

Aus der Düsternis zum Licht Felix Mendelssohn Bartholdys *Die erste Walpurgisnacht*

Teufelskult und Feuertanz

Der Ursprung der Walpurgisnacht, der Nacht vom 30. April zum 1. Mai, ist das keltische Beltane-Fest, eine Feier, die ganz im Zeichen der Fruchtbarkeit stand und den Übergang vom Winter zum Frühling zelebrierte: Die Natur erwacht zu neuem Leben, Hunger und Kälte sind vorbei. Die Druiden entzündeten nächtliche Feuer, durch die das Vieh getrieben wurde, um es zu reinigen und gegen Krankheiten zu schützen, bevor man es auf die Sommerweiden brachte. Es wurde getanzt und gesungen, in überschäumender Lebensfreude gefeiert – was immer auch dazugehörte. Das aufkommende Christentum beugte diese Vorgänge mit tiefstem Misstrauen und größtem Unverständnis. Welchen Göttern, welchen finsternen Mächten wurde dort auf den Hügeln des Nachts im Feuerschein gehuldigt? Man machte kurzen Prozess: Das Beltane-Fest wurde bei Todesstrafe verboten, der heidnische Kult mehr und mehr ausgerottet, das ursprüngliche Freudenfest zum Treffen finsterner Mächte umgedeutet. Zum Schutz vor dem vermeintlich Bösen bot die Kirche die Heilige Walburga an. Fortan hieß die umstrittene Nacht Walpurgisnacht.

Das Fremde, Verbotene und damit Unbehagliche schürte die christliche Fantasie, ließ den Volksglauben entstehen, die besagte Nacht sei von gespenstischen Umtrieben erfüllt: Hexen ritten auf Besen zum Hexensabbat auf den Blocksberg. Zügellose, wilde Weiber frönten dort dem Teufelskult. Die Besen

Einführung



Francisco de Goya:
Hexensabbat, 1798
(Museo Lazaro, Madrid)



verführerisch zwischen die nackten Schenkel geklemmt, werde beim Tanz um das Feuer dem Teufel der Hintern geküsst.

Die frivol-fantasiereiche Bilderwelt des alten Aberglaubens nahm Goethe im ersten Teil seiner *Faust*-Tragödie zur Grundlage einer groß angelegten, schaurig-schönen und pikanten Hexenszenarie. Mephisto und Faust reisen zum großen Hexensabbat der Walpurgisnacht. Beim Aufstieg auf den Brocken werden beide in den Strudel einer entfesselten Dämonenwelt gezogen.

Goethes *Die erste Walpurgisnacht*

Goethes 1799 geschriebenes Gedicht *Die erste Walpurgisnacht* dagegen hat mit der grotesk-dämonischen Sphäre des Volksglaubens oder gar einer Feier wilder, teuflischer Orgien nichts zu tun. Vielmehr bietet es ein Erklärungsmuster für die Entstehung des christlichen Aberglaubens und hat die Verdrängung der alten heidnischen Bräuche durch die *dumphen Pfaffenchristen* zum Thema.

Einer dramatischen Szene ähnlich, schildert die Ballade eine Opferfeier für den heidnischen *Allvater* zum Frühlingsbeginn. Die Druiden treffen die Vorbereitungen: *Ein reiner Schnee / liegt auf der Höh*. Einer aus dem Volke (bei Mendelssohn eine alte Frau) warnt vor den gefährlichen, christlichen Widersachern, den *strengen Überwindern*. Ein Druiden jedoch beruhigt das Volk, sichert Schutz zu: *Verteilt euch, wackre Männer, hier / Durch dieses ganze Waldrevier*. Es entsteht die rettende Idee, wie man die christlichen Verfolger von der Opferfeier fernhalten kann: *Diese dumphen Pfaffenchristen / Laßt uns keck sie überlisten! / Mit dem Teufel,*



Johann Wolfgang
von Goethe 1821,
Kreidezeichnung von
Franz Heinrich Müller



*den sie fabeln, / Wollen wir sie selbst erschrecken. Bewaffnet mit Zacken und mit Gabeln und mit Glut und Klapperstöcken zieht man durch die engen Felsenstrecken, inszeniert einen aufwändigen, spektakulären Spuk. Diese besondere Art der psychologischen Kriegsführung funktioniert bestens: Erschreckt von dem scheinbar grauenerregenden Anblick fliehen die christlichen Wächter unter Angstschrei. Ein feierlicher Schlusshymnus der Druiden beschließt das Werk: *Die Flamme reinigt sich vom Rauch: / So reinig' unsern Glauben!**

