

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra německého jazyka a literatury

GOETHE V HUDBĚ

Bakalářská práce

Autor: Barbora Šedivá
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice
Studijní obor: Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání
Německý jazyk se zaměřením na vzdělávání
Vedoucí práce: PhDr. Jiří Sirůček, Ph.D.

Universität Hradec Králové
Pädagogische Fakultät
Lehrstuhl Deutsche Sprache und Literatur

GOETHE IN MUSIK

Bachelorarbeit

Autor: Barbora Šedivá
Studienprogramm: B7507 Spezialisierung in Pädagogik
Studienfach: Tschechische Sprache mit der Spezialisierung auf die
Ausbildung
Deutsche Sprache mit der Spezialisierung auf die
Ausbildung
Betreuer: PhDr. Jiří Sirůček, Ph.D.

Zadání bakalářské práce

Autor: Barbora Šedivá
Studium: P131375
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice
Studijní obor: Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání, Německý jazyk se zaměřením na vzdělávání

Název bakalářské práce: **Goethe v hudbě**

Název bakalářské práce AJ: Goethe in music

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Bakalářská práce se zabývá odrazem Goethových literárních děl v hudbě. Úvodní část krátce pojednává o Goethově životě a díle. Těžiště práce spočívá v rozboru hudebního zpracování Goethových literárních děl, především balad a vrcholného díla Faust. Práce analyzuje díla nejen klasické hudby, ale věnuje prostor i hudbě doby moderní. Největší pozornost je soustředěna na hudební zpracování Goethových děl Franzem Schubertem.

ABERT, Hermann. Goethe und die Musik. Stuttgart: J. Engelhorn, 1922. MONTIGNY, René. Geschichte der Musik: von den Anfängen bis zur Gegenwart. München: W. Goldmann, 1967. PFORDTEN Hermann. Franz Schubert und das deutsche Lied. Leipzig. Quelle & Meyer, 1916. SIMON, James. Faust in der Musik. Berlin: Bard-Marquwardt, 1906.

Garantující pracoviště: Katedra německého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Sirůček, Ph.D.

Oponent: PhDr. Petra Besedová, Ph.D.

Datum zadání závěrečné práce: 10.12.2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové, dne 4. května 2016

Erklärung

Ich gebe eine Erklärung ab, dass ich diese Bachelorarbeit selbständig erarbeitet und alle benutzten Quellen und Literatur angeführt habe.

Hradec Králové, den 4. Mai 2016

Anotace:

ŠEDIVÁ, Barbora. *Goethe v hudbě*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2016. 64 s. Bakalářská práce.

Bakalářská práce se zabývá odrazem Goethových literárních děl v hudbě. Úvodní část krátce pojednává o Goethově životě a díle. Těžiště práce spočívá v rozboru hudebního zpracování Goethových literárních děl, především balad a vrcholného díla Faust. Práce analyzuje díla nejen klasické hudby, ale věnuje prostor i hudbě doby moderní. Největší pozornost je soustředěna na hudební zpracování Goethových děl Franzem Schubertem.

Klíčová slova: Johann Wolfgang Goethe, hudba, Franz Schubert, zhudebnění, píseň

Die Annotation:

ŠEDIVÁ, Barbora. *Goethe in Musik*. Hradec Králové: Pädagogische Fakultät der Universität Hradec Králové, 2016. 64 s. Bachelorarbeit.

Diese Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Widerspiegelung des literarischen Werkes von Johann Wolfgang von Goethe in der Musik. Im Einführungsteil wird kurz Goethes Leben und Werk behandelt. Der Schwerpunkt der Arbeit besteht in der Analyse der musikalischen Bearbeitungen der literarischen Werke Goethes, vor allem der Balladen und des Hauptwerkes Faust. Die Arbeit analysiert nicht nur die Werke der klassischen Musik, sondern sie widmet auch der Musik der modernen Zeit ihre Aufmerksamkeit. Die größte Beachtung findet hier die Vertonung von Goethes Werken durch Franz Schubert.

Schlüsselwörter: Johann Wolfgang Goethe, Musik, Franz Schubert, Vertonung, Lied

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat svému vedoucímu práce PhDr. Jiřímu Sirůčkovi, Ph.D. za ochotu a spolupráci.

Danksagung

Hiermit möchte ich mich bei meinem Betreuer der Bachelorarbeit PhDr. Jiří Sirůček, Ph.D. für seine Bereitwilligkeit und Mitarbeit bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	11
2.	Goethe: Leben und Werk	14
2.1.	Abstammung Goethes	14
2.2.	Jugend in Frankfurt	14
2.3.	Als Student in Leipzig.....	15
2.4.	Zurück im Elternhaus und Aufenthalt in Straßburg.....	16
2.5.	Frankfurt – Wetzlar – Weimar	17
2.6.	Weimar.....	18
2.7.	Italienische Reise	19
2.8.	Wieder in Weimar	20
2.9.	Das neue Jahrhundert	23
2.10.	Das letzte Jahrzehnt.....	25
3.	Goethe und die Musik	26
3.1.	Musik in Goethes Zeit.....	26
3.2.	Das Musikverständnis Goethes	28
3.3.	Musikalische Aspekte im Werk Goethes	31
3.4.	Goethe und einige Komponisten seiner Zeit	33
3.4.1.	Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832).....	33
3.4.2.	Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)	34
3.4.3.	Franz Schubert (1797 – 1828)	35
4.	Goethes Werk als Inspiration für die Musik	38
4.1.	Die Instrumentalmusik	39
4.2.	Die Vokalmusik	41
4.2.1.	Das Lied.....	41
4.2.2.	Die größeren Vokalgattungen.....	49
4.2.3.	Oper	50

5. Schlusswort..... 55

Abstrakt

Literaturverzeichnis

1. Einleitung

Das Ziel dieser Bachelorarbeit besteht darin, einige in der Musik sich widerspiegelnde Werke von Johann Wolfgang von Goethe auszuwerten und zu beschreiben. Es werden nicht nur die vertonten oder inspirierten Werke behandelt, sondern auch mehrere Komponisten, die sich von der literarischen Schöpfung Goethes beeinflussen ließen.

Ein wesentlicher Teil der Arbeit wird dem Lebenslauf des vielseitigen Künstlers auch mit Bezugnahme auf die „musikalischen Augenblicke“ in seinem Leben gewidmet werden, ebenso die Beziehung Goethes zur Musik und zu Musikern seiner Zeit, was gewiss auch ein wichtiger und interessanter Aspekt bei der Behandlung dieses Themas ist.

Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass man recht oft auf musikalische Darstellungen der Werke Goethes trifft, gleichgültig ob in den Konzertsälen, in den Musikschulen oder nur zur Unterhaltung auf CDs oder im Internet. Die Musik, von einem der größten Schriftsteller und Künstler aller Zeiten inspiriert, vervollständigt das Gesamtbild und hilft unsere Eindrücke intensiver zu erleben. Gleichermaßen entstanden und entstehen immer noch viele Kompositionen, die in unserem Musikbewusstsein überdauern und immer wieder singt und spielt man sie oder hört sie sich an.

Dieses Thema habe ich deshalb gewählt, weil mir die literarisch-musikalischen Beziehungen sehr interessieren und obwohl über die Person Johann Wolfgang von Goethe unzählige Mal geschrieben worden ist, denke ich, dass diese Arbeit eine neue Zusammenfassung und einen neuen Aspekt bringen könnte. Ich bin mir zugleich der Unerschöpflichkeit dieses Themas bewusst sowie der Unmöglichkeit alle literarisch-musikalischen Beziehungen zu erfassen. Dieses Gefühl drückt folgendes Zitat treffend aus:

„Über beinahe jede Frage, die Goethes Leben und Werk stellen, sind spezielle Abhandlungen verfaßt worden, ohne daß es zu gleichlautenden Ergebnissen gekommen wäre oder kommen könnte. Immer wieder ergeben sich neue Gesichtspunkte, neue Fragestellungen, und die Perspektiven der Betrachter bleiben nicht die gleichen“ (s. Conrady 1988:VIII).

Ich habe mich also entschieden, das dritte Kapitel, in dem die konkreten musikalischen Werke und ihre Autoren genannt werden, in zwei Unterkapitel - *Instrumentalmusik* und *Vokalmusik* aufzuteilen. Obwohl ich beide musikalischen Ausdrucksarten für gleichwertig halte, glaube ich, dass es, im Hinblick auf die literarische Tätigkeit der zentralen Gestalt dieser Arbeit – Goethe, besser ist, mehr Raum den Vokalgestaltungen wie dem Lied oder der Oper zu geben. Die genannten von Goethes Werk inspirierten Musikstücke habe ich mithilfe einer Liste von Vladimír Spousta (aus der Publikation *Hudebně-literární slovník; Hudební díla inspirovaná slovesným uměním/ Das musikalisch-literarische Lexikon; Die von der Literatur inspirierten Musikwerken* mit einem CD-Träger beigelegt) erfasst. Die Werke wurden nach meiner eigenen Abwägung ausgewählt und angeordnet und manche auch beschrieben. Obwohl ich meines Erachtens verhältnismäßig viele Kompositionen und Komponisten erwähnt habe, bleibt hier immer ein breiter Raum für eine weitere, vielleicht umfassendere und tiefgreifendere Analyse dieser Problematik.

Der Hauptteil der Arbeit besteht aus 3 Kapiteln.

Im ersten Kapitel wird Leben und Werk Johann Wolfgang von Goethes in der Form eines Lebenslaufes kurz angedeutet, wobei im Zusammenhang mit dieser Arbeit auch seine „Musik-Begegnungen“ berücksichtigt werden.

Das zweite Kapitel beschreibt in einigen Teilen die Erkenntnisse über Beziehungen Goethes zur Musik und zu Musikern seiner Zeit. Berücksichtigt werden dabei die Musik zu Goethes Zeit, Goethes Ansichten über Musik und seine mit Musik verbundenen Tätigkeiten, sowie die musikalischen Aspekte in seinem Werk.

Das dritte Kapitel behandelt die konkreten musikalischen Werke, die von Werken aus Goethes Schaffen inspiriert sind. Sie ist in zwei Teile unterteilt. Der erste, kürzere Teil beschäftigt sich mit der Instrumentalmusik und nennt einige Komponisten und ihre Kompositionen der so genannten Programmmusik. Das zweite Kapitel, das sich noch nach den Musikgattungen in drei Teile untergliedert, beschäftigt sich auf ausführlicher Weise mit den Komponisten, deren einige Werke entweder völlig die Goetheschen Texte vertonen (z. B. Lieder), oder die sich nur von den bestimmten Motiven und Ideen der Dichtung Goethes beeinflussen, inspirieren lassen (die Opern).

Bei den Zitaten ist in dieser Arbeit die jeweilige Rechtschreibung beibehalten worden.

Die Quellen, aus denen in dieser Arbeit geschöpft wurde, sind am Ende der Arbeit in vier Verzeichnisse geteilt. Es sind: Buchverzeichnis, Internetressourcenverzeichnis, Datenträgerverzeichnis und Broschürenverzeichnis. Damit die Zitate und die Paraphrasen im Text übersichtlicher sind, wurde das folgende Bezeichnungssystem gewählt:

Buchquelle: (vgl./s. Name:Jahr)

Internetquelle: (vgl./s. URL + Nummer (+ Seite, wenn es um ein PDF-Dateiformat handelt))

Datenträgerquelle: (vgl./s. D + Nummer)

Broschürenquelle: (vgl./s. B + Nummer + Seite)

2. Goethe: Leben und Werk

2.1. Abstammung Goethes

Johann Wolfgang von Goethe, Schriftsteller und Dichter, Naturforscher, Philosoph, der bedeutendste Repräsentant der deutschen klassischen Literatur, ist am 28. August 1749 in Frankfurt am Main geboren. Die unglaubliche Vielseitigkeit dieser Persönlichkeit, deren Wirkung auf verschiedenen Gebieten bedeutsame Werte brachte, erscheint dem heutigen Menschen fast unmöglich.

Sein Vater Johann Gaspar Goethe (1710 – 1782), Sohn des Wirts Friedrich Georg Göthe, wurde 1738 nach achtjährigen Studium Doktor der Rechte und vier Jahre später wurde er zum „Kaiserlichen Rat“ ernannt. Mit achtunddreißig Jahren, im Jahre 1748, heiratete er Catharina Elisabeth Textor (1731 – 1808), Tochter des Stadtschultheißen, die ihm ein Jahr später das erste Kind, Johann Wolfgang, gebar. Nur er und Schwester Cornelia erreichten die Reife, weitere vier Geschwister verstarben im Kindesalter. Bei der protestantischen Taufe bekam Johann Wolfgang den Namen nach seinem Großvater Johann Wolfgang Textor (1693 – 1771) (vgl. Conrady 1988:7–21).

2.2. Jugend in Frankfurt

Wie bei Friedenthal (1973:21) zu lesen ist, war Goethe ein begabter Junge, andererseits gehörte er nicht zu denen, die eine ausgesprochene Genialität aufwiesen. Von 1750 bis 1755 besuchte er die Spielschule der Maria Magdalena Hoff, wo er sich dem ersten Leseunterricht unterzog (vgl. Conrady 1988:31–40). Im Jahre 1755 begann der sechsjährige Knabe die Elementarschule bei dem berühmten Johann Tobias Schellhaffer zu besuchen, aber bald musste er diese Etappe seiner Ausbildung wegen einer Erkrankung an Pocken frühzeitig beenden. Danach wurde Goethe nur privat unterrichtet. Er erhielt Unterricht in Latein, Griechisch, Englisch, Hebräische und anderen Sprachen – dem jungen Goethe war eine vielseitige Ausbildung vergönnt (vgl. Conrady 1988:31–40.).

Das gilt selbstverständlich auch für die musikalische Ausbildung, die in der Frankfurter Bürgerfamilie eine bedeutsame Rolle spielte. Beide Elternteile trieben die Musik, der Vater spielte Flöte und Laute, die Mutter begeisterte sich für Lieder und

italienische Arien. Johann Wolfgang (ebenso wie seine Schwester Cornelia) erhielt Klavierunterricht bei dem Klaviermeister Johann Andreas Bismann, der ihm in die Klavieranfängsgründe Einblick gewährte (vgl. Abert 1922:11-12). Dazu ist bei Abert (1922:13) zu lesen: „*Auch von außen her trat die Musik in immer stärkerem Grade an Goethe heran.*“ Im August 1763 nahm Goethe am Konzert W. A. Mozarts (1756 – 1791) in Frankfurt teil und auch die erste Begegnung Goethes mit der Oper fällt in die sechziger Jahre. Genauer, Goethe lernte die italienische „Opera buffa“ und die Pariser „Opéra comique“ lernen, die von den Operntruppen in Frankfurt aufgeführt wurden. Hier könnte man auch die formierende Beziehung zur italienischen Kultur beobachten (vgl. Abert 1922:13).

2.3. Als Student in Leipzig

Im Oktober 1765 kam Goethe nach Leipzig – „Klein Paris“ – um Jura zu studieren. Hier verbrachte er fast drei Jahre bis er im Juni 1768 krank wurde und danach im September nach Frankfurt zurückging (vgl. Conrady 1988:49, 83).

Über diese Leipziger Jahre schreibt Friedenthal (1973:40): „*Goethe hat in Leipzig kein Jura, sondern Leben studiert.*“ Goethe widmete sich dem Studium nicht im selben Maß, wie er sich der Kunst, der Malerei und dem Schreiben widmete. Bei Adam Friedrich Oeser, mit dem er schon seit seiner Ankunft in Leipzig Kontakte gepflegt hatte, war nicht nur Zeichnen allein ein wichtiges Leipziger Kapitel, sondern auch die Unterhaltungen über Kunst. Johann Michael Stock war ein Kupferstecher, bei dem Goethe das Radieren erlernte. Dieser Künstler wohnte im Haus der Musikverlagsfamilie Breitkopf, mit der Goethe sich auch bekannt machte, hauptsächlich waren es die Brüder Breitkopf, mit denen Goethe sich anfreundete. Im Oktober 1769 kamen die *Lieder mit Melodien* heraus – die von Bernhard Theodor Breitkopf vertonten Gedichte Goethes (vgl. Abert 1922:14; Conrady 1988:53; Friedenthal 1973:49–50).

Daraus ergibt sich, dass Goethe in diesen Jahren auch literarisch tätig war. Aus dieser Zeit blieben einige Werke erhalten – Hefte mit Gedichten, zwei Dramen – Minidramen: *Die Laune des Verliebten* und *Die Mitschuldigen* (vgl. Friedenthal 1973:59)

In Leipzig lernte Goethe zum ersten Mal Singspiele kennen. Diese hatte Johann Adam Hiller berühmt gemacht, der sozusagen zum Gründer des deutschen Singspiels wurde (vgl. Mühlhoff 2015:4). Gerade auf diese Gattung richtete unter anderem Goethe in den siebziger und achtziger Jahren sein Interesse (vgl. URL1 S. 1).

2.4. Zurück im Elternhaus und Aufenthalt in Straßburg

Wie schon erwähnt, musste Goethe aus Gesundheitsgründen nach dem dreijährigen Aufenthalt in Leipzig ins Vaterhaus zurückkehren um dort die Krankheit auszuheilen, was sich im Winter 1769 verwirklichte. Danach lebte Goethe bis zu seinem Aufbruch nach Straßburg im Frühling 1770 bei den Eltern und widmete sich den unterschiedlichsten Tätigkeiten (vgl. Conrady 1988:83, 84).

