

**“IN GOTTES BUSEN
VOR DER WELTSCHÖPFUNG”**

GOETHE UND BACH

[Vortrag des Vorsitzenden der Kölner Goethegesellschaft, Dr. Markus Schwering, am 28.8.2012]

Orgel I: Bach, Präludium aus: Präludium und Fuge
BWV 552

I

Die biografischen Daten zeigen sogar eine Überschneidung an: Als Johann Sebastian Bach am 28. Juli 1750 starb, war Goethe knapp ein Jahr alt. Bach und Goethe waren also für elf Monate Zeitgenossen. Selbstredend ist die Behauptung solcher Zeitgenossenschaft lächerlich, denn geistesgeschichtlich wie allgemein-historisch klafft zwischen beiden ein Abgrund. Bach ist die Erscheinung einer noch weitgehend statischen alteuropäischen Kultur- und Sozialwelt, die in vielen Zügen mittelalterlich geprägt war. Man denke nur an sein eher handwerklich-zunftmäßiges Selbstverständnis und Berufsethos, dessen äußeres Merkmal seine selbstverständliche Einordnung in die generationenlange Familientradition war. Er selbst sprach von

der „Musikalisch-Bachischen Familie“, deren Mitglied er halt war. Die „moderne“ Genievorstellung hatte in diesem Kontext keinen Platz.

Goethe hingegen war der Zeitgenosse des definitiven Zusammenbruchs eben jener Welt, der Bach angehört hatte, einer ungeahnten gesellschaftlichen wie kulturellen Dynamisierung im Sinne einer verstetigten Krise, deren Ausdruck unter anderem die Französische Revolution und ihre vielfältigen Wirkungen waren. Im Alter wurde er noch Zeuge der anrollenden Industriellen Revolution, registrierte, etwa in den *Wanderjahren*, mit seismographisch-wachem Sinn die sich ankündigenden neuen Erschütterungen. Und selbstredend hatte seine Selbstauffassung als Künstler nichts mehr mit Bachs Handwerk zur höheren Ehre Gottes zu tun. Goethe selbst hatte, in der produktiven Rezeption auswärtiger Impulse – ich erwähne hier nur den Briten Shaftesbury – in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts jene Genieästhetik mitbegründet, die die Klassik dann aus dem *Sturm und Drang* modifizierend übernahm. Das Genie als ein „alter deus sub Jove“, das Genie als die eigentümlich unergründliche Kraft, die, wie es in Kants *Kritik der Urteilskraft* heißt, „der Natur die Regel gibt“ – das ist ein Paradigma künstlerischer Produktivität und Kreativität, das Bach völlig fremd gewesen war. Ich muss hier nicht weiter ausführen, dass auch unsere

heutige Kunstauffassung noch ein Erbe jenes Geniedenkens ist, das sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts durchsetzte, einer echten „Sattelzeit“, um einen Begriff von Reinhart Koselleck zu benutzen.

Das waren, so will es scheinen, vorderhand schlechte Bedingungen für eine wie auch immer geartete geistige Begegnung des Dichters mit dem Komponisten. Hinzu kommt, dass Goethe lange Zeit auch nur von der historischen Existenz Bachs offensichtlich keine Ahnung hatte. In den überlieferten Quellen jedenfalls fällt der Name Bach erst in einer Tagebuchnotiz vom 23. August 1810 aus dem böhmischen Teplitz, wo sich Goethe zur Kur aufhielt – damals war er 60 Jahre alt. „Bei Zelter. Musikalisch-Geschichtliches. Musikalische Epoche unter Marcellus. Sebastian Bach. Händel.“ Dies die lapidare Auskunft. Noch keine nähere Befassung geschweige denn Einordnung oder wertende Stellungnahme. Goethe näherte sich dem Phänomen Bach aus großer Distanz.

Dabei hätte ihm der Name, so möchte man meinen, schon vorher begegnen müssen, denn zweimal war Goethe in die vormaligen Bachschen Lebenskreise eingetaucht: Von 1765 bis 1768 studierte er Jurisprudenz in Leipzig, also just an dem Ort, wo Bach 23 Jahre lang als Thomaskantor der ranghöchste Musiker gewesen war – und das lag erst 15 Jahre zurück. 1776

schließlich kam er nach Weimar, wo Bach in seiner Jugend, von 1708 bis 1717, als Hoforganist gewaltet hatte. Indes: Es gibt keinerlei Hinweise darauf, dass Goethe darum wusste. Und falls er wusste, war es ihm jedenfalls keine schriftliche Erwähnung wert. Dass sich da so gar nichts erhalten hat, kann kein Zufall sein.

Nun wirft diese Tatsache allerdings vor allem ein Licht auf das erinnernde Fortleben Bachs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dazu ein kleiner Exkurs: Zäh hält sich das Vorurteil, erst Mendelssohn habe mit der Wiederaufführung der Matthäus-Passion in der Berliner Singakademie 1829 Bach aus einem fast hundertjährigen Dornröschenschlaf geweckt. An dieser Legende ist, man muss es so hart sagen, nichts dran. Selbstredend war Bach im Umkreis seiner zahlreichen Schüler und Enkelschüler präsent, und der Sohn Carl Philipp Emanuel initiierte, das wissen wir inzwischen genau, in seiner Eigenschaft als Musikdirektor der sieben Hamburger Hauptkirchen zumindest Teilaufführungen der Passionen seines Vaters. Über den musikliebenden Baron Gottfried van Swieten, den Wiener Gesandten am Potsdamer Hof, der durch keinen Geringeren als Friedrich den Großen auf Bach aufmerksam gemacht worden war, gelangte unter anderem das *Wohltemperierte Klavier* nach Wien. Und „nach

Wien“ hieß damals bereits: in das Vorfeld der Wiener Klassik. Tatsächlich war Mozarts durch van Swieten vermittelte Bach-Begegnung – er bearbeitete 1782 auf dessen Geheiß etliche Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* für Streichtrio und -quartett – so etwas wie die Geburtsstunde des Wiener klassischen Stils; konkret: der Vermittlung und Verschmelzung des neuen taktmetrischen Satzes mit der „barocken“ Polyphonie, die dann zum Beispiel im Finale der Jupitersinfonie einen unvergleichlichen Triumph der Tonkunst zeitigte.

Als Mozart 1789 in Leipzig von den Thomanern Bachs Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* hörte, war das für ihn ein beeindruckendes Erlebnis, das ihn aber nicht mehr aus der Bahn warf. Übrigens: Dass die Thomaner ausgerechnet ein Werk des längst verstorbenen Thomaskantors der Aufführung vor dem illustren Gast für würdig befanden, ist ebenfalls ein Hinweis darauf, dass von einem allgemeinen Vergessenwerden Bachs in dieser Zeit keine Rede sein kann. Seine Chorwerke blieben zumal im Umfeld der Berliner Sing-Akademie lebendig, deren Leiter Carl Friedrich Christian Fasch über seinen Vater Karl Friedrich Fasch einer der bereits erwähnten Enkelschüler Bachs war. Schüler des Enkelschülers wiederum war Karl Friedrich Zelter, Goethes späterer Duz-Freund und Orakel

in musikalischen Angelegenheiten, der jenem, wie wir hörten, Bach als erster nahe brachte. Wie auch immer: Goethes späte – ich betone: späte – Begegnung mit dem Komponisten war kein Zufall, der Boden dafür war ringsum bereitet. Und besagte Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch den Zelter-Zögling Mendelssohn, die selbstredend im Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter erörtert wurde, war dann „nur“ noch eine Station in Goethes fortlaufender Bach-Rezeption, die mehr oder weniger bis zum Ende seines Lebens nicht mehr abbriss.

