

erschöpflichen Varianten, Gegenmelodien und Kontrapunkten. Variationen über die ganze oder halbe Skala, das „Hexachord“, sind seit den Tagen Sweelincks und seiner norddeutschen Meisterschüler an der Orgel (Samuel Scheidt u. a.) nichts Seltenes. Die eherne Konsequenz, die stählerne Strenge, die Ausdehnung, das enorme kontrapunktische Können aber, mit dem Brahms in diesem Schlußsatz seiner vierten Symphonie diese an sich schulmeisterlich, trocken und spröde erscheinende Aufgabe gelöst hat, ragt turmhoch über alles hinaus, was auf diesem Gebiet in der Symphonie vorher gelegentlich geleistet wurde. Ja, er hat es verstanden, das Thema derart durch Gegenstimmen usw. zu verhüllen und zu verstecken, daß die berufensten Interpreten und Ausleger dem formalen Geheimnis dieses Satzes erst nach Jahren auf die Spur kamen!

Und doch ist die Form der alten Chaconne derart streng durchgeführt, daß das Thema von Anfang bis zu Ende wörtlich, ohne jede Transposition in andre Tonarten, nur in verschiedener, bald tieferer, bald höherer Lage beibehalten ist. Auf zweihundertsechzig Takte des ganzen Satzes sind nur zwölf Takte noch dazu in Anrechnung zu bringen, die aus Verlängerungen (Dehnungen) des kadenzierenden vorletzten Taktes mit seinem abwärtssteigenden Oktavschritt von h nach H hinzukommen. Eine eingehende Analyse dieses Satzes ist ohne fortlaufende Notenbeispiele unmöglich. Im tiefersten, elegisch-resignierten Charakter und in der fein durchbrochenen Filigranarbeit seines Tonsatzes schließt er eng an den ersten Satz an. Es gibt Variationen wie die vierte (Streichorchester und Fagotte), die auch in dem durchbrochenen, pausendurchsetzten Satz und der energisch ausholenden Melodik ganz deutlich an das Hauptthema des ersten Satzes gemahnen. Von der vierten bis zur zehnten Variation liegt das Thema im Baß. Die elfte verbreitert das Thema zum $3/2$ -Takt und löst es in der Oberstimme (Flöte) zu zart durchbrochener akkordischer Begleitung von Violinen, Horn und Bratschen in süß und sanft klagende Arabesken und Girlanden auf. Die zwölfte (gleichfalls im $3/2$ -Takt) wandelt das e-moll in E-dur. Die dreizehnte beschwört Händels Hamburger Oper „Almira“ in einer, auch in der Klangfarbe (Posaunen und Fagotte, begleitet von leicht arpeggierenden Cellis und Bratschen) streng altertümlichen und erhaben-feierlichen echten Chaconne. Mit der wieder in e-moll,

$\frac{3}{4}$ einsetzenden fünfzehnten Variation beginnt die zweite Reihe der Variationen, die teilweise wieder Variierungen der Variationen in der ersten Reihe darstellt. Auch in dieser zweiten Reihe gibt's noch einmal ein besonderes Kunststück in der neunundzwanzigsten Variation: einen Kanon im Abstände eines Viertels zwischen Bässen und Violinen. Die Coda bringt ein paar einfache Kadenzen in e-moll.

Die mit Eintritt der feierlichen Ciaconna-Variation (Nr. 13) sich immer intensiver verdichtende Resignation im Schlußsatz der vierten nimmt einen andren, doch im Grunde innerlich ganz ähnlichen, nur außerordentlich vertieften Weg, wie im Schlußsatz der dritten Symphonie: die herbstliche Klage um die Vergänglichkeit alles Irdischen im ersten Satz der vierten Symphonie mündet im letzten Satz durch die, in feierlichen Posaunenklängen mit altertümlichem Goldschimmer umkleidete, starr und monumental stilisierte Todespforte der dreizehnten Variation in die Anbetung der ernsten Majestät des Todes. Auch das ist Tragik. Aber es ist keine bewußte und darum innerlich nicht recht gegründete und überzeugende, wie in der ersten Symphonie, sondern unbewußte und darum innerlich echte und menschlich wie künstlerisch gleich tief ergreifende. Und darum erstrahlt Brahms' vierte Symphonie im Kranze ihrer Schwestern im bleichen und stillen Glanze der unnahbaren und in herber Monumentalität stilisierten vierzackigen Krone.

DIE VOKALMUSIK

LIED, DUETT UND SOLOQUARTETT

Hier kommt einzig einmal Statisticus zu Wort: von den 122 mit Opuszahlen bedachten Werken unsres Meisters sind einunddreißig Hefte mit rund 200 einstimmigen Originalgesängen, fünf — mit op. 84 sechs — Hefte mit zwanzig zweistimmigen Gesängen und sieben Hefte — einschließlich der Liebeslieder-Walzer und Neuen Liebeslieder-Walzer — mit Soloquartetten zur Klavierbegleitung. Jedes dieser Hefte birgt wieder mehrere, von vier bis zu fünfzehn Gesängen. Das macht — die ohne Opuszahl erschienenen Volks-

kinderlieder und Deutschen Volkslieder nicht mitgerechnet — ein gutes Drittel seines Gesamtwerkes. Brahms zählt heute in Haus und Konzertsaal zu den großen Meistern, den Klassikern des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert. Seine überaus strenge Selbstkritik hat es ermöglicht, daß in diesem gewaltigen Liederstrauß bei aller selbstverständlichen Ungleichheit im einzelnen keine einzige musikalisch wertlose Blume dahinwelkt; formal und satztechnisch ist auch das kleinste Lied seines Meisters würdig. Wie weit das Brahms'sche Lied aber vor allem nicht nur musikalisch, sondern auch geistig und seelisch seinen wahrhaft großen Vorbildern und Großmeistern des deutschen Liedes nahekommt, das im einzelnen zu erweisen und zu einem, in manchem allerdings von der kritiklosen Begeisterung der offiziellen Brahmsliteratur einigermaßen abweichenden Resultat zu führen, sei unsrer späteren Untersuchung vorbehalten.