„In jenen Frankfurter Monaten pflegte der kranke und genesende Goethe beileibe nicht nur Umgang mit Pietisten, studierte hermetische Schriften und setzte alchemistische Versuche an. Schließlich verstand er sich als Poet und Künstler, und was er in Leipzig begonnen und geübt, setze er fort: das Zeichnen und Radieren“ (s. Conrady 1988:96).

Erst am April 1770 konnte Goethe mit seinen Studien in Straßburg fortfahren. Hier begegnete er vielen interessanten Menschen, unter denen die Person Johann Gottfried Herders (1744 – 1803) besonders hervorgehoben werden soll. Wie schreibt Conrady (1988:110) *„[...] es habe sich um die wohl wunderbarste und folgenreichste Begegnung gehandelt, die die deutsche Geistesgeschichte kenne; hier habe der junge Dichter zu sich selbst gefunden, [...]“*

Unter anderem brachte Herder Goethe zum Nachdenken über das Lied und das Verhältnis zwischen Wort und Ton im Lied. Goethes Ansichten darüber zeigen sich auch in seiner Lyrik (vgl. Abert 1922:16). Nach Herder spiegelt sich in den Volksliedern (der Begriff „Volkslied“ nimmt seinen Anfang gerade bei Herder) ursprüngliches Volksempfinden. Die meisten Gedichte, die Goethe als Volkslieder konzipiert, haben ihren Platz in Balladen (*Der König in Thule, Der untreue Knabe*). Eine Ausnahme bildet das Gedicht *Heidenröslein*. Goethe schrieb aber nur wenige vom Volkslied inspirierte Gedichte (vgl. Conrady 1988:120).

Als nicht weniger schicksalhafte Person gilt Friederike Brion, die er in Sesenheim traf und der viele Gedichte gewidmet wurden (vgl. Friedenthal 1973:99–110).

„In der Frederiken-Lyrik sei die aufbrechende Kraft und der ganze Jugendmut des jungen Dichters lebendig geworden und dadurch den Deutschen in der Neuzeit erst offenbar geworden, was Jungsein bedeute“ (s. Conrady 1988:129).

In seinem Straßburger Jahr pflegte Goethe Musik auch in praktischer Hinsicht, er nahm Cellounterricht beim Cellisten Basch. Jedoch wird die Begegnung mit diesem Instrument in seiner „Musikkarriere“ nicht für wichtig gehalten (vgl. Abert 1922:15).

2.5. Frankfurt – Wetzlar – Weimar

Nach dem Abschluss seines juristischen Studiums kam der neue Lizentiat der Rechte nach Frankfurt zurück und schon am 28. August 1771 (zum Vergleich: er verteidigte die Thesen seiner Arbeit am 6. August) bewarb er sich um eine Erlaubnis als Anwalt tätig sein zu können und bald öffnete er eine neue Rechtsanwaltskanzlei im Haus seiner Eltern (vgl. Conrady 1988:145) Die erste Fassung des Dramas *Götz von Berlichingen* fällt in diese Zeit. Als Praktikant fuhr Goethe im Mai 1772 nach Wetzlar, wo er Inspiration für sein Werk *Leiden des jungen Werthers* (1774) schöpfte und zwar fand er sie in dem Mädchen Charlotte Buff (vgl. Petiška 1973:89).

Die Jahre nach seiner Rückkehr aus Wetzlar im September desselben Jahres gehören zu den schöpferischsten in Goethes Leben. Goethe schrieb den *Werther*, eine Reihe von Gedichten (*Wanderers Sturmlied*, *Prometheus*, usw.), Dramen wie etwa *Clavigo* (1774) oder *Stella* (1776) (vgl. URL2). Wie Friedenthal schreibt (1973:158), hätten gerade *Götz* und *Werther* die „Sturm und Drang“-Bewegung ausgelöst, in der Goethe in die Reihe der wichtigsten Protagonisten gehört.

Wie bei ABERT (1922:16–17) erwähnt wird, ist die Hinwendung Goethes zum deutschen Singspiel in Zusammenhang mit diese Ära zu sehen. Von den Singspielen Johann Andrés (1741 – 1799) wurde Goethe so angesprochen, dass er sich entschied für ihn sein erstes Singspiel *Erwin und Elmire* zu dichten. Auch mit dem jungen Komponisten Philipp Christoph Kayser (1755 – 1823) nahm er in dieser Zeit

Verbindung auf und später arbeiteten beide an zahlreichen Singspielen mit, z.B. *Jery und Bätely* (1779). Von 1773 bis 1784 entstanden so sechs Singspiele Goethes (vgl. URL3 S. 1).

Am Anfang des Jahres 1775 verlobte sich Goethe mit Anna Elisabeth Schönemann, aber sehr bald kriselte es in der Beziehung zwischen Goethe und dem sechszehnjährigen Mädchen und als Goethe im Juli von der Schweizer Reise zurückkehrte, kam es sehr bald zur endgültigen Trennung von Lili (vgl. Conrady 1988:259 – 279).

2.6. Weimar

Nachdem Goethe mehrmals von Herzog Carl August (1757 – 1828) nach Weimar eingeladen worden war, kam er dort am 7. November 1775 an und blieb bis zum Aufbruch nach Italien im Jahre 1786 (vgl. Conrady 1988:299). Zwischen dem Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach und dem Dichter entstand eine Dauerfreundschaft und viele wichtige Regierungsposten wurden Goethe anvertraut.

1776 wurde Goethe zum Geheimen Legionsrat ernannt und 1779 zum Geheimen Rat erhoben.

„[...] 1782 wurde Goethe geadelt und übernimmt die Finanzverwaltung. 1791 bekommt er die Leitung des Weimarer Hoftheaters, die er bis 1817 innehat. 1804 schließlich wird Goethe zum Wirklichen Geheimen Rat erhoben und seitdem „Exzellenz“ genannt“ (s. Mühlhoff 2015:5-6).

In seinen Weimarer Aufenthalt fällt auch die Beziehung Goethes zur Hofdame Charlotte von Stein (1742 – 1827), die fast zehn Jahre dauerte. Obwohl sie sieben Jahre älter war, entstand zwischen ihnen eine wohl von platonischer Liebe geprägte Verbindung, die auf Goethe in vielen Hinsichten Einfluss hatte. Unter anderem trug die ernsthafte und empfindsame Frau von Stein zur Beruhigung Goethes bei (vgl. Petiška 1973:91).

Was seine literarische Tätigkeit betrifft, entstanden zahlreiche Singspiele und Theaterstücke: *Lila* (1777), *Jery und Bätely* (1779), *Die Fischerin* (1782), *Scherz, List und Rache* (1784) oder auch eine Neufassung von *Jahrmarktsfests zu Plundersweilern* (1778) (vgl. URL4 S.1). „Seitdem die Berufskomödianten Weimar verlassen hatten,

waren Hof und Adel in allen Theatersachen auf die eigene Kraft angewiesen“ (s. Abert 1922:22). Die Herzoginmutter Anna Amalie selbst versah *Erwin und Elmire* oder *Jahrmarktsfests zu Plundersweilern* mit Musik, zum Singspiel *Lila* wurde die Musik von Karl Siegmund von Seckendorff geschrieben, Corona Schröter, eine berühmte Sängerin, schrieb sie für *Die Fischerin*. Goethe bat auch Philipp Christoph Kayser, wie schon im vorigen Kapitel erwähnt, an *Järy und Bätely* mitzuarbeiten. Schließlich musste das Stück aber mit Musik von Seckendorff versehen werden (vgl. Abert 1922:22–23).

1779 entstand die erste Fassung von *Iphigenie auf Tauris* in Prosa, ein paar Jahre später wurde das Drama in Verse gefasst. 1780 begann die Arbeit am Drama *Torquato Tasso* aber seine Fertigstellung datiert man erst auf die Zeit nach der italienischen Reise (vgl. Petiška 1973:92). Aus dem ersten Weimarer Jahrzehnt stammen auch die überhaupt berühmtesten Gedichte Goethes, und zwar *Über allen Gipfeln ist Ruh‘*, *Grenzen der Menschheit* oder *Das Göttliche* (vgl. Conrady 1988:404).

Schon um 1780 beschäftigt sich Goethe mit naturwissenschaftlichen Studien, in er Botanik-, Zoologie-, Mineralogie- und Geologieforschungen und später auch der Anatomie seine Aufmerksamkeit widmete. Nach Goethes Tod im Jahre 1832 enthielt seine Mineraliensammlung 17 800 Steine (vgl. Conrady 1988:415–424). Was ebenfalls Erwähnung verdient, ist seine Entdeckung des Zwischenkieferknochens beim Menschen (vgl. Petiška 1973:92). Sein Interesse an der Naturforschung überdauerte bis zu seinem Tod.

1777 unternahm Goethe allein eine Harzreise, 1779 besuchte er zum zweiten Mal die Schweiz, diesmal geht um eine Reise, die er mit dem Herzog unternahm (vgl. Conrady 1988:370, 380). Zum ersten Mal besuchte der Dichter Karlsbad im Sommer 1785 und ein Jahr darauf, nach seinem zweiten Besuch dieser Badestadt, fuhr er direkt von hier aus nach Italien, ohne es offiziell bekannt zu machen (vgl. Conrady 1988:424 – 428).

2.7. Italienische Reise

Seine „heimliche Flucht“ (s. Conrady 1988:428) begann am 3. September 1786 als er sich als Johann Phillip Möller mit dem Postwagen auf die Reise machte, um vor den Amtspflichten davonzulaufen und in die Antike und italienische Kultur sich vertiefen

zu können (vgl. Petiška 1973:92). Zuerst besuchte er Venedig, dann setzte er seine Reise bis Rom fort und kam sogar in den Süden des Landes, nach Sizilien, wo er die griechische Kultur bewunderte. Diese Reise dauerte bis zu der Mitte des Jahres 1788 und hatte entscheidenden Einfluss auf die weitere schöpferische Tätigkeit Goethes (vgl. Petiška 92–93).

Im Oktober 1787 stieß Goethe in Rom zum Freund Christoph Kayser, mit dem er im Jahr darauf die fast zwei Monate dauernde Rückreise unternahm. Auch in Rom führten sie die Gespräche über Musik, Oper und Singspiele fort (vgl. Conrady 1988:459; Abert 1922:24).

„[...] ; denn für die Schriften sollten Singspiele wie Erwin und Elmire und Claudine von Villa Bella umgearbeitet werden, und schon seit 1784 bestand der Plan, die Burleske Scherz, List und Rache zu einer Opera buffa zu machen. Auch zum Egmont, so war Goethes Wunsch, sollte Kayser, den er außerordentlich schätzte, [...], die Musik schreiben. Grund genug gemeinsam in Rom die Projekte zu erörtern und voranzubringen“ (s. Conrady 1988:459).

Italien bot freien Raum nicht nur den theoretischen Gedanken über Musik, sondern auch die Musik praktisch zu erleben. Goethe schätzte die italienische Opera seria oder das neapolitanische Oratorium nicht im gleichen Maße wie die Volksmusik. *„So ließ er sich in Venedig die alten Schiffergesänge auf Verse von Ariost und Tasso vorsingen, [...]“* (s. Abert 1922:26). Goethe fand auch Gefallen daran, sich unter das Volk zu mischen und die Volkslieder anzuhören (vgl. Abert 1922:26).

Bald nach der Rückkehr aus Italien kam es zu Entfremdung zwischen den Freunden, Goethe fand jedoch schon 1789 einen Ersatz in der Person von Johann Friedrich Reichardt (vgl. Abert 1922:26).

2.8. Wieder in Weimar

Im Sommer 1788 kam Goethe nach Weimar zurück. Die Vereinbarung mit dem Herzog erlaubte ihm sich nur der literarischen Tätigkeit zu widmen. Die unangenehme Rückkehr in die tägliche Realität brachte sehr bald seine Begegnung mit Christiane Vulpius, die als Putzmacherin arbeitete und die seine Liebhaberin und später Lebenspartnerin und Ehefrau wurde. (vgl. Conrady 1988:488–489; Petiška 1973:93).

Ungeachtet der hervorgerufenen Entrüstung in der Weimarer Gesellschaft, erlebte Goethe mit Christiane eine glückliche Zeit, was auch die Verse der *Römischen Elegien*, in denen er das Italienerlebnis mit den neuen persönlichen Erfahrungen verband, beweisen (vgl. Friedenthal 1973:317; Conrady 1988:497). Schon im Dezember 1789 gebar Christiane den Sohn August Walter, das einzige Kind aus vier weiteren, das die Kindheit überlebte (vgl. URL5). Erst 1806 kam es zur Hochzeit, nachdem Christiane ihren Mut vor den plündernden französischen Soldaten erwiesen hatte (vgl. Friedenthal 1973:323).

Goethe kehrte auch zur Naturforschung zurück und nach seiner zweiten italienischen Reise im Jahre 1790, verfasste er seinen *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. 1791 veröffentlichte er seine Schriften zur Optik und 1798 versuchte er Poesie mit Forschung zu verbinden, als er *Die Metamorphose der Pflanzen* herausgab (vgl. Petiška 1973:94; URL6).

1789 trat Goethe in Kontakt mit dem Komponisten Johann Friedrich Reichardt, der als Vertoner seiner Dichtung gilt. Goethe überließ Reichardt viele von seinen Liedern und daneben hatte der Komponist vor, Singspiele Goethes in Musik zu setzen (vgl. Abert 1922:27–28). Bevor die fruchtbare Zusammenarbeit beider Künstler gegen Ende des Jahrhunderts (1795) angeblich wegen politischer Differenzen endete, schuf Reichardt die Musik zu so manchen von Goethes Singspielen (erste Zusammenarbeit an *Claudine von Villa Bella*), zu etwa 140 Liedkompositionen und unter anderem auch die Bühnenmusik zu *Egmont*, *Clavigo*, *Tasso*, *Götz von Berlichingen* oder zum ersten Teil des *Faust* (vgl. Mühlenhoff 2015:8; Ottenberg 1987:5). Noch einmal reizte es Goethe zur Operndichtung und das Lustspiel *Der Großkophta* in 1791 war das Resultat (vgl. Abert 1922:28).

1791 wurde Goethe Leiter des Hoftheaters in Weimar und diese Position übte er bis 1817 aus. In diesem Jahr wurde wieder (nach dem Brand im Theatersaal im Jahre 1774) ein Theater mit festem Ensemble errichtet (vgl. Mühlenhoff 2015:5-6).

Die europäische politische Situation erschütterte auch Goethe und beeinflusste seine Teilnahme an den nachrevolutionären Ereignissen. Nicht ganz freiwillig musste er den Herzog im Jahre 1792 und dann auch 1793 an die Front begleiten. Er nahm an der berühmten Schlacht bei Verdun und später im Jahre 1793 an den Kämpfen bei der

Belagerung von Mainz teil. Was die Beziehung Goethes zur Revolution betrifft, so ist bekannt, dass weder die aufständischen Massen noch die ungestümen Veränderungen ihm nichts sagten (vgl. Friedenthal 1973:359–375; Petiška 1973:94). Die Revolution und die damalige Atmosphäre reflektierte Goethe in manchen seiner Werke, von denen das Lustspiel *Der Bürgergeneral* oder auch *Reineke Fuchs* und weiterhin die Novellensammlung *Unterhaltungen deutscher Ausgewandeter* und das Versepos *Hermann und Dorothea* hier erwähnt werden können (vgl. Petiška 1973:95; URL7).

Friedenthal (1973:413) weist darauf hin, dass Goethe seit 1793 seine Zeit im engsten Kreis in Weimar verbrachte, ab und zu von einer Kur- oder Main-/Rheinreise unterbrochen. 1794 begann Goethe engere Kontakte mit Schiller zu pflegen. Es handelte sich dabei um eine beidseitig fruchtbare Beziehung, die bis Schillers Tod am 9. Mai 1805 bestehen blieb. Mit dem Jahre 1795 begann eine Etappe intensiven literarischen Schaffens, die mit der Zusammenarbeit mit Schiller anfang und die Goethe selbst als „die neue Jugend“ bezeichnete (vgl. Friedenthal 1973:433). Wie bei Petiška (1973:96) zu lesen ist, brachte Schiller Goethe wieder zur Poesie und der schrieb für Schiller und seine Zeitschrift *Horen* verschiedene Epigramme und Geschichten und für die Almanache Balladen. Im Musen-Almanach 1797 wurden die bis heute berühmtesten Balladen Goethes und Schillers wie *Der Zauberlehrling*, *Der Gott und die Bajadere* oder *Der Handschuh*, *Der Taucher* usw. veröffentlicht. Dieses Jahr ging später als Balladenjahr in die Literaturgeschichte ein. Ein Jahr früher wurden das Versepos *Hermann und Dorothea* und der Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* beendet (vgl. URL8).

Als entscheidend und bedeutsam könnte man die Begegnung zweier Künstler – Goethe und Carl Friedrich Zelter bezeichnen. Zum ersten Mal nahm Goethe den Komponisten im Jahre 1795 wahr, als er ein vertontes Gedicht Zelters hörte. Zelter folgte Reichardt nach, zuerst als musikalischer Partner und Berater, später offenbarte sich die Beziehung als eine gute langjährige Freundschaft (vgl. Ottenberg 1987:5). Zwischen beiden entstand ein umfangreicher Briefwechsel mit 871 Briefen, diese „[...] sind die ergiebigste Quelle bei der Suche nach der Antwort auf die Frage nach Goethes Musikverständnis, und wie waren ihm selbst so wichtig, dass er die Veröffentlichung wünschte [...]“ (s. Mühlenhoff 2015:8).

