, als bloßer Liebhaber, nicht als ausgebildeter und ausübender Musiker. Gerade darin aber liegt der Grund, diesen Weg zu verfolgen, seine Besonderheiten zu erkunden und schließlich das Ziel im Ergebnis zu würdigen, denn als Liebhaber, nicht als Fachleute nähern sich die meisten Menschen der Musik Bachs. Weil aber die Ausgangspunkte für einen solchen Weg verschieden sind, mag ein kurzer Blick auf die Entwicklung des Musikliebhabers Goethe bis zu seiner ersten Begegnung mit dem Werk Johann Sebastian Bachs 1814 hilfreich sein.

Der „Dilettant“ im ursprünglichen Wortsinn des „Liebhabers“ steht im 18. Jahrhundert neben dem Kind und dem Fachmann im Zentrum aller pädagogischen Programme, an denen es im „Jahrhundert der Aufklärung“ bekanntlich nicht fehlte. Pädagogen wünschten dem Kind frühzeitig und nachhaltig zu vermitteln, was es für das Leben zu lernen hätte. Lehrbücher und Nachschlagewerke - sachkundig, verständlich und wo möglich anschaulich illustriert - konnten dem Wissenschaftler und jedem, der auf seinem Gebiet fachmännisch arbeiten wollte, die jeweils erforderlichen richtigen Kenntnisse und erprobte oder auch neue, jedenfalls erfolgreiche Arbeitstechniken vermitteln.

Wer aber half, wenn bürgerliche Erwachsene Neigungen zu den Künsten verspürten, zu Malerei und Bildhauerei, zu Literatur und Theater, zur Architektur einschließlich der Gartenkunst oder auch zur Musik, ihren Lebensunterhalt aber auf andere Weise und jedenfalls nicht durch die Ausübung einer dieser Künste finanzieren wollten oder konnten? Sie waren es ja, die als „Dilettanten“, als Liebhaberinnen und Liebhaber der schönen Künste sozusagen gleichberechtigt neben Adelige traten, deren Erziehung immer schon wenigstens Grundkenntnisse in den „schönen Künsten“ vorsah. Sofern Liebhaber und Liebhaberinnen Neigung zur praktischen Ausübung einer künstlerischen Tätigkeit in der Freizeit verspürten, versicherten sie sich der Anleitung und des Rats eines möglichst anerkannten Künstlers und suchte die Gesellschaft von Menschen mit gleichsinnigen künstlerischen Neigungen. Die verbreitete häusliche Musikkultur des 18. Jahrhunderts hat hier ihre Wurzeln, aber auch die Musik- und Gesangsvereine des frühen 19. Jahrhunderts.

Wo fand schließlich Hilfe, wer auf dem Felde der Künste eigenes Urteilen erlernen, schulen und fortentwickeln wollte? Wer half dem Laien, der ja als potentieller Kunde dem Kunstmarkt, dem Musik- und Theaterbetrieb zugehörte, „gute“ von „schlechter“ Kunst begründet zu unterscheiden? Wo boten sich dem Hilfen, der Aufklärung darüber suchte, was in den Künsten durch welche künstlerischen Mittel sein Interesse zu fesseln, sein Empfinden zu bewegen und schließlich jene sittliche Veredelung zu bewirken vermochte, die doch - darin war sich das Jahrhundert einig – höchster Zweck aller Bemühungen um Kunst sein sollte?

Antworten auf diese Fragen findet, wer der Geschichte der Ästhetik im 18. Jahrhundert nachgeht, sich die gleichzeitige Entwicklung der Berufe des Kunsthistorikers wie des Kunstkritikers vor Augen führt und dabei die Entfaltung des Zeitschriftenwesens im selben Zeitraum nicht aus dem Blick verliert. Aus allen drei Bereichen nämlich konnten den Liebhabern der Künste in immer größerer Dichte Kenntnisse, Aufschlüsse und Anregungen zuwachsen. Die stetig zunehmende Zahl der „Dilettanten“, also der Menschen mit Neigungen und Befähigung

zum Kunsterlebnis, formierte den Kern des lesenden, theaterbegeisterten, konzertfreudigen, kunstliebenden Publikums, das sich besonders in den Städten herausbildete. Den Einfluss der „Liebhaber“ auf den Kunstbetrieb und die Kunstproduktion der Zeit kann man kaum hoch genug einschätzen, wenn auch die sich gleichzeitig ausbildende künstlerische Disziplin der „Publikumsbeschimpfung“ bisweilen ein anderes Bild zu vermitteln scheint!