Unsre erste Frage lautet: Welches sind die „großen“, die berühmtesten und am meisten gesungenen Brahms'schen Gesänge? Ihre Beantwortung ist nach verschiedener Richtung hin sehr interessant. Denn sie zeigt einmal, daß das Bild seit den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sich außerordentlich verschoben, und dann, daß jedes Jahrzehnt geistig und seelisch sich seinen besonderen Lieder-Brahms erwählt hat. Die Sache steht vielmehr heute so, daß sehr viele Brahms'sche Gesänge, die jene Jahrzehnte in den Parnas der am meisten gesungenen, am glänzendsten leuchtenden und am charakteristischsten des Meisters Persönlichkeit widerspiegelnden Lieder versetzten, heute an zweiter und dritter Stelle in der öffentlichen Meinung und Wertschätzung stehen, daß dagegen damals an zweite Stelle gerückte Einzelnummern aus anderen, als den bedeutendsten Liederheften — etwa op. 43, 46, 49, 57, 63, 72, 84, 86, 94, 96, 97, 105, 106, 121 — heute mit mehr Recht zu den „großen“ Brahms' gehören. Diese in der öffentlichen Meinung und Kunstpflege bekanntesten „großen“ Brahmsgesänge mit objektiver Allgemeingeltung auszuwählen, ist bei der Verschiedenheit des subjektiven Geschmacks unendlich schwierig, wenn nicht unmöglich. Unsere Liste kann denn auch nur als ein unvollkommener Versuch gelten, der keinerlei Anspruch auf Allgemeingültigkeit macht. Sie umfaßt zum mindesten: Der Schmied, An eine Äolsharfe aus op. 19, Wie bist du meine Königin aus op. 32, die

Magelonenromanzen op. 33, Von ewiger Liebe und Mainacht aus op. 43, An die Nachtigall aus op. 46, O liebliche Wangen aus op. 47, Wiegenlied aus op. 49, Unbewegte laue Luft aus op. 57 (Daumer-Gesänge), Auf dem See, Regenlied aus op. 59, Meine Liebe ist grün aus dem ersten und O wüßt' ich doch den Weg zurück aus dem zweiten Heft von op. 63, Minnelied aus op. 71, Alte Liebe aus op. 72, Vergebliches Ständchen aus op. 84, In Waldeseinsamkeit aus op. 85, Feldeinsamkeit aus op. 86, Sapphische Ode aus op. 49, Der Tod das ist die kühle Nacht und Wir wandelten aus op. 96, Wie Melodien zieht es, Auf dem Kirchhof, Immer leiser wird mein Schlummer aus op. 105, Ständchen aus op. 106, vier ernste Gesänge op. 121. Dazu kommen als viel weniger in der Öffentlichkeit, als ihrem inneren und musikalischen Wert nach vielfach durchaus ebenbürtige Gesänge etwa noch: Liebestreu aus op. 3, Treue Liebe, Heimkehr aus op. 7, Murrays Ermordung und Sonett aus op. 14, Scheiden und Meiden, In der Ferne aus op. 19, Das Lied vom Herrn von Falkenstein aus op. 43, Die Kränze, Magyarisch, die Schale der Vergessenheit aus op. 46, Botschaft, Sonntag aus op. 47, Der Gang zum Liebchen, Herbstgefühl aus op. 48, Am Sonntagmorgen, An ein Veilchen, Abenddämmerung aus op. 49, Wenn Du nur zuweilen lächelst, Ach, wende diesen Blick aus op. 57, Schwermut aus op. 58, Dämmerung senkte sich von oben, Auf dem See, Nachklang aus op. 59, An die Tauben aus dem ersten Heft von op. 63, Des Liebsten Schwur und Tambourliedchen aus op. 69, Lerchengesang und Abendregen aus op. 70, Willst du, daß ich geh'? aus op. 71, Sommerfäden, O kühler Wald, wie rauschest du, Ich sitz' am kühlen Strande aus op. 72, Sommerabend, Der Kranz, In den Beeren aus op. 84, Sommerabend, Mondenschein aus op. 85, Therese, Nachtwandler, Über die Heide, Versunken, Todessehnen aus op. 86, Mädchenlied, Der Jäger aus op. 95, Salamander, Meine Lieder aus op. 107.

