

GÁBOR CSABA DÁVID (BUDAPEST)

Über Goethes musikalische Ideale

Einführung

Erst seit etwa 15 Jahren ist die Tendenz feststellbar, dass die Philologie Goethes Musiktheater-Tätigkeit, seine Libretti, die Versionen seiner Werke und – nach früheren einzelnen Versuchen – auch seine musikästhetischen Vorstellungen ernsthaft untersucht.¹

In meinem Vortrag möchte ich in drei Bereichen zu den oben skizzierten Themen beitragen. Zuerst werde ich auf Goethes Leitideen über die Musik eingehen, dann auf seine wichtigste explizit musikbezogene Produktion und schließlich auf seine zwiespältige Auffassung über Beethoven. Die vorliegende Studie ist Teil meiner Forschungen zur Rolle der Musik und der bildenden Künste in Goethes Werk.

¹ Dabei sind vor allem hervorzuheben: Holtbernd, Benedikt: Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes: „alles aufs Bedürfnis der lyrischen Bühne gerechnet“. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 1992 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 34); Waldura, Markus: Die Singspiele. In: Witte, Bernd u. a. (Hg.): Goethe-Handbuch. Bd. 2. Stuttgart: Metzler 1996, S. 173–194; Mühlenhoff, Barbara: Goethe und die Musik – Sein Verhältnis zu der Musik und den Musikern seiner Zeit. Hauptseminararbeit (Ruhr-Universität Bochum 2002). URL: <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/41851.html>; Birus, Hendrik: „Bedeutende Situationen, in einer künstlichen Folge“. Über Goethes musikalische Dramen, mit Seitenblicken auf Mozart und Ausblicken auf Hofmannsthal und Strauss. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Tübingen: Max Niemeyer 2002, S. 270–295; Borchmeyer, Dieter: Goethes Faust musikalisch betrachtet. In: Jung, Hermann (Hg.): Eine Art Symbolik fürs Ohr. Johann Wolfgang von Goethe. Lyrik und Musik. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 2002; Ballstaedt, Andreas u. a. (Hg.): Musik in Goethes Werk – Goethes Werk in der Musik. Schliengen: Edition Argus 2003; Hartmann, Tina: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, 'Faust'. Tübingen: Niemeyer 2004.

1 Goethes Leitideen über die Musik

Goethes Vorstellungen über die Musik können nur aus sporadischen Äußerungen, vergleichbar kleinen Mosaiksteinen, erschlossen werden, weil er dazu keinen Kanon schrieb, sondern in verschiedensten Arbeiten darauf einging, in Prosawerken wie *Die Wahlverwandtschaften*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und *Novelle*, in den Anmerkungen zur *Übersetzung von Diderots Rameaus Neffe*, in Briefen an Freunde wie Schiller und Zelter sowie in Tagebüchern und Gesprächen. Textuell eindeutig erfassbar sind seine Anschauungen über die Oper und über das Lied.

1.1 GOETHE'S VORSTELLUNGEN ÜBER DIE OPER

Aus vielen Details lässt sich erkennen, dass Goethe, der Enthusiast des Theaters, das Primat der Oper einräumte und sie über das Theater stellte.

Um seine Position zur Oper im Verhältnis zur Literatur festzustellen, müssen wir seine Briefe an die Komponisten Philipp Christoph Kayser und Carl Friedrich Zelter, die in den verschiedenen Lebensaltern des Dichters seine wichtigsten Ratgeber in Fragen der Musik waren, zu Rate ziehen. Im Rahmen dieses Vortrags können wir nicht auf Vollständigkeit abzielen, müssen unbedingt aber auch den Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und den Brief an den Fürsten Lobkowitz als Quellen mit einbeziehen.

In seinem Brief an Kayser vom 5. Mai 1786 formuliert Goethe über das Verhältnis zwischen dem in der Oper zu verarbeitenden literarischen Text und der späteren Oper selbst noch nicht ganz eindeutig:

ÜBER GOETHES MUSIKALISCHE IDEALE

Der Dichter eines musikalischen Stückes, wie er es dem Componisten hingiebt, muß es ansehen wie einen Sohn oder Zögling den er eines neuen Herren Diensten wiedmet. Es fragt sich nicht mehr was Vater oder Lehrer aus dem Knaben machen wollen sondern wozu ihn sein Gebieter bilden will, glücklich wenn er das Handwerck besser versteht als die ersten Erzieher.