Wo war in dieser Gesamtlage der Ort, von dem aus Goethe sein Musikverständnis entwickeln und sich damit auch dem Schaffen Johann Sebastian Bachs mit Gewinn nähern konnte?

Goethes Weg zur Musik seiner Zeit unterschied sich wenig von dem seiner Zeitgenossen, sofern sie dem vermögenden Bürgertum entstammten. Musikausübung und Musikgenuss waren im gehobenen Stadtbürgertum der Freien Reichsstadt Frankfurt ebenso üblich wie z. B. das Sammeln von Gemälden, Büchern, antiken Objekten, Münzen, Siegelabdrücken und anderen Kunstgegenständen. Beide Eltern Goethes liebten Musik und übten sie auch aus; an vorzüglichen Instrumenten und einer musikalischen Grundausbildung ihrer Kinder ließen sie es nicht fehlen. Goethe beherrschte die üblichen Tasteninstrumente seiner Zeit mit Ausnahme der Orgel. Nach der Ablösung des Cembalos durch das Hammerklavier im späten 18. Jahrhundert erwarb er für das Juno-Zimmer seines Hauses am Frauenplan in Weimar einen qualitätvollen Hammerflügel aus der renommierten Wiener Werkstatt des Ehepaars Streicher. In Wetzlar soll er Unterricht im Cellospiel genommen haben. Darüber hinaus sang er gerne; seine Stimmlage war der Bass. Er konnte jedenfalls Noten sicher lesen, ältere Schlüssel und die Lektüre von Orchesterpartituren bereiteten ihm jedoch dieselben Schwierigkeiten, die auch heute noch ein musikalisch durchschnittlich Interessierter haben dürfte, der allenfalls über Klavierkenntnisse verfügt. Diesen in der Goethezeit üblichen Kenntnisgrenzen der Liebhaber halfen Klavierbearbeitungen von Orchesterwerken ab, als wichtige Einnahmequelle und als ebenso wichtiges Medium für die Verbreitung ihrer Werke oft von den Komponisten selbst besorgt.

Am Weimarer Herzogshof, dem Goethe ab 1775 angehörte, gab es eine Hofkapelle, die die Konzerte bei Hof gestaltete und bei den Aufführungen der Liebhaberbühne und ab 1791 auch des Hoftheaters eingesetzt wurde. Die Hofkapellmeister waren in aller Regel tüchtige, erfahrene Musiker, die Bearbeitungen vorliegender Werke, aber auch eigene Kompositionen beisteuern konnten. Herausragende Begabungen waren freilich nicht unter ihnen. Was andernorts musikalisch möglich und üblich war, erlebte Goethe, wenn durchreisende Instrumental- oder Gesangsvirtuosen im Schloss konzertierten. Auch während seiner alljährlichen Badeaufenthalte an den sommerlichen Sammelpunkten des europäischen Adels boten sich interessante Auftrittsmöglichkeiten für herausragende Instrumentalisten, Sängerinnen und Sänger, so dass Goethe nach und nach kennen lernte, wer in der musikalischen Welt seiner Zeit Rang und Namen hatte.

Die tiefe Beeindruckbarkeit durch Musik darf als ein Hinweis auf die Musikalität, aber auch auf das musikalische Qualitätsempfinden des Schriftstellers gelten, obwohl dieser nach eigener Einschätzung eher ein „Augenmensch“ war. Seine wiederholten Klagen, in Weimar abgeschnitten zu sein von einem reichen großstädtischen Musikleben und folglich Musik eher theoretisch zu erfahren, also lesend und darüber sprechend, wird man ernst nehmen und als Hinweis auf das vitale Verlangen eines musikalischen Menschen nach Musik werten dürfen. Beinahe rührend waren Goethes Versuche, gerade in den unruhigen Zeiten der napoleonischen Ära in seinem Haus ein paar meist junge Menschen regelmäßig zu gemeinsamem Gesang zusammen zu bringen.