Das ist ein artiger Catalogus, und daß seine dünnen Titel und Zahlen Leben werden, muß die Gesamtbetrachtung des Brahms'schen Liedes helfen. Gesamtbetrachtung: denn in keinem andren Gattungsgebiet des Brahms'schen Schaffens erweist sich die Einzelbetrachtung jeder Nummer als derart fruchtlos und von der Hauptsache abziehend wie im Lied. Prüfen wir zunächst noch einmal die Liste der „großen“ Brahmsgesänge. Da finden wir denn als erstes

entscheidendes Resultat unserer Untersuchung: die ernstesten Gesänge überwiegen auch in ihnen. Die ernste, innerliche norddeutsche Gefühlsnatur von Brahms gibt sich wohl da am eigensten und größten, wo die ewige lyrische Ur- und Grundmelodie jedes echten Liedes, die Liebe, dunkle oder tragische Farben annimmt. Aber Brahms hat sich dem erotischen Leib- und Magenthema des modernen Liedes zu seinem Glück doch noch durchaus nicht völlig verschrieben. Er ist gleich eigen und groß da, wo Natur und Mensch Eins im All werden, oder wo den Menschen die schweren Erinnerungen an Kummer, Sorge und Leid, an alte Liebe, an verlorenes Glück zu überwältigen droht. Er saugt sie mit der Wollust des Schmerzes in sich ein und kann und will sie so wenig missen, wie der Verwünschte in den Weihnachtserzählungen des einzigen Dickens. Brahms ist der größte Meister der Resignation, des Pessimismus und des Welt Schmerzes auch im Liede des 19. Jahrhunderts. Meistergesänge aus diesen drei Stoffgebieten, wie etwa die Liebeslieder unter den Magelonenromanzen, An eine Äolsharfe, Von ewiger Liebe, Mainacht, An eine Nachtigall, Unbewegte laue Luft, Alte Liebe, Feldeinsamkeit, Auf dem Kirchhofe, Sapphische Ode, Immer leiser wird mein Schlummer, die vier Ernstesten Gesänge sind echter und größter Brahms, sind Gesänge, die seelisch wie musikalisch eben kein anderer Meister wie Brahms geschrieben haben k a n n. Manches Brahms'sche Lied trägt Hebbelsche Züge: tiefschürfende Reflexion, gespenstische nächtliche Kirchhofsstimmung, wilde Dämonie, die unvergleichlich überwiegenden zeigen die Theodor Storm'schen Züge weicher Resignation und elegischer Naturstimmung oder die Claus Groth'schen schalkhafter Heiterkeit und sinniger, gedämpfter Fröhlichkeit. Wenn diesen ernstesten Liedern gegenüber die verhältnismäßig wenigen neckischen und schelmischen, die heiteren und humoristischen Nummern wie das Vergebliche Ständchen, der kraftstrotzende Schmied, Das Lied vom Herrn von Falkenstein, Tambourliedchen, Der Gang zum Liebchen u. a. vielfach schnellere und größere Volkstümlichkeit sich errungen haben, so ist das ein Sieg des Leichtereren und Eingänglicheren über das Schwere und Innerliche, der sich bei jedem Meister wiederholt. Solche reizende Kleinigkeiten sind auch bei Brahms die Schrittmacher der großen, echten und schweren Dinge gewesen. Wer aber nicht zu tief und schwermutsvoll erschüttert und nicht

zu leicht und scherzhaft unterhalten sein will, dem kommen die großen Brahms'schen Liebesgesänge eigentlich recht. Solche herrlichen, von glühender und gesunder Sinnesleidenschaft erfüllten echten Liebesgesänge wie die Magelonenromanzen, *Wie bist du meine Königin* oder *Meine Liebe ist grün* sind so echter Brahms, wie seine weit zahlreicheren Hohelieder der Resignation, der Elegie und der Todesahnung. Und ist es nicht ein sinniges Symbol, daß gleich das erste Lied, das dem jungen Brahms alle Herzen am Rhein zufliegen ließ, die schwerblütige „Liebestreu“ aus op. 3 („O versenk, o versenk“), just ein Lied der Liebesklage war?

Der allgemeine Charakter des Brahms'schen Liedes ist durchaus melodisch. Wenn irgendwo, so erkennt man in seinen Liedern den großen Melodiker Brahms. Solche weit und kühn gespannten Melodien haben vor ihm nur Beethoven, Schubert und Schumann geschrieben. Er liebt als echter Nordländer den Zug ins Große und Breite, das Schöpfen aus einem vollen und reichen Herzen, die mächtige innere und äußere Steigerung, den Verzicht auf Kleinlichkeit und äußeren Effekt. Jedes Brahms'sche Lied ist der unmittelbare Ausdruck seiner Persönlichkeit. Einer Persönlichkeit, die freilich eine starke innere Entwicklung nicht genommen, die bei aller rein musikalischen Verschiedenheit und Unterschiedlichkeit dieser rund zweihundert Gesänge doch in rein seelischer Beziehung immer wieder in fortwährender Wiederholung des Gleichartigen den typischen Brahms zeigt. Auch im Lied ist es bei aller außerordentlichen Mannigfaltigkeit der Stoffe ein ziemlich enger Kreis, in dem Brahms sich bewegt. Gleichwohl: an innerem Wert wie an Zahl bilden diese Brahms'schen Gesänge einen unveräußerlichen Kronschatz des deutschen Liedes. Schon die ganz wenigen geschlossenen Zyklen unter ihnen, die Romanzen aus Tiecks *Magelone* op. 33, der Daumer-Liederkreis op. 57, die vier Ernsten Gesänge op. 121 stehen in ihrer Art völlig einzig im deutschen Liede des 19. Jahrhunderts da. Die Wonnen der Liebe in den Magelonenromanzen, die Leiden unglücklicher Liebe im Daumer-Liederkreise und im Platen-Daumer-Heft op. 32, die männlich gefaßte Todesahnung und Todessehnsucht in den tiefresignierten Ernsten Gesängen — all' dies hat Brahms in herrliche Lieder persönlichster Prägung gegossen.