2.9. Das neue Jahrhundert

Die ersten Jahre des neunzehnten Jahrhunderts gehörten nicht zu den glücklichsten in Goethes Leben. Der fortgeschrittene Fünfziger Goethe litt in diesen Jahren an verschiedenen Gebrechen, 1805 überfiel ihn eine schwere Nierenkolik, wonach er wiederholt in die westböhmisches Bäder zur Kur zu fahren pflegte (vgl. Petiška 1973:96). Auch die Tatsache, dass sein großer Freund und Mitarbeiter die Welt verlassen hatte trug nicht gerade zu einer positiven Befindlichkeit Goethes bei.

Die europäischen Ereignisse wichen Weimar nicht aus, als die napoleonischen Kriege damals Europa überschwemmen. Trotz der warnenden Ratschläge seines Ministers Goethe übernahm 1806 Karl August die Führung des preußischen Heers. Am 14. Oktober kam es zur Schlacht bei Jena, wo das preußische Heer besiegt wurde und daraufhin wurde Weimar von den französischen Truppen besetzt und geplündert. Zwar entschied sich Napoleon schließlich den Herzog zu begnadigen aber Weimar sollte eine hohe Summe bezahlen und überdies die Rekruten stellen (vgl. Petiška 1973:96–97).

Goethe wurde 1808 von Napoleon eingeladen, nach Erfurt zu kommen, wo eine militärische Konferenz stattfand um ihm persönlich zu begegnen. Goethe hielt diese Begegnung für eines der größten Ereignisse seines Lebens und verbarg nicht seine Zuneigung zu dieser Persönlichkeit der Weltgeschichte (vgl. Friedenthal 1973:501).

In dieser Zeit beschäftigte sich Goethe systematisch mit der naturwissenschaftlichen Abhandlung *Zur Farbenlehre*, veröffentlicht 1810, die Goethe sehr am Herzen lag und die für ihn sein grundsätzliches und tragendes Werk darstellte. (vgl. Friedenthal 1973:510).

Die Tätigkeit Goethes als Leiter des Hoftheaters setzte sich fort, jedoch richtete Goethe sein Interesse auch auf ein anderes Vergnügen – die Hausmusik. Seit dem Jahr 1807 entstand ein von Johann Wolfgang Goethe initiiertes zwangloser Verein für Hausmusik, der sich im Weimarer Kulturleben einen guten Namen machte. Er vereinigte befreundete Sänger und Sängerinnen und auch Komponisten wie Carl Eberwein – die musikalische Seele des Vereins (vgl. Abert 1922:34–35). Diese Hausmusiken endeten,

nachdem Goethes Frau Christiane im Jahre 1816 gestorben war (vgl. Mühlenhoff 2015:6).

Im Jahre 1808, nach langer Zeit und nach dem achtzehn Jahre zuvor veröffentlichtem *Faust. Ein Fragment* erschien der erste Teil des *Faust*, der sofort eine Sensation wurde (vgl. Friedenthal 1973:541). „*Goethe, der lebenslang ein Autor von Werther war, ist jetzt ein Dichter von Faust*“ (s. Friedenthal 1973:541 – 542). 1809 erschien der letzte Roman Goethes, *Die Wahlverwandtschaften* und im selben Jahr begann er an seinem Lebenslauf *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, der zwischen den Jahren 1811 – 1822 herauskam, zu arbeiten (vgl. Petiška 1973:97–98).

Im Juli 1812 kam es zum Treffen Goethes mit Ludwig van Beethoven im westböhmisches Kurort Teplitz. Schon früher (1809) vertonte Beethoven manche Goethelieder und im Jahre 1810 wurde sogar eine Egmont-Ouvertüre für das Wiener Hoftheater komponiert (vgl. Abert 1922:37; URL9). Wie Abert (1922:37) schreibt, musste die Musik von Beethoven für Goethe etwas Neues sein. „*Was die Musik für Beethoven war, konnte sie für Goethe nun und nimmer sein; alte und neue Zeit trafen hier schroff aufeinander*“ (s. Abert 1922:39).

Um das Jahr 1814 begann sich Goethe für die östliche Kultur und Literatur zu interessieren. Die Anlässe suchte er im Koran, beim persischen Dichter Hafiz, er entdeckte die orientalische Helden und ihre Schicksale. 1814 unternahm Goethe eine Rhein-Mainreise und bei dieser Gelegenheit traf er Marianne von Willemer, seine neue Liebe, in der er seine Muse und Partnerin bei der Schaffung der „westöstlichen Poesie“ fand. Die Reise wiederholte er auch ein Jahr später, diesmal nahm er von Marianne endgültig Abschied, aber die Korrespondenz zwischen beiden ging weiter und brachte neue Verse für sein Werk *West-Östlicher Divan*, das 1819 in einer vorläufigen Form veröffentlicht wurde (vgl. Friedenthal 1973:571 – 594).

Seit dem Jahre 1821 pflegte Goethe in den Kurort Marienbad zu fahren, wo er ein junges Mädchen, Ulrika von Levetzow, kennen lernte, das ihn so bezauberte, dass er sich entschied ihr 1823 einen Heiratsantrag (mittels „Brautwerber“ Carl August) zu machen. Keine Hochzeit, sondern die Rückreise nach Weimar, während Goethe seine

Gefühle Gedicht *Marienbader Elegie* zum Ausdruck brachte, war das Ende seines Marienbader Abenteuers (vgl. Friedenthal 1973:615-360).

1821 traf Goethe den zwölfjährigen Felix Mendelssohn Bartholdy, den Schüler Zelters, der auf Goethe einen sehr guten Eindruck machte (vgl. Abert 1922:44). „*Der junge Felix war der letzte große musikalische Eindruck seines Lebens*“ (s. Abert 1922:45). Im demselben Jahr wurde *Wilhelm Meisters Wanderjahre* veröffentlicht, der Roman, an dem Goethe schon seit 1807 arbeitete und dessen erweiterte Fassung erst im Jahre 1829 herauskam (vgl. URL10).

2.10. Das letzte Jahrzehnt

Sein letztes Jahrzehnt verbrachte Goethe im engsten Kreis seiner Bekannten im Weimarer Haus am Frauenplan (vgl. Friedenthal 1973:630).

1825 schickte Franz Schubert Goethe seine vertonten Gedichte (Ganymed, Schwager Kronos), leider ohne Reaktion (vgl. Abert 1922:40–41). Wir lesen bei Friedenthal (1973:635), dass der Hauptzeuge dieser Jahre Johann Peter Eckermann war, ein Dichter, der die Gespräche mit dem Meister aufzeichnete und als *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* herausgab. Seit 1825 arbeitete Goethe wieder am *Faust*. Die Ausgabe letzter Hand bewog ihn den zweiten Teil zu beenden und zwar im Jahre 1831.

Im Rahmen der Ausgabe letzter Hand kamen bis 1831 vierzig Bände heraus, zwischen den Jahren 1833 und 1842 zwanzig weitere (unter denen auch *Faust II*, 1833) (vgl. Friedenthal 1973:673-724).

Johann Wolfgang von Goethe tat seinen letzten Seufzer am 22. März 1832. Er wurde in der Weimarer Fürstengruft beigesetzt.

3. Goethe und die Musik

Johann Wolfgang von Goethe gehört zu jenen, die praktisch von klein auf verschiedenen künstlerischen Tätigkeiten begegneten, gleichgültig ob im Vaterhaus, während des Studiums, auf Reisen oder in Weimar, überall war Goethe von Kunst umgeben. Dazu zählte selbstverständlich auch die Musik, die ein wichtiger Bestandteil der Kunst und des kulturellen Lebens eines Menschen ist.

Es ist bekannt, dass Goethe mit einigen Komponisten befreundet war und am engsten mit Carl Friedrich Zelter, mit dem er oft mittels Briefwechsels die Musik und die musikalischen Probleme der Zeit zu besprechen pflegte. Goethe wies auch auf das analoge Verhältnis seiner Farbenlehre und der *Tonlehre* hin, die er in Form einer Tabelle aufzeigte (vgl. Mühlhoff 2015:36–37). Nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch kam Goethe mit Musik in Kontakt, er war in den Jahren 1791 – 1817 Leiter des Hoftheaters in Weimar, er gründete sogar einen Hausmusikverein und leitete ihn bis zum Tode seiner Frau Christiane (vgl. Mühlhoff 2015:5–6). Seine eigene Schöpfung berührte auch die musikalische Kunst. In diese Kategorie gehören selbstverständlich seine Singspiele, die von vornherein die Vertonung zum Ziel hatten. Wie bei Abert erwähnt (1922:102), war Goethe aber nicht nur als Librettist tätig, sondern es wurden, je älter er wurde, manche seiner Werke von der Oper beeinflusst. Es handelt sich dabei um solche Werke wie *Epimenides* (1814), *Pandora* (1807) oder um den zweiten Teil des *Faust*. Manche Goetheschen Gedichte enthalten nicht nur eine reiche Thematik, sondern ihnen wohnen auch musikalische Aspekte inne, z. B. Gedichte mit dem „Lied-Attribut“ wie bei *Mailed*, *Novemberlied*, *Bundeslied* usw. oder dem „Sang-Attribut“ (*Mahomets Gesang*, *Gesang der Geister über den Wassern*, *Nachtgesang* usw.), unter anderem auch verschiedene Weisen, die in den Dramen oder Prosawerken erscheinen (das Lied des Gretchen, Mignon-Lieder, usw.). Auch andere Gedichte, ungeachtet des Titels, nahmen allein durch ihre Gestalt eine musikalische Bearbeitung vorweg.

3.1. Musik in Goethes Zeit

Angesichts der Tatsache, dass Goethe die zweite Hälfte des achtzehnten und die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu einem Drittel erlebte, wurde er Zeuge nicht nur

der ersten Blüte der deutschen Musik (Klassik), sondern auch der Entstehung der romantischen Auffassung von Musik (vgl. Montigny 1967:158).

In der Epoche der Klassik dominierten die Komponisten Joseph Haydn (1732 – 1809) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791). Den Übergang zwischen beiden Epochen stellte ein Solitär dar, nämlich Ludwig van Beethoven (1770 – 1827). Gerade die Form der Symphonie erreichte ihren Höhepunkt in den Werken dieser drei Giganten. Hauptsächlich von Beethoven und seiner Formgebung gingen die Romantiker aus (vgl. Einstein 1989:89–90).

Die Romantik ist durch die „kleinen Formen“ und in der Vokalschaffung durch Lied und Oper gekennzeichnet (vgl. Einstein 1989:97). Als grundlegend für das deutsche Lied hält man das Jahr 1821, in dem Schuberts Komposition des „Erlkönig“ veröffentlicht wurde. Es war gerade Schubert, der neuen Wind in die Musik nicht nur auf dem Feld des Verhältnisses zwischen Begleitung und Singstimme im Lied brachte (vgl. Bischoff 1909:31-33). Wie Einstein (1989:128) bekundet, waren das achtzehnte und das neunzehnte Jahrhunderten eine der größten Epochen der deutschen Literatur, was natürlich für die Komponisten anregend sein konnte und infolge dessen waren die literarisch-musikalischen Beziehungen häufig auf dem Programm so mancher Debatten. Sollte der Komponist im Lied unabhängig sein? Sollte die Musik dem Text untergeordnet sein? Welches soll das Verhältnis zwischen Begleitung und Singstimme sein? Soll der Text als ein klassisches Strophenlied, als ein variiertes Strophenlied oder als ein durchkomponiertes Lied vertont werden? Diese und andere Fragen waren im Brennpunkt der Diskussionen, in denen sich die Einstellungen oft unterschieden (vgl. B1 S. 8).

Als ein Beispiel könnten hier die unterschiedlichen Auffassungen der so genannten zweiten Berliner Schule im Kontrast zu den Klassikern Haydn und Mozart dienen. Für Haydn oder Mozart war der Dichter ein „Textlieferant“ (s. Einstein 1989:128), der den Musiker mit den Texten zur Vertonung belieferte und wurde als untergeordnet betrachtet (vgl. Einstein 1989:128). Andererseits ließ *die zweite Berliner Liederschule*, deren Hauptführer Johann Friedrich Reichardt und Carl Friedrich Zelter waren, dem Dichter im Lied großen Spielraum (vgl. 1922:67).

„Melodik und Rhythmik werden freier, die von den älteren Berlinern bezeichnenderweise so einfach wie nur möglich gehaltene Harmonik tritt in den Dienst des poetischen Ausdrucks, und die Form bedient sich zwar immer noch des Strophenliedes als der Grundlage aller Liederkomposition, läßt aber ebenfalls den Komponisten größere Bewegungsfreiheit, namentlich vermittle der Variation, und schließlich tauchen sogar schon die ersten durchkomponierten Gesänge auf“ (s. Abert 1922:67).

3.2. Das Musikverständnis Goethes

Wie Goethe als bedeutender Literat einerseits die Musik allgemein, andererseits die einzelnen mit der Musik zusammenhängenden Themen betrachtete, bietet einen anderen Einblick an die „Goethe und die Musik“-Problematik. Obwohl Goethe einerseits behauptete: *„Musik kann ich nicht beurteilen, denn es fehlt mir an Kenntnis der Mittel, deren sie sich zu ihrem Zwecke[n] [sic] bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse“* (s. Mühlenhoff 2015:10), andererseits bemühte er sich eine naturwissenschaftliche Schrift zu verfassen (seine *Tonlehre*), in der er verschiedene musikalische Probleme theoretisch behandelte. Auch sein umfangreicher Briefwechsel, den er mit Carl Friedrich Zelter (aber auch mit anderen Musikkennern) führte, zählt man zu den Nachweisen, dass Goethe sich auch auf dem Feld der Musik vom Gesichtspunkt des Kenners aus engagierte. Man muss aber betonen, dass in allen seinen Interessensphären, sogar in seiner *Tonlehre*, Empfindungen und eine gefühlsbetonte Wirkung eine wichtige Rolle spielten, was seinen Äußerungen über Musik oft anzumerken ist (vgl. Mühlenhoff 2015:10). Jedenfalls maß Goethe der Musik eine große Wichtigkeit bei, die nach seinem Verständnis etwas Menschliches ins Leben bringe; er schrieb: *„Wer Musik nicht liebt, verdient nicht, ein Mensch genannt zu werden; wer sie nur liebt, ist erst ein halber Mensch; wer sie aber treibt, ist ein ganzer Mensch“* (s. URL11 S. 4).

Sein Interesse orientierte Goethe vor allem auf die vokalischen Ausdruckweisen - auf das Lied und die Oper. Die Instrumentalmusik schien Goethe *„Schmetterlingen oder jenen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unsern Augen schweben“* (s. Abert 1922:54) und zugleich schien ihm das Streichquartett *„verständlichste“* (s. Abert 1922:54), das er jedoch hauptsächlich, laut der älteren Anschauungen, zur Unterhaltung zählte (vgl. Abert 1922:54).

Damit Goethe die Musik beurteilen konnte, musste er einen festen Standpunkt haben, einen Anhaltspunkt, „*der seinem Empfinden eine bestimmte Richtung gab*“ (s. Abert 1922:53). Diese „Sicherheit“ boten ihm unter anderem die Grundsätze der zweiten Berliner Schule mit Reichardt und Zelter, die vielleicht als seine „Hofkomponisten“ bezeichnet werden könnten und deren Anschauungen ihm sehr nahe waren. Eine primäre Voraussetzung bei der Vertonung von Gedichten, dass die Musik dem Dichter komplett untergeordnet ist, wurde bei diesen Musikern völlig erfüllt. Sie waren überzeugt von dem vollendenden Effekt der Musik, der das Gefühl ergänzen und intensivieren sollte (vgl. Abert 1922:53–67; Einstein 1989:130). Goethes Meinung nach, ist das Gedicht und seine Stimmung das Wichtigste und braucht es nicht, dass ihm die Musik die poetischen Bilder zu bilden nachhilft (vgl. URL12 S. 6).