Das Anliegen seiner Dichtung hatte Goethe in einem Brief an Zelter vom 3. Dezember 1812 genau

umrissen: *So hat nun auch einer der deutschen Alterthumsforscher die Hexen- und Teufelsfahrt des Brockengebirgs, mit der man sich in Deutschland seit undenklichen Zeiten trägt, durch einen historischen Ursprung retten und begründen wollen. Daß nämlich die deutschen Heiden-Priester und Altväter, nachdem man sie aus ihren heiligen Hainen vertrieben und das Christentum dem Volke aufgedrungen, sich mit ihren treuen Anhängern auf die wüsten unzugänglichen Gebirge des Harzes, im Frühlings-Anfang begeben, um dort, nach alter Weise, Gebet und Flamme zu dem gestaltlosen Gott des Himmels und der Erde zu richten. Um nun gegen die aufspürenden bewaffneten Bekehrer sicher zu sein, hätten sie für gut befunden, eine Anzahl der Ihrigen zu vermummen, und hiedurch ihre abergläubischen Widersacher entfernt zu halten, und, geschützt von Teufelsfratzen, den reinsten Gottesdienst zu vollenden. Ich habe diese Erklärung vor vielen Jahren einmal irgendwo gefunden, ich wüßte aber den Autor nicht anzugeben. Der Einfall gefiel mir, und ich habe diese Geschichte wieder zur poetischen Fabel gemacht.*

Dabei ging es Goethe wohl weniger um die Auseinandersetzung zwischen Christen- und Heidentum, als vielmehr um das Aufeinanderprallen zweier völlig gegensätzlicher, unvereinbarer Seins- und Denkweisen: einem reinem Monotheismus einerseits und der traditionellen Kirchengläubigkeit andererseits. Naturgemäß stand Goethe auf der Seite der dem alten Brauch und Glauben ergebenen Kelten, die – ihren gestaltlosen Allvater anbetend – einen reinen Gottesdienst vollziehen. Ihr Ritus ist würdevoll; und indem sie ihn trotz der drohenden



Karl Friedrich Zelter
(1758–1832)
Kreidezeichnung von
Johann Joseph Schmeller,
1826



Todesstrafe begehen, wird er zur existentiellen Frage, manifestiert sich in ihm eine wahre und echte Überzeugung. Das Gedicht ist eine Satire auf kirchliche Bigotterie und Aberglauben und nimmt Partei für einen aus der Erkenntnis der Natur entsprungene Monotheismus.

Die im Gedicht angelegte Anlehnung an musikalische Formmodelle, nämlich das Aufgreifen einzelner Phrasen aus der Rede des Vorsängers durch ein nachfolgendes Ensemble (Arnd Richter), legte eine Vertonung nahe. Sein Gedicht sandte Goethe deshalb auch umgehend zur Komposition an sei-

nen Freund und musikalischen Berater Carl Friedrich Zelter. Der beigefügte Brief vom 26. August 1799 wies darauf hin, dass die *Walpurgisnacht* eine *Produktion* sei, *die ein etwas seltsames Aussehen hat. Sie ist durch den Gedanken entstanden: Ob man nicht die dramatischen Balladen so ausbilden könnte, daß sie zu einem größeren Singstück dem Komponisten Stoff gäben.* Zelter aber konnte mit dem Text wenig anfangen: *Die erste Walpurgisnacht ist ein sehr eignes Gedicht, schrieb er zurück. Die Verse sind musikalisch und singbar. Ich wollte es Ihnen in Musik gesetzt hier beylegen und habe ein gutes Theil hineingearbeitet, allein ich kann die Luft nicht finden, die durch das Ganze weht und es soll lieber noch liegen bleiben.* Aber auch viele Jahre später hatte er seinen Plan noch nicht verwirklicht, und so gab er 1812 endgültig auf.

Zu Mendelssohns Vertonung

Durch seinen Lehrer Zelter hatte Felix Mendelssohn Bartholdy schon als 12-jähriger die Bekanntschaft Goethes gemacht, der von dem hübschen, hochbegabten und -gebildeten Jungen zutiefst beeindruckt war. Die gegenseitige Zuneigung und Bewunderung blieb bis zum Tode Goethes im Jahre 1832 bestehen.