Überblicken wir einmal rasch die stilistischen, die formalen und

technischen Grundlagen des Brahms'schen Liedes. Brahms knüpft im Liede gar nicht an den von ihm ehrlich als „letzten großen Meister“ verehrten Mendelssohn an; dessen bis zur Weichlichkeit weiche, glatte und blasse Art sind ihm fremd. Eine gleich große Kluft trennt ihn innerlich von Robert Franz, so sehr ihn die Vorliebe für die Strophenform und die altertümelnden, an das altdeutsche Volks- und Kirchenlied anknüpfenden Elemente ihm zu nähern scheinen. Auch mit Schumann hat er im gewissen Gegensatz zu seiner Klaviermusik im Lied schon von Anfang an nur sehr wenig gemein. Man empfindet das schon im Schumannschen, alles Herrliche des Liedes gewissermaßen schon vorausnehmenden oder noch einmal zusammenfassenden instrumentalen Vor- und Nachspiel, das der Meister der äußersten Konzentration, Brahms, ganz verwirft. Sehr deutlich knüpft dagegen Brahms im Liede an Beethoven, noch deutlicher an Schubert an. Schubert war ihm im Liede das unerreichte Vorbild. „Es gibt kein Lied von Schubert, aus dem man nicht etwas lernen kann“, sagte er einmal zu Jenner. Er empfahl ihm das genaueste Studium sämtlicher Lieder Franz Schuberts, dessen scharfer Kunstverstand sich auch in den bescheidensten Liedchen offenbare, schon um sich darüber klar zu werden, wo der Text die Strophenform zulasse, und wo nicht. Die musikalische Form mußte nach ihm durchaus dem Text entsprechen. Tat sie das nicht, so war ein empfindlicher Mangel an Kunstverstand oder eine nicht genügend scharfe Durchdringung des Textes daran schuld. Daraus ergibt sich, daß Brahms bei aller Mannigfaltigkeit, allem Reichtum seiner vokalen Formen die Strophenform im Lied theoretisch und praktisch ganz unvergleichlich bevorzugte und die strophische Behandlung forderte, wenn der Text sie nur zulasse. Wenn er also auch einmal zu Jenner sagte: „Meine kleinen Lieder sind mir lieber als meine großen“, so gestand er damit, daß ihm ein wohlgelungenes Strophenlied über alles andre gehe. Das schließt, wie seine eigenen Lieder lehren, eine freiere Behandlung seiner geliebten Strophenform in Begleitung, Variierung oder Änderung der Komposition der einzelnen Gedichtstrophen allerdings nicht aus. Solche freien Brahms'schen Strophenlieder — ich nenne als eins der ersten und bekanntesten Beispiele „Wie bist du meine Königin“ aus der Zeit der Magelonenromenzen — bilden dann den Übergang zu den

groß und frei angelegten durchkomponierten. Brahms' große Gesänge, namentlich seine Zyklen, haben ihren guten Einfluß auf die heilsame Reaktion gegen die nicht unbedenkliche Alleinherrschaft des kleinen Liedgenres im Zeitalter der Romantik und Nachromantik gehabt. Hier nimmt er den Weg wieder auf, den etwa Beethoven mit seinen beiden Liederkreisen „Adelaide“, „An die ferne Geliebte“, Schubert mit den Liederkreisen der Müllerlieder“ und „Winterreise“ oder mit seinen großen sog. Konzertgesängen („Allmacht“, „Wanderer“, „Prometheus“, „Gruppe aus dem Tartarus“ u. a.) vorgezeichnet haben; er führt zur frei und groß angelegten Romanze oder zur Solokantate. „Lieder und Gesänge“ — das steht nicht umsonst auf so manchem Brahms'schen Titel und zeigt auch schon äußerlich an, daß er sich in den Formen des vom Klavier begleiteten Sologesanges durchaus nicht einzig der engen Form des Strophenliedes verschrieben hat.

Der rein seelischen Gleichartigkeit, dem ziemlich eng begrenzten Gefühlskreise des Brahms'schen Liedes bei großer rein musikalischer und formaler Verschiedenheit und Unterschiedlichkeit entspricht die in der Regel auf wenige, typisch Brahms'sche technische Formeln zurückzuführende Gleichartigkeit des Klaviersatzes der Begleitung. Ihre Haupt- und Grundformel heißt: in weiter Lage gebrochene Akkordfiguration. Dagegen tritt die streng kontrapunktische, gern in die Form des Kanon mit der Singstimme gekleidete Klavierbegleitung — ich nenne als Beispiel etwa „Wie sich Rebenranken schwingen“ aus op. 3 — sehr weit zurück. In allen Fällen aber waren ihm eine klar und schön erfundene Melodie und eine bestimmte, gut kontrapunktische Baßführung durchaus die Hauptsache. „Ich lese nur dieses“, sagte er abermals zu Jenner, wenn er bei ihm unbekannten Liedern das obere System der Klavierbegleitung mit der einen Hand lächelnd zudeckte und dadurch, daß er nur Singstimme und Baß las, die entscheidende Meisterprobe auf die innere und äußere Gesundheit der Komposition machte. „Der Baß muß eine Art Spiegelbild der Oberstimme sein“, sagte er zu Heuberger. Stimmungsgedichte galten ihm so wenig wie bloß stimmungsvolle Begleitungen. Über dem einzelnen durfte das Ganze niemals aus dem Auge gelassen werden. „Mehr aus dem Vollen“, hieß es da. Seine unleugsam strenge Selbstkritik und lange, praktische Erfahrung ließen

