

---

## BESPRECHUNGEN

---

JOHN MICHAEL COOPER: *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night. The Heathen Muse in European Culture, 1700–1850*. Rochester, NY: University of Rochester Press 2007. XI, 284 S., Abb., Nbsp.

Mit dem vorliegenden Band lässt John Michael Cooper seinen grundlegenden Studien zu Mendelssohn (u. a. *Felix Mendelssohn Bartholdy: A Guide to Research*, Routledge 2001; *Mendelssohn's „Italian“ Symphony*, Oxford University Press 2003) eine weitere folgen. Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Walpurgisnacht als sagenumwobenes Ereignis und zugleich hochsymbolisches, kulturelles Phänomen sowie dessen künstlerischer Aufgriff in Goethes 1799 geschriebener Ballade *Die erste Walpurgisnacht* und in Mendelssohns gleichnamiger, auf Goethes Ballade fußender Kantate, die in zwei Fassungen aus den Jahren 1832 und 1842 vorliegt. Einen zentralen Ausgangspunkt Coopers bildet der Gedanke, dass es sich bei dem auf dem Blocksberg/Brocken in der Nacht vom 30. April angesiedelten Hexensabbat nicht nur um ein kalendarisches Ereignis handle, sondern weitaus mehr um einen „cultural, historical, and social topos“ (S. XIII). Dieser besitze erhebliches aufklärerisches Potential für die Diskussion menschlicher Werte und Verhaltensweisen, namentlich hinsichtlich der Relation von „ignorance and fear, superstition and faith, belief and knowledge, [...] cultural, religious, and social tolerance and acceptance“ (S. XIII f.).

Die Studie ist in sieben Kapitel gegliedert: In Kapitel 1 (S. 1–29) begibt sich Cooper auf die Suche nach den Wurzeln der Walpurgisnachtsage. Er thematisiert das mittelalterliche Verhältnis zwischen heidnischer, germanischer und christlicher Religion als „fundamental conflict between Old and New“, die Götterwelt der Germanen und ihre bevorzugte Praxis, religiöse Feiern auf Hügelkuppen und Bergspitzen abzuhalten, ebenso den mit religiöser Vehemenz geführten Krieg zwischen Franken und Sachsen. Erläutert werden die Namensgebung und der geographische Ort der Walpurgisnacht, zudem ihr unterschiedlicher Aufgriff in der Literatur zwischen 1600 und 1800 und die da-

bei für Goethe relevanten Bezugspunkte, u. a. Heinrich Ludwig Fischers *Buch vom Aberglauben und falschen Wahn* (Leipzig 2<sup>1791</sup>).

Kapitel 2 (S. 30–53) dient der sozialen und intellektuellen Verortung von Goethe und Mendelssohn in ihrer Zeit und in ihrem persönlichen und künstlerischen Verhältnis zueinander. Wichtige Gemeinsamkeiten bilden dabei ihre positive Einstellung zum „beloved past“ der Antike und der Versuch einer lebendigen Übersetzung vergangener oder fremder kultureller Zeugnisse in die eigene Zeit und Kultur. Zentral erscheint zudem Coopers Feststellung, dass „Goethe's Sympathy for religions other than Christianity“ (S. 43) und Mendelssohns jüdische Herkunft beide trotz ihres gesellschaftlichen Ansehens gewissermaßen zu Außenseitern machten: „[They] were Other to the mainstream of European Christendom“ (S. 44). Zugleich seien aus diesem Grunde in denjenigen ihrer Werke, die sich mit Identität und Alterität auseinandersetzten, „comparable challenges of cultural and religious translation“ erkennbar und zwar „in such a fashion that readers and audiences identified with the original, challenging them to surrender their own identities and submit themselves to that Other, or discovering a ‚middle‘ way“ (S. 44).