(GOETHE-WA-IV, Bd. 7, S. 215–216)²

Diesem Vergleich ist aber bereits zu entnehmen, dass die Selbstständigkeit des Textes in der Oper aufgeht und er seine wahre Funktion erst im musikalischen Werk erreicht.

Vier Jahre später, in seinem Brief an Reichardt vom 8. November 1790, verstärken sich die obigen Tendenzen, die in Goethes bildhafter Sprache darauf abzielen, dass der Librettist einer höheren Gewalt, dem Komponisten, dienen soll:

Zur Oper bereite ich mich. [...] Um so etwas zu machen muß man alles poetische Gewissen, alle poetische Scham nach dem edlen Beyspiel der Italiäner ablegen.

(GOETHE-WA-IV, Bd. 18, S. 41)

Auch in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zeigt sich Goethes Vorliebe für die Oper: Wilhelm als sein Sprachrohr äußert sich so:

Auch war es natürlich, daß mich die Oper mit ihren mannigfaltigen Veränderungen und Abenteuern mehr als alles anziehen mußte. Ich fand darin stürmische Meere, Götter, die in Wolken herabkommen, und, was mich vorzüglich glücklich machte, Blitze und Donner.

(GOETHE-HA, Bd. 7, S. 23 ff.)

² Goethes Texte werden nach den folgenden Ausgaben zitiert: Goethe, Johann Wolfgang: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe bzw. Sophien-Ausgabe. Weimar: Böhlau 1887–1919, IV. Abteilung (im folgenden Goethe WA-IV); Ders.: Poetische Werke. Berliner Ausgabe. Bd. 1. Berlin: Aufbau 1960 (im folgenden Goethe-BA); Ders.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 7. München: C.H. Beck 1994; Ders.: Gespräche. Leipzig: Biedermann 1889–1896 (im folgenden Goethe-Gespr.).

In dem Brief an den Fürsten Lobkowitz vom 7. Oktober 1812 vertritt Goethe eine ketzerische, für einen Schriftsteller ganz verblüffende Idee den Text einer Oper betreffend:

Der Text einer Oper gehört unter die Dichtungsarten, welche sehr schwer zu beurtheilen sind, weil man sie nicht als selbständiges Kunstwerk ansehen darf. Man hat sie in Bezug auf Musik, den Componisten, die Bühne, das Publicum zu betrachten, ja sogar auf kurz vorher gegebene und andere bekannte Opern Rücksicht [zu] nehmen.

(GOETHE WA-IV, Bd. 23, S. 110–111)

Noch krasser formuliert der alte Goethe in seinem Brief vom 16. Dezember 1829 an seinen Freund Zelter:

Deine Relation von Spohrs Oper gibt einen neuen Beweis: daß, wenn schon die Poesie in völlige Nullität sich auflöst, der Musikus doch dabey seine Rechnung finden, eine Darstellung befriedigen, ja theilweise sogar entzücken kann.

(GOETHE WA-IV, Bd. 46, S. 182)

Aus dem Obigen geht also eindeutig hervor, dass Goethe dem Librettisten eine eindeutig untergeordnete Rolle beimaß.

1.2 GOETHE'S VORSTELLUNGEN ÜBER DAS LIED

Aussagekräftige Textstellen über das Lied lassen sich nicht so einfach finden. Doch gibt es in seinem Brief an Zelter vom 11. Mai 1820 eine maßgebende diesbezügliche Stellungnahme:

Deine Compositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nur, wie ein einströmendes Gas, den Luftballon mit in die Höhe. Bey andern Componisten muß ich erst aufmerken wie sie das Lied genommen, was sie daraus gemacht haben.

(GOETHE-WA-IV, Bd. 33, S. 27)

ÜBER GOETHES MUSIKALISCHE IDEALE

Wie seine freundschaftliche Gesinnung Zelter gegenüber die klare Sicht verstellt, zeigt seine Begeisterung für dessen Vertonung seines Gedichtes *Um Mitternacht*. Darüber berichtet unter anderem Eckermann vom 12. Januar 1826:

Sie sang zunächst nach Zelter's Composition das schöne Lied 'Um Mitternacht', welches den tiefsten Eindruck machte. »Das Lied bleibt schön,« sagte Goethe, »So oft man es auch hört. Es hat in der Melodie etwas Ewiges, Unverwüstliches.«
(GOETHE-Gespr. Bd. 6, S. 7)

Eine Konfrontation von Goethes Begeisterung für Zelters kitschige, sogar aus heutiger Sicht schlagerartige Komposition mit seinem herabwürdigenden Fehlurteil über die Beethovensche Vertonung erhellt seine Zuneigung zu biedermeierlicher Sentimentalität:

Um Mitternacht

Um Mitternacht ging ich, nicht eben gerne,
Klein kleiner Knabe, jenen Kirchhof hin
Zu Vaters Haus, des Pfarrers; Stern am Sterne,
Sie leuchteten doch alle gar zu schön;
Um Mitternacht.