ihn auch im Lied mit vollem Bedacht langsam und sorgfältig schaffen. „Glauben Sie, eines von meinen ‚paar ordentlichen Liedern‘ ist mir fix und fertig eingefallen? Da hab’ ich mich kurios geplagt!“ gestand er Heuberger. „Wenn Ihnen Ideen kommen“, riet er Jenner, „so gehen Sie spazieren, Sie werden dann finden, daß dasjenige, was Sie für einen fertigen Gedanken hielten, nur der Ansatz zu einem solchen war.“ Vor dem völlig feststehenden Entwurf des Ganzen im Kopf oder auf dem Papier war ihm jede Ausarbeitung des Liedes zwecklos. Bei der Ausarbeitung aber befolgte er eine Reihe goldener Leitsätze. Der eine hieß: feinkünstlerische Behandlung der Pausen auf Grund von Bau und Metrum des Gedichts. Der zweite: richtige Kadenzierungen mit besonderer Vorsicht in der Wahl unzeitiger Quartsextakkorde. Der dritte: Einheitlichkeit der Modulation. Der vierte: Einheitlichkeit von Wort- und Musikrhythmus. Der fünfte: gesunde harmonische Grundlage.

Eine Betrachtung des Brahms'schen Liedes im weitesten, auch das Chorlied einbeziehenden Sinne ist unvollständig ohne einen raschen Blick auf seine dichterischen Grundlagen. „Da haben Sie aber eine schöne Gedichtsammlung“, sagte der bescheidene Meister Anfang der achtziger Jahre zu seinem Krefelder Freunde Rudolf von der Leyen, als ihm dieser die von ihm gesammelten Brahms'schen Liederbände zeigte. Und zu einem Mitglied des Krefelder Freundeskreises, Dr. Gustav Ophüls, vierzehn Jahre später, als er anläßlich der Beisetzung Clara Schumanns zum letzten Male am Rhein weilte: „Ich habe mir öfter eine Sammlung meiner Texte gewünscht, — an und für sich, und dann, weil ich meine Musik nicht gern schärfer ansehe, beim Lesen der Texte sie mir aber bisweilen ganz gern durch den Kopf gehen lasse.“ Die überaus dankenswerte und mit philologischer Sorgfalt kommentierte vollständige Sammlung aller „Brahms-Texte“ durch Ophüls in einem dicken Bande, den Brahms vor seiner Drucklegung als Manuskript besaß, war eine der letzten und größten Freuden unsres Meisters. Und sie ist auch eine große Freude jedes musikalischen und Brahms'sche Kunst liebenden Menschen: denn das Dichterwort führt ihm wieder Brahms' Melodien zu, und so erlebt er gedoppelten Genuß: vom Ton zum Wort und vom Wort zum Ton.

Ophüls' lesenswertes Buch ist eine ganz einzige Brahms-Antho-

logie. Auf den ersten Blick scheint es eine bloße statistische Spielerei zu sein. Das ist jedoch keineswegs der Fall; es geht über eine einfache statistische Sammlung aller von Brahms vertonten Dichter weit hinaus. Zunächst zeigt es auf den ersten Blick, daß Brahms einen ausgeprägten und gewählten literarischen Geschmack und eine ganz ungewöhnliche Belesenheit besessen. Kein Wunder bei dem Manne, der als Kind keine größere Freude kannte, als sich den Grundstock seiner späteren großen und wertvollen Bibliothek von den „fliegenden Bücherhändlern“ auf den Brücken und Straßen Althamburgs zusammenzukaufen. Der reife Meister hat fast den ganzen deutschen Dichterparnaß um sich versammelt, und es fehlt kaum ein guter Name. Die ältere und mittlere Romantik überwiegt. Wir finden hier alle die lieben, vertrauten Namen: Arnim, Brentano, Chamisso, Tieck (Magelonenromanzen), Schenkendorf, Platen, Eichendorff, Hoffmann von Fallersleben, Rückert, Kugler, Kopisch, Simrock, Hölderlin, Uhland, Kerner, Mörike, Hölty, Halm, Heine, Daumer. Rückert, Hölderlin („Schicksalslied“), Hölty, Eichendorff, Tieck, Schenkendorf, Platen, Halm, Hoffmann von Fallersleben gehören zu seinen besonderen Lieblingen, und unter ihnen bevorzugt er wieder die einfachen, volkstümlich empfindenden Naturen und die Elegiker der Liebesdichtung wie Hölty, Platen und Daumer. Der Dichterfürst Goethe ist selbstverständlich des Parnasses König. Sein Bruder in Apoll, Schiller, ist mit zwei Hauptstücken, dem „Abend“ und der „Nänie“ vertreten. Der Name des schwerblütigen bayrischen Erotikers und Romantikers Daumer bringt uns auf die Rara und Curiosa der Brahms'schen Gedichtsammlung: den Elsässer Karl Candidus („Tambourliedchen“, „Jägerlied“, „Alte Liebe“ u. a.), den in Stuttgart als Professor wirkenden Schweriner Karl Lemcke (Soldatenlieder für Männerchor, „In Waldeseinsamkeit“, „Verrat“ u. a.), C. O. Sternau („An die Heimat“), den Westpreußen Eduard Ferrand [Schulz] („Treue Liebe“), den in Armut in Neapel gestorbenen Melchior Grohe („O komme, holde Sommernacht“), den Danziger Otto Friedrich Gruppe („Das Mädchen spricht“), den Westfalen Friedrich Ruperti („Es tönt ein voller Harfenklang“), den Deutschböhmen Alfred Meißner („Sie ist gegangen, die Wonnen versanken“). Seine Stellung zur modernen Literatur und seine am höchsten verehrten dichterischen Zeitgenossen haben wir bereits in seinem Freundes-

kreise kennengelernt: Freytag, Heyse, Keller. Ich füge ihnen hier noch an: die Münchner Graf von Schack und Hermann Lingg, Bodenstedt, den Balten Hans Schmidt, den Schweizer Adolf Frey.