Diese Auseinandersetzung zwischen „Self and Other“ (S. 53) bildet auch den Kern von Goethes und Mendelssohns *Walpurgisnacht*, in der Leser bzw. Hörer dazu gebracht werden, sich mit den heidnischen Sachsen und ihrem unter Gefahr von Leib und Leben vollzogenen Gebet zum „Allvater“ zu identifizieren, während die Christen als gleichermaßen brutale wie dumpfe „Pfaffenchristen“ gebrandmarkt werden (vgl. S. 74 ff.). Ausgeleuchtet wird dies mit Blick auf Goethes Ballade und die in *Faust I* und *II* enthaltenen Walpurgisnachtszenen in Kapitel 3 (S. 54–77), mit Blick auf Mendelssohns Kantate in Kapitel 4 und 5 (S. 78–96, 97–161). Kapitel 6 (S. 162–196) ist schließlich der Rezeption von Goethes und Mendelssohns *Walpurgisnacht* im 19. Jahrhundert gewidmet, wobei Cooper gleichermaßen Musik, Literatur und bildende Kunst thematisiert; Kapitel 7 (S. 197–215) gilt Aufführungstraditionen und -praxis.

Das Herzstück der Studie bilden Kapitel 4 und 5. Zunächst widmet Cooper sich hier dem Kompositions-, Revisions- und Publikationsprozess, wobei er auf den ganz unterschiedlichen Status und Anspruch hinweist, mit dem das Werk 1832 und schließlich 1842 für Mendelssohn verknüpft war: Demonstrierte Mendelssohn mit seiner Kantate Anfang der 1830er-Jahre öffentlichkeitswirksam seinen Entwicklungsstand auf dem Gebiet der prestigeträchtigen vokalsinfonischen Gattungen – unmittelbar verknüpft mit seiner Bewerbung um die Nachfolge Zelters als Direktor der Berliner Singakademie –, befand er später auf der Höhe seines Ruhmes und kompositorischen Entwicklungsstandes, „that the work as he had previously introduced it was no longer representative“ (S. 89). Zugleich verlangte dies nach einer neuen, anspruchsvolleren ‚Gattung‘, die Mendelssohn ebenso wie seinen *Lobgesang* als „Symphonie-Kantate“ bezeichnete.

In einem zweiten Schritt vergleicht Cooper schließlich „Sources, Structure, and Narrative“ der beiden *Walpurgisnacht*- Fassungen. Er bietet neben detaillierten – und dank zahlreicher Notenbeispiele auch anschaulichen – Analysen eine umfangreiche Aufstellung und Beschreibung der maßgeblichen Quellen. Bei deren Auswertung geht Cooper insofern über bereits vorliegende Studien von Douglass Seaton, Christoph Hellmundt, Peter Krause und Hiromi Hoshino hinaus, als er erstmals eine synoptische Auswertung „[of] the extant sketches, the three surviving complete autograph scores, and [of] the two surviving autograph full-score fragments with the extant correspondance“ durchführt (S. 115). Auf diese Weise gelingt es ihm nicht nur, detailliert zu zeigen, in welcher Weise sich Mendelssohns Komposition seit ihrer ersten Vertonung veränderte, sondern auch, wie diese Veränderungen mit Mendelssohns „own professional and artistic persona“ zusammenhängen (S. 161).

Insgesamt hat Cooper damit ein anregendes Buch vorgelegt, das seinem Gegenstand aus kulturgeschichtlicher Perspektive in überzeugender Weise gerecht wird und nicht zuletzt dank seiner exzellenten Aufbereitung und hochwertigen Ausstattung überzeugt.  
(Februar 2009) Martin Loeser

PETER RUSSELL: *Johannes Brahms and Klaus Groth. The Biography of a Friendship*. Aldershot – Burlington: Ashgate 2006. XVIII, 187 S., Abb., Nbsp. – Deutsche Ausgabe: *Johannes Brahms und Klaus Groth. Die Biographie einer Freundschaft*. Übersetzt ins Deutsche von Anne PETERSEN. Hrsg. von Dieter LOHMEIER. Heide: Boyens 2007. 222 S., Abb., Nbsp.