Das musikalische Profil Weimars änderte sich, als 1819 der Pianist und Komponist Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837) als Kapellmeister für Weimar gewonnen werden konnte. Seine internationalen Kontakte und seine Managementbegabung kamen dem Musikleben Weimars

zugute und leiteten die zweite Phase des überregionalen Rufe der Residenzstadt ein, die mit den Namen Hummel, Liszt, Wagner und anderen verbunden ist. Als Mozartschüler, Vertrauter Haydns und Kollege Beethovens war Hummel selbst Teil der außerordentlichen Fülle an musikalischen Höchstbegabungen, die die Qualität des Phänomens „Wiener Klassik“ auch quantitativ als Sonderfall der Musikgeschichte erscheinen lassen.

So uneingeschränkt Goethe ein musikalisches Talent wie Hummel bewunderte – die phänomenale und offenbar rasch fortschreitende Entwicklung der Instrumentalmusik seiner Zeit ebenso wie deren virtuose Interpretation machten ihn, den Verehrer der menschlichen Stimme und des Gesangs, besonders des heiter-geselligen Liedes, weitgehend ratlos. Wenn er sich dem Genuss eines Konzerts mit der damals „modernen“ Musik durch einen der Spitzenkünstler seiner Zeit überließ, so fiel ihm zur Beschreibung der eigenen Befindlichkeit nur das Bild des hilflos in einen Wasserstrudel hineingerissenen Schwimmers oder eines im Taumel exstatischen Tanzes Schwindelnden ein – in beiden Fällen das Erlebnis von Hilflosigkeit, Realitätsverlust und physischer Gefährdung. Gleichwohl muss man festhalten, dass der Musikliebhaber Goethe bei seinem Eintritt in das Alter über beachtliche Kenntnisse und Erfahrungen in der Musik verfügte, von sich selbst aber behauptete, er, ein *Ton- und Gehörloser, obgleich Guthörender* verwandle *jenen großen Genuß in Begriff und Wort* und wisse recht gut, dass ihm *deshalb ein Drittel des Lebens feble, aber man muß sich einzurichten wissen.* (An Zelter, 2. Mai 1820)

Die Reaktion des alternden Goethe auf derart zwiespältige Erlebnisse von Musik weist eine frappierende Ähnlichkeit mit seinen Versuchen auf, sich in den Bereichen von Licht und Farbe, vom Wachstum der Pflanzen, von der Entwicklung der Wirbeltiere, der Entstehung der Erde und insbesondere der Gesteine zu orientieren. Das Kondensat dieser durchaus fruchtbaren Auseinandersetzung war eine tabellarische Übersicht über die „Tonlehre“, die Goethe in enger Analogie zur Systematik seiner Farbenlehre entwickelt hatte. Sein Interesse galt dem Phänomen *Klang* in seiner Wirkung auf den Menschen, galt dem Zusammenwirken von Stimme und Ohr, den psycho-physischen Zuständen des Klang-Rhythmus-Erlebnisses und nicht zuletzt dem Wesen von Musik als bedeutendstem Sonderfall des Klanges. Hier bedurfte es freilich physikalischer Kenntnisse und jedenfalls auch musiktheoretischen Wissens, und über beides verfügte Goethe, wie er selber wusste und auch formulierte, nicht in ausreichendem Umfang und erforderlicher Tiefe. Nicht zuletzt aber – das wusste Goethe aus seinen Studien zur Geschichte der Farbenlehre – waren musikgeschichtliche Kenntnisse unabdingbar, wenn ein zutreffendes Verständnis der im musikalischen Geschehen wirksamen Kräfte, der Ausbildung musikalischer Formen und damit der historischen, gegenwärtigen und zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten von Musik erarbeitet werden sollte. Das alles war von einem isolierten Einzelnen nicht zu leisten, wie Goethe sehr wohl wusste, und ein Grobentwurf, wie ihn seine Tabelle zur Tonlehre darstellte, konnte allenfalls ihm selbst zu einiger Orientierung im Feld von Klang und Musik verhelfen.