Eigentliche Lieblingsdichter, die er wie Schubert, Schumann, Franz, Hugo Wolf gleich serien- und zyklenweise in Musik gesetzt hätte, besaß Brahms nicht. Man kann nur sagen, daß er für Goethe, Schenkendorf, Eichendorff, Uhland, Hölty, Platen, Rückert, Hölderlin, Halm, Hoffmann von Fallersleben, Heine, Daumer, Heyse u. a. eine gewisse Vorliebe zeigte, und daß er wenigstens Dichtungen von L. Tieck — in den herrlichsten seiner Jugendgesänge, den Magelonenromanzen op. 33 — und Daumer — in den acht Liedern und Gesängen op. 57 — zu Zyklen elegischer Liebesdichtung zusammenstellte. Man gewinnt nach einer sorgsamten Prüfung des Buches von Ophüls den Eindruck, daß Brahms bei der Auswahl seiner Liedertexte viel weniger vom Dichter, als von der Stimmung ausging, für die er sich Dichtung und Dichter suchte. Also ein echt romantisches Verfahren, das an Schumann insofern leise erinnert, als dieser seinen fertigen Klavierstücken in der Regel erst nachträglich dichterische Mottos und Titel voransetzte.

Besondere Aufmerksamkeit fordert Brahms' Verhältnis zu den Dichtern seines engeren, niederdeutschen, im besonderen schleswig-holsteinischen Volkstums heraus. Brahms ist kein Heimatkünstler im modernen Sinne. Wenn er von einem engeren schleswig-holsteinischen Landsmann wie Claus Groth dreizehn Texte vertonte, so hat das wohl hauptsächlich auch seine guten, persönlichen, freundschaftlichen Gründe. Die großen niederdeutschen „Heimatsdichter“ der engeren Heimat, Hebbel und Storm, hat Brahms jedenfalls nur ganz spärlich, Hebbel mit drei, Storm gar nur mit einem einzigen Text, berücksichtigt. Und das gleiche trifft Voß, Geibel, Allmers und Liliencron. Das muß Befremden und Verwunderung erregen, wenn man daran denkt, wieviel ihm Dichter wie Hebbel, Storm, Liliencron und Allmers — um nur diese Niederdeutschen zu nennen — hätten geben können! Und das bringt uns auf die Frage: hat Brahms in der Auswahl seiner Texte immer eine glückliche Hand bewiesen, hat er es vor allem verstanden, von jedem Dichter die für ihn charakteristischsten, wertvollsten und „musikalischsten“ Gedichte zur Komposition auszuwählen? Wir müssen

diese Frage leider in vollem Umfang verneinen. Die Textwahl durch Brahms ging viel zu sehr von rein musikalischen Gesichtspunkten und Rücksichten und oft viel zu wenig von rein menschlichen Erwägungen aus, um in allem mit seiner ungewöhnlichen Belesenheit und seinem guten literarischen Geschmack Schritt zu halten.

In zweierlei nur ist Brahms stets besonders glücklich gewesen: in der Auswahl seiner volkstümlichen und seiner biblischen Texte. Die Liebe zum Volkslied aller Zeiten, Länder und Völker hat den großen Sohn aus dem Volke, Brahms, schon als Knabe und Jüngling erfaßt. Bereits in seiner Hamburger Lehrzeit legt er sich eine Volksliedersammlung an, die er ständig zu vermehren sucht. Als er 1853 mit Freund Joachim in Göttingen zum ersten Male studentisches Leben kennenlernt, fesseln ihn unvergleichlich viel mehr, als alle Kneip- und Pauksitten die feierlichen Vaterlands- und die fröhlichen Burschen-, Liebes- und Trinklieder, die er laut mitsingt und sich teilweise für seine Sammlung notiert. Die Akademische Festouvertüre verkündet ein Menschenalter später noch einmal diese schönen Jugendtage. Der junge Brahms tritt in seinen beiden ersten Klaviersonaten (C-dur und fis-moll) mit Variationen über alte Volks- und Minnelieder in die Welt ein; er setzt diesen „Volkston“ in den fünfziger und sechziger Jahren im Liederheft op. 7 mit seinen sechs einfachen Gesängen, die fast wie fein stilisierte Brahms'sche Volkslieder wirken, in den Volks-Kinderliedern für die Kinder Robert und Clara Schumanns (1858) und in der Sammlung deutscher Volkslieder für vierstimmigen Chor (1864), die er der Wiener Singakademie widmet, fort, um ihm bis in die letzten Lebensjahre hinein, bis in die große Sammlung mit neunundvierzig für eine Singstimme mit Klavier gesetzten Volksliedern in sieben Heften (1894) treu zu bleiben.

Neben die volkstümlichen treten die biblischen Texte. Das Kapitel über das Brahms'sche Lied ist nicht der rechte Ort, um sie eingehender als Zeugnisse einer heute beinahe märchenhaft anmutenden Bibelfestigkeit zu würdigen, denn das Lied gehen davon allein die vier ernsten Gesänge an, und alles übrige gehört dem Chor oder der Orgel. Allein die Betrachtung von Ophüls' Buch legte es uns nahe, auch an dieser Stelle wenigstens auf des Meisters Verdienst und feine Hand in der Auswahl seiner religiösen Texte aus dem Buch der Bücher gebührend hinzuweisen.