Wenn ich dann ferner in des Lebens Weite
Zur Liebsten mußte, mußte, weil sie zog,
Gestirn und Nordschein über mir im Streite,
Ich gehend, kommend Seligkeiten sog;
Um Mitternacht.

Bis dann zuletzt des vollen Mondes Helle
So klar und deutlich mir ins Finstere drang,
Auch der Gedanke willig, sinnig, schnelle
Sich ums Vergangne wie ums Künftige schlang;
Um Mitternacht.
(GOETHE-BA Bd. 1, S. 514–515)

Um Goethe zu rechtfertigen, dürfen wir nicht unterschlagen, dass er noch an demselben Tag sein besonders inniges Verhältnis zu diesem Gedicht kundgibt:

...Das Lied *Um Mitternacht* hat sein Verhältniß zu mir nicht verloren, es ist von mir noch ein lebendiger Theil und lebt mit mir fort.
(GOETHE-Gespr. Bd. 6, S. 8)

Dass Goethes musikalisches Urteil nicht immer zuverlässig ist, zeigt auch Tomascheks Bericht über seinen Besuch bei Goethe. Er trug mehrere seiner Goethe-Vertonungen vor. Zum Lied *Mignons Sehnsucht* habe Goethe Folgendes bemerkt:

Die wenigen Worte – »Sie haben das Gedicht verstanden“, – die Goethe nach Anhören des letztgenannten Liedes zu mir sprach, sagten mir deutlich, daß er mit meiner Auffassung des Liedes ganz zufrieden war, indem er noch weiter bemerkte: »Ich kann nicht begreifen, wie Beethoven und Spohr das Lied gänzlich mißverstehen konnten, als sie es durchcomponirten; die in jeder Strophe auf derselben Stelle vorkommenden gleichen Unterscheidungszeichen wären, sollte ich glauben, für den Tondichter hinreichend, ihm anzuzeigen, daß ich von ihm bloß ein Lied erwarte. Mignon kann wohl ihrem Wesen nach ein Lied, aber keine Arie singen.«
(GOETHE-Gespr. Bd. 4, S. 183 ff.)

Ich kann mich nur über die Vertonung von Beethoven äußern (Es gibt unter WoO 134 insgesamt vier ganz ähnliche Bearbeitungen). Sie sind weder durchkomponiert noch arienartig, sondern ausgesprochen liedhaft und entsprechen insofern Goethes eindeutigen Erwartungen an das Lied: Hier unterwirft sich der Komponist – wie Goethe es verlangt – den Vorstellungen des Dichters vollständig:

ÜBER GOETHES MUSIKALISCHE IDEALE

Sehnsucht

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich ans Firmament
Nach jener Seite.
Ach! der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.

Es schwindelt mir, es brennt.
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!
(GOETHE-BA Bd. 1, S. 353–354)

Das Obige ergibt, was Goethes musikalischen Geschmack angeht, eine zwiespältige Bilanz: Einerseits rühmt er oft zweit- bis dritträngige Kompositionen, andererseits würdigt er die Höchstleistungen der Musikgeschichte von Bach über Haydn und Mozart bis Beethoven.

Anzumerken bleibt, dass man Goethes wahre Musikalität in seinen liedhaften Gedichten findet und sie vor allem an ihnen zu messen ist. Die Zahl seiner vertonten Gedichte geht an die 335, und so ist Goethe mit Abstand der meistvertonte Dichter der Weltliteratur. Dutzende seiner Lieder erregten die Fantasie von zehn bis zwanzig Komponisten.