Den musikalischen Ratgeber, den Goethe in verschiedenen Musikerpersönlichkeiten gesucht hatte, fand er schließlich in Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832). Der erste Brief des Maurermeisters und Bauunternehmers, Komponisten und Musikmanagers traf 1799 aus Berlin in Weimar ein – Vorbote einer viele hundert Briefe umfassenden Korrespondenz, die trotz der gesellschaftlichen Unterschiede beide Männer zu Freunden machte und erst mit ihrem Tod 1832 endete. Es ist oft bemängelt worden, dass der späte Goethe sich fast bedingungslos dem Urteil und des Sachverständigen eines Musikers anvertraute, der selbst allenfalls als Meister kleiner Formen, als Kirchenmusiker und als Liederkomponist gelten konnte, und man hat das als Hinweis auf Goethes eigenes letztlich nur mittelmäßiges Musikverständnis gewertet. Tatsächlich aber vermittelte der „konservative“ Zelter dem Weimarer Minister gründliche musikgeschichtliche Kenntnisse, unter denen diejenigen besonders auffallen, die die Musik Händels und vor allem Johann Sebastian Bachs betreffen. Zelter konnte das immense Interesse Goethes an

kompositorischen und strukturellen Phänomenen in der Musik beider Meister durch die einlässliche Analyse ihrer Kompositionen befriedigen. Er mochte spüren, dass Goethe in den gleichermaßen überschaubaren und komplexen Werken Bachs, vor allem in dessen Fugen, Analogien zu seinen bereits weit gediehenen Vorstellungen von der Entwicklung organischer Formen spürte, und dass sein beharrliches Hinhören auf die in den Bachschen Werken waltenden Gesetzmäßigkeiten und das handwerklich Korrekte der Erfassung ihrer Struktur diene. Es wurde ihm eindrücklich klar, dass auch im Reich der Klänge Freiheit und Gesetz zugleich herrschten, dass Form und Gehalt sich im historischen Kursus gestalten und umgestalten konnten und mussten, und dass es an den Rändern des Tonreichs gefährlich wurde: naturalistische Klangmalerei, aber auch die Profanierung sakraler Formen zum Zweck der Rührung des Zuhörers wurden erkannt und gerügt. Beide Freunde waren sich darin einig, dass die erklärte Absicht, Hörer durch Larmoyanz, durch verunklärte kompositorische Konturen, durch jede Art äußerlicher Effekte und eine schwindelerregende technische Perfektion und Brillianz so sehr zu beeindrucken, dass ihr Urteilsvermögen außer Kraft gesetzt war, als künstlerisch bedenklich, ja verwerflich zu gelten habe. Ein Vergleich von Zelters Briefberichten von den Konzerten des Geigenvirtuosen Niccolò Paganini in Berlin und von Konzerten der Beatles auf dem Höhepunkt ihres Ruhms wäre hinsichtlich der Beschreibung des Hörerverhaltens aufschlussreich.

Obwohl Zelters Briefe es nicht an Farbe fehlen ließen, um dem fernen Freund musikalische Ereignisse in Berlin eindrücklich zu schildern, musste Goethe mit leiser Resignation bekennen: *Es ist mir als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte.* (An Zelter, 28. März 1829 nach der Aufführung der Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn Bartholdy) Umso mehr nutzte er die nicht eben häufigen Gelegenheiten, um Bachs Werke konzentriert, wiederholt und - wo erforderlich - kommentiert anzuhören. Es lohnt sich, davon ein wenig eingehender zu berichten, weil die Art und Weise, wie Goethe sich der Musik Bachs näherte, so grundlegend von den Begegnungen mit den Werken anderer Komponisten unterschieden war, dass man ihr besondere Bedeutung beimessen und hoffen darf, dem Kern des Musikverständnisses bei Goethe näher zu kommen.