Wollen wir die Brahms'sche Persönlichkeit im Liede in ihrer besonderen Eigenart und Bedeutung erkennen, so werden wir sie am besten in einigen Liederzyklen aufsuchen. Den ersten und zugleich den größten Liederzyklus, der den damals kaum dreißigjährigen Liederkomponisten Brahms mit einem Schlage berühmt machte und in die erste Reihe der neueren deutschen Meister des Liedes stellte, bilden die Freund Julius Stockhausen gewidmeten fünf Hefte mit den einzig schönen fünfzehn Romanzen op. 33 aus Ludwig Tiecks Wundersamer Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence (1796). Der bunte, abenteuerliche Inhalt dieser romantischen Minne- und Rittergeschichte in norddeutsch zart abgeblaßter Eichendorff-Manier muß hier deshalb ganz kurz erzählt werden, weil die von Brahms bis auf zwei sämtlich komponierten, in den Prosatext eingestreuten Dichtungen, aus dem Zusammenhang der Geschichte gelöst, sonst ziemlich unverständlich bleiben.

Der junge provenzalische Graf Peter will aus dem Elternhause in die Welt hinaus. Ein fremder und edler fahrender Sänger bestärkt ihn darin („Keinen hat es noch gereut, der das Roß bestiegen“). Peter folgt dem Rat, nimmt Abschied von den Eltern und reitet in den herrlichen Morgen mit frischem Lied zur Laute hinaus („Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind“). Er kommt in die große Stadt Neapel, allwo der König Magelon ein liebreizendes Töchterlein, Magelone, hat, sieht sie beim Turnier, bleibt zweimal Sieger, verliebt sich in sie und eilt vom Festmahl, von dem sie ihn mit freundlichem Blick entläßt, liebestrunken in die Einsamkeit der wunderbaren Sommernacht („Sind es Schmerzen, sind es Freuden, die durch meinen Busen ziehn?“). Magelone weiht ihre Amme in ihre stille und tiefe Liebe zu dem bescheidenen, aber edlen fremden jungen Ritter ein. Sie fragt ihn in der Kirche in Magelonens Auftrag nach Stand und Namen und erhält von ihm einen der drei köstlichen Ringe seiner Mutter, in die er eine kleine Pergamentrolle steckt, deren Worte seine Gefühle für Magelone verraten („Liebe kam aus fernen Landen“). Magelone liest sie, ist innig gerührt über sie und schmeichelt der immer noch bedenklichen Amme den Ring ab, hängt sich ihn mit einer feinen Perlen-schnur um den Hals und träumt einen schönen Liebestraum. Die

zweite Begegnung der Amme mit dem Ritter in der Kirche endet mit neuen Liebesschwüren und der Überreichung des zweiten Ringes mit neuer Pergamentrolle („Willst du des Armen dich gnädig erbarmen?“). Magelone ist selig und schwärmt bis in die Nacht vom Geliebten. Die Amme trifft Peter das drittemal in der Kirche, nimmt ihm den Schwur züchtiger und tugendhafter Liebe ab und erlaubt ihm daraufhin, Magelone am nächsten Abend in ihrer Kammer zu sprechen. Peter sänftigt sein übergroßes Glück im Liede („Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?“). Er besucht sie, gesteht ihr seine tiefe Liebe, schenkt ihr den dritten Ring, verlobt sich mit ihr und nimmt Abschied, nicht ohne zu Hause sein Glück noch der geliebten Laute anzuvertrauen („War es dir, dem diese Lippen bebten?“). Inzwischen soll Magelone mit Herrn Heinrich von Carpone vermählt werden. Peter besiegt ihn im Turnier, und Magelone beschließt, mit ihm nachts zu seinem Vater zu entfliehen. Peter nimmt Abschied von Kammer, Stadt und Laute („Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel“). Auf der Flucht durch Wald und Hag bettet Peter am heißen Mittag die ermüdete Geliebte unter dem Schirmdach eines grünen Baumes und singt sie sanft in den Schlaf („Ruhe, Süßliebchen, im Schatten der grünen dämmernden Nacht“). Da naht das Verhängnis. In die Schar der schönen und zarten Vöglein, die sich in den Zweigen ob der Schlafenden versammeln, hat sich auch ein schwarzer Rabe eingeschlichen. Als Peter innig gerührt die in eine seidene Zindel sorgfältig eingewickelten drei Ringe auf der Geliebten Brust entdeckt und neben sich ins Gras legt, raubt sie ihm der Rabe und fliegt damit, von Peter heftig verfolgt, aufs Meer hinaus. Er läßt sie ins Wasser fallen; Peter, sinnlos vor Schreck, fährt ihm im Kahn nach. Ein plötzlich hereinbrechender Sturm treibt den Verzweifelten aufs hohe Meer hinaus („So tönet denn, schäumende Wellen und windet euch rund um mich her“). Inzwischen erwacht Magelone, sieht sich zu ihrem Schreck vom Geliebten verlassen, entdeckt aber die noch im Walde angebundenen Rosse und erkennt nun, daß er das unschuldige Opfer eines Abenteuers geworden. Sie löst die Zügel der Rosse, heißt sie frei laufen und ihren Herrn suchen und kommt nach tagelangen mühseligen Wanderungen durch die dichten Wälder an eine einsame Schäferhütte,