Goethes musiktheoretische Haltung kennzeichnet auch, dass er beim Setzen der Prioritäten zwischen Dichter und Komponist prinzipiell unterschied, ob es sich um ein Libretto oder um ein Lied handelte. Diesbezüglich stellt Dieter Borchmeyer in seiner Studie *Goethes Faust musikalisch betrachtet* treffend fest:

Anders ist es im Lied, bei dem Goethe vom Komponisten verlangt, daß er dem Dichter einen ähnlichen Dienst leistet, wie dieser dem Komponisten in der Oper.³

2 Goethes Werke auf der Musikbühne

Die Tatsache, dass Goethe insgesamt 36 Libretti schrieb, ist ein eindeutiger Beweis für die eminente Rolle der Oper in seinem Schaffen. Mehr als ein Drittel seiner gesamten dramatischen Produktion gilt der Musikbühne; darunter sind die unterschiedlichsten Gattungen vertreten – Singspiel, Oper, Melodram, Festspiel. Hinzuzurechnen sind zum Teil auch Werke wie *Egmont* und *Faust*.

Goethes bedingungslose Hingabe ans Musiktheater zeigt der Umstand, dass er, der selbst von der völligen 'Nullität' der Poesie in diesem Zusammenhang gesprochen hatte, so viel Mühe seinen Libretti und ihrer Vertonung widmete. Und nicht ganz ohne Erfolg: Christian Friedrich Schubart nannte *Erwin und Elmire* das beste deutsche Singspiel, und dieses Libretto wurde am häufigsten vertont und auch außerhalb Deutschlands aufgeführt. *Jery und Bätely* stand in der Vertonung von Reichardt zwischen 1801–1821 auf dem Berliner Spielplan.⁴

Die meisten seiner Libretti ernteten aber keinen Erfolg, viele gelangten nicht einmal auf die Bühne. Gründe sind oft die unglückliche Wahl des Komponisten; so blieb im Falle von Kayser Jery und Bätely unvollendet, das Manuskript seiner *Egmont-*

³ Borchmeyer 2002, S. 91.

⁴ Vgl. Ammon, Frieder von: Wenn Musik des Dramas Nahrung ist. Eine Dissertation über Goethes Musiktheater setzt neue Maßstäbe (Rezension über: Hartmann, Tina: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, 'Faust'. Tübingen: Niemeyer 2004.). In: IASL online URL: <http://iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/Ammon3484151056_1155.html> (Datum des Zugriffs: 22. 03. 2005), S. 4.

ÜBER GOETHES MUSIKALISCHE IDEALE

Vertonung ist verschollen. Oder es lag es daran, dass Goethe selbst einige Projekte im Fragment beließ, wie z. B. *Der Zauberflöte zweiter Teil*. In diesem Fall ist das Motiv ziemlich eindeutig: Nach Schikaneders Libretto erschien 1798 Peter von Winters Oper „*Das Labyrinth, 2. Teil der Zauberflöte*“.

3 Die Beziehung zwischen Goethe und Beethoven

Zu *Egmont* entstand 1809/10 doch noch eine würdige Musik aus der Feder von Beethoven: *Musik zu Johann Wolfgang von Goethes Trauerspiel „Egmont“ für Sopran, Sprecher und Orchester op. 84*. Im Herbst 1809 beauftragte der Hoftheaterdirektor Joseph Hartl in Wien Beethoven mit dieser Aufgabe. Die Neuinszenierung des *Egmont* sollte der musikalischen Umsetzung des Goetheschen Regiekonzepts folgen. Wie in dieser Zeit üblich, schrieb Beethoven über die musikalischen Bearbeitungen des Goethe-Textes hinaus eine Ouvertüre sowie Zwischenaktmusiken.

Der einzige Briefwechsel zwischen Goethe und Beethoven über dessen *Egmont*-Vertonung stammt aus dem Jahre 1811. (Von Beethovens Seite liegt noch ein Brief von 1823 vor, der aber unbeantwortet blieb). Welche selbstlose Liebe und Verehrung der Komponist Goethe gegenüber hatte, zeigt sein Brief an Bettina von Brentano:

An Göthe wenn sie ihm von mir schreiben, suchen sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begriff ihm selbst zu schreiben Wegen *Egmont*, wozu ich die Musik gesetzt, und zwar Bloß aus liebe zu seinen Dichtungen, Die mich glücklich machen. Wer kann aber auch einem großen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation?⁵

⁵ Beethoven, Ludwig von: *Sämtliche Briefe*. Leipzig: Hesse & Becker 1823, S. 184.

