

Walpurgisnacht

Das Glück des Künstlers, lautet eine viel zitierte Sentenz, liege dort, wo „Kopf und Herz und Hand“ gleichen Schritt halten. Dieser Satz wird im allgemeinen dem Maler Caspar David Friedrich zugeschrieben. Gelegentlich nennt man als Autor auch Heinrich Pestalozzi, den Schweizer Pädagogen. Doch ob so oder so: Die Auseinandersetzung, wem denn der Vorrang gebühre, dem Verstand oder dem Gefühl des Menschen; das Nachdenken darüber, wie Kopf und Herz auszubalancieren seien, bestimmen den geistesgeschichtlichen Diskurs Europas schon in der Antike. Auf der Themenliste ganz oben standen derlei Fragen allerdings im 18. und 19. Jahrhundert.

Grob gesprochen, beinahe unzulässig vereinfachend, könnte man sagen, dass im 18. Jahrhundert dem Verstand der Primat eingeräumt wurde, während das 19. Jahrhundert verstärkt um die Facetten der Seele sich kümmerte. Schaut man genauer hin, ergibt sich ein deutlich differenzierteres Bild. Gewiss, das 18. Jahrhundert wurde vom Rationalismus und der Aufklärung dominiert, von Denkschulen, die in Kants berühmten Ausspruch gipfeln: „Habe den Mut, dich deines Verstandes zu bedienen“. Aber es gab auch Gegenströmungen. In der Musik kamen sie etwa im „Empfindsamen Stil“ zum Tragen, der die Hörer durch seine betont schlichte Melodik rühren wollte. Literarisch offenbarten sich die genannten Gegenströmungen in den Werken des „Sturm und Drang“, wie in Goethes 1774 erschienenem Roman „Die Leiden des jungen Werther“, in dem die Titelfigur sozusagen den Verstand verliert und angesichts einer unerfüllten Liebe Selbstmord begeht. Acht Jahre später schrieb Goethe eines seiner populärsten Werke: die Ballade „Der Erlkönig“. Mit ihr wollte er nicht irgendein Ammenmärchen erzählen, mit dem man kleine Kinder gruseln machen kann. Vielmehr befragt er hier die These, dass allein die Konzepte der Aufklärung imstande seien, den Menschen ein

selbstbestimmtes, folglich glückliches Leben zu ermöglichen. Der Standpunkt der Aufklärung sieht sich im „Erlkönig“ durch die Person des Vaters vertreten. Den irrationalen Ängsten des Sohnes begegnet er durch Tatsachenfeststellungen. „Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif“, beruhigt er ihn. Oder: „Mein Sohn, mein Sohn, ich seh’ es genau: / Es scheinen die alten Weiden so grau“. Der Sohn aber steht für jene Menschen, die sich nicht auf die bloße Ratio reduzieren lassen. Die der Überzeugung sind, dass es Mächte gibt, die stärker sind als der Verstand: beispielsweise den Eros, den in Goethes Ballade die Elfen symbolisieren. „Meine Töchter“, lockt der Erlkönig den Sohn, „führen den nächtlichen Reihn / Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“

Goethes im „Erlkönig“ geäußerte Zweifel an den Idealen der Aufklärung, aber auch die dort besungene Macht der Liebe zogen 1815 Franz Schubert in ihren Bann, der die Ballade mit seiner kongenialen Musik überhöhte und ihr die Opuszahl 1 verlieh. Die Gründe für die Faszination liegen auf der Hand. Einerseits war der nicht einmal siebzehnjährige Komponist gerade mit der aktuellen Erfahrung seiner eigenen, eben aufkeimenden Sexualität konfrontiert. Andererseits hatte er das Scheitern der Französischen Revolution miterleben müssen, die man auch als das Scheitern der Aufklärung bezeichnen könnte. Jedenfalls hatten die europäischen Intellektuellen spätestens 1814, seit dem Wiener Kongress, der Europa in eine Art Gefängnis verwandelte, jeglichen Veränderungsoptimismus verloren. So begann das Pendel der Geschichte wieder einmal in die entgegengesetzte Richtung zu schwingen. Nicht mehr mit dem Wesen der Vernunft beschäftigten sich die Dichter und Denker, die Musiker und Maler, sondern mit der Welt des Irrationalen und Phantastischen, der Sphäre der Magie und Religion sowie dem Reich des Seelischen. Die Gemälde des eingangs erwähnten Caspar David Friedrich liefern sprechende Beispiele für diese neue Richtung der Kunstanschauung, die man später Romantik nannte. Immerhin