Es gab auch den Anspruch, dass die Poesie ihre innere Grenze, Parameter (Rhythmus, Klang, poetische Stimmung usw.) habe, die „*eine spezifisch musikalische Tendenz besitzen*“ (s. Ottenberg 1987:19) und die einen Rahmen bilden, den der Musiker nicht überschreiten sollte (vgl. Ottenberg 1987:19). Das hängt auch mit dem Aufschwung der neuen „musikalischen“ Lyrik in der deutschen Poesie zusammen (vgl. Abert 1922:68–71). Goethe hielt diese Ansichten nicht für streng dogmatisch, andererseits schätzte er ihre praktische Umsetzung (vgl. Ottenberg 1987:19). Mittels folgender Worte huldigte Goethe dem Zelter:

„Deine Kompositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nur, wie einströmendes Gas, den Luftballon mit in die Höhe. Bei andern Komponisten muß ich erst aufmerken, wie sie das Lied genommen, was sie daraus gemacht haben (s. Ottenberg 1987:19–20).“

Auch die Erkenntnisse Herders über das Volkslied legten die Grundlagen für Goethes Auffassung des Strophenliedes. Nach dem Beispiel des Volksliedes sollte auch die strophische Form auf das Kunstlied angewendet werden. Das sogenannte Durchkomponieren stellt seiner Meinung nach keine so authentische Form dar wie gerade das strophische Lied (vgl. Abert 1922:73). Er äußerte sich wieder über Zelter und das Durchkomponieren, das er in gewisser Weise als störend, als ungenügend auffasste:

„Er trifft den Charakter eines solchen, in gleichen Strophen, wiederkehrenden Ganzen trefflich, so daß es in jedem einzlenen Theile wieder gefühlt wird, da wo andere, durch ein sogenanntes Durchcomponieren, den Eindruck des Ganzen vordringende Einzelheiten zerstören (s. B1 S. 8).“

Auch andere neue Auffassungen und Gestaltungsweisen in der Musik ganz allgemein, die bei Beethoven, Schubert oder Carl Loewe zum Ausdruck kommen, lagen ihm fern und mussten für ihn *„eine Prioritätsverlagerung vom Dichterischen weg zum Musikalischen hin bedeuten“* (vgl. Ottenberg 1987:21). Das könnte auch der Grund dafür sein, dass Goethe den Komponisten gegenüber, die diese „neuen“ Tendenzen vertraten, ganz zurückhaltend war. Man kann Franz Schubert als typisches Beispiel nennen. Jedenfalls deutete Goethe die Auseinandersetzung mit der „neuen“ Musik und auch seine gefühlsmäßigen Eindrücke angesichts der Entwicklung rings um ihn folgendermaßen an:

„Es ist wunderlich, wohin die aufs höchste gesteigerte Technik und Mechanik die neusten Komponisten führt, ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus, und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen“ (s. Mühlhoff 2015:10).

Seine Gedanken zielten auch auf eine andere musikalische Gattung – auf die Oper, deren Umwandlung durch die Opernreform Christoph Willibald Glucks neue Bestrebungen brachte. Die „alte“ Oper bezeichnete Gluck als überholt und bemühte sich wieder *„allgemeine Menschheitsideen und elementare Gefühlkontraste“* (s. Abert 1922:79) in dieser Gattung durchzusetzen. Wie bei Mühlhoff (2015:7) erwähnt wird, fand Goethe sich in manchen Ansichten Glucks wieder, namentlich in der Voraussetzung, dass die Musik der Dichtung untergeordnet sei, in der Bevorzugung des Strophenliedes aber anerkannte er auch die Inspiration, die er für sein eigenes Schaffen in Anspruch nahm, hauptsächlich was die Durchbrechung der regelmäßigen Versmaße betrifft (vgl. Abert 1922:79–80).

Die *Opera seria*, was schon Gluck behauptete, stellte eine verknöcherte Form dar und Goethe war sich dieser Tatsache bewusst. Er drückte seine geringe Zuneigung der „großen Oper“ gegenüber in der Reaktion auf das römische Theater aus, das er während

seiner italienischen Reise besucht hatte: ‚[...] *Die große Oper ist ein Ungeheuer ohne Lebenskraft und Saft*‘ (s. Mühlenhoff 2015:7) (vgl. Einstein 1989:98). Sein Aufenthalt in Italien gewährte ihm überhaupt eine anregende Umgebung für ähnliche Gedanken über die *Opera buffa* und damit verbundenen Singspielen, die er in dieser Zeit meistens mit dem Komponisten und Freund Phillip Christoph Kayser besprach. Seine Texte zu den Singspielen trugen wesentlich zur Erweiterung dieser Gattung bei, selten jedoch überschritten sie den lokalen Charakter (vgl. URL13) und wie Stokes (vgl. URL14 S. 3) schreibt, stieß Goethe bei seinen Singspielen auf das Problem, einen genialen Komponisten dafür zu finden, obwohl die Singspiele eine gewisse poetische Qualität aufwiesen. Bei Vertonungen seiner Singspiele hielt er es für wichtig, dass Text und Musik zusammen passen und der Grundcharakter erkennbar ist. Er war auch von Mozarts Zauberflöte inspiriert und wollte eine deutsche vollwertige Oper schaffen. (vgl. Mühlenhoff 2015:35–36).

Manche die Musik betreffende Erkenntnisse ergeben sich aus seiner Tonlehre, die allerdings nicht vollendet wurde. 1826 wurde sie in der Form einer Tabelle an Zelter geschickt und schließlich endete sie wieder bei Goethe – in seinem Schlafzimmer (vgl. Ottenberg 1987:22; Mühlenhoff 2015:36–37). Zielsetzung dieses Werkes sind Betrachtung und Behandlung des ‚musikalisch Hörbaren‘ (s. Ottenberg 1987:22), die als ‚organisch‘, ‚mechanisch‘ oder ‚mathematisch‘ auftreten können (s. Ottenberg 1987:22). Er interessierte sich für die Verhältnisse zwischen diesen Elementen und für ihre verschiedenen Kombinationen (z. B. als mathematisch-objektive Verhältnisse bezeichnete er seine Erkenntnisse über den „Dur/Moll-Gegensatz“). Eine große Rolle spielt dabei wieder die anthropologische Einstellung, die er in seiner Forschung hatte und gerade in der Dur/Moll- Debatte mit Zelter entdeckte er seine Skepsis gegenüber der Meinung, alles nur nach mathematisch-naturwissenschaftlichen Aspekten beurteilen zu sollen (vgl. Mühlenhoff 2015:38; Ottenberg 1987:22 – 23).

3.3. Musikalische Aspekte im Werk Goethes

Wie schon angedeutet, ist eine wichtige Voraussetzung für die Vertonung poetischer Texte, Gedichte oder anderer literarischer Genera gerade der Charakter des zu vertonenden Textes, der für die Vertonung oft richtungweisend sein kann. Das gilt vor allem für die Vertonung von Lyrik.

Unter „Charakter“ des Textes versteht man eine *poetische Stimmung* (individueller Beitrag, einzigartige Auffassung), die Gestaltung der *Deklamation* als „*Hervorhebung und Artikulation einer musikalischen Phrase oder des Sinn- und Ausdrucksgehaltes eines vertonten Textes*“ (s. URL15), das sind weiter etwa *Artikulation, Rhythmus, Klang* usw. (vgl. Ottenberg 1987:19). Diese Elemente treten in den verschiedenen Texten in unterschiedlichem Maß auf und folglich unterscheiden sich auch die Voraussetzungen für die Vertonung der Texte.

Im vorigen Kapitel wurde erwähnt, dass die Komponisten der zweiten Berliner Liederschule, wie der schon häufiger genannte Carl Friedrich Zelter, diese „Elemente“ als Grenze betrachteten, die der Komponist nicht überschreiten sollte, weil sie das Musikalische in unterschiedlichem Maß schon in sich enthielten (vgl. Ottenberg 1987:19). Zelter tat folgende Äußerung, in der er „das Musikalische“ Melodie nennt: *„Vor allem respektiere ich am Gedichte die Form und suche schon darin meinen Dichter zu erkennen, in dem ich voraussetze, daß ihm eine Melodie vorgeschwebt, insofern er in dieser Bedeutung ein Dichter ist. [...]“* (s. Ottenberg 1987:19).

Damit ist das Wehen eines neuen Geistes in der Dichtung aufgekommen. Die Poesie, getragen von „*musikalischem Geiste*“, (s. Abert 1922:69) begann sich durchzusetzen, die Dichtersprache erstrebte nach der Periode des Rationalismus wieder „das Musikalische“ auszudrücken. Die freien Rhythmen, die die authentischen dichterischen Bewegungen auszudrücken vermögen oder der Reim, der als beschränkend verstanden wurde, waren Gegenstand der Diskussion. So erschien die „Stimmungslyrik“, die unabhängig von den einheitlichen Reim-, Rhythmik- oder anderen Regeln die Stimmung ausdrückte (vgl. Abert 1922:68–69, 110-111). *„Jetzt erst trat unter der Sonne des Goethischen Genius jene mit musikalischem Geiste durchtränkte Stimmungslyrik ins Leben“*, sagt Abert (1922:69).

Einen nicht geringen Einfluss auf Goethes Lyrik hatten ohne Zweifel Klopstock, der Sinn und Stimmung, aus denen der Rhythmus erwachsen, dem Metrum im Gedicht bevorzugte und nicht weniger auch Herder, für den die Verbindung von Musik und Worte natürlich und grundsätzlich war. Die Begegnung mit Herder in Straßburg kann man als fatal bezeichnen, weil man seit dieser Zeit von der rhythmisch-melodischen

Dichtung Goethes, die die inneren Bewegungen auszudrücken vermag, reden kann (vgl. Abert 1922:110–113).

Aus den Tonbestandteilen, die man bei dem literarischen Werk erkennt - Lautqualität – Rhythmus - Melodie, ist bei der Goetheschen Lyrik gerade der Rhythmus sehr wichtig, denn von der rhythmischen Seite des Werkes ging sein musikalischer Charakter aus (vgl. Abert 1922:109; Svoboda 1944:31). Von einer vollausgebildeten Melodie (wie bei einem Musikstück) kann man nicht sprechen, sie diene Goethe nur zur Versinnbildlichung des Rhythmus‘, vielleicht unbewusst konnte sie ihm helfen *„die innere Melodie seiner Dichtung herauszuarbeiten, worunter nicht allein die deklamatorische Linie oder Reim und Strophik zu verstehen sind [...]“* (s. Abert 1922:109).

Die Goethesche Dichtung hält man für besonders melodisch und viele Komponisten wurden sich dessen schon zu des Dichters Lebenszeit bewusst. Das Interesse der Komponisten wuchs von Jahr zu Jahr und man begann seine Dichtung immer häufiger zu vertonen (vgl. 1922:36, 107). Wie Abert (1922:107) jedoch schreibt, hat jeder der Komponisten, der Werke von Goethe in Musik setzte, etwas anderes aus seiner Dichtung geschöpft, hat ihn ein bisschen anders verstanden.

3.4. Goethe und einige Komponisten seiner Zeit

3.4.1. Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832)

Die Beziehung zwischen Zelter und Goethe war nicht nur kollegial und professionell, sondern auch, und das ist vielleicht wichtiger, sehr freundschaftlich. Carl Friedrich Zelter, unter anderem der Gründer der Berliner Singakademie, war eine sehr wichtige Persönlichkeit der Berliner künstlerischen Gesellschaft. Mit den neunziger Jahren, als er nämlich die Kontakte mit Goethe durch einen Briefwechsel zu pflegen begann, erweiterte sich wesentlich auch sein musikalisches Schaffen, das, was die Vertonung der Goetheschen Texte betrifft, 148 Liedkompositionen umfasst (vgl. Mühlhoff 2015:24; Ottenberg 1987:7–8). Zu einer persönlichen Begegnung kam es erst 1802 und von dieser Zeit an kann man von Freundschaft sprechen, die bis zum Jahr 1832, in dem beide starben, dauerte (vgl. Abert 1922:32).

„[...] es war eine Männerfreundschaft am Beginn der bürgerlichen Zeitalters, die, gesellschaftlich bedingt wie jede andere Erscheinung des Lebens auch, Einseitigkeiten nicht kannte. Hier waren zwei Menschen, die viel zu geben hatten. Und beide gaben es ganz“ (s. Victor 1970:26).

Goethe erweiterte durch Zelter seinen Musikhorizont, seine Grundansichten änderte er aber nicht. Vielleicht war es nicht nötig, weil sie sich in vielem sehr gut verstanden (vgl. Abert 1922:33). Ein Berührungspunkt für beide war hauptsächlich das Lied, bei dem sie „ein Ideal von Singbarkeit, Durchsichtigkeit und eine Beschränkung der Ausdrucksmittel“ (s. Mühlenhoff 2015:24) postulierten. Goethe identifizierte sich allgemein mit den Ansichten der zweiten Berliner Schule, deren Vertreter Reichardt und Zelter waren (vgl. Abert 1922:67).

Wie Abert (1922:30) erwähnt, war Zelter ein echter Berliner, was sein Schaffen betrifft. Er hielt sich an die Theorie, die durch die „Schule“ durchgesetzt wurde und betonte die Wichtigkeit der pädagogischen und erzieherischen Wirkung der Musik (vgl. Ottenberg 1987:15). Die „neuen“ Tendenzen in der Musik, die bei Schubert und Beethoven zu sehen waren, konnte er nicht voll anerkennen und wie Abert (1922:34) schreibt, ist es nicht nötig zu denken, dass Zelter Goethes Haltung gegen die neue Strömungen in der Musik anstacheln musste, sie beide „standen gleichermaßen diesseits der großen Kluft, die ihre Zeit von jener neuen Kunst schied“ (s. Abert 1922:34).

3.4.2. Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Eine wichtige Persönlichkeit, die eine Begegnung Beethovens mit Goethe anregte, war Bettina Brentano, die mit beiden Beziehungen pflegte und sie zusammenführte. Während Beethoven den Meister schon gut kannte und auch einige seiner Gedichte in Musik gesetzt hatte, hatte Goethe von Beethoven und seinem Werk ganz wenig gehört (vgl. Abert 1922:36). Es war Beethoven, der sich mit Goethe in Kontakt zu treten bemühte, als er im Jahre 1810 an Goethe Vertonungen seiner Gedichte schickte. Dieser Versuch blieb ohne Reaktion. Es kam aber zur Wende auf Seiten des Dichters; nachdem er 1811 von Beethoven einen Brief, in dem ihm der Komponist die Partitur zur „Egmontmusik“ zu senden versprach, bekommen hatte, lud er ihn sogar nach Weimar

ein. Schließlich kam es aber erst im Jahre 1812 in dem böhmischen Kurort Teplitz zur Begegnung (vgl. Abert 1922:37). Hier entstand und wuchs trotz der anfänglichen Sympathie die beiderseitige Verständnislosigkeit (vgl. Mühlhoff 2015:29). Goethe störte die „flatternde“ immer gegen die Gesellschaft kämpfende Natur und Beethoven hatte sich Goethe auch ein bisschen anders vorgestellt (vgl. Mühlhoff 2015:29).

Am 2. September 1812 schrieb Goethe an Zelter:

„Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht“ (s. Zelter-Goethe Briefwechsel 1987:144).

Jedenfalls entstanden aus dem einseitigen Interesse für Goethes Dichtung manche wertvolle Werke – hauptsächlich Lieder und die Ouvertüre zu „Egmont“. Obwohl Goethe Beethoven in gewisser Weise bewunderte, fand er den Weg zu ihm und seiner Musik einfach nicht (vgl. Rolland 1933:97; Mühlhoff 2015:30).

3.4.3. Franz Schubert (1797 – 1828)

Franz Schubert war ein Mensch, dem die Musik sein ganzes Leben erfüllte; er lebte Musik und sie kam aus seinem Herzen heraus. Man nennt ihn einen musikalischen Bohemien, er ist ein Autodidakt, der aus dem einfachen Volk stammt. Er war ein schüchterner, sich schlecht kleidender, durch Dienstmädchen-Affären bekannter Komponist, der als romantischer Klassiker gilt (vgl. Montigny 1967:206; Einstein 1989:116).

Obwohl Schubert und Goethe Zeitgenossen waren, trennte sie ein relativ großer Altersunterschied von 48 Jahren. Vielleicht waren nicht nur das Alter und die damit verbundenen unterschiedlichen Lebens- und Musikauffassungen die Ursache, warum diese zwei Menschen niemals zusammenfanden. Wie am Anfang bei Beethoven, war auch bei Schubert die Beziehung einseitig. Die Tatsache, dass Goethe zu seinen Lieblingsdichtern gehörte, ergibt sich eindeutig daraus, dass mehr als 10 Prozent der Schubertlieder auf die Goetheschen Texte entfallen (vgl. URL16 S. 186). Goethe jedoch

schenkte seinen Vertonungen keine größere Beachtung und auf die Musikstücke, die ihm von Schubert zugeschickt wurden, reagierte er nicht (vgl. Abert 1922:41). Aus heutiger Sicht wurden manche Gedichte Goethes durch die Vertonungen von Schubert unsterblich; nach Bischoff (1909:33) „[...] erlebt das Gedicht eine förmliche Wiedergeburt aus der Musik.“ Trotz dieser Tatsache blieb Goethe, unter Bezugnahme auf die damalige verhältnismäßig geringe Bekanntheit des jungen Komponisten, bei den Vertonungen „seiner“ Komponisten Reichardt und Zelter (vgl. Abert 1922:40–41).

Wie Montigny (1967:207) schreibt, sind Schubertsche Lieder „*Bilder von Seelenzuständen*“ sie drücken einzelne Empfindungen aus, die mithilfe der Klavierbegleitung verstärkt werden. Die Begleitung schafft die Atmosphäre, macht die Räusche und Handlungen nach, sie bekommt so den „*symbolischen Wert*“ (s. Montigny 1967:207). Diese Konzeption ist aber nicht mit den Ansichten Goethes vereinbar, weil er davon überzeugt ist, dass Musik das Gedicht nur ergänzt. Diese symbolischen Darstellungen des Gedichtes erkannte er als „detestabel“, also unausstehlich, als er an Zelter schrieb (s. URL17 S. 6):

„Die reinste und höchste Malerei in der Musik ist die, welche du auch ausübst, es kommt darauf an, den Hörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Gedicht angibt [...]. Töne durch Töne zu malen: zu donnern, zu schmetterern, zu plätschern und zu patschen ist detestabel“ (s. URL18 S. 6).