Wann Mendelssohn das Gedicht *Die erste Walpurgisnacht* kennen lernte – und ob durch seinen Lehrer Zelter oder durch Goethe selbst – ist nicht überliefert. Im Mai 1830, bei seinem letzten Besuch bei Goethe, hat es vermutlich keine Rolle gespielt. Der Besuch mag Mendelssohn aber beflügelt haben. Denn die Komposition des Werkes begleitete ihn während der gesamten ausgedeh-



Felix Mendelssohn
Bartholdy 1830
(ein von Goethe veran-
lassstes Portrait von
Johann Joseph Schmeller)



ten Reise durch Italien, die Schweiz, Frankreich und England in den Jahren 1830-32.

So schreibt er am 22. Februar 1831 aus Rom an seine Schwester Fanny: *Höre und staune! Die erste Walpurgisnacht von Goethe habe ich seit Wien halb componirt, und keine Courage, sie aufzuschreiben. Nun hat sich das Ding so gestaltet, ist aber eine große Cantate mit ganzem Orchester geworden, und kann sich ganz lustig machen; denn im Anfang giebt es Frühlingslieder und dergl. vollauf; – dann, wenn die Wächter mit ihren Gabeln, und Zacken, und Eulen Lärm machen, kommt der Hexenspuk dazu, und Du weißt, daß ich für den ein besonderes faible habe; dann kommen die opfernden Druiden in Cdur mit Posaunen heraus; dann wieder die Wächter, die sich fürchten, wo ich dann einen tripelnden, unheimlichen Chor bringen will; und endlich zum Schluß der volle Opfergesang.*

Aus Rom berichtet Mendelssohn am 5. März 1831 auch Goethe von seinem Plan der Vertonung: *Ich weiß nicht, ob mirs gelingen wird, aber ich fühle, wie groß die Aufgabe ist, und mit welcher Sammlung und Ehrfurcht ich sie angreifen muß.* In einem Brief Goethes an Mendelssohn vom 9. September 1831 erhält der Komponist eine vielsagende Erläuterung: *Dieses Gedicht ist im eigentlichen Sinne hochsymbolisch intentioniert. Denn es muß sich in der Weltgeschichte immerfort wiederholen, daß ein Altes, Gegründetes, Geprüftes, Beruhigendes durch auftauchende Neuerungen gedrängt, geschoben, verrückt, und wo nicht vertilgt, doch in den engsten Raum eingepfercht werde. Die Mittelzeit, wo der Haß noch gegenwirken kann und mag, ist hier prägnant genug dargestellt, und ein freudi-*

ger, unzerstörbarer Enthusiasmus lodert noch einmal in Glanz und Wahrheit hinauf. Bemerkenswert ist, dass Mendelssohn diese Worte Goethes dem Erstdruck der *Walpurgisnacht* (erschienen bei Friedrich Kistner in Leipzig) als Motto voranstellte. Vermutlich war diese abstrakte Ebene des Textes das eigentlich Faszinierende für Mendelssohn.

Der Vokalteil wurde am 15. Juli 1831 in Mailand beendet. Am 13. Februar 1832 teilt Mendelssohn seiner Familie aus Paris mit: *Meine amoll Ouvertüre ist fertig; sie stellt schlechtes Wetter vor. Eine Einleitung, in der es thaut und Frühling wird, ist auch vor ein Paar Tagen beendet, und so habe ich denn die Bogen der Walpurgisnacht gezählt, die 7 Nummern noch ein wenig ausgeputzt, und dann getrost unter Mailand im July, Paris im Februar hingemalt. Ich denke, es soll Euch gefallen.*

Einführung



Trotz erfolgreichem Verlauf der Uraufführung am 10. Januar 1833 in der Singakademie in Berlin reagierte die Fachpresse auf das Werk nur mit gedämpften Beifall. In der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* etwa kritisierte der Rezensent die *sehr lange Introduction*, den *Mangel des hervortretend Melodischen*, die *Wahl des Gedichts* und dem *zu gesuchten Aufwande von Mitteln an Modulation und Instrumental-Effecten*. Aber auch Mendelssohn selbst war nicht zufrieden und zog das Werk erst einmal zurück, um es später zu über-

Partiturseite einer früheren Fassung der *Walpurgisnacht*, Autograph, Einzelseite vom Komponisten signiert (Bibliothèque du Conservatoire, Paris)

arbeiten. Eine Praxis übrigens, die für ihn – vor allem im Falle größerer Werke – selbstverständlich war. So soll er seinem Freund Eduard Devrient zufolge wiederholt geäußert haben: *Ich habe einen heillosen Respect vor dem Druck, ich muß darum so lange an meinen Sachen corrigiren, bis ich's nicht mehr besser zu machen weiß*.