lassen sie auch den ungeübten Betrachter spüren, dass es hinter der Welt der Dinge noch weiten, schier unermesslichen Raum gibt, man denke nur an Friedrichs gleichnishafte Bild „Das Eismeer“, das auch als „Gescheiterte Hoffnung“ bekannt ist. In der Domäne der Musik äußerte sich der besagte Paradigmenwechsel nicht nur, aber auch und besonders sinnfällig in der Wahl der Sujets. Nicht von ungefähr steht in Carl Maria von Webers romantischer Oper „Der Freischütz“ eine Zauberkugel im Mittelpunkt, ein Geschoss, das niemals sein Ziel verfehlt. Ein anderes Beispiel: 1830, neun Jahre nach der Uraufführung des „Freischütz“, brachte Hector Berlioz seine „Symphonie fantastique“ heraus, deren Schlusssatz bekanntlich das Klangbild eines „Hexensabbaths“ nachzeichnet.

Von Berlioz zu Johannes Brahms und seinem Lied „Es wohnt ein Fiedler“ ist es also nur ein kleiner Schritt. Denn auch in dem von ihm vertonten Volkstext spielen Hexen eine Rolle. Allerdings sind sie weit weniger furchterregend als bei Berlioz, ja sie erscheinen als ausgesprochen freundliche Wesen. Immerhin befreien sie den Fiedler, der ihnen so mitreißend zum Tanz aufspielt, von der Last seines Buckels. Wie keck der Fiedler musiziert, deutet Brahms mit typisch-trockenem Humor an, in einem kurzen Zwischenspiel zwischen der zweiten und dritten Strophe. Es klingt, als ob der Fiedler sein Instrument stimme. Die für den Tanzbodenmusikanten segensreiche Begegnung mit den Hexen findet natürlich nicht zu einer x-beliebigen Zeit statt. Nein, es ist die Walpurgisnacht, die man seit heidnischen Zeiten für Frühjahrs- und die Fruchtbarkeitsfeiern nutzt. Indem man einen Maibaum aufstellt, in den Mai tanzt, ein Maifeuer entfacht oder aber den Mai einsingt. Allerdings dürften Brahms weniger die teutonischen Volksbräuche interessiert haben als vielmehr die Geschichte hinter der Geschichte. War der Fiedler denn nicht Einer wie er, Einer, der in der Musik Erfüllung wie Erlösung gefunden hatte? Und setzte Brahms – wie so viele romantische Komponisten – nicht auch auf das Prinzip Hoffnung, auf die

Möglichkeit, sich durch Musik zu befreien?