Es gibt nur wenige Dichter – Georg Friedrich Daumer, Johann Wolfgang von Goethe, Ludwig Tieck –, deren Lyrik Johannes Brahms häufiger vertont hat als diejenige Klaus Groths. Mit ihm fühlte Brahms sich schon aufgrund der gemeinsamen norddeutschen Herkunft verbunden. Trotz ihrer Repräsentanz in Brahms' Liedschaffen stehen Groths Dichtungen in mancher Hinsicht eher im Schatten der Brahms-Forschung. Symptomatisch ist schon, dass in Margit McCorkles bedeutendem thematisch-bibliographischem Werkverzeichnis (München 1984) das „Verzeichnis der Textquellen“ (S. 797–800) zwei der im Hauptteil genannten Groth-Vertonungen versehentlich nicht nennt, nämlich den von Brahms ‚privat‘ an Groth übermittelten dreistimmigen Frauenchor *Dar geht ein Bek* (eine plattdeutsche Variante zur Heyse-Vertonung *Am Wildbach die Weiden* op. 44/9) und das Klavierlied *Es hing der Reif* op. 106/3. Die musik- und literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Brahms' kompositorischer Groth-Rezeption bleibt aber auch in ihrer analytischen Intensität begrenzt. Dabei zählen die beiden thematisch siamesischen „Regenlieder“ op. 59/3 und 4 (*Regenlied, Nachklang*) – die ursprünglich zusammen mit Frühfassungen von *Dein blaues Auge* und *Mein wundes Herz* op. 59/8 und 7 einen kleinen, erst 1997 publizierten Zyklus bildeten („Regenlied“-Zyklus, München: Henle) – zu Brahms' bekanntesten Klavierliedern. Ihre Bekanntheit wurde noch dadurch gesteigert, dass die „Regenlieder“ im Finale der *Ersten Violinsonate G-Dur* op. 78 thematisch wieder aufgegriffen wurden, wobei ihre charakteristische Punktierungsmotivik sogar alle drei Sätze der Sonate prägt. Zu Brahms' bekannteren Klavierliedern zählt auch die Groth-Vertonung *Wie Melodien zieht es* op. 105/1, deren Hauptgedanke ins Seitenthema des Kopfsatzes der *Zweiten Violinsonate A-Dur* op. 100 einging.

Besagte wissenschaftliche Zurückhaltung, die durch zahlreiche kleinere, biographisch ak-

zentuierte Beiträge nicht kompensiert wird, hatte wohl zwei Hauptgründe: Die dokumentarische Basis des Verhältnisses Groth/Brahms war lange Zeit nicht gerade aktuell. Und die Literaturwissenschaft – sieht man von verdienstvollen Forschungs- und Rezeptionsaktivitäten in Schleswig-Holstein ab, die auch eine „kritische“ Ausgabe *Sämtlicher Werke* Groths einschlossen – reagierte gegenüber Groth eher verhalten, ja gespalten.

Demgegenüber erschließt Peter Russells *Biographie einer Freundschaft* nun eine neue Dimension innerhalb der Brahms- und Groth-Literatur. Der Autor, der bis vor wenigen Jahren an der Universität von Wellington (Neuseeland) deutsche Literaturgeschichte lehrte und als Sänger auch künstlerisch mit seinem Untersuchungsgegenstand vertraut ist, kann sich philologisch endlich auf eine verbreiterte und aktualisierte Grundlage stützen: auf die kommentierte Neuausgabe des Brahms-Groth-Briefwechsels, die der Literaturwissenschaftler Dieter Lohmeier in Brahms' 100. Todesjahr mit Rückgriff auf die Bestände der seinerzeit von ihm geleiteten Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek in Kiel vorlegte (*Johannes Brahms – Klaus Groth: Briefe der Freundschaft*, neu hrsg. von Dieter Lohmeier, Heide 1997). Sie integrierte und optimierte zwei maßgebliche ältere Publikationen (*Klaus Groth und die Musik. Erinnerungen an Johannes Brahms. Briefe, Gedichte und Aufzeichnungen nebst einem Verzeichnis von Vertonungen Grothscher Dichtungen*, hrsg. von Heinrich Miesner, Heide 1933; *Briefe der Freundschaft. Johannes Brahms – Klaus Groth*, hrsg. von Volquart Pauls, Heide 1956). Lohmeier zeichnet nun auch als Herausgeber für die 2007 erschienene deutsche Ausgabe von Russells 2006 auf Englisch publizierter *Biography of a Friendship* verantwortlich.