Im Zuge der Schaffung von Arbeitsplätzen und Einnahmequellen war das kleine, südlich von Weimar an der Ilm gelegene Landstädtchen Berka ab 1812 schrittweise zum Heilbad ausgebaut worden, nachdem eine Analyse schwefelhaltiger Quellen günstig ausgefallen war. Die Aufsicht über die neuen Einrichtungen wurde dem Berkaer Bürgermeister Heinrich Friedrich Schütz (1779 – 1829) übertragen, der auch das Amt des Organisten und Kantors versah und in der Mädchenschule unterrichtete. Um dem neuen Badeort zu größerer Popularität zu verhelfen und weil kriegerische Vorgänge im Osten einem Besuch der böhmischen Bäder entgegen standen, gebrauchte Goethe selbst im Frühjahr 1814 die Kur in Berka, ehe er Ende Juli zu einer Reise nach Wiesbaden aufbrach, wo er sich mit Carl Friedrich Zelter verabredet hatte. Der „Badeinspektor“ Schütz hatte bei Johann Christian Kittel (1732 – 1809) das Orgelspiel erlernt und damit Unterricht bei dem letzten bedeutenden Schüler Johann Sebastian Bachs erhalten. Als Organist in Erfurt zählte Kittel zur musikalischen Prominenz der Stadt; auch Goethe hörte ihn auf der Orgel. Aus dem Nachlass Kittels hatte Schütz Noten und sogar Autographen aus Bachs Nachlass geerbt und erworben, und außerdem verfügte er über ein Hammerklavier aus einer Wiener Werkstätte, dessen Klang außergewöhnlich gewesen sein muss.

Bei dem völligen Mangel an Unterhaltungsmöglichkeiten in Berka nahm Goethe das Angebot von Schütz gerne an, sich auf dem Klavier vorspielen zu lassen. Schütz verfügte über einen Druck des „Wohltemperierten Klaviers“ und über die Noten zu verschiedenen Cembalo- und Orgelkompositionen Bachs, die er nun auf Wunsch des hochgestellten und gelangweilten Besuchers vortrug. Es dürfte den Musiker ebenso wie gelegentliche Gäste, die den Musikvorträgen beiwohnten, überrascht und verwundert haben, dass Goethe sich einzelne Kompositionen Bachs mehrfach, ja bis zum Überdruß der Beteiligten vorspielen ließ. Der

Philologe Friedrich August Wolf (1759 – 1824), ein cholischer und nörgeliger Altphilologe und zufälliger Teilnehmer an einer der Hörübungen Goethes, verließ protestierend das Zimmer, als Goethe sich zum dritten Male das „Trompeterstückchen“, die *Aria de Postiglione* aus dem *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders) B-Dur, BWV 992 von Schütz vorspielen ließ. Als Wolf sich zwei Jahre später seinerseits beklagte, dass unter den Fenstern seiner Berliner Wohnung täglich die Gendarmen zu Unzeiten die Trompeten bliesen, schrieb Zelter aus Berlin nicht ohne Häme am 9. Mai 1816 an Goethe: *Für sein Mißfallen an dem Tropeterstücke ... wird er jetzt gestraft.*

Was hat Goethe an dem „Trompeterstückchen“ fasziniert? War es der Ansatz dessen, was später „Programm-Musik“ genannt werden würde? War es die Frage des Verhältnisses von außermusikalischer Wirklichkeit und musikalischer Kolorierung – Bach deutet ja die Abfahrt der Postkutsche durch die Hornsignale des Postillions an? Seit Goethe während der Kur in Berka zum ersten Mal Gedichte des persischen Dichters Hafis las, muss er sich sogleich gefragt haben muss, wie viel persisches Kolorit diese Gedichte, ins Deutsche umgesetzt, wohl erfordern und vertragen mochten.