Dem Hexenzauber der Walpurgisnacht verfiel ebenso Felix Mendelssohn Bartholdy, und zwar in seiner gleichnamigen, 1833 uraufgeführten Ballade auf einen Text von Goethe. Überhaupt war Mendelssohn der Welt des Spukhaften und der Geister zugetan. Zahlreiche der von ihm vertonten Gedichte künden vom Zauber des Zauberhaften. Sein nachgelassenes Lied „Das Waldschloss“ nach Joseph von Eichendorff stellt wie Goethes „Erlkönig“ einen Bezug von Tod und Eros her, von einem lebenslustigen Jäger erzählend, der gleichwohl einer gespenstischen Liebhaberin zum Opfer fällt – ein kontrastreiche Geschichte, deren Botschaft Mendelssohn mit einem simplen, aber effektvollen Dur-Moll-Wechsel unterstreicht. Weniger geheimnisvoll, ja beinahe satirisch kommt Ludwig Christoph Heinrich Hölty's Gedicht „Andres Maienlied“ daher, das Mendelssohn denn auch mit spürbarer Lust an dem bunt bewegten Geschehen in Musik gesetzt hat. Hölty, der Dichter dieser auch als „Hexenlied“ bekannten Verse, gehörte übrigens dem Lyrikerkreis des „Göttinger Hains“ an, als dessen vornehmster Vertreter er gilt. Folglich kann man sich gut vorstellen, dass Hölty – wie es auch heute noch Brauch ist - an einer jener Wanderungen teilgenommen hat, die von Göttingen auf den Harzer Brocken führen: auf den mit rund 1150 Metern Höhe höchsten Gipfel Norddeutschlands, den Schauplatz vieler Sagen und literarischer Werke. Auf dem Brocken, dem berühmten Blocksberg, mag Hölty denn auch zu seinem wilden „Maienlied“ inspiriert worden sein – wie später Goethe zu der „Walpurgisnachtszene“ im ersten Teil des „Fausts“, die auf kunstvolle Weise Schauriges und Amouröses vereint. „Einst hatt' ich einen schönen Traum“, lässt Goethe den mit einer jungen Hexe tanzenden Faust berichten, „Da sah ich einen Apfelbaum, / Zwei schöne Äpfel glänzten dran, / Sie reizten mich, ich stieg hinan.“

Ein geographisch exakt lokalisierbarer Ort liegt auch einem 1829 entstandenen

Frühwerk von Eduard Mörike zugrunde, dem Spukgedicht „Die Geister am Mummelsee“. Hinter diesem Gewässer verbirgt sich der größte Schwarzwälder Karsee, der sich am Fuß der Hornisgrinde befindet, ein Flecken, sagemumwoben wie der Blocksberg. „Vom Berge was kommt dort um Mitternacht spät,, eröffnet Mörike, „mit Fackeln so prächtig herunter? / Ob das wohl zum Tanze, zum Feste noch geht? / Mir klingen die Lieder so munter. / O nein! / So sage, was mag es wohl sein? // Das, was du da siehest, ist Totengeleit, / und was du da hörest, sind Klagen. / Dem König, dem Zauberer, gilt es zu Leid, sie bringen ihn wieder getragen. / O weh! / So sind es die Geister vom See!“ Von den „Geistern am Mummelsee“ ließ sich Jahre nach dem Tod des 1875 verstorbenen Mörikes Hugo Wolf in den Bann ziehen. Er vertonte ihren wundersamen Kondukt, indem er ihm ein Vorspiel aus hohlen Quinten voranschickte, und illustrierte ihr Schweben über den Gewässern durch Klaviertremoli im fremd anmutenden Fis-Dur. Diese Tonart schlägt eine Brücke zu einem weiteren, zur Gänze in Fis-Dur-stehenden Wolf-Lied: auf Versen von Eichendorf basierend, reflektiert es einmal mehr den logisch kaum erklärbaren Magnetismus der Liebe. Schwierig zu deuten ist folgerichtig auch die entsprechende Musik: So lässt Wolf das Klavier mit Figuren eröffnen, die der Hörer als tertiäre Einheiten wahrnimmt, obwohl sie Vierton-Gruppen notiert sind – eine Verunklarung des zeitlichen Geschehens, die durch die irreguläre Basslinie noch akzentuiert wird. 1910, sieben Jahre, nachdem der unglückliche, geistig zerrüttete Hugo Wolf in einer Nervenheilanstalt gestorben war, kam in Pennsylvania der US-amerikanische Komponist Samuel Barber zur Welt. Trotz der geringen zeitlichen Distanz trennen Wolf und Barber Lichtjahre, gehört letzterer doch zu der „betrogenen“ Generation, die den Wahnsinn zweier Weltkriege miterleben musste. Die Schrecken, denen Barber und seine Zeitgenossen sich ausgesetzt sahen, waren demnach nichts weniger als märchenhaft, sondern leider real. Kein Wunder, dass Barbers ebenso drängender