Die biographische Dimension von Groths und Brahms' Männer- und Künstlerfreundschaft steht zwar im Zentrum des Buches, das durch 34 Abbildungen sinnfällig und sinnvoll bereichert wird, doch setzt sich Russell auch mit den Vertonungen und ihren dichterischen Vorlagen auseinander. Wesentliche Stationen der Lebens- und Schaffenswege beider Künstler werden anschaulich nachgezeichnet, ihre Begegnungen kommentiert und intensiv aus ihren Briefen zitiert. Immerhin liegen vier Jahrzehnte zwischen der ersten Begegnung in Düs-

seldorf 1856 bis zu Groths letztem Brief vom Dezember 1896 an den todkranken Brahms. Besonderen Wert erhält das Buch nicht zuletzt durch die Mitteilung zweier Postkarten von Brahms an Groth vom 27. Juni 1885 und vom 24. Januar 1887, die erst nach 1997 auftauchten, in Lohmeiers Briefausgabe also noch fehlen (S. 123 und 147 von Russells englischer bzw. S. 128 und 155 der deutschen Publikation). Russells Darlegungen wirken zumeist überzeugend, fassen die Beziehung beider Künstler bündig zusammen, differenzieren sie vielfach aber auch und zeigen neue Aspekte auf.

Gelegentlich mag man biographischen Hypothesen und Interpretationen des Autors jedoch nicht unbedingt folgen. So erklärt sich der „(für Brahms) ungewöhnlich drängende, tatsächlich atemlose Ton“ einer „emotionsgeladene[n] Postkarte“ an Groth vom 27. Juni 1885 wohl nicht so sehr aus Brahms' Verliebtheit in die Sängerin Hermine Spies, die in jenem Schreiben erwähnt wird, sondern eher aus seiner Ungeduld zu erfahren, ob die Sängerin den Dichter in Kiel bereits durch den öffentlichen oder zumindest privaten Vortrag von Brahms' neuer Groth-Vertonung *Komm bald* op. 97/5 habe überraschen können (S. 122 f./146 f.). Auch Russells Behauptung, Brahms habe Groth weder zum Tode seiner Frau noch später seines Sohnes kondoliert, verdient einige Skepsis – immerhin liefert Russells Buch ja selbst zwei schöne Beispiele dafür, dass unbekannte Schreiben der Brahms/Groth-Korrespondenz wieder auftauchten. Vereinzelt Irrtümer schlagen nicht gravierend zu Buche (S. 152/180: dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld wurden die späten Klarinettensonaten op. 120 nicht gewidmet, sondern nur deren Autographe geschenkt). Wenn Russells Gedankengänge manchmal etwas sperrig wirken, liegt dies teilweise an der Übersetzung, die meist solide, doch nicht besonders geschliffen ist (siehe z. B. deutsche Ausgabe, S. 150, letzter Absatz), oft aber auch schon am englischen Text. Gerade im Deutschen macht sich ein recht sorgloser Umgang mit direkter und indirekter Rede und mit Tempuswechseln bemerkbar (siehe z. B. S. 125/150). Und bei rein biographischen Passagen verfällt Russells Darstellung mitunter in einen stark reihenden Modus (u. a. S. 87 f./107 f.).

Der Schwerpunkt der Beziehung Brahms-Groth liegt natürlich bei den 15 Vertonungen

von 14 Gedichten Groths (*Regentropfen aus den Bäumen* komponierte Brahms zweimal auf völlig unterschiedliche Weise). 13 der Klavierlieder wurden noch zu Lebzeiten beider Künstler publiziert – zur Freude Groths, der sich längst gewünscht hatte: „Wenn Johannes Brahms einmal über Texte von mir käme!“ Im Rahmen seines biographischen Konzeptes fragt Russells Buch immer wieder – wenngleich begrenzt in Reichweite und Umfang – nach Schaffenskontexten und -hintergründen von Brahms' Groth-Vertonungen und würdigt diese eingehender, wobei auch und gerade englischsprachige Brahms-Literatur intensiv einbezogen wird. Russells eigene analytische Erörterungen stoßen indes gelegentlich an Grenzen, verfahren teilweise auch recht deskriptiv.