Eine Reaktion auf zwei Sammlungen von vertonten Gedichten, die Schubert zwischen den Jahren 1816 und 1825 an Goethe schickte, kam nicht. Die Gründe dafür kann man wahrscheinlich in der unterschiedlichen Sicht auf Vertonungsaspekte der Dichtung sehen (vgl. B1 S. 8). Wie schon erwähnt wurde, sollte die Musik nach Goethe der Poesie untergeordnet sein, aber die Musik Schuberts war allein so selbständig und ausdrucksvoll, dass sie sogar eine störende Wirkung auf die Dichtung haben konnte (vgl. URL19 S. 6). Dazu auch spielte Schubert auch mit der Technik des Durchkomponierens, dessen Form z. B. sein vielleicht berühmtestes Lied „*Erlkönig*“ bekam. Dagegen stand das von Goethe bevorzugte Strophenlied, dessen Begleitung in allen Strophen gleich ist, so dass es nicht die sich verändernden Stimmungsschwankungen ausdrücken konnte (vgl. B1 S. 8; Mühlhoff 2015:26). Man kann in der Einstellung Goethes zu Schubert einen Widerspruch bemerken und zwar

sagt Goethe einerseits: *„In der Kunst und Poesie ist die Persönlichkeit alles“* (s. Werlé 1941:112), andererseits mochte er dem Komponisten keine Freiheit zugestehen. Es ist aber geboten zu erwähnen, dass Goethe schließlich den Weg zu Schubert vielleicht doch gefunden hat. 1830 erkannte Goethe an, dass in einer Darbietung von Wilhelmine Schröder-Devrient der „Erlkönig“ sich als ein komplexes Bild sichtbar wurde (vgl. URL20 S. 7). *„Ich habe diese Komposition früher einmal gehört, wo sie mir gar nicht zusagen wollte, aber so vorgetragen, gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bild...“* (s. Werlé 1941:111).

4. Goethes Werk als Inspiration für die Musik

Es ist ganz üblich, dass die Künstler ihre Inspiration bei anderen Künstlern und ihren Werken suchen. Man kann sich die Kunst als ein kontinuierliches Inspirationsband vorstellen, das sich durch die Geschichte zieht und an sich andere kleine Bändchen knüpft, die es verlängern und mit ihm zugleich sehr eng verbunden sind. Ihren Platz auf diesem ideellen Band haben bestimmt auch die Werke Johann Wolfgang von Goethes, die ihm nicht nur einmalig erweiterte, sondern sie nahmen auch seine weitere Erweiterung vorweg. Die Werte seines Schaffens überdauern bis heute und sind für andere Künstler eine wichtige Inspirationsquelle. Die Wechselbeziehungen entstehen dann nicht nur im Rahmen eines „Kunstbereiches“ (Musik, Malerei, Literatur usw.), sondern sie haben auch einen übergreifenden Charakter.

In dieser Arbeit werden die literarisch-musikalischen Beziehungen behandelt, und zwar im Hinblick auf den Inspirationsgesichtspunkt, der nach Spousta (2011:41) als das am besten identifizierbare Kriterium bei der Beurteilung der Beziehungen zwischen zwei Werken gilt. Der Grund dafür sieht er darin, dass die Inspirationsquelle eng mit dem Ideen-, Themen- und inhaltlichen Bestandteil des Werkes verbunden ist (vgl. Spousta 2011:41). Die größte Gruppe bilden die Kompositionen, die von literarischen Werken inspiriert wurden und auf verschiedene Art und Weise die thematischen, inhaltlichen und Ideeneinheiten der ursprünglichen Quelle bearbeiten (vgl. Spousta 2011:43). Die Inspiration kann nicht nur von einem Motiv, einem Beweggrund ausgehen, sondern die Inspirationsquelle kann auch gleichwertigen oder sogar entscheidenden Anteil an dem endgültigen Musikwerk haben (vgl. Spousta 2011:43).

Spousta (2011:44–46) findet folgende Möglichkeiten für die Behandlung der Inspirationsquellen:

- Durchkomponieren des Stoffes des literarischen Werkes

In diesem Falle geht es um den instrumentalen Ausdruck der Atmosphäre, die Stimmung des literarischen Werkes und dabei man spricht hauptsächlich von die Gattungen der sogenannten Programmmusik: das *Symphonische Gedicht*, die *Ouvertüre*, die *szenische Musik* oder die *Phantasie*. Auch die *Ballett-* und *Filmmusik* gehört zu den Gattungen, die literarische Stoffe musikalisch bearbeiten, nur stellt sich in

diesen Fällen zwischen den Komponisten und das literarische Werk ein drittes Element, nämlich ein Ballettlibretto oder ein Filmdrehbuch (vgl. Spousta 2011:44).

- Die Musikstücke, die nach dem Text komponiert wurden

Bei dieser Kategorie spricht man von einer unmittelbaren Verbindung zwischen Musik- und literarischem Werk und logischerweise setzen hier die vokalischen Formen durch, in denen der Text entweder als Rede oder als Gesang erscheinen kann und nach diesem Kriterium unterscheidet man das *Melodram*, das *Lied* (in dem die Musik und der Text am engsten verbunden sind), das *Oratorium*, die *Kantate* oder schließlich die *Oper* und das *Musical* (vgl. Spousta 2011:45–46).

Eine Komposition kann also primär *instrumental* oder *vokalisch* sein. Es ist aber ganz klar, dass bei der Vertonung der literarischen Werke das vokalische Werk bei weitem überwiegt, trotzdem ließen sich manche Komponisten, durch Goethesche Texte inspiriert, zum Komponieren instrumentaler Stücke hinzureißen.

4.1. Die Instrumentalmusik

Zu den Instrumentalkompositionen zählt man beispielweise die berühmte Schauspielmusik zum Trauerspiel *Egmont*, das *op. 84* von Ludwig van Beethoven; zu deren Uraufführung kam es am 15. Juni 1810 in Wien (vgl. URL21). Carl Friedrich Zelter schrieb am 27. Februar 1813 an Goethe:

„Vorgestern habe ich Beethoven Overtüre zum „Egmont“ recht gut ausführen hören. [...]. Die Overtüre aus F-Moll kündigt in einer Folge finsterner Akkorde eine Tragödie an, geht in ein republikanisches Wesen über, dem das Kriegerische nicht fehlt, wird wohl und wehmütig, träumerisch, tumultarisch und endet siegreich. Ein Verdienst an dieser Musik ist – das Zeitgemäß: sie ist gerade so lang, als ich sie wünschte, und die erste Szene schließt sich recht gut an das Ende der Overtüre an (Zelter-Goethe Briefwechsel 1987:150-151).“

Kompositionen wie die *Klaviersonate f-Moll op. 28* von Sergei Wassiljewitsch Rachmaninow, Richard Wagners *Eine Faust-Overtüre d-Moll*, Anton Grigorjewitsch Rubinsteins musikalisches Bild *Faust op.68* oder die szenische Musik des böhmischen Komponisten Otakars Jeremiáš *Faust* haben eines gemeinsam, nämlich die

Instrumentalbearbeitung des Goetheschen Faust-Stoffes, das, nicht nur bei der instrumentalen Musik, allgemein zu den am beliebtesten und am häufigsten musikalisch umgesetzten Stoffen gehört (vgl. D1). Dieser Stoff ist aber von ganz besonderem Charakter, weil er nicht bei Goethe, sondern in einem Volksbuch seinen Ursprung hat. Obwohl Goethe diesen Stoff wieder entstaubt hat, sollte man auch die Einflüsse der ursprünglichen Fassungen zu berücksichtigen auch wenn es manchmal recht kompliziert ist.

Vorbild für Instrumentalstücke wurden auch einige Balladen von Goethe, daraus sollen *L'apprenti sorcier* (also Zauberlehrling) von Paul Dukas (1865 – 1935), Hans Werner Henzes (1926 – 2012) *Erlkönig* oder *Rybář/Der Fischer* von Bedřich Smetana (1824 – 1884) hervorhoben werden (vgl. D1). Bei Dukas, dem französischen Komponisten, geht es um ein symphonisches Scherzo (aus it. scherzo, d.h. Scherz), dessen spielfreudige und ausgelassene Weise von Walt Disney Studios im Jahre 1940 im Zeichentrickfilm *Fantasia* eingesetzt worden ist (vgl. Montigny 1967:330; Spousta 2011:142; URL22). Smetanas *Der Fischer* (obwohl man dieses Werk laut der Einleitungsübersicht zum vokalischen Gattungen zuordnen könnte) ist ein Melodram für Streichorchester, Harmonium und Harfe und seine impressionistische Stimmung könnte uns auf die sinfonische Dichtung *Vltava/Die Moldau* aus dem Zyklus *Má vlast/Mein Vaterland* hinweisen (vgl. URL23; D1). H. W. Henze, einer der bedeutendsten deutschen Komponisten des 20. Jahrhunderts, komponierte im Jahre 1996 nach dem Vorbild des Erlkönigs eine gleichnamige Orchesterfantasie, die ein Bestandteil des Balletts *Le fils de l'air ist* (vgl. URL24).

Eine andere interessante Gestalt aus der instrumentalen Klavier- und Orchestermusik ist Franz Liszt (1811 – 1886), ein genialer ungarischer Pianist, Komponist und auch Autor vieler Klavierarrangements. Sein sinfonisches Gedicht *Tasso: Lamento e Trionfo*, dessen erste Version im Jahre 1849 in Weimar erschienen ist, entstand als ein Vorspiel des gleichnamigen Schauspieles von Johann Wolfgang von Goethe (vgl. URL25; D1). Eine Erwähnung verdienen jedenfalls seine *Mephisto Walzer No.1 – No.4* für Klavier, wobei die ersten zwei Walzer auch für das Orchester arrangiert worden sind. Gerade die Form des Walzers mit seinem verhältnismäßig raschen Tempo unterstreicht das „diabolische“ Temperament dieser Kompositionen. Wie oben erwähnt, ist Liszts Schaffen auch durch die zahlreiche erfolgreiche Arrangements gekennzeichnet, die ihre

Vorbilder bei vielen der berühmtesten Komponisten haben. Die nach Goetheschen Gedichten komponierten Lieder von Franz Schubert wie *Der Erlkönig*, *Meeresstille*, *Rastlose Liebe* oder *Gretchen am Spinnrade* sind als die Klavierarrangements gestaltet und bieten sich dazu an, nun als ein komplexes Klavierstück gespielt zu werden (vgl. URL26). Andere berühmte Arrangements sind *Danse des Sylphes* (Arr. des Duetts im 3. Akt dramatischen Oratoriums *La damnation de Faust*, op. 24 von Hector Berlioz) oder *Valse de l'opéra Faust* (Arr. des Duetts im 3. Akt „*O nuit d'amour*“ der Oper *Faust* von Charles Gounod) (vgl. URL27).

Robert Schumann komponierte die Ouvertüre zum Versepos *Hermann und Dorothea*, an dessen Anfang man *Marseillaise*-Motive heraushören kann, was den Abzug der französischen Soldaten anzeigen soll (vgl. URL28; D1).

4.2. Die Vokalmusik

Die Kompositionen, bei denen zum musikalischen noch das vokalische Element hinzukommt, sind bei der Vertonung literarischer Werke in einer wesentlichen Überzahl. So entstehen am häufigsten die Formen, in denen sich der von der Intonation modulierte Schallstrom, d.h. Gesang, durchsetzt (vgl. Spousta 2011:45). Johann Wolfgang von Goethe war in allen Literaturgattungen tätig, er schrieb sowohl lyrische, epische als auch dramatische Texte, deren charakteristische Merkmale ihre Vertonungsmöglichkeiten vorausbestimmten. Im Rahmen der Vokalmusik stellen hauptsächlich das Lied und die Oper die am häufigsten vorkommenden Formen der musikalischen von Goethes Werk inspirierten Bearbeitungen dar.

4.2.1. Das Lied

Nicht nur erhielten die Balladen und Gedichte Goethes schon zu seinen Lebzeiten eine große Popularität, sondern sie wurden schon damals sehr oft in Musik gesetzt. Eine häufige Vertonung erreichten auch manche lyrischen Passagen aus den dramatischen und epischen Stücken. Zu den am meisten vertonten gehören beispielweise die Gretchen-Gesänge aus dem Versdrama *Faust* oder die Lieder der Mignon aus dem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Die mehr oder weniger berühmten Künstler ließen sich von den melodischen und inhaltlich eindrucksvollen Versen hinreißen und schöpften aus der umfangreichen Fundgrube der Goetheschen Poesie. Auch die

moderne Zeit vergaß Goethe nicht und manche Künstler und Musiker arbeiten die Motive der Dichtung Goethes in ihre Musikstücke ein.

Die Vertonung seiner Gedichte und Balladen trug sehr stark zur Erweiterung der Kunstgattung des deutschen Liedes bei, in dem man vielleicht die engste Kontinuität zwischen dem Text und der Musik fühlt (vgl. Spousta 2011:45). Viele Komponisten widmeten ihre Aufmerksamkeit dem Lied, in dem eine Singstimme mit Klavierbegleitung auftritt, aber es gibt auch Lieder, die für mehrere Stimmen oder sogar für den Chor bestimmt wurden.

Als den Anfang des deutschen Kunstliedes bezeichnete Bischoff (1909:1) das Jahr 1638 und obwohl noch fast zwei Jahrhunderte bis zu Schuberts Zeit übrigblieben, gab es vor ihm keinen so genialen und originalen Schöpfer dieser Gattung (vgl. Pfordten 1916:2). Dazu schreibt er weiterhin (vgl. Pfordten 1916:3), dass weder die Vorgänger noch die Nachfolger je solchen Erfolg erreicht hätten. *„Wenn also Schubert als Schöpfer unseres deutschen Liedes wie mit einem Zauberschlag vor uns hintritt, so erscheint er gleichzeitig als dessen Vollender“* (s. Pfordten 1916:3). Nur wenige Liederkomponisten, die Goethesche Gedichte vertonten, hinterließen ein dauerhaftes Vermächtnis, während es auch einige Dutzend Komponisten gibt, deren Lieder vergessen blieben (vgl. URL29 S. 185).

Die Zeitgenossen Goethes wie Zelter und Reichardt, mit deren Kompositionsweise des Liedes er gänzlich zufrieden war, stellen aber für den heutigen Zuhörer keine so interessanten Gestalten auf dem Feld des Liedes dar (vgl. Pfordten 1916:59). Aus dem Werk Carl Friedrich Zelters ist beispielweise seine Sammlung der *12 Lieder am Clavier zu singen Z. 120* aus dem Jahr 1796 zu erwähnen oder seine Sammlung *Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen Z. 124*, in der 48 Lieder zwischen Jahren 1810–13 überwiegend nach Goethetexten in vier Heften erschienen (vgl. URL30). Johann Friedrich Reichardt veröffentlichte unter allem im Jahre 1809 *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen* (vgl. URL31). Ein außergewöhnliches Lied aus dem Bändchen von 36 Liedern von Wolfgang Amadeus Mozart, ist *Das Veilchen, K.476* (1785), das bis heute oft vorgetragen wird und zu den Schätzen des Liederschaffens gehört (Bischoff 1909:13–14; URL32). *Op. 83: Drei Gesänge (Wonne der Wehmut, Sehnsucht, Mit einem gemalten Band)* und *op. 75: Sechs Gesänge („Kennst du das Land“, „An den*

fernen Geliebten“ oder „Aus Goethes Faust – Mephistos Flohlied“ usw.) von Ludwig van Beethoven enthalten insgesamt neun Goethelieder, die aus verschiedenen Werken Goethes entnommen sind. Nach dem Text des Gedichtes *In allen Stunden* entstand das *Bundeslied op. 122*, ein Lied für zwei Solostimmen, dreistimmigen Chor mit Begleitung von sechs Blasinstrumenten (vgl. D1; URL33).

Sechshundsechzig Stücke, das ist die endgültige Zahl der Lieder Franz Schuberts, die seine einzigartige musikalische Kunst mit der dichterischen Kunst Goethes verbinden und dazu wurden viele von ihnen von Schubert mehrmals umgearbeitet. Ohne Schubert wäre das deutsche Lied ohne Zweifel viel ärmer. Als Schubert 17 Jahre war, komponierte er seine ersten Goethelieder – *Erlkönig op. 1* und das Lied *Gretchen am Spinnrade*, das die Opus-Nummer 2. erhielt, trotz der Tatsache, dass es für das erste komponierte Goethe-Gedicht Schuberts gilt (vgl. Bischoff 1909:59–61; Montigny 1967:207; Fischer-Dieskau 1972:51). Manche Lieder wurden an Goethe geschickt. Im Jahre 1816 erhielt Goethe eine Sendung von 16 Liedern: *Nähe des Geliebten*, *Der Fischer*, *Der König in Thule*, *Heidenröslein* usw. – alle diese in der strophischen Form. Außerdem die Vertonungen von *Gretchen am Spinnrade*, *Erlkönig*, *Jägers Abendlied*, *Erster Verlust*, oder *Meeresstille* usw. (vgl. Fischer-Dieskau 1972:80). Im Jahre 1825 schickte Schubert ihm sein op. 19 – die Lieder *An Schwager Kronos*, *An Mignon* und *Ganymed* (vgl. URL34 S. 6–7). Nie schuf Schubert nach einem einheitlichen Schema und obwohl er sich meistens an die Form des Strophenliedes hielt, fürchtete er sich nicht davor auch neue Formen zu versuchen (vgl. Einstein 1989:131).