wie be-drängender Deutung des James Joyce-Gedichtes „I hear an army“ alptraumhafte Züge eignen und der Aufschrei am Ende auch den Hörern von heute tief unter die Haut geht: Es ist beinahe so, als ob Barber und Joyce am Vorabend des Zweiten Weltkriegs von Horrorvisionen heimgesucht worden wären. Wieder in die Romantik zurück verweist indes James Agees Poem „Sure on this Shining Night“, das die Eingebundenheit des Menschen in den Kosmos thematisiert, eine gedanklich durchaus retrospektive Haltung, die ein entsprechendes Echo in der Musik Barbers findet. So nimmt man die im heutigen Programm anschließenden Lieder von Robert Schumann nicht als Kontrast, sondern eher als ein Verwandtes wahr: Der Übergang erscheint nahezu bruchlos.

Schumann verbrachte seine letzten Lebensjahre bekanntermaßen am Rhein, in Düsseldorf beziehungsweise Enderich bei Bonn. Auch wenn diese Zeit für ihn wenig glücklich verlief, scheint es fast, als habe das Schicksal beim Finale des Komponisten Regie geführt, immerhin war der Rhein doch der Ort seiner Sehnsucht, ja der Romantiker schlechthin. 1806 schwärmte jedenfalls der seinerzeit in Köln lebende Philosoph Friedrich Schlegel: „Für mich sind nur die Gegenden schön, welche man gewöhnlich rauh und wild nennt. [...] Nichts aber vermag den Eindruck so zu verschönern und zu verstärken als die Spuren menschlicher Kühnheit an den Ruinen der Natur, kühne Burgen auf wilden Felsen – Denkmale der menschlichen Heldenzeit, sich anschließend an jene höheren aus den Heldenzeiten der Natur.“ Der Rhein, der urdeutsche Strom, und kühne Burgen auf wilden Felsen – es ist kein Zufall, dass sie in vielen der von Schumann komponierten Gesänge eine große Rolle spielen. Im Jahr 1840, seinem sogenannten Liederjahr, setzte er Eichendorffs „Waldesgespräch“ in Töne, einen Dialog, in dem sich einmal mehr ein Jäger und zauberkundiges weibliches Wesen begegnet. Es enttarnt sich, wenn man den zoologischen Vergleich hier bemühen darf, als eine Art „Schwarzer Witwe“, als die

männermordene Loreley. „Du kennst mich wohl“, spricht sie den Jägersmann an, „ – von hohem Stein / Schaut still mein Schloß tief in den Rhein. / Es ist schon spät, es ist schon kalt, Kommst nimmermehr aus diesem Wald!“ Die Maske des scheinbar Naiven, die ihr Schumann bei ihrem ersten, in C-Dur getränkten Auftritts verleiht, erweist sich mithin als trügerisch, ja als tödlich für den Jägersburschen. Von der Melancholie, die den romantischen Künstler, aber bis zum heutigen Tag auch die Touristen ergreifen mag, wenn sie die vielen Rheinburgen Sinnbilder der Vergänglichkeit erkannten beziehungsweise erkennen, berichtet die demselben Liederkreis angehörende Vertonung „Auf einer Burg“, der Schumann einen archaischen Charakter verleiht, durch orgelhaft anmutende, lang gehaltene Klänge etwa oder durch Reminiszenzen an altehrwürdige Kirchentönen. Derart allerdings bringt er Eichendorffs Braut erst recht zum Weinen, mahnt er sie auf diese Weise doch, bei aller Schönheit des Hier und Jetzt nicht die Begrenztheit des irdischen Lebens zu vergessen.

Heute abend, zu Köln am Rhein, im Belgischen Haus, Walpurgisnacht, der Zauber, die Verwandlung durch den Gesang und die Musik – ist das nicht unser aller Sehnsucht. Haben wir uns ihretwegen nicht hier eingefunden? Um einen Dialog mit dem Unbekannten zu eröffnen? Um in den Raum hinter den Dingen zu schauen? Ich wünsche Ihnen, liebes Publikum, den Interpreten und mir, dass es uns gelingen möge.