Das ist die eine Seite. Es gibt aber in der Tat auch eine andere, die erklärt, warum Bach so lange nicht in Goethes Blickfeld erschien: Es ist gar nicht zu leugnen, dass der Strom der Bach-Überlieferung und -pflege nach 1750 zeitweise schmal wurde. Das hängt mit dem allgemeinen musikalischen Geschmackswandel zusammen, der bereits zu Bachs Lebzeiten einsetzte und den Thomaskantor in seinen späten Jahren als eigentümlich veraltet erscheinen ließ. Wenn jemand im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert „Bach“ sagte, konnte er missverstanden werden – der Sohn Carl Philipp Emanuel war damals berühmter als der Vater. Dass Goethe in der oben zitierten Tagebuchnotiz ausdrücklich von „Sebastian Bach“ und nicht einfach von „Bach“ spricht, ist ein später Reflex dieser Tatsache.

Ein neueres, schon an der Aufklärung gebildetes Stilideal also verachtete Vater Bachs kontrapunktisch verdichtete Kunst als „Schwulst“, bevorzugt wurde eine neue, naturnahe Simplizität, Oberstimmenzentrierung bei einfachem harmonischem Unterbau, das Melodische und Liedhaft-Sangbare. Die Vorbilder dafür kamen vor allem aus Frankreich. Die Musikwissenschaft hat dieser Richtung – besser: diesen Richtungen, sie lassen sich bei näherem Hinsehen durchaus nicht über einen Leisten schlagen – Etiketten wie „Galanter“ oder „Empfindsamer Stil“, auch „Musikalisches Rokoko“ und „Vorklassik“ aufgeklebt – das Kind muss ja einen Namen haben. Just in diesem Umfeld aber ist Goethe in seinen Frankfurter Jahren musikalisch sozialisiert worden. Der „alte“ Bach lag da ganz weit weg.

II

Hierzu ein weiterer Exkurs, der sich der Frage widmet, wie es überhaupt um Goethes musikalische Bildung und Vorbildung bestellt war. Die Goethe-Literatur pflegte vormals bekanntlich zwischen zwei Extremen zu schwanken: Behauptete die eine Seite etwa mit Blick auf Goethes Engagement für Mozart ein tiefes Verständnis des Dichters für alle musikalischen

Belange, so bestritt die andere ihm eine auch nur rudimentäre Professionalität und Satisfaktionsfähigkeit. In diesem Sinne wurde dann gerne Goethes Ignoranz gegenüber den Komponisten der romantischen Generation von Schubert bis Berlioz angeführt (mit der Ausnahme Mendelssohn). Bemerkenswert ist übrigens, dass sich die Auseinandersetzung auf dem Nebengleis von Goethes Urteil über Bach fortsetzte. Hatte etwa Friedrich Smend Goethes Bach-Urteil in einer Berliner Rektoratsrede von 1954 als wenig profund, unselbständig und pasticciohaft zusammengelesen bezeichnet, so kam Walter Wiora 1962 in einer perspektivenreichen Analyse von Goethes berühmtem Wort über Bach, das auch diesem Vortrag den Titel lieh – ich komme darauf am Schluss –, zu einem nahezu entgegengesetzten Ergebnis. Der Streit ist mittlerweile abgeflaut, er ist ja auch einigermaßen fruchtlos. Ich will es bei folgenden – wie ich hoffe: konsensfähigen – Hinweisen belassen, Hinweisen, die deshalb notwendig sind, weil Goethes allgemeines Musikverständnis selbstredend die Basis auch für seine Bach-Rezeption liefert. Genauer: Die späte Bach-Begegnung hatte dieses längst verfestigte Verständnis als Referenzrahmen, die eine ist ohne das andere kaum verständlich und noch schwerer zu würdigen.

Erstens: Musik begleitete in vielerlei Gestalt von frühen Tagen an Goethes Leben. Im Elternhaus erlernte er – das gehörte zum Erziehungskanon des damaligen Bildungsbürgertums – das Klavierspiel, in der Straßburger Zeit nahm er privaten Cello-Unterricht. Schwer zu beurteilen, ob er ein kompetenter Noten- oder gar Partiturleser war. In der Weimarer Zeit hatte er dann von Berufs wegen viel mit Musik zu tun. 1791 übernahm er die dortige Theaterdirektion, die er bis 1817 behielt. Unter seiner Ägide kamen beträchtliche Teile des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aktuellen Opernrepertoires auf die Bühne, darunter Werke von Gluck, Paisiello, Cimarosa und sämtliche großen Mozart-Opern. Dabei griff Goethe selbst oft genug bearbeitend ein. Und er ist der einzige deutsche Dichter von Rang vor Hugo von Hofmannsthal, der mit der Abfassung von zahlreichen Libretti den Komponisten seiner Zeit zugearbeitet hat. In enger Kooperation mit dem Komponistenfreund Philipp Jakob Kayser entstand das Singspiel *Scherz, List und Rache*, dem, wie Goethe selbst resignierend bemerkte, durch den alles andere niederschlagenden Erfolg von Mozarts *Entführung aus dem Serail* die Durchsetzung auf der Opernbühne versagt blieb.

Darüber hinaus war Musik – so scheint es – ein selbstverständliches Element des Weimarer Alltagslebens.

Seit 1807 veranstaltete Goethe in den Räumen Christianes regelmäßige Chorübungen. Ein kleiner Chor – genauer: ein Doppelquartett – etablierte sich, der alte a-cappella-Musik sang. Ob Goethe selbst daran teilnahm oder nur Zuhörer war, wissen wir nicht. 1821 schließlich kam der große Flügel des Klavierbauers Streicher in den Salon des Hauses am Frauenplan, also an einen durchaus privilegierten Platz. Hier spielten dann all die bedeutenden und weniger bedeutenden Komponisten und Pianisten der Zeit, die dem Dichter ihre Aufwartung machten. Kammermusik und Liedervorträge unterschiedlichster Art scheinen schon vorher regelmäßig stattgefunden zu haben.

Zweitens: Einen instruktiven Einblick in Goethes musikalische Interessen gibt der weitläufige Briefwechsel mit Zelter. Musikhistorische und -theoretische Fragen wurden dabei genauso erörtert wie die jeweils aktuelle Produktion. Dabei kristallisierten sich gewisse Schwerpunkte heraus: Neben der genealogischen Herleitung – also der Frage, wie die Musik in evolutionärer Entwicklung zu dem wurde, was sie in seiner Zeit war – interessierten Goethe vor allem die im engeren Sinn naturwissenschaftlichen Implikationen des Musikalischen. Ich erwähne hier nur den freundschaftlichen Streit mit Zelter über den Ursprung der Dur/moll-Polarität, genauer: über die Ableitung der das moll-

Geschlecht definierenden kleinen Terz, sowie seine Erörterungen der unterschiedlichsten Instrumentenstimmungen, also der verschiedenen Methoden, eine Saite zu teilen. Der Fortschritt von der natürlichen zu gleichschwebenden Temperatur, also zur Einteilung der Oktave in zwölf gleichgroße Tonhöhenabstände, war für ihn der Grund, warum überhaupt eine „höhere“ Musik entstehen konnte. All diese Bemühungen terminierten im Versuch einer methodisch an die *Farbenlehre* angelehnten *Tonlehre*, die allerdings nie über ein Entwurfstadium hinausgedieh.