Sein *Heidenröslein op. 3/D. 257* (1815) ist ein einfaches Strophenlied, in dem das ganz drastische Thema des im Jahre 1770 oder 1771 geschriebenen Gedichtes ziemlich lieblich ausklingt (vgl. B2 S. 3). Nach Fischer-Dieskau (1972:81) verbinde dieses Musikstück die Elemente des Volks- und Kunstliedes und nach Werlé (1941:83) ist in diesem Lied der Gesang mit der Begleitung in völliger Übereinstimmung.

Vier Fassungen des Liedes *Erlkönig D328* sind im Jahre 1815 entstanden. Schubert bearbeitete die dramatische Geschichte der gleichnamigen Ballade und mithilfe der ganz komplizierten Klavierbegleitung schildert er ihre Bilder und Atmosphäre (vgl. B3 S. 3). Zwischen den Jahren 1815 und 1826 komponierte Schubert mehrere Varianten der vier *Mignon-Lieder*. Die Lieder „*Kennst du das Land*“ und „*Nur wer die Sehnsucht kennt*“ sind durch eine schmerzvolle Atmosphäre charakterisiert und sie glühen vor

unwiderstehlicher Sehnsucht (vgl. B1 S. 8). Als op. 62 wurden im Jahre 1826 zwei andere Lieder, aus *Wilhelm Meister* entnommen, veröffentlicht, und zwar „*Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen*“ und „*So laßt mich scheinen, bis ich werde*“. An *Mignon*, ein nach dem Gedicht Goethes komponiertes Moll-Strophenlied, erfüllt völlig das melancholische Gepräge seines Vorbildes (vgl. B1 S. 9). Zu den von *Wilhelm Meister* inspirierten Kompositionen gehören auch die Lieder des Harfenspielers I–III: „*Wer sich der Einsamkeit ergibt*“, „*An die Türen will ich schleichen*“, „*Wer nie sein Brot mit Thränen ass*“ (vgl. URL35). Die Abschnitte aus *Faust* regten die Entstehung mancher Lieder an wie zum Beispiel: *Gretchen am Spinnrad*, das unvollständig erhaltene *Gretchen im „Zwinger“*, *Szene aus Faust* oder *Der König in Thule* – hauptsächlich das erste und das letzte zählen zu den berühmtesten (vgl. B1 S. 9–10). Es sind auch die Lieder *Suleika I* und *Suleika II* zu erwähnen, die dem *West-östlichen Divan* entnommen sind.

Die Goethelieder Schuberts bilden einen großen Teil seines Schaffens und sie brachten ihm bei seinen Nachfolgern großen Beifall. Pfordten (1916:59) bezeichnet ihn infolge seines ergiebigen Schaffens als „*Goethe-Sänger*“, neben welchen ihn nur Carl Loewe mit seinen Balladen oder Hugo Wolf mit den Liedern zu stellen möglich ist. Zugleich behauptet er (S. 3), obwohl sich die späteren Liederkomponisten um verschiedene Veränderungen und Verbesserungen im Lied bemühten, es „*[...] bringt aber keiner etwas wesenhaft Neues; alles wirkt nur wie immer neue Bestätigung Schuberts und seiner Schöpfung*“ (s. Pfordten 1916:3).

Carl Loewe (1796–1869) ist hauptsächlich durch seine Balladen-Vertonungen berühmt, aus denen sein *Erlkönig* aus op. 1 und *Der Fischer* aus op. 43 unter allen herausragen. Bischoff (1909:46) erwähnt, dass „*Löwe war innerlich kühlere Natur, als Schubert, und das erklärt es wohl auch, weshalb ihm das objektive, abstrakte Wesen der Ballade besser lag, als dem feurigen Schubert, der die Dinge nicht kühl zu schildern verstand [...].*“

Robert Schumann (1810–1856) ist ein weiterer großer Liedschöpfer, allein im Jahre 1840 schrieb er die Hälfte seiner Lieder (vgl. Bischoff 1909:49). Nach Bischoff (1909:54) zeigte sich im Schaffen dieses Komponisten die Subjektivität, der Klangzauber und die poetische Bildmäßigkeit. Seine *Lieder und Gesänge aus 'Wilhelm*

Meister', op.98a enthalten unter anderem die Version des Liedes „*Kennst du das Land*“, das sich bis heute unter den Sängern großer Beliebtheit erfreut.

Johannes Brahms (1833–1897) komponierte nicht nur Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung, sondern er schrieb auch in großer Anzahl für mehrere Stimmen bestimmte Kompositionen. Zu den einstimmigen Liedern mit Klavierbegleitung zählt man beispielweise folgende Lieder: eine schöne *Serenade* aus *Gesänge: op. 70* (nach dem Gedicht „*Liebliches Kind, kannst du mir sagen*“), *Dämmerung senkte sich von oben* aus op. 59, *Trost in Tränen* aus dem Bund der *Sieben Lieder op. 48* oder der fünfte Gesang aus *Fünf Gesänge op. 72* „*Überwindlich*“. Stark vertreten sind auch mehrstimmige Lieder, in denen verschiedene Gesangs-Stimmungen und Instrumente kombiniert werden oder die sogar a capella zu singen sind. Das gilt zum Beispiel für *Wechsellied zum Tanze* aus dem Zyklus *Drei Quartetts op. 31* für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Klavierbegleitung oder für das Lied *Beherzigung (6 Lieder und Romances, op. 93a)*, das von einem vierstimmigen gemischten Chor a capella vorgetragen werden soll (vgl. D1).

Es ist bekannt, dass sich Franz Liszt (1811–1886) vorwiegend mit instrumentaler Musik beschäftigte, trotzdem setzte er sich als Autor so mancher fortwirkenden Lieder durch. Bischoff (1909:84) bekundet, dass Liszt eine der Hauptgestalten ist, die Anregungen für die modernen Liederkomponisten gab. Seine Konzeptionen richteten sich nach dem Wagnerschen Musiktheorien, deren Ergebnis das „*in allen Linien wahre, aus dem Geiste der Dichtung geborene Lied*“ (s. Bischoff 1909:85) sei (vgl. Bischoff 1909:85). Gewiss ist sein Zyklus *Freudvoll und leidvoll* für Singstimme und Klavierbegleitung hervorzuheben, der aus den vertonten Abschnitten aus Faust (*Es war einmal ein König in Thule*), und aus Wilhelm Meister (*Mignons Lied, Wer nie sein Brot mit Tränen ass*) besteht. Sehr außerordentlich ist seine Version von *Über allen Gipfeln ist Ruh*, die das Ruhe- und Ausgeglichenheitsgefühl noch verstärkt und auch für Männerchor geschrieben wurde (vgl. D1). Was das Liedschaffen Richard Wagners (1813–1883) betrifft, so beeinflussten einerseits sein Musikverständnis die weitere Entwicklung dieser Musikform, andererseits waren Lieder kein Schwerpunkt seines Schaffens (vgl. Bischoff 1909:75–84). In *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust* (für Sopran, Tenor, Bass, Männerchor und Klavier) erschienen die Lieder *Meine Ruh ist hin* oder *Lied des Mephistopheles* in einem anderen Licht, als zum Beispiel bei Schubert

und es ist beim Anhören zu bemerken dass die Klavierbegleitung bei Wagner viel gemäßigter wirkt (vgl. D1).

Wie bereits oben erwähnt, zählt auch Hugo Wolf (1860–1903) zu den „Goethe-Sängern“, die an der Vertonung der Goethe-Dichtung großes Gefallen fanden. Allgemein wird er für einen der größten Liederkomponisten überhaupt gehalten. Er bemühte sich eine seelische Stimmung hervorzurufen und die Klavierbegleitung sollte all das ausdrücken, was die Singstimme nicht auszudrücken vermag (vgl. Montigny 1967:294). Aus der Vielzahl seiner Goethe-Lieder (mehr als 50) sollten seine Vertonungen der „*Mignon-Lieder I-III*“ und der „*Harfenspieler-Lieder I-III*“ oder die Lieder aus dem *West-östlicher Divan* (*Hoch beglückt in deiner Liebe* und viele anderen) herausgehoben werden (vgl. URL36).

Es gibt auch tschechische Komponisten, die die Inspiration für ihre Lieder bei Goethe fanden. Zdeněk Fibich (1850–1900) war der Schöpfer mancher für eine Stimme und Klavierbegleitung bestimmten Lieder, sowie der Duette oder der Gesangstücke für Chor. Während aus seinen einstimmigen Liedern *An den Mond* oder die Lieder *Aus Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahren* zu nennen sind, gehören zu den mehrstimmigen Kompositionen der Gesang *Ich denke dein* für Sopran und Alt oder *Über allen Gipfeln ist Ruh* für einen Männer- oder gemischten Chor. Ein anderer tschechischer Vertoner der Goethe-Dichtung ist Václav Jan Křtitel Tomášek, der sich hauptsächlich auf Lieder für Solostimme und Klavierbegleitung verlegte (vgl. D1).

Unter den weniger bekannten Komponisten widmeten den Goethe-Vertonungen auch der Deutsche Robert Kahn (1865–1951) oder der schweizerische Künstler Othmar Schoeck (1886–1957) einen Teil ihres Schaffens. Kahns Palette von Liedern fasste viele Stücke nicht nur für eine Stimme (*Lied der Mignon*), sondern auch für den Chor (*Chor der Elfen* nach Text aus Faust II) um. Schoeck dagegen schuf eine Vielzahl von Liedern für Solostimme und Klavier (*Lieder aus dem West-östlichen Divan von Goethe op. 19b*, *Lieder nach Gedichten von Goethe op. 19a*) (vgl. D1).

Dann sind auch mehrere Musikkomponisten bekannt, in deren Gesamtwerk die Goethe-Lieder nur eine kleine Rolle innehaben. Dazu zählt man *Suleika* und *Gretchen*-Lieder von Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847), ein liebliches wehmütiges Lied *Zur*

Rosenzeit aus *6 Songs op. 48* (nach dem Gedicht *Wehmut*) von dem norwegischen Komponisten Edvard Hagerup Grieg (1843–1907), daneben auch Béla Bartóks (1881–1945) *Wie herrlich leuchtet* aus dem Zyklus *Liebeslieder*. Die berühmtesten Kompositionen nach Goetheschen Texten von Richard Strauss (1864–1949) ist das Lied *Gefunden* sowie gewiss auch eine längere Kompositionen *Wanderers Sturmlied op. 14* für Chor und großes Orchester (vgl. D1).

Eine eigene Gruppe bilden diejenigen Komponisten, die Lieder zu Texten komponierten, die schon in ihre Muttersprache übersetzt worden waren. Das waren beispielweise Giuseppe Verdi (1813–1901) (z. B. das Lied „*Perduta ho la pace*“ – „Meine Ruh ist hin“), Michail Iwanowitsch Glinka (1804–1857) („*Pes'n Margarity*“ – Das Gretchen-Lied), Stanisław Moniuszko (1819–1872) (*Znaszli ten kraj*“ – Kennst du das Land) oder Gideon Klein (1919–1945) („*Soumrak shŭry sesouvá se*“ – Dämmerung senkte sich von oben). Diese Version Gideons unterstreicht die im Gedicht beschriebene Unruhe und pessimistische Stimmung und steht der expressionistischen Ausdruckweise nahe (vgl. D1).

Das zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts und die Jahren des neuen Jahrtausends sind von der Entstehung mancher neuer Musikströmungen gekennzeichnet. Es kam zu einer großen Differenzierung innerhalb der Musik, die ein wichtiger Bestandteil eines bestimmten Lebensstils des Menschen wurde. Das Kunstlied wird viel populärer als in der Vergangenheit betrachtet und es ist die Bezeichnung „Song“ entstanden – wie die nach dem anglo-amerikanischen Vorbild geprägte Liedgattung (vgl. URL37). Hauptsächlich im deutschsprachigen Raum spiegeln sich noch heute die Werke Goethes in manchen Liedern wider. Die zeitgenössischen Komponisten bedienen sich entweder nur der Motive, die als aktuelle gelten, oder sie halten sich wortgetreu an den Text, den sie mit ihrem eigenen Musikverständnis vertonen. Es wunder nicht, dass gerade die Faust-Motive und die Ballade Erlkönig die größte Aufmerksamkeit auf sich ziehen, weil die in diesen Werken dargestellten Erkenntnis und deren Thematik den Eindruck vermitteln, dass sie auch für unsere heutige Welt gelten und dadurch aktuell werden.

Die zeitgenössische Musikszene bietet verhältnismäßig viele Vertonungen an, die nach den anderen musikalischen Ausdrucksmitteln zu dem Text des Gedichtes suchen. Es

handelt sich dabei oft um die deutschen Folk-, Metal- oder Folk-Metal-Projekte, die auf die ältere deutsche Dichtung zurückgreifen.

Das Repertoire der Metal-Band Leichenwetter besteht aus Vertonungen von verstorbenen deutschen Dichtern stammenden Gedichte und nur aus der Goetheschen Lyrik setzte sie vier Gedichte in Musik (*Der Erlkönig*, *Gesang der Geister über den Wassern*, *Grenzen der Menschheit* und *Selige Sehnsucht*) (vgl. URL38; URL39). Metaleinflüsse mit Folk- und Celtic- Musik kombiniert die Band Minotaurus, aus deren Schaffen der Song *Erlkönig* zu nennen wäre (vgl. URL40). Die Folkgruppe Falkenstein hebt die Wichtigkeit der Verbindung mit der Natur hervor und zeigt ihre Beziehung zum deutschen Paganismus. Die Ballade *Erlkönig* stellte für sie also einen dankbaren Stoff dar und entschied sich sie zu vertonen (vgl. URL41).

Eine originelle Fassung der Balladen *Erlkönig* und *Heidenröslein* findet man bei der erfolgreichen deutschen Gruppe Rammstein, die aber im Unterschied zu den vorher erwähnten Gruppen diese Balladen in ein ganz neues Gewand kleidete. Ihre Songs *Rosenrot* und *Dalai Lama* bearbeiten auf ganz eigene Weise die Motive der zwei Balladen, die sie in ein modernes Licht stellt; trotzdem sind in ihren Texten auch die Hinweise auf die ursprünglichen Verse des Gedichtes erkennbar. Dass gilt beispielweise für die Anfänge beider Röslein-Texte: „*Sah ein Mädchen ein Röslein stehen* (Rammstein)“ *Sah ein Knab' ein Röslein steh'n* (Goethe)“, wobei man eine gewisse Bedeutungsverschiebung bemerken kann. Bei dem Song *Dalai Lama*, dessen Plot dem Vorbild sehr nahe ist, kann man nicht nur Ähnlichkeiten erkennen, sondern es gibt sogar einzelne Wortzitate: „*Er hat den Knaben wohl in dem Arm, Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm* (Goethe)“ „*Sie sitzen sicher sitzen warm* (Rammstein)“ (vgl. URL42; URL43; URL44; URL45).

Die englische vom Autor selbst bearbeitete Gitarren-Version des *Erlkönigs* (*The Oak King*) stammt vom amerikanischen Sänger Josh Ritter und bringt etwas Mystisches und Ruhiges in diese Ballade. Dagegen bewahrt der deutsch-amerikanische Geigenspieler David Garret die Schubertsche temperamentvolle, unheilverkündende und unruhige Fassung der Ballade, passt sie an die Bedürfnisse des Geigenspiels (und des Begleitensembles) an und verbindet so die klassische mit der populären Musik (vgl. URL46).

4.2.2. Die größeren VokalGattungen

Zu den größeren VokalGattungen zählt man sowohl die Oratorien und Kantaten, als auch die so genannten sinfonischen Dichtungen, die man zwar als primär instrumentale Gattung kennt, aber es gibt auch Sinfonien, auf die die Formen der Oratorien und Kantaten Einfluss genommen haben und folglich setzt sich bei ihnen auch die vokalische Komponente durch, etwa mittels des Einsatzes von Solostimmen und verschiedenen Chortypen.

Die Form der Kantate eignet sich gut zur vokalisch-instrumentalen Darstellung der umfangreicheren (oft balladesken oder lyrischen) Ideen eines Werkes (vgl. Spousta 2011:137).

Johannes Brahms ließ sich von der nach dem Teil Tassos *Befreite Jerusalem* entstandenen Goethes Dichtung zu inspirieren und zur Benennung dieser Kantate wählte er der Name eines der Protagonisten aus – *Rinaldo* (op. 50). Es geht um ein Musikstück für Solotenor, Männerchor und Orchester (vgl. URL47). Die für Solostimmen, Chor und Orchester eingerichtete Kantate *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 wurde von Felix Mendelssohn-Bartholdy nach der gleichnamigen Ballade, in der der Zusammenstoß des Christentums und des Heidentums abgebildet wird, vertont. Zwei sehr berühmten Kantaten/Oratorien sind das *Requiem für Mignon* op. 98b und die *Szenen aus Goethes Faust* von Robert Schumann. Von den „Szenen“, an denen Schumann neun Jahre gearbeitet hat, sind drei dem ersten Teil des Dramas von Goethe und die übrigen dem zweiten Teil gewidmet (vgl. Montigny 1967:223–224)). Es geht viel um „esoterische, metaphysische Umsetzung des zweiten Teils der Goetheschen Tragödie in Musik“ (s. Montigny 1967:224).