Dass es bei der Diskussion des Bachschen „Trompeterstückchens“ unter Goethe und seinen Freunden jedenfalls um die Frage der illustrativen Verwendung kunstfremder Elemente in künstlerischem Zusammenhang ging, macht Zelters ausführlicher Bericht in dem bereits genannten Brief vom 9. Mai 1816 über eine spektakuläre Aufführung von Beethovens Komposition *Wellingtons Sieg oder die Schlacht von Vittoria* op. 91 in Berlin deutlich, in der das Schlagzeug Kanonendonner und Gewehrsalven imitiert. Wichtiger als die Frage, in welchem Maße Elemente der Wirklichkeit in Kunstwerke integriert werden dürfen, ohne dass naturalistische Abbilder das Kunstwerk ersetzen, mag die Frage sein, auf welcher Verständnisebene Goethe die Musik Bachs erlebt und begriffen hat. Der Weimarer Schauspieler Eduard Genast (1797 – 1866) berichtet, Goethe habe im Zusammenhang seiner „Erstbegegnung“ mit Johann Sebastian Bach 1814 die Fugen Bachs *mit illuminierten mathematischen Aufgaben...* verglichen, *deren Themata so einfach wären und doch so großartige poetische Resultate hervorbrächten.*

Ruft man sich ins Gedächtnis, dass *illuminieren* zur Zeit Goethes nicht nur bedeutete: etwas festlich be- und erleuchten, sondern auch: etwas bebildern, etwas illustrieren, so mag Goethe in der zitierten Äußerung gemeint haben, Bach hätte seine Fugen behandelt wie der Mathematiklehrer die allbekanntesten „eingekleideten Aufgaben“. Das hört sich zunächst natürlich nach Didaktik und Anfangsunterricht an, also nach etwas arroganter Geringschätzung der klavierpädagogischen Absicht, die Bach ohne Frage auch mit seinem *Wohltemperierten Klavier* verfolgt hatte. Der Nachsatz Goethes freilich lässt aufhören: Aus den einfachen Fugenthemen erwachsen durch Bachs Behandlung *großartige poetische Resultate*. Wer Goethes Gedanken über die Entwicklung der Pflanzen und Tiere kennt, wird sogleich aufhorchen, wenn Goethe auch im Gebiet der Tonkunst und vor allem im Werk Johann Sebastian Bachs Strukturen findet, deren symbolische Verwandtschaft mit den Gesetzen des organischen Wachstums ihm immer mehr einleuchtet.

Jedem, der nach dem Urgrund des Seienden fragt, stellt sich die Frage, was man sich vor der Entstehung der Wesen vorstellen kann. Goethes bildhaftes Denken hilft hier vielleicht weiter: Vor der „Einkleidung“ der mathematischen Aufgabe steht ja die mathematische Regel, deren Geltung der Schüler in der „eingekleideten Aufgabe“ erkennen soll. Zelter überliefert Goethes Äußerung, *man müsse der Bachschen Musik nicht merken lassen, daß man zühöre, da sie für sich selbst musiziere: andere Musik ... setze gern Zuhörer voraus, vor denen sie erscheine, um gewisse Serviteurs und Bücklinge zu machen.* Das leicht polemisch-komische Gewand der Äußerung Goethes, die aller Musik eine Ohrfeige versetzt, wenn sie sich nur um der Effekte und Emotionen willen in Szene

setzt, die sie beim Zuhörer auslösen möchte, ist nur der eine Teil der bemerkenswerten Überlegung Goethes. Der andere zielt auf die Vorstellung einer *Musik an und für sich*, ein ohne Frage für die Goethezeit kühner und für die Würdigung der Musik Bachs bedenkenswerter Gedanke! Dass übrigens Goethe sich, damit die Musik Bachs nicht merke, dass er sie belausche, ins Bett legte, um Schütz zuzuhören, ist nicht nur der merkwürdige Einfall eines von der Trinkkur wahrscheinlich erschöpften und deshalb erholungsbedürftigen Kurgastes. Die Verweigerung der konzertgemäßen Rezeptionshaltung, der Verzicht auf ein repräsentatives Ambiente und auf alle äußeren Merkmale der Festlichkeit waren gewiss ein Hinweis darauf, dass es bei den musikalischen Exerzitien nicht um Genuss gehen sollte, sondern um Erkenntnis. Die Beruhigung der äußeren Sinne und die Konzentration auf das Gehör erscheinen uns, die an relaxtes Ruhen bei digitalem Musikgenuss außerhalb des Konzertsaaes gewöhnt sind, sehr vertraut, waren aber 1814 sicher ungewöhnlich.