Drittens: Vergegenwärtigt man sich Goethes Urteile über Musik und Musiker im Überblick, so wird eine gewisse Beschränktheit des Horizonts erkennbar. Goethe ging den Weg von der Vorklassik, in der er groß geworden war, zur Hochklassik mit – das zeigt seine lebenslange Bewunderung für Mozart –, blieb dann aber gewissermaßen „stehen“. Von der stürmischen Stilentwicklung der Musik nach 1800, also der anbrechenden Romantik, hat er nur am Rande etwas mitbekommen, und wenn er es mitbekam, stieß es tendenziell auf Befremden und Missbilligung. Von Beethoven etwa hat er, wie es aussieht, erst 1812 etwas gehört. Eher hilflos in der damals neuen Musik schwimmend, war er zur Orientierung zusehends auf das Urteil anderer angewiesen – zumal Zelters, dessen konservativer

Geschmack auch nicht gerade geeignet war, ihm das Verständnis des aktuellen Schaffens zu erleichtern.

Um es auf eine Formel zu bringen: In seiner Musikauffassung und -ästhetik blieb Goethe bis zum Schluss ein Mann des 18. Jahrhunderts. So bevorzugte er etwa den Gesang vor jeder Art von Instrumentalmusik. Diese war für ihn im besten Fall ein Derivat und Surrogat der menschlichen Stimme. Solchermaßen versperrte er sich die Möglichkeit, die Musikentwicklung seit dem späten 18. Jahrhundert angemessen zu fassen. Sie stand ja gerade im Zeichen einer Emanzipation des Instrumentalen – und hier zumal der Gattung der Sinfonie –, als deren Hintergrund Carl Dahlhaus in seinem mittlerweile legendären Buch den Paradigmenwechsel hin zur *Idee der absoluten Musik* ausgemacht hat. Sie bezeichnet die Vorstellung einer Tonkunst, die sich aus allen außermusikalischen, also durch die vertonte Wortsprache gegebenen Zusammenhängen löst und nichts anderes als sich selbst meint. Sie unterscheidet sich radikal von der vorher geltenden rhetorisch-nachahmungsästhetischen Auffassung, der reine, sich nicht auf Außermusikalisches beziehende Instrumentalmusik als zwar angenehmes, aber letztlich nichtssagendes, leeres Geräusch galt. Goethe indes blieb zeitlebens ein Anhänger der musikalischen Nachahmungsästhetik. Freilich traf er eine bedeutsame Unterschei-

dung: Programmmusik vom Schlage der Donner-und-Blitz-Imitation im Orchester fand er plump und gemein, nicht aber die Darstellung dessen, was der Musiker „bei diesen äußeren Sinneseinwirkungen empfindet“. Die Imitation von Phänomenen der äußeren Natur war demnach unstatthaft, nicht aber die der inneren Natur, der empfindenden Subjektivität. Damit wird das Nachahmungsparadigma unstrittig erweitert, letztlich allerdings nicht durchbrochen. Dazu passt Goethes mehrfach bekundetes Bedürfnis, beim Anhören der Musik möge sich in seinem Innern ein Bild einstellen – was so viel heißt: das Bild von etwas Nicht-Musikalischem. Nun förderte die programmatische Selbstreferentialität der neueren Instrumentalmusik qua definitione gerade nicht die Bildproduktion. Wo es keinen Bildspender gibt, hängt derjenige, der eine entsprechende Anregung erwartet, in der Luft. Goethe reagierte in solchen Fällen mit offener Ratlosigkeit. Erst wenn es ihm gelang, dem Gehörten dann doch noch eine „Anschauung“ zu „supponieren“, war die Sache gerettet. Der Vorgang lässt sich an seiner überlieferten Reaktion auf Mendelssohns h-Moll-Klavierquartett opus 3 exemplarisch verfolgen.

Der musikalische Goethe als Mann des 18. Jahrhunderts. Diese Charakterisierung könnte nun prima vista eine Disposition für Bachs Musik vermuten lassen,

denn Bach ist ja nun unbestritten ein „Mann des 18. Jahrhunderts“. Aber ich muss es wiederholen: 18. Jahrhundert ist nicht gleich 18. Jahrhundert. Bach lag zunächst und von Haus aus außerhalb von Goethes musikalischem Gesichtskreis. Es gab da sozusagen nach hinten wie nach vorne einen unerschlossenen Kontinent: Wie Bach Goethe nicht mehr erreichte, so erreichte Goethe die Romantik nicht mehr. Während sich Goethe freilich der musikalischen Romantik tendenziell verschloss, standen seine späten Jahre im Zeichen einer behutsamen Annäherung an den Thomas-kantor. Diese Annäherung sei im Folgenden überblicksweise dargestellt.

III

Drei Personen waren im wesentlichen für Goethes Interesse an Bach verantwortlich, sie liefern auch die Gliederung für diesen Abschnitt meines Vortrags: Zelter wurde schon ausführlicher erwähnt, hinzu kommen der junge Mendelssohn, der Goethe bei seinen Besuchen in Weimar immer wieder mit Bach „bedienen“ musste, und, ganz wichtig, der im Weimar-nahen Bad Berka amtierende Brunnen- und Badedirektor Heinrich Friedrich Schütz (1779-1829), ein professioneller Pia-

nist und Organist, von dem sich Goethe, wann immer es möglich war, in Berka wie in Weimar vor allem Bach vorspielen ließ. Allen dreien ist übrigens eines gemeinsam: die vermittelte Bach-Schülerschaft. Von Zelter und Mendelssohn war diesbezüglich bereits die Rede, Schütz – den Zelter ob seines Körperumfangs despektierlich eine „Fleischkuppel“ nannte, an der allerdings „die biegsamsten Finger hängen“ – war in Erfurt von dem Bach-Schüler Johann Christian Kittel ausgebildet worden.