Die *Faust-Sinfonie* ist eines der Hauptwerke Liszts. Sie ist in drei Charakterbilder – *Faust*, *Gretchen* und *Mephistopheles* unterteilt und am Ende kommt noch der *Chorus mysticus* für Tenorsolo und Chor hinzu, dessen Eingliederung in die Sinfonie fakultativ ist, und deshalb könnte man sagen, dass der Hauptteil eigentlich durchweg instrumental ist (vgl. Montigny 1967:255; URL48). Jedes „Charakterbild“ vermag eine der Hauptpersonen musikalisch zu charakterisieren. Der Faust-Satz ist von Motiven der Hoffnungslosigkeit und Sehnsucht durchwoben, wohingegen beim Gretchen-Thema „Liszt eine echt mädchenhafte Gestalt musikalisch erschaffen hat“ (s. Simon 1906:40–

41). Dem Mephistopheles wurde kein neues Thema zugewiesen, sondern er erhielt nur ein karikiertes Faust-Thema, worunter auf die doppelte Seele des Menschen – Faust hingewiesen wird (vgl. Montigny 1967:256; Simon 1906:42).

Gustav Mahler (1860–1911) wurde unter anderem durch seine *Sinfonie No.8 (Sinfonie der Tausend)* berühmt. Diese Sinfonie, die in sich die Elemente des Musikdramas, des Oratoriums und der Kantate vereint, teilt sich in zwei Teile (I. *Veni, creator spiritus* und II. *Schlusszene von Goethes „Faust“*), daneben ist sie für acht Solostimmen, einen Knabenchor, zwei große gemischte Chöre und großes Orchester bestimmt (vgl. D1; URL49). Wie schon der Titel andeutet, stellt der zweite Teil der Sinfonie eine Vertonung der letzten Szene („Bergschluchten“) aus *Faust. Der Tragödie zweiter teil* dar. Zum ersten Teil *Veni, creator spiritus* wurden die lateinischen Texte von Rabanus Maurus verwendet und wenn man bedenkt, dass diese Texte von Goethe selbst ins Deutsche übersetzt worden waren, staunt sich man über die großartige Synthese dieses Werkes (vgl. URL50 S. 2).

4.2.3. Oper

Die Oper stellt die komplexeste musikalisch-dramatische Form dar, die die Bühnenaktionen, Musik und Gesang miteinander verbindet (vgl. Spousta 2011:140). Das Libretto dient dazu, die Handlungen, Motive oder Ideen des bearbeiteten Werkes an die musikalisch-dramatische Versinnbildlichung anzupassen. Die Vorlagen, von denen sich die Librettisten und Komponisten inspirieren ließen, gaben ihnen oft einen Anfangsimpuls, der weiter entweder teilweise (z. B. Massenets *Werther*), oder ganz (Busonis *Doktor Faust*) verändert behandelt wird. Goethe trug sehr stark zur Anregung mancher Opernschöpfer bei, auch wenn er sie nur zum seinem älteren Stoff (*Faust*) gebracht hat.

Die beiden Tragödien *Faust. Eine Tragödie* und *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* sind sehr reich nicht nur an rein instrumentalen, Lied- und Kantate- Bearbeitungen, sondern auch begreiflicherweise an Opernbearbeitungen. Borchmeyer (s. URL51 S. 1) schreibt darüber:

„Goethes Opus summum Faust ist - wie keine andere seiner Dichtungen - ein Werk voller Musik, von durchaus realisierbarer, ja oft genug realisierter Bühnenmusik, also von instrumentalen, lied- und kantatenhaften Einlagen über szenische Analogien musikdramatischer Formen bis zu einer imaginären oder symbolischen Welt der Töne.“

Borchmeyer spricht in diesem Abschnitt über das „Musikalische“, das Goethes Faust in sich trägt. Über dieses Problem äußert sich auch Abert, der gleichfalls die Unterschiede zwischen dem ersten und zweiten Teil des Dramas sieht. Während er im ersten Teil der Tragödie eine innewohnende Musik, die keiner musikalischen „Ergänzung“ (s. Abert 1922:105) bedarf, findet, ist der zweite Teil bereits stark von der Opernform beeinflusst und er *„fordert schon äußerlich weit öfter die Mitwirkung des Musikers, [...]“* (s. Abert 1922:105). Einerseits erkennt er an, dass im ersten Teil sich solche Passagen befinden, die natürlich zu singen sind, andererseits gibt es hauptsächlich die Chöre wie den Geisterchor *„Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben“*, die er zwar für musikalisch hält, ihre „äußere“ Vertonung ihm aber zu störend ist (vgl. Abert 1922:103–104). Jedenfalls aber entdeckt er im zweiten Teil die Voraussetzung dafür diesen in Musik zu setzen. Manche Chöre, die von besonderer Bedeutung in diesem Teil sind, scheinen ihm eine Kantate oder ein Oratorium anzumahnen – wie etwa die Euphorion- oder die Schlusszene (vgl. Abert 1922:105). Ebenso empfindet Abert (1922:106) beim zweiten Teil die in freien Metren geschriebenen Chorpartien, die enge Verbindung von Soli und Chor und *„teils gereimten und strophischen, teils reimlosen und unstrophischen freien Chöre“* (s. Abert 1922:106). Es ist nicht verwunderlich, wenn Borchmeyer schreibt (vgl. URL52 S. 1), dass, obwohl Faust zu den am meisten von Musik erfüllten Dichtungen gehört und der zweite Teil die deutlichen Opernstrukturen in sich trägt, dieses Werk trotzdem *„doch so unkomponierbar“* sei (s. URL53 S. 1).

Louis Spohr (1784–1859) war nach Hostomská (1960:111) der Schöpfer des ersten Versuches um eine große deutsche Oper. Seine Oper *Faust* mit dem von Karl Bernard versehenen Libretto (veröffentlicht 1816 in Prag) berücksichtigte aber die Goethesche Version dieses alten Stoffes nicht, sondern sie griff auf das alte Volksschauspiel zurück (vgl. Simon 1906:12–13).

Eine große Welle des Interesses am Goetheschen Faust kam um die Wende der zwanziger und dreißiger Jahre auf. Zu einem der Bahnbrecher wird Hector Berlioz

(1803–1869) gezählt. Die 1829 beendeten *Faustszenen* wurden zum Vorbild für die dramatische Legende *La damnation de Faust op. 24 (Fausts Verdammnis)*. Der Text stammt von Almere Gandonnière, Gérard de Nerval und vom Komponist selbst. Schon der Name des vierteiligen Werkes zeichnet eine unterschiedliche Konzeption von Fausts Schicksal vor (vgl. Simon 1906:22). Nach Einstein (1989:184) überdauern bis heute aber sowieso nur die instrumentalen Teile wie *Marche hongroise* oder *Ballet de Sylphes*.

Charles Gounod (1818–1893) war ein Vertreter einer neuen Operngattung – der „lyrischen Oper.“ Bei seiner fünftaktigen Oper *Faust* (manchmal *Margarete* oder *Margarethe*, auf Tschechisch oft *Faust a Markétka*) arbeitete er mit den Librettisten Jules Barbier und Michel Carré zusammen, die auch als die Autoren des Mignon-Librettos für Ch. L. Ambroise Thomas bekannt sind. Wie Simon schreibt (1906:46), auch auf diese Oper wirkte sich die Goethes Meisterdichtung nur wenig aus. Obwohl die Gestalten verhältnismäßig verzerrt wurden (beispielweise trat Faust als lyrischer Liebhaber auf), dank der Wirksamkeit mancher Szenen (die Walpurgisnacht), der melodischen Arien, Serenaden und Duette, dem gefühlvollen, exotischen Ton und dem französischen Flair der ganzen Oper, erlangte sie einen großen Publikumserfolg in ganz Europa und sie wird bis heute oft aufgeführt (vgl. Hostomská 1960:271–272). In ihrem Schatten blieb sowohl Spohrs *Faust*, und auch Boitos *Mefistofeles* überbot sie nach Hostomská (1960:272) nicht.

Nach Gounods *Faust*, erschien eine weitere Oper, die als zweites repräsentatives Werk der französischen lyrischen Oper bezeichnet wurde (vgl. Hostomská 1960:273). Es ist die Oper *Mignon* von Thomas, die vielleicht auch dem Libretto von Barbier & Carré und dem berühmten Stoff ihren Erfolg verdankte. Die Librettisten wählten einige Passagen aus dem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* aus, die sie in ein lyrisches Libretto umgestalteten. Die Gestalten Wilhelms und Mignons wurden sehr vereinfacht und im Unterschied zum Roman stellt sich ein Happyend ein, indem Wilhelm Mignons Liebe erwidert (vgl. Hostomská 1960:273). Neben Bizets *Carmen* und Gounods *Faust* wurde *Mignon* damals zur beliebtesten französischen Oper (vgl. Simon 1906:47).

Auch ein anderer Bahnbrecher der so genannten lyrischen Oper, Komponist Jules Massenet (1842–1912), entschied sich das Goethesche Thema, diesmal nach dem

Roman *Die Leiden des jungen Werthers*, in Musik zu setzen. Nach Hostomská (1960:280) seien die Szenen von drei Librettisten Édouard Blau, Paul Milliet und Georges Hartmann mit Bezugnahme auf Goethes Vorlage ganz passend ausgewählt worden. Das Ende der Oper unterscheidet sich darin, dass Werther aufgrund der dramatischen Steigerung in den Armen von Lotta stirbt. Diese Oper entstaubte wieder am Ende des Jahrhunderts den Goetheschen Roman und dank der bestechenden und suggestiven Musik Massenets erfreute sie sich großer Beliebtheit (vgl. Hostomská 1960:280).

Arrigo Boito (1842–1918) verteidigte eine Reform der italienischen Dichtung und Musik, besonders dann auf dem Feld der Oper. Die aus vier Akten, Vorspiel und Epilog bestehenden Oper *Mefistofele*, sollte seine theoretischen Gedanken verlebendigen, was die Tatsache nachweisen kann, dass er das Libretto selbst verfasst hat. Er fand in Goethes Drama ein dankbares Vorbild, aus dem er meistens solche Szenen auswählte, die einen deutlichen Kontrast zwischen dem Guten und dem Bösen versinnbildlichen (vgl. Hostomská 1960:188–191; Simon 1906:50). Es ist interessant, dass nach der erfolglosen Premiere im Jahre 1868 das Werk noch einmal umgearbeitet wurde. Diese Fassung trug dann endlich Früchte und sowohl im Bologna als auch in Mailand wurde das Publikum in Begeisterung versetzt (vgl. Špaček 2013:29–31). Die Leitfigur dieser Oper ist Mephistoteles, der eine Basspartie vertritt und was den Charakter betrifft, ist dem Goetheschen Mephisto sehr ähnlich. Nach Hostomská (1960:191) ist die Grundidee in dieser Oper der Konflikt Teufel-Gott (vgl. Hostomská 1960:191; Špaček 2013:128).

Unter den modernen Tonschöpfern sollte der italienische Komponist und Theoretiker Ferruccio Busoni (1866–1924) mit seiner Oper *Doktor Faust* erwähnt werden, die zwar zunächst unvollendet blieb, aber nach dem Tode Busonis von seinem Schüler Phillip Jarnach vollendet wurde (vgl. URL54). Diese Oper wurde zum ersten Mal im Jahre 1925 aufgeführt (vgl. Hostomská 1960:407). Busoni stellte eine ganz neue Konzeption vor, die aber mehr auf dem Volksbuch als auf Goethe beruht, trotz der Tatsache, dass Busonis „*musikalische Phantasie zeitlebens um Goethes Faust kreiste*“ (s. URL55 S. 1).

Mit einer ganz modernen Fassung trat Rudolf Volz auf, als er im Jahre 1997 eine Rockoper *Faust I – Die Rockoper*, in deren einzelnen Songs Goethesche Texte

verwandt werden, schuf. Dieses Projekt erreichte in Deutschland ganz große Popularität und auch die Zusammenarbeit der Operschöpfer mit Harzer Schmalspurbahnen und dem Auerbachs Keller, die die Faust-Oper Vorstellungen auch vermitteln, macht ihm sehr anziehend. Auf der offiziellen Webseite dieses Projekts ist zu lesen, dass die Rockoper mit mehr als 500 Aufführungen die meist gespielte Interpretation der Goetheschen Texte aus *Faust* aller Zeiten sei (vgl. URL56).

5. Schlusswort

Das Ziel dieser Arbeit bestand darin, die Zusammenhänge zwischen der bedeutenden Gestalt der deutschen Literatur und der Musik, bzw. den Komponisten ihrer Zeit zu entdecken. Die Arbeit sollte einen komplexeren Einblick ins musikalische Schaffen bringen, das aufgrund der Inspirationsquellen des Werkes von Johann Wolfgang von Goethe entstand.

Das Werk Johann Wolfgang von Goethes wird für alle Zeiten ein Schatz des literarischen Erbes bleiben. Sein Leben und der Umfang seiner künstlerischen Tätigkeit gehören bis heute zu den häufig besprochenen Themen. Dass auch die Musik in sein Betätigungsfeld fiel, weist die Tatsache nach, dass er sich nicht nur für die theoretischen Musikfragen (der Briefwechsel mit Zelter, seine Tonlehre usw.) interessierte, sondern er pflegte gerne die Musik auch persönlich zu erleben. Jedenfalls hatte er feste die Musik betreffenden Ansichten, die er meistens auch nicht aufgab. Seine Dichtung weist große Musikalität auf und neben den ansprechenden und im Detail ausgearbeiteten Stoffen seiner Werke ist es gerade die innere Melodik, die seine Verse in sich tragen, was das Interesse der Musikern auf sich zog und wohl weiterhin ziehen wird.

Wenn es eine Anregung zur instrumentalen Musikbearbeitung gibt, sind die Gefühle eines Komponisten entscheidend, die bei ihm durch das ursprüngliche Werk entfacht werden. Aufgrund dessen entstehen dann Phantasien (Hans Werner Henzes *Erlkönig*), Ouvertüren (Ludwig van Beethovens *Egmont-Ouvertüre*), szenische Musik oder symphonische Gedichte (Paul Dukas's *L'apprenti sorcier*).

Den größten Anteil aber haben aus den begreiflichen Gründen die vokalischen Bearbeitungen. Entweder ist der Komponist dem Vorbild treu und sucht nur einen musikalischen Ausdruck für die wortgetreuen Texte (was oft bei dem Lied, aber auch bei der Kantate oder dem Oratorium naheliegt), oder es liegt ihm nur ein Stoff, der auf eigene Art und Weise bearbeitet wird (das gilt mehr oder weniger für die Oper). Immer aber entsteht ein neuer musikalischer Ausdruck für eine literarische Wirklichkeit.

Einer der fruchtbarsten Vertonter von Werken Goethes bleibt unbestritten Franz Schubert, der etwa 70 Gedichte und Balladen in Musik setzte. Obwohl Goethe sein

Schaffen nie völlig aufnahm, wurden die Schubertschen Lieder für Musiker, Sänger und Zuhörer ein Phänomen, in dessen Schatten manche andere Goethe-Lieder blieben. Was die Oper betrifft, erwiesen sich die Komponisten der so genannten französischen lyrischen Oper als die vom Goetheschen Werk am häufigsten beeinflussten Schöpfer. Jules Massenets *Werther*, Charles Gounods *Faust* oder Ambroise Thomas' *Mignon* stellen die Perlen der französischen Oper des neunzehnten Jahrhunderts dar.

Zu den am häufigsten in Musik gesetzten Werken Goethes gehören die zweiteilige Verstragödie *Faust*, der Entwicklungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und aus Balladen sicher *Der Erlkönig*.

Manche diese Kompositionen kann man durchaus als zeitlos einstufen, zugleich helfen sie auch die literarischen Vorbilder lebendig zu halten.

„Wer Musik nicht liebt, verdient nicht ein Mensch genannt zu werden. Wer sie liebt, ist ein halber Mensch; wer sie aber treibt, ein ganzer Mensch.“

Johann Wolfgang von Goethe

Abstrakt

Cílem bakalářské práce bylo zhodnotit vztah významného německého umělce a všestranného literáta Johanna Wolfganga von Goetha k hudbě a podat přehled některých méně či více známých hudebních děl, která byla Goethovou literární činností inspirována. Práce zohledňuje nejen samotný spisovatelův život a tvorbu s přihlédnutím na okamžiky střetu s hudebním živlem, ale neopomíná také zmapovat hudební situaci té doby, Goethovy postoje k různým hudebním otázkám a jeho vztahy s některými hudebními skladateli. Prostor je věnován i otázce hudebnosti jeho tvorby, především pak lyriky. Nejrozsáhlejší část se zabývá konkrétními hudebními díly instrumentálního i vokálního charakteru, u kterých lze najít inspirační spojitosti s díly Goethovými, a z nichž je největší důraz kladen právě na hudební formu písně a opery.

Těžiště práce je rozděleno do tří kapitol. První kapitola v rámci dílčích podkapitol pojednává o různých fázích Goethova života a tvorby. Jsou zde nastíněny i některé důležité okamžiky, které spisovatele různým způsobem spojují s hudbou nebo hudebními skladateli té doby.

Cílem druhé kapitoly je již podrobněji zkoumat styčné body mezi hudbou a osobností Johanna Wolfganga von Goetha. Nastíněna je situace na hudební scéně druhé poloviny 18. a první poloviny 19. století a následně pak konkrétní Goethovy názory a hudební porozumění, které se týkaly jak např. zhudebňování jeho děl, tak i posuzování různých hudebních forem či hudebních skladatelů. Kapitola dále pojednává o otázce předpokladů Goethových děl ke zhudebňování, převážně se zřetelem k lyrice. Část této kapitoly se věnuje vzájemným vztahům mezi spisovatelem a některými hudebními skladateli.