Mit den Umarbeitungen begann Mendelssohn erst im Herbst 1840, und sie dauerten bis zum Dezember 1842. Sie betrafen die Instrumentation sowie Änderungen in fast jeder Nummer des Stückes; die Nummern 3 und 8 wurden neu komponiert. Allen anderen Meinungen zum Trotz hielt Mendelssohn an der überdimensionalen Ouvertüre fest.

Die Uraufführung der Zweitfassung am 2. Februar 1843 im Leipziger Gewandhaus unter Mendelssohns Leitung erntete allgemein positive Kritik. So schrieb etwa Moritz Hauptmann: *Von Mendelssohn ist neulich Goethe's Walpurgisnacht gegeben, ein außerordentlich schönes Ding, eine Cantate, oder Ballade will er's lieber nennen. Ich habe lange nicht so etwas gesundes und frisches gehört, was einem so das Herz erfreute*.

Gattungsgeschichtlich ist *Die erste Walpurgisnacht* schwer einzuordnen. Die einen bezeichnen sie als weltliche Kantate, die anderen als Oratorium. Und Mendelssohn selbst sprach immer wieder von einer Sinfonie-Kantate, die ihm als Ziel der geplanten Umarbeitungen auch vorgeschwebt hatte: [...] *die Walpurgisnacht möchte ich gern auch nun endlich zu einer Sinfonie-Cantate machen, wozu sie ursprünglich bestimmt u. aus Mangel an Courage nicht geworden war* (am 28.11.1842 aus Leipzig an





die Mutter). Die Bezeichnung *Ballade*, die Mendelssohn letztlich wählte, trifft das sagenhafte Sujet wohl am Besten. Und der ganz individuellen, völlig neuen formalen Ausgestaltung kommt die wenig festlegende Bezeichnung *Ballade* im musikalischen Sinn entgegen.

Die insgesamt neun Vokalnummern gehen *attacca* ineinander über. Auch Ouvertüre und Vokalteil sind durch eine Überleitung miteinander verbunden. Die Überschriften *Das schlechte Wetter* und *Der Übergang zum Frühling* im Instrumentalteil sind übrigens in den Autographen der Erst- und Zweitfassung nicht zu finden. Sie tauchten erst im Erstdruck auf und scheinen Zugeständnisse an das Publikum zu sein. Denn nur um die programmatische Abbildung des Wettervorgangs kann es in der weit ausholenden, dramatisch sich aufbauenden Ouvertüre nicht gehen. Die oft kritisierte »Überlänge« derselben, der im Verhältnis zum Vokalteil mehr Gewicht als gewöhnlich zugestanden wird, ist in architektonischer und inhaltlicher Hinsicht unbedingt notwendig. Die Ouvertüre führt klanglich aus der Düsternis, aus einer schwermütigen, aufgewühlten Stimmung ans Licht, in die Wärme, und bereitet die dramatische Auseinandersetzung vor, die im Vokalteil folgen wird: Die Stimmung, die instrumental aufgebaut wird und aus der der Vokalteil letztlich erwächst, ist für dessen Wirkung unabdingbar. Denn der düsteren Atmosphäre – ob man sie auf Naturereignisse oder aber auf das lebensbedrohli-



Titelblatt der Erstaussgabe
der *Walpurgisnacht*,
Leipzig 1844

che, kleingeistige gesellschaftliche Klima der dargestellten Zeit oder gar auf Mendelssohns eigene Zeitebene bezieht – entspringt das strahlende *Es lacht der Mai*, das zum jubelnden Fest überschäumender Lebensfreude gerät, zu einem musikalischen Durchatmen nach einem bedrohlichen Beginn. Hätte man jenen von Goethe beschriebenen, *in Glanz und Wahrheit* hinauflodernden, *freudigen, unzerstörbaren Enthusiasmus* der Heiden wirkungsvoller in Szene setzen können? Hätte man musikalisch einen stärkeren Kontrast setzen können zum Lebensgefühl der *dumpfen Pfaffenchristen*?

Die wechselvollen Stimmungen des Gedichts – das einen Bogen spannt von freudigem Enthusiasmus über Zweifel und Trauer, einen grotesken Zauberspek und Angstgebrüll bis hin zum hymnischen Schlusschor – werden musikalisch in allen Nuancen fein ausgelotet umgesetzt, der jeweilige Tonfall genau getroffen. Vielfarbig und lebendig sind die musikalischen Schilderungen der sich entwickelnden psychologischen Situationen, immer meisterhaft differenziert in Melodieführung, Klangfarbe, Instrumentation und Harmonisierung: *Man weiß nicht*, wie es Hector Berlioz einmal formulierte, *was man am meisten darin bewundern muss...*

Verena Großkreutz