Goethe ist jedoch in seinem Bemühen um einen Bach „von innen“ noch einen Schritt weiter gegangen. Dazu mögen die fortgesetzten musikalischen Recitals geholfen haben, zu denen Goethe den Berkaer Organisten Schütz auch 1816, 1817 und 1819 einlud. Als 1816 eine Feuersbrunst Berka vernichtete und auch das Notenmaterial des Kantors ein Raub der Flammen wurde, bemühten sich Goethe und der Berliner Freund Zelter um raschen Ersatz zunächst des *Wohltemperierten Klaviers* und später anderer Partituren. Und schließlich schaffte Goethe selbst Bach–Noten an, um Schütz das Tragen der schweren und unhandlichen Folianten von Berka nach Weimar zu ersparen. An Zelter schrieb er – besser: hatte er vor zu schreiben, denn tatsächlich wurde die Briefanlage nie abgeschickt! – am 21. Juni 1827, also 13 Jahre nach jener ersten Begegnung mit Bach in Berka:

Wohl erinnere ich mich beim dieser Gelegenheit an den guten Organisten von Berka, denn dort war mir zuerst, bei vollkommener Gemütsruhe und ohne äußere Zerstreuung, ein Begriff von eurem Großmeister (Seb.Bach) geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung 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.

Wenn man bemängelt, dass Goethe stets Bilder oder doch bildliche Vorstellungen brauchte – hier ist es das Gespräch der dreieinigen Gottheit mit sich selbst -, um sich das Phänomen Bachscher Musik von innen heraus zu erklären, so darf man sicher daran erinnern, dass hier der „Augenmenschen“ Goethe spricht, aber auch daran, dass Goethe offenbar bewusst keine musikalische Terminologie bemühen wollte, wohl aber Sprachbilder, die auf Letztes, ja auf Unaussprechliches zielen. Wie freundlich genrehaft ist dagegen das Bild, das Goethe fand, als Felix Mendelssohn Bartholdy ihm 1830 die Ouvertüre von Bachs Suite Nr.4 D-Dur BWV 1069 vorspielte. Der alte Herr *hatte eine große Freude, im Anfang gebe es so pompös und vornehm zu, man sehe ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe heruntersteigen.* (An Zelter, 22. Juni 1930)

Die geahnte Größe der Musik Johann Sebastian Bachs hat Goethe auch reimend zu formulierend versucht. Anlass dazu waren Notenausgaben, die er verschenkte und zuvor mit einer persönlichen Widmung versah. So findet sich in einem Exemplar des *Wohltemperierten Klaviers* der Widmungsvers

*Denn aus Geringem wächst das Tüchtige,
Dem Hälmchen gleich, das sich zur Sonne kehrt.
Es sondert sich wie Spreu das Nichtige;
Das Korn des Geists allein hat Erntewert.*

In eine Ausgabe der „Bachischen Choräle“, die als Geschenk für den Berkaer Organisten Schütz gedacht war, schrieb Goethe zu Weihnachten 1818 folgendes Gedicht:

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

*Immer ist der Sinn empfänglich,
Wenn sich Neues, Großes bent,
Das ureigen, unvergänglich,
Keines Kritters Tadel scheunt.*

*Das aus Tiefen sich lebendig
Zu dem Geisterchor gesellt
Und uns zwanglos und selbständig
Anferbauet eine Welt.*

*Tritt der Jünger vor den Meister,
Sei's zu löblichem Gewinn,
Denn die Nähe reiner Geister
Geistigt aufgeschlossnen Sinn.*