Insgesamt allerdings arbeitet Russell die freundschaftliche Künstlerbeziehung Brahms/Groth kompakt, kenntnis- und aspektreich auf. So darf sein lesenswertes Buch in der englisch- wie in der deutschsprachigen Brahms-Literatur als philologisch aktuelles Standardwerk im Hinblick auf sein Thema gelten. Ein Irritationsmoment bleibt freilich bestehen: Am Dichter Klaus Groth lässt Russell zumindest im Hinblick auf die hochdeutsche Lyrik kein gutes literaturwissenschaftliches Haar. Während die literarische Bedeutung, poetische Originalität, die folgenreichen emanzipatorischen kulturellen und politischen Implikationen von Groths plattdeutschen Dichtungen – insbesondere der 1852/53 erstmals erschienenen Sammlung *Quickborn* – gewürdigt werden (S. 1–9/16–24), liefert der komplementäre „Exkurs: Groths hochdeutsche Lyrik“ (S. 111–120), der in der englischen Ausgabe nur „Excursus: Groth's Poetry“ heißt (S. 91–98), kaum tiefer lotende, überzeugende oder gar neue Begründungen für die Anmutungs- und Inspirationsqualitäten von Groths hochdeutscher Lyrik für Brahms. Russell belässt es bei der – in der Brahms-Forschung geläufigen, kaum je näher differenzierten – Denkfigur, dass das Interesse des Komponisten Brahms auffallend häufig „mittelmäßigen Gedichte[n]“ gegolten habe. Er qualifiziert Groths hochdeutsche Poesie – die seiner Einschätzung nach nicht die Sprache von Groths sozialer Herkunft war, sondern Sprache „jener Klasse [...], nach der er strebte“ – durchweg als klischeehafte „Nachahmung deutscher Romantiker“ (S. 91/111), was auch

für das Volkslied-Idiom gelte, und konstatiert schlicht, Groth habe es in seiner hochdeutschen Poesie im Vergleich mit Goethe, Eichendorff oder Heine schlicht an „Genie“ gemangelt, mit dem diese Dichter „alten Motiven neues Leben einhauchten“ (S. 94/114). So kommt Russells Exkurs zu Statements, hinter die man doch einige Fragezeichen setzen möchte: Dass sich „außer Brahms [...] Komponisten von Rang nicht für Groths Gedichte, weder die plattdeutschen noch die hochdeutschen“ interessiert hätten (S. 96/117), zementiert alte Heroengeschichtsschreibung und wird zumindest Komponisten wie Carl Reinecke und Gustav Jenner nicht gerecht. Dass Brahms Lyrik Groths vertont habe, weil ihn bestimmte Themen daraus in bestimmten Lebenssituationen emotional besonders angesprochen hätten, führt letztlich nur wieder zu den bekannten Erklärungsstichworten wie „Heimweh“ und „Trauer um die verlorene Jugend“ (S. 96 f./116 f.). Weitere Topoi: „Brahms' Genie“ habe „Groths Gedichte vor dem Vergessen“ bewahrt (S. 98/120); der Komponist sei imstande gewesen, „Groths lyrische Subjektivität zu Objektivität zu verfeinern“ (S. 98/119). Und schließlich wird konstatiert, dass Brahms gelegentlich sogar noch schlechtere Gedichte als diejenigen Groths vertont habe (Hans Schmidts *Sapphische Ode*). All das wirkt zwar flott geurteilt, ist aber gegenüber dem älteren Forschungsstand weder besonders neu noch besonders differenziert. Könnten Brahms nicht vielleicht Groths eigenartige Tonwechsel und Bildkontraste gereizt haben? Hielt er es für eine eigene, unpräzise lyrische Qualität, dass die Gedichte Alltagsmetaphern nicht scheuten, dass sie Grenzen zwischen poetischer Hoch- und bildkräftiger Alltagssprache durchstießen? War dies nach seinem Verständnis ein (attraktiver) Versuch der Verhochdeutschung plattdeutscher Rede- und Gedankenwendungen? Solchen und anderen Frage-Perspektiven geht Russell nicht nach. So bleibt trotz der Verdienste seines Buches noch genügend Raum für künftige Forschungen zum künstlerischen Verhältnis des Dichters Groth zum Komponisten Brahms.

(Mai 2009)

Michael Struck