Zunächst also Zelter, der Goethe als erster nachdrücklich auf Bach hingewiesen zu haben scheint. Ja, mehr: Er führte ihn in eine ihm zunächst völlig fremde Welt ein. Wann immer im Briefwechsel der Name Bach erscheint – stets war Goethe der Nehmende, der Fragende, der von Zelter dankbar Lernende. Als Beispiel sei ein längerer Disput aus dem Jahre 1827 erwähnt, den Zelter mit dem Hinweis eröffnet, auch der zutiefst originelle Bach habe sich als Kind seiner Zeit fremden Einflüssen nicht entziehen können, genauer: dem des französischen Clavecinisten Francois Couperin. Das Fremde könne „man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar darunter“. Zelters Rede vom „französischen Schaum“ ließ Goethe, dem Couperin nach eigener Auskunft kein Begriff gewesen war, nicht los. Interes-

siert wohl am Verhältnis von Originalität und Traditionsgebundenheit in einem exemplarischen Fall, bat er Zelter um weitere Auskunft, die ihm dann auch zuteil wurde. Das muss uns hier im Detail nicht interessieren. Zelter rückte Goethe jedenfalls mit Charakterisierungen Bachs zuleibe, die diesen offensichtlich nicht gleichgültig ließen – zumal er sie für sich selbst anlässlich der konkreten Hörerfahrungen bestätigen konnte, die er in denselben Jahren vor allem bei Schütz machte. Zelter stellte Bach mal neben Shakespeare, mal neben Raffael, nannte ihn „eine Erscheinung Gottes, klar, doch unerklärbar“. Wenn Goethe selbst den Thomas-kantor als „Urvater“ bezeichnete, zeigt dies, dass er Zelters Bach-Verehrung bereitwillig aufnahm. Schließlich dann, gegen Ende des Briefwechsels, die Reaktion des Dichters auf Zelters Mitteilung der erfolgreichen Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Mendelssohn:

Deine letzten Briefe, mein Teuerster, in Ernst und Spaß haben mir zu guter Stunde gut getan. Der neueste, die Nachricht der glücklichen Aufführung des großen älteren Musikstücks enthaltend, macht mich denken. Es ist mir, als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte.

Stichwort Mendelssohn: Der junge Zelter-Schüler besuchte Goethe zwischen 1821 und 1830 insgesamt

fünfmal in Weimar. Und jedes Mal ging es dabei auch um Bach. „Nachmittags spielte ich Goethe über zwei Stunden vor, teils Fugen von Bach, teils fantasierte ich“, ließ der damals Zwölfjährige am 4. November 1821 in einem Brief an die in Berlin zurückgebliebene Familie verlauten. Aus den nämlichen Tagen berichtet der Augen- und Ohrenzeuge Ludwig Rellstab dieses:

Goethe war ein großer Freund der Bachschen Fugen; es wurde also auch Felix Mendelssohn die Aufforderung gestellt, eine Fuge des hohen Altmeisters zu spielen. Zelter wählte aus dem Notenheft der Bachschen Fugen, welches herbeigebracht wurde, und der Knabe spielte dieselbe, völlig unvorbereitet, mit vollendeter Sicherheit. [...] Goethes Freude wuchs bei dem erstauenswürdigen Spiel des Knaben.

Vom Juni 1830 stammt dieser Mendelssohn-Bericht:

Oft habe ich des Vormittags dem Goethe vorspielen müssen; er wollte einen Begriff davon haben, wie die Musik sich fortgebildet habe, und verlangte deshalb von den verschiedenen Komponisten, wie sie einander folgten, etwas zu hören. [...] Über die Ouvertüre von Sebastian Bach aus D-Dur mit den Trompeten, die ich ihm auf dem Klavier spielte, so gut ich konnte und wusste, hatte er eine große Freude. Im Anfange gehe es so pompös und vornehm zu, man sehe ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer Treppe herunterstiegen. Auch die Inventionen und vieles aus dem Wohltemperierten Klavier habe ich ihm gespielt.

Orgel II: Bach, Ouvertüre D-Dur BWV 1068, 1. Satz

Es gibt zum nämlichen Komplex auch einen Brief Goethes an Zelter:

Mir war seine Gegenwart besonders wohltätig, da ich fand, mein Verhältnis zur Musik sei immer noch dasselbe, ich höre sie mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche, denn wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich von dem Gang des Herankommens nicht penetriert? Dazu war denn die Hauptsache, dass Felix auch diesen Stufen-gang recht löblich einsieht und, glücklicherweise, sein gutes Gedächtnis ihm Musterstücke aller Art nach Belieben vorführt. Von der Bachischen Epoche heran hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht, von den großen neuern Technikern hinreichende Begriffe gegeben und endlich mich seine eigenen Produktionen fühlen und über sie nachdenken machen, ist daher auch mit den besten Segnungen geschieden.

Am Ende der Reihe jetzt also der klavierspielende Kurdirektor Schütz, dem Goethe weitestgehend seine praktischen Bach-Erlebnisse verdankte – und zwar in relativ dichter chronologischer Folge. Der Briefwechsel mit dem in Berlin lebenden Zelter konnte diese ja in keiner Weise ersetzen. Soweit wir sehen können, begann die lange Reihe von Schütz' teils in Bad Berka, teils in Weimar stattfindenden Privatkonzerten für

Goethe Anfang Juni 1814. Der Schauspieler Eduard Genast vermerkt unter dem 6. Juni:

Bei Tisch war außer dem Inspektor Schütz und uns nur noch sein Sekretär John anwesend. Die Unterhaltung drehte sich hauptsächlich um das Theater; Goethe rühmte die Musik Eberweins zur Proserpina und erwartete viel Gutes von der Aufführung dieses Monodrams. Nach Tische spielte Schütz einige Fugen von Sebastian Bach, an denen Goethe großes Gefallen fand und sie mit illuminierten mathematischen Aufgaben verglich, deren Themata so einfach wären und doch so großartige poetische Resultate hervorbrächten.

So geht es dann weiter, bei Goethe selbst oft nur in lakonischen Mitteilungen wie „Bei Badeinspektor Schütz; Sebastian Bach“ etc., mehr oder weniger bis zu Schütz' frühem Tod 15 Jahre später. Ich greife aus den zahlreichen Berichten über die Schütz-Bach-Connection einige heraus, die mir für die Konturierung von Goethes Bach-Auffassung bedeutsam scheinen.

Am Beginn eine heitere Episode aus der Feder von Goethes Adlatus Friedrich Wilhelm Riemer, notiert unter dem 15. Juni 1814. In deren Zentrum steht offensichtlich die abschließende *Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione* – zu deutsch: Fuge nach der Art eines imitierten Posthorns – aus Bachs *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto* – also aus dem Capriccio über die Abreise seines heißgeliebten

Bruders. Dass es sich um dieses Werk handelt, können wir aus Riemers vorangehender Beschreibung schließen. Es ist dieses Stück, das in Schmieders Werkverzeichnis die Nummer 992 trägt, ein ganz früher Bach, entstanden zwischen 1704 und 1706 während der Organistenzeit in Arnstadt. Hören wir also Rieme:

Nach dem Abendessen musste der Organist spielen und nach mehreren Sonaten kam auch das Trompetenstückchen dran. Der Tag war heiß gewesen, man hatte lange im Freien gesessen, viel und vielerlei gesprochen; das Zimmer war klein und noch dazu im Mansard und wir Hausgenossen sämtlich zugegen. Das Stück war einmal durchgespielt, Goethe machte seine Bemerkungen darüber; Wolf [der gleichfalls anwesende Philologe Friedrich August Wolf] schien nicht ebensonderlich erbaut und sich vielmehr nach Ruhe umzusehen. Da forderte Goethe den Musiker zu einem Dacapo auf, und nachdem dies geleistet war, zu nochmaligem, als gölte es einen musikalischen Schlaftrunk, und wieder zu nochmaligem; ja er würde nach diesem fortgefahren haben, nun aber riss Wolfen die Geduld, er brach in Verwünschungen des Stücks aus und, Schläfrigkeit vorschützend, entfernte er sich eiligst.