Schon bald hatte Bettina Beethovens Annäherung so geschickt vorbereitet, dass Goethe einen für ihn untypisch freundschaftlichen Brief an Beethoven schickte, in dem er ihn als „mein werthschätztester Herr“ anspricht (Diese Anredeform verwendet Goethe darüber hinaus kein einziges Mal in seinen Briefen!) und in außergewöhnlich freundschaftlichem Ton fortfährt:

Für die darin [nämlich in seinem Goethe geschriebenen Brief – G. Cs. Dávid] ausgedrückten Gesinnungen bin ich von Herzen dankbar und kann versichern, daß ich sie aufrichtig erwidere: denn ich habe niemals von Ihren Arbeiten durch geschickte Künstler und Liebhaber vorgetragen hören, ohne daß ich gewünscht hätte Sie selbst einmal am Clavier zu bewundern und mich an Ihrem außerordentlichen Talent zu ergetzen. Die gute Bettine Brentano verdient wohl die Theilnahme, welche Sie ihr bewiesen haben. Sie spricht mit Entzücken und der lebhaftesten Neigung von Ihnen, und rechnet die Stunden die sie mit Ihnen zugebracht, unter die glücklichsten ihres Lebens.

Später versichert Goethe dem Komponisten:

Die mir zugedachte Musik zu Egmont werde ich wohl finden, [...] denn ich habe derselben bereits von mehreren rühmlich erwähnen hören; und gedenke sie auf unserm Theater zu Begleitung des gedachten Stückes diesen Winter geben können, wodurch ich sowohl mir selbst, als Ihren zahlreichen Verehrern in unserer Gegend einen großen Genuß zu bereiten hoffe.

(GOETHE-WA-IV, Bd. 22, S. 116)

In seinen Tagebüchern ist am 23. Januar 1812 der Eintrag zu lesen: „v Beethovens Musik zu Egmont.“ Am 20. Februar schreibt er: „Vortrag der Beethovenschen Composition zu Egmont. ... Nach Tische Fortsetzung der Musik.“ (vgl. GOETHE-WA, III. Abt., Bd. 4, S. 258). Diese kurzen Informationen besagen, dass Goethe Beethovens *Egmont* in Weimar in den Spielplan genommen hatte. Was er aber von der Musik hält, erfahren wir nicht.

ÜBER GOETHES MUSIKALISCHE IDEALE

Beethoven und Goethe treffen sich erst ein Jahr nach der brieflichen Kontaktaufnahme im Juli 1812 in Teplitz. Beide müssen auf das persönliche Kennenlernen schon sehr gewartet haben. Sie treffen sich am 19., am 20., am 21. und am 23. Juli und müssen viel Zeit gemeinsam verbracht haben, was Goethes Eintragungen in seine Tagebücher zeigen. Beethoven hatte Goethe tief beeindruckt. Noch am 19. Juli heißt es in seinem Brief an Christiane von Goethe:

Sage Prinz Friedrich Durchl. daß ich nicht mit Beethoven seyn kann ohne zu wünschen daß es im goldnen Straus geschehen möge. Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut wie er gegen die Welt wunderlich stehn muß.
(GOETHE-WA-IV, Bd. 23, S. 43)

Viel differenzierter, aber durchaus auch von Wertschätzung geprägt ist, was er über Beethoven am 2. September an Zelter schreibt:

Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freylich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musicalischen Theil, seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin laconischer Natur ist, wird es nur doppelt durch diesen Mangel.
(GOETHE-WA-IV, Bd. 23, S. 89)

Den Schlüssel zur Antwort auf die Frage, warum die gegenseitige Hochachtung nicht in eine freundschaftliche Beziehung mündete, finden wir in eben diesem Brief. Es muss daran liegen, dass Beethovens von Goethe kritisierte Eigenschaft (Beethoven finde die Welt detestabel) bei dem Fürstendiener sicherlich eine Abneigung auslöste, und umgekehrt muss Beethoven nicht gemocht

haben, wie dieser die Gunst der in Teplitz verweilenden Herrscher und Herrscherinnen zu gewinnen suchte. Noch in demselben Brief, in dem er Beethoven preist, heißt es später:

Fast alle Morgen habe ich das Glück gehabt der Kayserinn vorzulesen. Sie spricht meistens dazwischen und äussert sich über die bedeutendsten Gegenstände mit ausserordentlichem Geist und Originalität. Man kann sich kaum einen Begriff von ihren Vorzügen machen.