Třetí kapitola se zabývá konkrétními díly, které byly Goethovou tvorbou v různé míře inspirovány. Zohledněn je jejich instrumentální, nebo vokální charakter, přičemž podrobnější rozpracování náleží formám vokálním. V rámci tří podkapitol se práce se zaměřením na hudební díla inspirovaná Goethovými lyrickými, epickými či dramatickými texty zevrubněji věnuje hudební formě písně, dále pak rozsáhlejším útvarům jako je kantáta nebo symfonie a konečně pak vrcholné komplexní hudební struktuře, kterou představuje opera.

Práce má za úkol odkrýt některé spojitosti mezi významnou osobností německé i světové literatury a hudbou příp. hudebními skladateli její doby. Snaží se představit ucelenější pohled na hudební tvorbu, která vznikla na základě inspiračních zdrojů Goethových děl a naplnit tak svůj literárně-hudební charakter.

Literaturverzeichnis

Bücherverzeichnis

ABERT, Hermann. *Goethe und die Musik*. Stuttgart: Engelhorns, 1922.

BISCHOFF, Herman. *Das deutsche Lied*. Berlin: Bard-Marquardt & Co., 1909.

CONRADY, Karl Otto. *Goethe: Leben und Werk. Bd. 1, Hälfte des Lebens*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. ISBN 3-596-25670-4.

EINSTEIN, Alfred. *Hudba v období romantizmu*. Bratislava: OPUS, 1989. ISBN 80-7093-003-9.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Auf den Spuren der Schubert-Lieder: Werden, Wesen, Wirkung*. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1972. ISBN 3-7653-0248-1.

FRIEDENTHAL, Richard. *Goethe: Jeho život a jeho doba*. Praha: Odeon, 1973.

HOSTOMSAKÁ, Anna. *Kouzelný svět: Vyprávění o světové opeře*. Praha: Mladá fronta, 1960.

MONTIGNY, René. *Geschichte der Musik: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Wilhelm Goldmann, 1967.

MÜHLENHOFF, Barbara. *Goethes verkannte Musikalität: Der Dichterstürst und die Musik* [online]. Hamburg: diplom.de, 2015. ISBN 978-3-958-20617-5. Unter <https://books.google.cz/>:
<https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=PzLjCAAAQBAJ&pg=GBS.PP1>

OTTENBERG, Hans-Günter. Vorwort. In: *Karl Friedrich Zelter, Johann Wolfgang von GOETHE; Briefwechsel: eine Auswahl*. Leipzig: P. Reclam, 1987. ISBN 3-379-00092-2.

PETIŠKA, Eduard. Johann Wolfgang Goethe, život a dílo. In: *Klub přátel poezie: Johann Wolfgang von Goethe; Výbor z poezie*. Praha: Československý spisovatel, 1973.

PFORDTEN, Hermann. *Franz Schubert und das deutsche Lied*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1916.

ROLLAND, Romain. *Goethe a Beethoven*. Praha: Symposion, 1933.

SIMON, James. *Faust in der Musik*. Berlin: Bard-Marquardt & Co. 1906.

SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník: hudební díla inspirovaná slovesným uměním*. Brno: Masarykova univerzita, 2011. ISBN 978-80-210-5641-1.

SVOBODA, Karel. *Zvuková stránka slovesného díla*. Praha: Nakladatelství Karel Voleský, 1944.

ŠPAČEK, Petr. *Reflexe faustovské problematiky ve vokální tvorbě 19. století se zvláštním zřetelem k opeře Mefistofele Arriga Boita*. Ústí nad Orlicí: Oftis ve spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Hradec Králové, 2013. ISBN 978-80-7405-306-1.

VICTOR, Walther. *Carl Friedrich Zelter: Und seine Freundschaft mit Goethe*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1970.

WERLÉ, Heinrich. *Franz Schubert: Der Mensch und sein Werk*. Berlin: Franz Eher Nachf., 1941.

ZELTER, C. F., GOETHE, J. W. von, OTTENBERG, H-G. *Briefwechsel: eine Auswahl*. Leipzig: P. Reclam, 1987. ISBN 3-379-00092-2.

Internetressourcenverzeichnis

URL1: BYRNE, Lorraine. *Schubert, Goethe and the Singspiel. An Elective Affinity* [online]. [zit. 2016-02-13]. Unter:

<http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&sqi=2&ved=0ahUKEwiIotOG5KXMAhXJC8AKHVzCDk8QFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ucd.ie%2Fpages%2F99%2Farticles%2Fbyrne.pdf&usg=AFQjCNHUUWhgAN20d-M6v4jpQls4zlHMZw&sig2=nqzuASM2pSYJprZqQc2ohg&bvm=bv.119745492,d.bGs>

URL2: Johann Wolfgang von Goethe. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 20. 4. 2016 [cit. 2016-02-13]. Unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe

URL3, URL4: BYRNE Lorraine. *Schubert, Goethe and the Singspiel. An Elective Affinity* [online]. [zit. 2016-02-13]. Unter: <http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&sqi=2&ved=0ahUKEwiIotOG5KXMAhXJC8AKHVzCDk8QFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ucd.ie%2Fpages%2F99%2Farticles%2Fbyrne.pdf&usg=AFQjCNHUUWhgAN20d-M6v4jpQls4zlHMZw&sig2=nqzuASM2pSYJprZqQc2ohg&bvm=bv.119745492,d.bGs>

URL5–URL8: Johann Wolfgang von Goethe. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 20. 4. 2016 [cit. 2016-02-17]. Unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe

URL9–URL10: Johann Wolfgang von Goethe. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 20. 4. 2016 [cit. 2016-02-24]. Unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe

URL11, URL12: STOKES, Richard. *Goethe the Musician and his influence on German Song* [online]. 2008 [zit. 2016-03-03]. Unter: <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/goethe-the-musician-and-his-influence-on-german-song>

URL13: Singspiel. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 15. 3. 2016 [cit. 2016-03-06]. Unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Singspiel>

URL14: STOKES, Richard. *Goethe the Musician and his influence on German Song* [online]. 2008 [zit. 2016-03-06]. Unter: <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/goethe-the-musician-and-his-influence-on-german-song>

URL15: *Deklamation* [online]. [zit. 2016-03-10]. Unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Deklamation>

URL16: FORST, Detlev. *Goethe und Schubert. Verkürzte* [online]. Fassung eines zweiteiligen Vortragszyklus. [zit. 2016-03-20]. Unter: http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiMp7H74avMAhUKuhQKHAP7CJQQFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fdenkenaverlag.de%2Fwordpress%2Fwp-content%2Fuploads%2F2012%2F09%2FForst.pdf&usg=AFQjCNGJfiF2s7w7aR3w6G4buH8zXgk1bg&sig2=OT_AywIwHUKPUCQTW3UnRA&bvm=bv.120551593,d.bGs

URL17–URL18: STOKES, Richard. *Goethe the Musician and his influence on German Song* [online]. 2008 [zit. 2016-03-20]. Unter: <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/goethe-the-musician-and-his-influence-on-german-song>

URL19–URL20: STOKES, Richard. *Goethe the Musician and his influence on German Song* [online]. 2008 [zit. 2016-03-25]. Unter: <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/goethe-the-musician-and-his-influence-on-german-song>

URL21: Egmont (Schauspielmusik). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 8. 2. 2016 [cit. 2016-03-29]. Unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Egmont_\(Schauspielmusik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Egmont_(Schauspielmusik))

URL22: Fantasia. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 7. 3. 2016 [cit. 2016-03-29]. Unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Fantasia>

URL23: Bedřich Smetana, Rybář. In: *IMSLP Petrucci Music Library* [online]. Wilmington: 2006, last modified on 1. 11. 2011 [zit. 2016-03-29]. Unter: [http://imslp.org/wiki/Ryb%C3%A1%C5%99,_JB_1:97_\(Smetana,_Bed%C5%99ich\)](http://imslp.org/wiki/Ryb%C3%A1%C5%99,_JB_1:97_(Smetana,_Bed%C5%99ich))

URL24: *Hans Werner Henze, Erbkönig*. [online]. [zit. 2016-03-29]. Unter: <http://www.hans-werner-henze-stiftung.de/hans-werner-henze/werkverzeichnis/detail/news/detail/News/erlkoenig-3/>

URL25: Franz Liszt, Lamento e Trionfo. In: *IMSLP Petrucci Music Library* [online]. Wilmington: 2006, last modified on 15. 10. 2015 [zit. 2016-04-02]. Unter: [http://imslp.org/wiki/Tasso:_Lamento_e_Trionfo,_S.96_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Tasso:_Lamento_e_Trionfo,_S.96_(Liszt,_Franz))

URL26 – 27: Franz Liszt, Versions of Works by Others. In: *IMSLP Petrucci Music Library* [online]. Wilmington: 2006, last modified on 16. 2. 2016 [zit. 2016-04-02]. Unter: [http://imslp.org/wiki/Versions_of_Works_by_Others_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Versions_of_Works_by_Others_(Liszt,_Franz))

URL28: Marseillaise. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 20. 4. 2016 [cit. 2016-04-02]. Unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Marseillaise>

URL29: FORST, Detlev. *Goethe und Schubert* [online]. Verkürzte Fassung eines zweiteiligen Vortragszyklus. [zit. 2016-04-06]. Unter: http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiMp7H74avMAhUKuhQKHAP7CJQQFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fdenkenaverlag.de%2Fwordpress%2Fwp-content%2Fuploads%2F2012%2F09%2FForst.pdf&usg=AFQjCNGJfiF2s7w7aR3w6G4buH8zXgk1bg&sig2=OT_AywIwHUKPUCQTW3UnRA&bvm=bv.120551593,d.bGs

URL30: *Carl Friedrich Zelter*. In: *IMSLP Petrucci Music Library* [online]. Wilmington: 2006, last modified on 29. 6. 2010 [zit. 2016-04-06]. Unter: http://imslp.org/wiki/Category:Zelter,_Carl_Friedrich

URL31: Johann Friedrich Reichardt. In: *IMSLP Petrucci Music Library* [online]. Wilmington: 2006, last modified on 27. 6. 2013 [zit. 2016-04-06]. Unter: http://imslp.org/wiki/Category:Reichardt,_Johann_Friedrich

URL32: Wolfgang Amadeus Mozart, Das Veilchen. In: *IMSLP Petrucci Music Library* [online]. Wilmington: 2006, last modified on 10. 2. 2015 [zit. 2016-04-06]. Unter: [http://imslp.org/wiki/Das_Veilchen,_K.476_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/Das_Veilchen,_K.476_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus))

URL33: Ludwig van Beethoven. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 12. 4. 2016 [cit. 2016-04-04]. Unter: https://cs.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven

URL34: STOKES, Richard. *Goethe the Musician and his influence on German Song* [online]. 2008 [zit. 2016-04-07]. Unter: <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/goethe-the-musician-and-his-influence-on-german-song>

URL35: List of works by Franz Schubert. In: *IMSLP Petrucci Music Library* [online]. Wilmington: 2006, last modified on 5. 5. 2015 [zit. 2016-04-07]. Unter: http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Franz_Schubert

URL36: List of works by Hugo Wolf. In: *IMSLP Petrucci Music Library* [online]. Wilmington: 2006, last modified on 12. 3. 2013 [zit. 2016-04-10]. Unter: http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Hugo_Wolf

URL37: Song. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 11. 3. 2016 [cit. 2016-04-11]. Unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Song>

URL38: *Leichenwetter, Biographie*. [online]. [zit 2016-04-11]. Unter: <http://leichenwetter.com/index1.php?auswahl=band&seite=biographie>

URL39: *Leichenwetter, Goethe*. [online]. [zit 2016-04-11]. Unter: <http://leichenwetter.com/index1.php?auswahl=texte&seite=goethe>

URL40: *Minotaurus, Downloads*. [online]. [zit 2016-04-11]. Unter: <http://www.minotaurus-metal.com/downloads/>

URL41: *Falkenstein, Musik*. [online]. [zit 2016-04-11]. Unter: <https://falkenstein.bandcamp.com/music>

URL42: *Johann Wolfgang von Goethe, Erbkönig*. [online]. [zit 2016-04-11]. Unter: <http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Erlk%F6nig&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2F18455.html>

URL43: *Johann Wolfgang von Goethe, Heidenröslein*. [online]. [zit 2016-04-11]. Unter:
<http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Heidenr%F6slein&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2F18345.html>

URL44: *Rammsetein lyrics, Dalai Lama*. [online]. [zit 2016-04-11]. Unter:
<http://www.azlyrics.com/lyrics/rammstein/dalailama.html>

URL45: *Rammsetein lyrics, Rosenrot*. [online]. [zit 2016-04-11]. Unter:
<http://www.azlyrics.com/lyrics/rammstein/rosenrot.html>

URL46: Garret vs. Paganini. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 14. 3. 2016 [cit. 2016-04-11]. Unter:
https://de.wikipedia.org/wiki/Garrett_vs._Paganini

URL47: Rinaldo (Brahms). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 7. 8. 2014 [cit. 2016-04-12]. Unter:
[https://de.wikipedia.org/wiki/Rinaldo_\(Brahms\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Rinaldo_(Brahms))

URL48: Franz Liszt, Faust Symphony. In: *IMSLP Petrucci Music Library* [online].
Wilmington: 2006, last modified on 18. 3. 2016 [zit. 2016-04-12]. Unter:
[http://imslp.org/wiki/Faust_Symphony,S.108_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Faust_Symphony,S.108_(Liszt,_Franz))

URL49: Gustav Mahler, Symphony No.8. In: *IMSLP Petrucci Music Library* [online].
Wilmington: 2006, last modified on 23. 8. 2015 [zit. 2016-04-12]. Unter:
[http://imslp.org/wiki/Symphony_No.8_\(Mahler,_Gustav\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.8_(Mahler,_Gustav))

URL50: Dieter. *Goethes Faust musikalisch betrachtet* [online]. 2002 [zit. 2016-04-12]. Unter:
http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwj6gquJ46vMAhVDzRQKHZ8KC7YQFggBMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.goethezeitportal.de%2Fdb%2Fwiss%2Fgoethe%2Ffaust-musikalisch_borchmeyer.pdf&usg=AFQjCNEOTkJBCIASzXL0RDCZ068W8JtLSA&sig2=GrFa4o0cRGHPPAelRZ9IDQ&bvm=bv.120551593,d.bGs

URL51–URL53: BORCHMEYER, Dieter. *Goethes Faust musikalisch betrachtet* [online].
2002 [zit. 2016-04-14]. Unter:
http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwj6gquJ46vMAhVDzRQKHZ8KC7YQFggBMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.goethezeitportal.de%2Fdb%2Fwiss%2Fgoethe%2Ffaust-musikalisch_borchmeyer.pdf&usg=AFQjCNEOTkJBCIASzXL0RDCZ068W8JtLSA&sig2=GrFa4o0cRGHPPAelRZ9IDQ&bvm=bv.120551593,d.bGs

URL54: Doktor Faust (Busoni). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001, last modified on 15. 8. 2015 [cit. 2016-04-17]. Unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Doktor_Faust_\(Busoni\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Doktor_Faust_(Busoni))

URL55: BORCHMEYER, Dieter. *Goethes Faust musikalisch betrachtet* [online]. 2002 [zit. 2016-04-17]. Unter: http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwj6gquJ46vMAhVDzRQKHZ8KC7YQFggBMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.goethezeitportal.de%2Fdb%2Fwiss%2Fgoethe%2Ffaust-musikalisch_borchmeyer.pdf&usg=AFQjCNEOTkJBClAszXL0RDCZ068W8JtLSA&sig2=GrFa4o0cRGHPPAelRZ9IDQ&bvm=bv.120551593,d.bGs

URL 56: *Faust; Die Rockoper, Historie*. [online]. [zit 2016-04-17]. Unter: <http://www.faust-rockoper.de/historie.html>

Datenträgerverzeichnis

D1: SPOUSTA, Vladimír. *Hudebně-literární slovník: hudební díla inspirovaná slovesným uměním* [CD]. Brno: Masarykova univerzita, 2011, S. 376–381. ISBN 978-80-210-5641-1.

Broschürenverzeichnis

B1: LANDKAMMER, Joachim. *Franz Peter Schubert (1797 – 1828): Goethe Lieder Vol. 2*. In: Booklet; The Naxos Deutsche Schubert-Lied-Edition 13, Goethe Lieder, Vol. 2, ©2003 [online]. [zit. 2016-04-17]. Unter: <https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=8.554666>

B2: LANDKAMMER, Joachim. *Schuberts Settings of Goethe's Poetry: From Folk-Song to Hymn*. In: Booklet; The Naxos Deutsche Schubert-Lied-Edition 3, Goethe Lieder, Vol. 1, ©1999 [online]. [zit. 2016-04-17]. Unter: <https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=8.554665>

B3: LANDKAMMER, Joachim. *Franz Peter Schubert (1797 – 1828): Songs for male voice to texts by Goethe*. In: Booklet; The Naxos Deutsche Schubert-Lied-Edition 16, Goethe Lieder, Vol. 3, ©2004 [online]. [zit. 2016-04-17]. Unter: <https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=8.554667>