Orgel III: Bach, *Fuga all'imitazione della cornetta di postiglione* aus: *Capriccio sopra la lontananza des suo fratello diletto* BWV 992

Goethe selbst prägte sich diese Episode übrigens nachhaltig ein, denn zwei Jahre später, unter dem 3. Mai 1816, erging an Zelter ein Brief folgenden Inhalts:

Das gute Berka an der Ilm, [...] denke dir nur erst das hübsche Wiener Klavier des Organisten Schütz, seine Sebastian, Philipp Emanuel Bache usw., dieses Berka ist vom 25. auf den 26. April von der Erde weggebrannt. Mit ungeheurer Geistesgegenwart und mit Hilfe von Wohlwollenden ist das Klavier gerettet und noch manches vom Hausrat [...]. Alle des Organisten alte von Kittel in Erfurt noch erworbene Bache und Händel sind verbrannt [...]. Alle diese Dinge sind gewiss schon gestochen und gedruckt, zeige mir an, wie ich sie bei Härtels in Leipzig oder sonst zu finden habe, denn ich möchte ihm gerne von dieser Seite etwas Erfreuliches entgegenbringen. [...] Siehst du Geheimrat Wolf, so sag ihm das Allerfreundlichste, sag ihm aber auch, dass bei diesem Brande das vermaledaite Trompeterstückchen gerettet worden sei, durch den sonderbarsten Zufall, dass es bei mir in der Stadt [sc. in Weimar] war, wie denn auch noch manches zur Verteilung übrig geblieben.

Tatsächlich hat Goethe sein Vorhaben eingelöst und dem brandgeschädigten Schütz mit Noten-Ersatz geholfen. Unter dem 4. Januar 1819 lesen wir wiederum in einem Brief an Zelter:

Bei dieser Gelegenheit muss ich erzählen, dass ich [...] drei Wochen anhaltend in Berka zubrachte, da mir denn der Inspektor täglich drei bis vier Stunden vorspielte, und zwar, auf mein Ersuchen, nach historischer

Reihe: von Sebastian Bach bis zu Beethoven, durch Philipp Emanuel, Händel, Mozart, Haydn durch, auch Dussek und dergleichen mehr. [...] Nun habe ich das Wohltemperierte Klavier sowie die Bachischen Choräle gekauft und dem Inspektor zu Weihnachten verehrt, womit er mich denn bei seinen hiesigen Besuchen erquicken und, wenn es mich wieder zu ihm zieht, aufbauen wird.

Orgel IV: Bach, Orgelchoral Es-Dur „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654

Zelter war allerdings auch nicht faul gewesen und hatte gleichfalls eine Druckausgabe des *Wohltemperierten Klaviers* nach Weimar geschickt, so dass es sich jetzt gleich zweimal in Goethes Umfeld befand. Dieser sah darin allerdings kein Problem und schrieb unter dem 18. Januar 1819 an Zelter: „Das Wohltemperierte Klavier soll, wenn es ankommt, auch in duplo willkommen sein. So behalte ich ein Exemplar in der Stadt, und der gute Inspektor braucht das seinige nicht immer von Berka herein zu schleppen.“

Zum Schluss sei noch aus einem weiteren höchst bemerkenswerten Brief Zelters vom 29. Juni 1814 über Goethes gerade etablierte Freundschaft mit Schütz an einen Freund zitiert: Von ihm

lässt sich Goethe alle Abend eine Stunde lang Bachische Stücke vorspielen, legt sich jedoch vorher zu Bette, indem er behauptet: Man müsse der Bachischen Musik nicht merken lassen, dass man zuhöre, da sie für sich selbst musiziere; andere Musik, meint der seltsame Mann, setze gerne Zuhörer voraus, vor denen sie erscheine, um gewisse Serviteurs und Bücklinge zu machen.

Ganz am Rande erwähne ich ein Bach gewidmetes angebliches Goethe-Gedicht, das insofern mit Schütz zu tun hat, als Goethe es zu Weihnachten 1818 in besagtes Heft mit Bach-Chorälen, das er diesem schenkte, hineingeschrieben haben soll. Das Heft hat sich nicht erhalten, sondern lediglich eine Abschrift des Gedichts. Die Echtheitsprüfung kann also nur innere Kriterien geltend machen. Die Meinungen zur Authentizität des Poems gehen denn auch auseinander. Zweifellos walten hier Goethesche Gedankenlinie, Bildlichkeit, Wortwahl und Tonfall vor, aber auch all dies kann man mit einigem Geschick fälschen, mich haben jedenfalls die zumal von Katharina Mommsen vorgebrachten Argumente zugunsten der Echtheit nicht restlos überzeugt. Das vierstrophige Werk, in dem wohl Bach als „Meister“ und Schütz als „Jünger“ apostrophiert wird, spielt daher im Fortgang meiner Ausführungen keine Rolle mehr. Es sei aber der Vollständigkeit halber wenigstens zitiert:

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 beut,
 Das ureigen, unvergänglich,
 Keines Krittlers Tadel scheut.

Das aus Tiefen sich lebendig
 Zu dem Geisterchor gesellt,
 und uns zwanglos und selbständig
 Auferbauet eine Welt.

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

Bleibt nun die Frage: Lässt sich aus den zitierten Äußerungen Goethes und Berichten von Zeitgenossen der Grund für das angesichts der Quellen wohl nicht zu leugnende späte Interesse an Bach, lässt sich aus ihnen ein kohärentes Bach-Bild Goethes ermitteln? Bevor ich in der Schlusskurve meines Vortrags eine Antwort versuche, fasse ich die bisherigen Beobachtungen in mehreren Punkten zusammen.

Zu Beginn ein Aspekt, der nicht so viel mit Bach als solchem zu tun haben mag, für Goethe aber ein ganz wesentlicher war: Mehrfach, bei Schütz und bei Men-

delssohn, ist sein Interesse an der historischen Entwicklung der Musik bemerkbar – beide müssen ihm anhand ausgesuchter Beispiele den Gang der Musikgeschichte darstellen. Das deckt sich mit seinen generellen genealogischen Neigungen, mit dem Bedürfnis, den aktuellen Entwicklungsstand einer jeden Kunstform, ja Kulturstufe als das Ergebnis eines langwährenden evolutionären Prozesses zu begreifen. Was die Musik anbelangt, so beginnt diese evolutionäre Reihe eigentlich stets mit Bach, nicht früher, nicht etwa mit Palestrina und schon gar nicht mit dem Mittelalter. Bach steht somit in Goethes Augen am Anfang all dessen, was sich aus ihm entwickelte. Er war, um den von Goethe aufgenommenen Zelter-Terminus noch einmal zu zitieren, tatsächlich der „Urvater“. Allein aus diesem Grund musste er sich für ihn interessieren. Den berühmten Satz Max Regers – „Bach ist Anfang und Ende aller Musik“ – scheint er gleichsam in der Vorwegnahme akzeptiert zu haben, jedenfalls seine erste Hälfte.