(GOETHE-WA-IV, Bd. 23, S. 43–44)

Ein paar Tage später, am 27. Juli, berichtet Goethe stolz:

Mir geht es hier sehr gut. Der Kayserinn Gnade scheint täglich zuzunehmen indem sie sich immer gleich bleibt, auch Ihre Umgebungen sind mir günstig und ich kann nicht mehr und nichts bessers wünschen.

(GOETHE-WA-IV, Bd. 23, S. 46)

Diese Tage zeigen sehr deutlich Goethes rätselhaften Charakter, wie er so auseinanderdriftende Einflüsse und Strebungen – mindestens scheinbar – problemlos in Einklang bringen konnte. Stundenlange Diskussionen mit Beethoven, stundenlanges Vorlesen für eine Kaiserin. Und aufrichtige Bewunderung in beide Richtungen. Aus den Tagebüchern wissen wir, dass Goethe zweimal bei Beethoven weilte und mit ihm nach Bilin reiste. Am 20. Juli, beim ersten Besuch, spielte Beethoven Klavier. Goethes Kommentar: Er spielte köstlich.

Über *Egmont* gibt es zwei Dokumente späteren Datums, die Goethes Wertschätzung beweisen. In seinem Brief an Marianne von Willemer vom 12. Juli 1821 hebt er hervor, wie meisterhaft Beethoven seinen *Egmont* in die Sprache der Musik übersetzte und das Mittel fand, das Musikwerk als Oratorium aufzuführen:

...selten ist der Dichter durchdrungen und man lernt dabey nur etwa den Kunstcharakter und die Stimmung des Componisten kennen. Doch hab

ÜBER GOETHES MUSIKALISCHE IDEALE

ich auch da manches Schätzenswerthe gefunden, in dem man sich vielmal abespiegelt sieht, zusammengezogen, erweitert, selten ganz rein. Beethoven hat darin Wunder gethan, und es war ein glücklicher Einfall, die Musik zu Egmont durch kurze Zwischenreden dergestalt zu exponieren, daß sie als Oratorium aufgeführt werden kann, wie Sie solche wahrscheinlich gehört haben.

(GOETHE-WA-IV, Bd. 35, S. 8)

Ende September 1820 äußert er sich zu Beethovens Vertonung in einem Freundeskreis um Friedrich Förster und seine Gattin mit größter Begeisterung; den Kontext bildet ein Vergleich des Faust-Monologs (Faust ist heimgekehrt und „begiebt sich dann daran, mit Sinnen und Nachdenken sich das Verständniß über die schwerste Stelle des Evangeliums zu erschließen“, so Goethe) mit der Stelle aus seinem Egmont, wo dieser den langentbehrten Schlaf herbeiwünscht. Goethes Urteil: Die *Faust*-Szene schein ihm zu musikalischer Begleitung nicht geeignet, die Szene im *Egmont* hingegen schon. Der Förster-Bericht fährt fort:

Mit einem Ausdrücke tiefempfundenster Wehmuth, die uns alle zu Thränen rührte, recitirte Goethe die Worte:

’Süßer Schlaf! Du kommst, wie ein reines Glück, ungebeten, unerfleht, am willigsten. Du lösest die Knoten der strengen Gedanken, verwischest alle Bilder der Freude und des Schmerzens; ungehindert fließt der Kreis innerer Harmonieen, und eingehüllt in gefälligen Wahnsinn versinken wir und hören auf zu sein.’

»Hier hab’ ich ausdrücklich angegeben, daß Musik seinen Schummer begleiten soll, sanft während der Erscheinung des Traumbildes, das verschwindet, als die Trommeln der Wache ertönen, welche Egmont zum Blutgerüst begleiten soll. Hierbei ist allerdings die musikalische Begleitung angezeigt, und Beethoven ist mit bewundernswerthem Genie in meine Intentionen eingegangen.«

(GOETHE-Gespr. Bd. 8, S. 362)

Mit dem Ausklang von Beethovens Musik schließe ich meinen Vortrag, damit wir uns auch eine Vorstellung davon verschaffen können, inwiefern Beethoven den hochgestellten Erwartungen Goethes bei der Vertonung seines *Egmont* gerecht werden konnte und die beiden Genies dadurch in einem Werk einander im Zeichen der Freiheit die Hand reichten.