Zum Schluss mag bemerkt werden, dass Goethe auch das Phänomen Bach historisch zu sehen wünschte und dass er die ersten wissenschaftlichen Darstellungen von Bachs Biografie und seinen Werken zur Kenntnis nahm und zu würdigen vermochte. Mehrfach belegt sind seine Versuche, sich von kundiger Hand Musikstücke in historischer Folge vorspielen zu lassen, um Entwicklungstendenzen schärfer ausmachen zu können. Zelter, vor allem aber Felix Mendelssohn Bartholdy haben Goethe solche musikgeschichtlichen Schnelldurchgänge präsentiert, die er als besonders informativ ansah.

Auch interessierte ihn folgende fast beiläufige Äußerung Zelters: *Der alte Bach ist mit aller seiner Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin nicht entgehen können.* (An Goethe, 5. bis 14. April 1827)

Goethe greift die Bemerkung im folgenden Brief auf: *Dein gewichtiges Wort: daß der grundoriginale Bach doch auch einen fremden Einfluß auf sich wirken lassen, war mir höchst merkwürdig; ich suchte gleich Franz Couperin in dem biographischen Lexikon auf, und begreife, wie, bei damaliger großer Bewegung in Künsten und Wissenschaften, etwas Gallikanisches herüberwehen konnte.* (An Zelter, 21. bis 22. April 1827)

Nun war es an Zelter, richtig zu stellen, was er den „französischen Einfluß“ bei Bach genannt hatte. Am 8. bis 9. Juni 1827 schrieb er an Goethe:

Was ich an Sebastian Bach den französischen Schaum nannte ist freilich nicht so leicht abgehoben um nur zuzugreifen. Er ist wie der Äther, allgegenwärtig, aber unergreiflich. Bach gilt für den größten Harmonisten und mit Recht; daß er ein Dichter ist der höchsten Art dürfte man noch kaum aussprechen ... Als Kirchendiener hat er nur für die Kirche geschrieben und doch nicht was man Kirchlich nennt. Sein Styl ist Bachisch wie alles was sein ist... Bachs Urelement ist die Einsamkeit, wie Du ihn sogar anerkanntest indem Du einst sagtest: „Ich lege mich ins Bett und lasse mir von unserm Bürgermeisterorganisten in Berka Sebastiana spielen.“ So ist er, er will belauscht sein.

Und mit Bezug auf den von Couperin übernommenen Fingersatz bei Bach fährt er fort:

Die Bachsche Art nimmt den Gebrauch der 10 Finger in Anspruch welche bei ihrer verschiedenen Länge und Kraft jeden Dienst lernen sollen und in dieser Art hätten wir nun das Unglaubliche zu verdanken was die allerneusten toucheurs leisten. Da nun doch alle Menschen französisch sein müssen wenn sie leben wollen so ließ auch Bach seine Söhne die kleinen feinen niedlichen Couperins mit all den Frisuren der Notenköpfe üben, ja er selber versuchte sich mit größtem Glücke als Komponist in dieser Manier und so schlich sich das französische Gekräusel bei ihm ein...

Goethe war beruhigt, denn Zelter konnte ihm versichern: *Nicht wenige seiner größern Orgelsachen hören endlich wohl auf aber sie sind nicht aus, bei ihm ist kein Ende.*

*

Hartmut Schmidt studierte Germanistik, klassische Philologie und Philosophie. Von 1971-1985 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Goethe-Museum Düsseldorf sowie an der Kippenberg-Stiftung. Seit 1985 leitete er die Städtischen Sammlungen Wetzlar, von 1997 bis 2008 amtierte er hier als Museumsdirektor. An der Univ. Gießen hatte er einen Lehrauftrag für Didaktik der Geschichte. Zahlreiche Publikationen u.a. zu Person und Werk Johann Wolfgang von Goethes (u.a. das Insel-Taschenbuch „Goethes Gedanken über Musik“) weisen ihn als profunden Goethe-Kenner aus.