Zweitens: Im Mittelpunkt von Goethes Befassung mit Bach steht – das müssen wir aus der Vielzahl der einschlägigen Erwähnungen schließen – das *Wohltemperierte Klavier*. Diesbezüglich gibt es ebenfalls einen Grund, der mit der Beschaffenheit der Musik selbst noch nicht unmittelbar zu tun hat: Goethe sah hier ei-

nen Anwendungsfall seines naturwissenschaftlich geprägten Interesses an der Tonkunst, wie es auch in der fragmentarischen *Tonlehre* zutage tritt. Das Attribut „wohltemperiert“ bezieht sich bekanntlich auf die Stimmung des Klaviers, auf die Einteilung der Oktave in zwölf gleichgroße Schritte. Sie ermöglicht das seinerzeit, also in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, neuartig-unproblematische Spiel in sämtlichen durch die Halbtonschritte definierten Tonarten: Fis-dur klingt darin prinzipiell genauso wie C-Dur, der Tonabstand eines Tritonus zwischen beiden Tonarten besagt nichts mehr, wer nicht absolut hört, kann beide nicht voneinander unterscheiden. Bach exerziert das bekanntlich in zwei Durchgängen von jeweils 24 Präludien und Fugen aus, wobei jede Stufe der chromatischen Leiter in Dur und in Moll „bedient“ wird – deshalb gibt es jeweils 24 Stücke, nicht nur zwölf. Dieser Dur/Moll-Aspekt war geeignet, Goethes besonderes Interesse zu erregen, sah er doch in der Polarität der Tongeschlechter mit dem – in seinen Begriffen – diastolischen Dur und dem systolischen Moll das von ihm entwickelte Weltgesetz auch in der Musik verwirklicht.

Drittens: Auffällig ist Goethes Interesse zumal für die Fuge. Immer wieder hören wir ja, dass Schütz Bachsche Fugen spielen musste. Dies hängt selbstredend auch mit dem Werkkorpus zusammen, das Goethe

überhaupt kennen konnte. Es war sehr begrenzt: Wir wissen, dass er die Inventionen gehört hat – unklar ist, ob nur die zweistimmigen, oder auch die von Bach als *Sinfonien* bezeichneten dreistimmigen. Darüber hinaus eben das *Wohltemperierte Klavier*, wohl auch Orgelchoräle und Einzelstücke wie eben das Capriccio über die Abreise des Bruders. Hinzu kam die von Mendelssohn auf dem Klavier imitierte D-Dur-Orchestersuite BWV 1068, von ihr möglicherweise aber nur der prunkvolle trompetensatte Eröffnungssatz. Vom heute berühmten Kernstück dieser Ouvertüre, dem *Air*, ist nirgendwo die Rede. Was Goethe offensichtlich nie rezipieren konnte, ist das riesige vokale Oeuvre des Thomaskantors – hier erfuhr er nur mittelbar etwas durch die Aufführungsberichte Zelters aus der Berliner Singakademie. Auch Bachs Kammer- und Orchestermusik wurde ihm nicht zugänglich gemacht. Was die Orgelmusik anbelangt: Schütz war zwar auch Organist, wir hören aber nicht davon, dass er Goethe Bach-Kompositionen auf einer Kirchenorgel vorgespielt hätte. Das heißt: Aus dem riesigen uns heute bekannten und geläufigen Werkkosmos war Goethe nur ein kleiner Bruchteil präsent, im Wesentlichen aus dem Bereich der Klaviermusik.

Weil die Fuge und andere strenge polyphone Formen dort dominieren, war Goethes Interesse gerade an ihr

alles andere als abwegig. Was das *Wohltemperierte Klavier* anbelangt, so hätte er sich allerdings auch an die in ihrer Faktur möglicherweise zugänglicheren Präludien halten können. Von denen ist zwar auch die Rede, in der Gewichtung aber deutlich weniger als von den Fugen. So müssen wir Goethes Interesse an der Fuge mehr als bloße Zufälligkeit zubilligen. Es ist umso erstaunlicher, als die Fuge mehr oder weniger den weitesten Entfernungspunkt von jener Musik aus der galanten und empfindsamen Sphäre markiert, mit der Goethe seit seiner Jugend Umgang hatte (ich sprach zu Beginn davon). Bemerkenswert ist zumal Goethes Satz über die Bachsche Fuge als einer Illumination „mathematischer Aufgaben“ mit „einfachen Themen“ und großartigen „poetischen Ergebnissen“. Die Verbindung von Mathematik und Poesie ist freilich nicht so ungewöhnlich, wie sie zunächst wirkt. Sie ist übrigens romantischen Geistes, spielt in Wackenroders *Berglinger*-Novelle eine genauso wichtige Rolle wie in E.T.A. Hoffmanns *Kreiskleriana*. In Thomas Manns *Doktor Faustus* wird sie sich zum Paradox von Mathematik und Dämonie verschärfen. Was die „Mathematizität“ der Bach-Fuge anbelangt, so sah Goethe offensichtlich gerade in deren strenger Grundordnung mit den disziplinierten Einsatzregeln und Stimmverläufen sowie dem dadurch vermittelten Eindruck äußerster Strin-

genz und Konsequenz das Abbild und die Entfaltung eines entsprechenden Gesetzes, vergleichbar der ehren Bewegung der Planeten im Sonnensystem. Und weil dies mit grundsätzlichen Aspekten seines Weltbildes konvergierte, faszinierte es ihn. Davon wird der letzte Teil meines Vortrags handeln.

Orgel V: Bach, Fuge aus: Präludium und Fuge b-Moll, WK I, BWV 867

Viertens: Ich hatte festgestellt, dass Goethe in musikalischen Belangen der Anhänger einer modifizierten Nachahmungsästhetik blieb. Seine Begegnung mit Bach scheint diese Position allerdings zumindest aufgeweicht zu haben. In seiner Reaktion auf die dritte Orchestersuite („geputzte Leute, die eine Treppe hintersteigen“) und in seinem offensichtlichen Vergnügen an der Posthorn-Fuge ist die nachahmungsästhetische Bildproduktion noch wirksam, in ihrem Recht belassen. Aber dann fällt zu den von Schütz gespielten „Bachschen Stücken“ (es werden wohl wieder Fugen gewesen sein) die frappierende Bemerkung, sie musizierten für sich selbst, seien auf Zuhörer nicht angewiesen. Das lässt sich zunächst mit der eben referierten

Einsicht in jene gesetzhafte Ordnung verbinden, die in sich ruht und für sich selbst besteht. Mathematische Regeln behaupten – das macht ihr Wesen aus – ihr Recht unabhängig davon, was dieser oder jener zu ihnen sagt oder von ihnen hält. Aber sie formuliert darüber hinaus eine Auffassung, die auf die Selbstbezüglichkeit von Musik zielt, ihren hermetisch-monologischen Charakter, ihre Verweigerung von wie auch immer gearteter „Mitteilung“ jenseits ihrer selbst. Musik wird hier tendenziell zu dem, als was sie Eduard Hanslick später bezeichnete: zu „tönend bewegten Formen“. Außermusikalisches wie auch immer „nachahmende“ Musik aber zielt stets auf Mitteilung, ihre Bild- und Affektproduktion benötigt jemanden, den sie erreicht, der auf sie reagiert. Wir kommen nun nicht umhin festzustellen, dass Goethe, indem er – zumindest in dem hier verhandelten Zitat – das Paradigma einer absoluten, selbstreferentiellen Musik auf Bach projiziert, diesen musikhistorisch verfehlt. Denn selbstredend unterliegen auch die Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* noch dem Nachahmungsparadigma, insofern sie eine Fülle ganz unterschiedlicher Affekte und damit außermusikalischer Phänomene musikalisieren. Und diese werden „mitgeteilt“, rechnen mit einem aufnahmebereiten Gegenüber. Ich erwähne das hier, weil sich mein Erkenntnis-

interesse sicher zuvörderst auf die Frage richtet, welche Position Bach im Denkkosmos des Dichters einnimmt, aber eben auch darauf, inwieweit Goethes Bach-Deutung ihren Gegenstand trifft oder verfehlt – und warum sie das eine oder das andere tut. Hinsichtlich besagter Äußerung haben wir jedenfalls eine eigentümliche Überkreuz-Stellung zu konstatieren: Zur Musik des 19. Jahrhunderts, an der das Paradigma der absoluten Musik im theoretischen Nachgang zu dem entwickelt wurde, was seit der hohen Klassik praktisch der Fall war, fand Goethe im wesentlichen keinen Zugang. Hingegen baute es ihm eine Verständnisbrücke zum Werk Bachs, auf das es musikhistorisch gar nicht zu passen scheint. Freilich: Wir wollen und können dies nicht überbewerten – es geht hier um eine Äußerung unter vielen. Festzuhalten aber bleibt dies: Nahm Goethes Interesse an der damals neuen Musik im Alter ab, so war der Weg zurück durchaus nicht versperrt: Das Bach-Erlebnis stieß Türen zu unbekanntem Räumen auf, es bescherte dem Dichter ein Bildungserlebnis, das in dieser Form keineswegs vorauszusehen gewesen war.

Das bislang Gesagte soll der Rahmen für das sein, worauf Sie, meine Damen und Herren, allesamt schon warten: auf eine Erörterung dessen, was als „Goethes Wort über Bach“ in die Musik- und Literaturgeschichte eingegangen ist. Ich komme jetzt auf dieses „Wort“ und füge damit, etwas selbstgefällig formuliert, meinem Gedankengewölbe sozusagen den Schlussstein ein. Am 21. Juni 1827 diktierte Goethe seinem Schreiber John in einer an Zelter gerichteten, dann aber nicht abgegangenen Brief-Fortsetzung unter anderem folgende Passage:

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

Manches von dem bereits Erörterten kehrt hier wieder, ich brauche es nicht im Einzelnen auszuführen. Aber die Stelle ist vieldeutiger, vertrackter, komplexer, als es auf Anhieb scheint – man kann sich an ihr die „Interpretationszähne“ ausbeißen. Ein Kernmotiv des Zi-

tats ist zweifellos die sich mit sich selbst unterhaltende ewige Harmonie. Unverkennbar greift Goethe hier auf den Topos der Sphärenharmonie, der *musica mundana* (oder besser: *prae-mundana*, „vor der Weltschöpfung“) zurück, wie er, aus der antik-pythagoreischen Tradition kommend, in Keplers *Harmonice mundi* weiterentwickelt und im frühen 19. Jahrhundert durch Herder, Jean Paul, Schelling und andere aufgegriffen und aktualisiert wurde. In Goethes dichterisches Werk hat der Topos vielfach Eingang gefunden. Ich erinnere nur an den *Prolog im Himmel* in *Faust I* („Die Sonne tönt nach alter Weise/ in Brudersphären Wettgesang,/ Und ihre vorgeschrieben Reise/ Vollendet sie mit Donnergang.“ etc.) und überhaupt an den *Faust*, an die Erscheinung des Makrokosmos und an den Gang zu den Müttern: „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung“ – in diesen Versen kehrt die Bildfigur aus unserem Zitat nahezu wörtlich wieder. Merkwürdigerweise findet sich – Hans-Georg Gadamer hat darauf in einem Aufsatz über „Bach und Weimar“ aufmerksam gemacht – dieser Topos in nahezu wörtlicher Gestalt auch in Hegels *Philosophie der Weltgeschichte*: Dort wird die Logik als „das ewige Leben Gottes in sich selbst, gleichsam vor Erschaffung der Welt“ bezeichnet. Die Assoziation an die christliche Trinitätstheologie liegt freilich ebenso nah, und

sogar ein konkreter musikalischer Bezug lässt sich – da die Äußerung ja auf Bach gemünzt ist – herstellen: Die Fuge – für Goethe, wie wir hörten, ja mehr oder weniger Inbegriff der Bachschen Musik – ist tatsächlich eine Form der Selbstunterhaltung: Es wird ein Thema aufgestellt, mit einem oder mehreren Kontrasubjekten kontrapunktiert und alles zusammen in stets wechselnde Konstellationen gebracht. Das Material ist nach der ersten Durchführung stets dasselbe, es kommt idealiter nichts Neues mehr hinzu. Sie sehen: Goethes Formel von der „Unterhaltung der ewigen Harmonie mit sich selbst“ eröffnet weite Perspektiven.

Nämliches gilt für das Verhältnis von Musik sowie der durch sie ausgelösten assoziativen Bilder und aufnehmendem Subjekt. Goethe spricht davon, dass er Bach bei „vollkommener Gemütsruhe ohne äußere Zerstreung“ gehört habe. Man könnte hier zunächst an eine kathartische, eine reinigende, lösende, ja erlösende Wirkung der Töne denken – in der Tat hat Goethe sie anderwärtig ja immer wieder hervorgehoben. Aber dies ist hier gerade nicht der Punkt: Die „vollkommene Gemütsruhe“ ist nicht das Ergebnis des Anhörens Bachscher Musik, sondern die Voraussetzung ihrer adäquaten Perzeption. Offensichtlich geht es hier um einen inneren Gleichklang von Gegenstand – der Mu-

sik eben, die an die „ewige Harmonie“ und das gemahnt, was sich „in Gottes Busen vor der Weltschöpfung zugetragen haben“ mag – und erlebendem Subjekt. Eine Goethesche Kerndevisse – Gleiches wird nur durch Gleiches erkannt – gelangt hier zur Anwendung: Die „ewige Harmonie“ in Gottes wie, dann vermittelt, in Goethes Busen bezeichnet gleichsam einen Urzustand, ein reines Sein vor dem Sturz in die eigentliche Zeitlichkeit, ein leidenschaftsloses Sein ohne Entwicklungen und Umschwünge, ohne Verstrickungen und Gefährdungen. Was die Musik anbelangt, die diese Vorstellung evoziert, so drängt sich erneut Hanslicks Definition von den „tönend bewegten Formen“ auf: Es geht um abstrakte Ordnung, um den Nomos und den Logos, nicht um menschliche Beseelung. Diese von Goethe beschriebene Musik ist in einem strengen Sinne „inhuman“, besser: übermenschlich. Erneut liegt hier der Einwand auf der Hand, dass die Herausstellung des Gesetzhaften Bachs Kunst vereinseitigt und sie damit – nach unserem Verständnis – ein Stück weit verfehlt. Ich muss das nicht in extenso wiederholen.

Wie dem auch sei: Die Beziehung zwischen Objekt und Subjekt stellt Goethe durch die syntaktische „Wie“ – „So“-Konstruktion selbst her: Wie in Gottes Busen vor der Weltschöpfung, „so bewegte sich's auch in meinem Innern“ – und zwar dergestalt, dass der Au-

gen- und Sinnenmensch Goethe auf das Schauen wie auf das Hören verzichten kann. Solchermaßen wird ein an die Emanationslehre des Neuplatonismus erinnerndes – und damit sehr Goethesches – Stufenmodell sichtbar: Die Strahlen derselben sich mit sich selbst unterhaltenden ewigen, das heißt göttlichen „Harmonie-Sonne“ diffundieren in Bachs Musik wie in das Innere des Dichters, der deshalb zum kompetenten Bach-Hörer werden kann.

Auf Anhieb widerlegt, tatsächlich aber gestützt wird diese Interpretation dadurch, dass die Aussage durch das den ganzen Satz einleitende „Als wenn“ gleichsam unrealisiert wird: Es ist nicht „so“, sondern nur, „als ob“. Wir kennen aus der Literatur die verstörende Irritation durch „Als ob“-Sätze – ich erwähne hier nur Eichendorffs Gedicht *Mondnacht* mit den Anfangszeilen: „Es war, als ob der Himmel/ die Erde still geküsst“ und den rätselhaften Schluss von Kleists Novelle *Das Erdbeben in Chili*: „[...]“; und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen.“ Letztlich ist die „Als-ob“-Konstruktion ein verkappter Unsagbarkeitstopos: Die Sprache ver-sagt vor dem Gemeinten, das nicht im direkten Angang, sozusagen eins zu eins begrifflich ge- und benannt, sondern nur indirekt erschlossen werden kann, durch das auswei-

chende Umkreisen in Bildern und Analogien. Wohl-
gemerkt: Der Irrealis des Goethe-Satzes bezieht sich
nicht auf die „ewige Harmonie“, sondern nur auf ihre
direkte Anwesenheit in Bachs Musik wie in Goethes
„Innere“. Zwischen beiden waltet kein Verhältnis der
Identität, sondern das eine ist der gleichnishafte Ab-
glanz des Anderen. Letztlich sind wir damit bei Goe-
thes Symbolbegriff angelangt, der seine abbreviato-
risch-gültige Form am Beginn des *Chorus mysticus* in
Faust II gefunden hat: „Alles Vergängliche ist nur ein
Gleichnis.“

Bevor ich zu einem abschließenden Resümee meines
Vortrags komme, sei darauf hingewiesen, dass sich an
Goethes Wort über Bach und in engem Zusammen-
hang mit ihm im selben Briefentwurf direkt nicht we-
niger als eine „Musikgeschichte in nuce“ (so zu Recht
Ernst-Jürgen Dreyer) anschließt. Ich zitiere die ent-
sprechende Passage:

Sobald die Musik den ersten kräftigen Schritt tut, um
nach außen zu wirken, so regt sie den uns angeborenen
Rhythmus gewaltig auf, Schritt und Tanz, Gesang und
Jauchzen; nach und nach verläuft sie sich ins Transo-
xanische (vulgo Janitscharenmusik) oder in's Jodeln,
in's Liebelocken der Vögel.

Nun tritt aber eine höhere Kultur ein, die reine Kanti-
lene schmeichelt und entzückt; nach und nach entwi-
ckelt sich der harmonische Chor, und so strebt das ent-

faltete Ganze wieder nach seinem göttlichen Ursprung zurück.

Ich kann diese komplexe Textstelle hier nicht in all ihren Bezügen ausleuchten. Ihre Denkfigur erinnert an Hegels dialektischen Dreischritt, wie er auch Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* zugrunde liegt: Die uranfängliche Grazie stellt sich wieder ein, wenn „die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist“. Die Musik ist in Goethes Musikgeschichte „göttlichen Ursprungs“, und dahin kehrt sie am höchsten Punkt ihrer Entwicklung, damit aber auch der weitesten Entfernung von diesem Ursprung, wieder zurück – nachdem sie vom Rhythmus über die Melodie bis zur Harmonie aufgestiegen ist. Es ist leicht zu sehen, wo in seiner Musikgeschichte Goethe Bach ansiedelt. Er hält ihn, dessen Kunst er als Gleichnis der Sphärenharmonie begreift, für einen Harmoniker und damit für einen Repräsentanten des höchsten Entfaltungsstandes der Tonkunst. Steht Bach in der genealogischen Folge, wie sie ihm Schütz und Mendelssohn immer wieder darstellten, an einem Anfang, so rückt er „sub specie aeternitatis“ an ein Ende. In und mit Bach kommt Goethe zufolge die Musik ihrem „göttlichen Ursprung“ wieder nahe. Damit hätte er Max Regers Diktum „Bach ist

Anfang und Ende aller Musik“ dann doch vorwegnehmend in seiner Gänze akzeptiert.

V

Es ist nicht einfach, Goethes Äußerungen über Bach in ein kohärentes Muster zu bringen. Das ist insofern nicht weiter verwunderlich, als die entsprechenden Reaktionen okkasionell erfolgten, von Augenblicksdispositionen abhängig waren, von dem berühmten „Wort über Bach“ vielleicht einmal abgesehen nie den Anspruch erhoben, etwas Systematisch-Stringentes, universell Haltbares zu formulieren. Man sollte sie daher auch nicht durch allzu subtil-spitzfindiges Hinterfragen und Auseinandernehmen überfrachten und überfordern. Auch offenkundige Widersprüche lösen sich bei unverkrampftem Herangehen tendenziell auf. Anfang oder Ende, Mathematik oder Poesie, Bilderzeugung oder Bildverweigerung, in sich kreisende Selbstreferentialität oder Affizierung der Gemütskräfte – das sind dann weniger unvereinbare Gegensätze als vielmehr unterschiedlich betonte und herausgestellte Aspekte Bachscher Musik, wie Goethe sie wahrnahm. Sie, Bachs Musik, hat ja auch für uns Heutige nichts von ihrer vieldeutigen Unergründlichkeit eingebüßt.

Goethe hätte sie – er hat es nicht getan – in seiner eigenen Begrifflichkeit „inkommensurabel“ nennen können.

Wir wollen Goethes spätes Bach-Erlebnis nicht überbewerten. Bach galt unstrittig sein Interesse, aber dieses Interesse war bis zum Lebensende generell faszinierend vielseitig und weitstrahlig, bezog sich auf mehr oder weniger alle Aspekte damaliger Welterfahrung – und unter vielem anderen eben auch immer mal wieder auf Bach. Bemerkenswert bleibt in jedem Fall, dass sich der Dichter, angeleitet durch kundige Freunde, bereitwillig und dann mit Freude und Gewinn einer Kunsterfahrung öffnete, die ihm von Haus aus – ich habe das dargestellt – fremd sein musste. Sein Interesse an der evolutionären Entwicklung der Künste wie seine naturwissenschaftlichen Neigungen erleichterten ihm den Zugang, und als er für sich Bachs Musik neuplatonisch als Abglanz der Sphärenharmonie wahrnehmen konnte, da bedeutete das nicht weniger als eine geistige Anverwandlung, eine Integration der Gestalt des Thomaskantors in Goethes eigene Denkwelt. Das mag aus heutiger Sicht nicht immer überzeugen, aber ohne diese Bereitschaft gäbe es in unserer Kulturgeschichte kein Kapitel „Goethe und Bach“.

Orgel VI: Fuge aus: Präludium und Fuge BWV 552