wo sie bei einem alten Paar freundliche Unterkunft findet und sich ihre Verlassenheit durch traurigen Gesang beim Spinnen zu vertreiben sucht („Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz“). Peter wird indessen in seinem Kahn von einem großen, mit Mohren und Heiden besetzten Schiff aufgenommen und vom Sultan, der Gefallen an ihm findet, zum Aufseher über einen schönen Garten bestellt; in ihm wandelt er nun gerne einsam dahin und denkt an seine geliebte Magelone („Muß es eine Trennung geben, die das treue Herz zerreißt?“). Des Sultans schöne Tochter Sulima verliebt sich in ihn; sie sucht ihn zu überzeugen, daß Magelone längst tot sein müsse und überredet ihn, mit ihr zu entfliehen. In Peter siegt die Treue und die unstillbare Sehnsucht nach Magelone. Er löst heimlich einen Kahn vom Ufer und rudert aufs Meer hinaus, indes aus dem Garten das Lied der vergeblich seiner harrender Sulima erklingt („Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß?“). Das Lied verweht, Meereseinsamkeit ist um Peter. Der läßt das Schiffein treiben und singt sich ein frohes Lied („Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt“). Peters Treue wird schließlich belohnt. Er wird auf langer Irrfahrt hin und her geworfen, wird von einem großen, nach Frankreich segelnden Christenschiff aufgenommen, auf einer unbewohnten Insel versehentlich zurückgelassen, von zwei Fischern gerettet, ans feste Land gebracht und zu einem alten Schäfer gewiesen, der seiner pflegen soll. Das ist natürlich der Alte, bei dem Magelone wohnt. Er hört ihren Gesang, findet die Hütte und die einfache Schäferin Magelone, die er aber erst dann erkennt, wie sie als Königstochter in prächtiger Kleidung vor ihn tritt. Das Glück der beiden ist kaum zu tragen. Peter reist mit der wiedergefundenen Magelone zu seinen Eltern und vermählt sich mit ihr. Die guten alten Schäfersleute werden königlich belohnt, und Peter pflanzt mit seiner jungen Gattin zur ewigen Erinnerung an das Wunder ihres Wiederfindens an dessen Stätte einen Baum, den sie in jedem Frühjahr besuchen und mit Gesang neu weihen („Treue Liebe dauert lange“).

Brahms' menschliche und künstlerische Persönlichkeit zeigt sich in diesen herrlichen Romanzen ganz eigen: sie gibt sich im edelsten Sinn jünglingshaft; also frisch, mitteilsam, teils feurig-leidenschaftlich, teils versonnen-verträumt, und durch und durch romantisch.

Der Stil der Magelonen-Romanzen erinnert in der bereits in der ersten Nummer weit über die strophische Liedform hinausweisenden und ihre engen Fesseln zerbrechenden Breite und Weite ihrer Anlage, ihres Aufbaues und ihres Melodiegehalts, in dem ungewöhnlichen und quellenden Reichtum ihres thematischen Materials, in dem einerseits dramatisch-szenischen und bildmäßigen, andererseits volkstümlichen Einschlag noch an die instrumentalen Jugendwerke, namentlich an die Klaviersonaten. Statt kurzer strophischer Wiederholungen baut er große Perioden und Themengruppen. Andres, wie die oft breiter ausgeführten und zuweilen gar aus neuen Motiven erfundenen Vor- und Nachspiele erinnert noch an Schumann. Aber nirgends schlägt Brahms in ihnen einen epigonalen romantischen „kleinen Ton“ an; alles ist ursprünglich empfunden und erfunden, alles stark, kerngesund, menschlich warm, unmittelbar und schön.

Am leichtesten wird man wohl durch die Romanzen von der Liebe Lust und Leid in den eignen Ton dieser Magelonen-Romanzen eingeführt. Liebeslieder jeden Charakters! Da haben wir Gesänge wie die dritte Nummer „Sind es Schmerzen, sind es Freuden“, die halb aus süßer Liebesahnung und idyllischem Naturton, halb aus jünglingshaft aufbrausendem Verlangen und leidenschaftlichem Aufschwung gemischt sind. Dieser Ton stürmisch begehrender Jugend setzt sich in der fünften, sechsten und siebenten Nummer, „So willst du des Armen“, „Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?“ und „War es dir, dem diese Lippen bebten?“, fort; in der ersten in freudezitternder Leidenschaft, in der zweiten gefestigter, anmutiger und — in dem wunderbaren Cis-dur-Mittelsatz „Schlage, sehnstüchtige Gewalt“ mit seinen verminderten „Rheingold“-Harmonien und seinem wonnig sich sänftigenden Fis-dur-Nachsatz „Ach wie bald“ — romantischer, in der dritten in heißem sehnstüchtigen Drängen und tiefgesättigter Empfindung. Da haben wir weiterhin Romanzen, wie die neunte Nummer, „Ruhe, Süßliebchen, im Schatten“, die aus der inneren und äußeren Zweiteilung der meisten dieser Gesänge in ihrer Gegenüberstellung von schwül brütender, gedämpfter Mittagsstille in der Natur und phantastisch erregtem, leidenschaftlichem Aufschwung des Liebenden zum Herrlichsten nicht nur dieser Sammlung, sondern auch des Brahms'schen Liedes über-

haupt gehören. Und wie einheitlich ist der zweite Teil thematisch aus dem ersten entwickelt! Da haben wir endlich Liebesklagen, wie die elfte und zwölfte Nummer, die elegisch versonnene „Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz“ (Magelone) mit der fein und kanonisch eng verhäkelten, figurativen Bereicherung der Begleitung bei der Wiederholung des Hauptsatzes, und die elegisch zart erregte „Muß es eine Trennung geben“ (Peter) mit den sprechenden, weich sänftigenden Zwischen- und Nachspielen des Klaviers. Das dramatisch-szenische Element so mancher dieser Magelonen-Romanzen tritt am stärksten in der zehnten Nummer, „Verzweiflung“ („So tönet denn, schäumende Wellen“), zutage. Dieses Stück, Peters Ausbruch ohnmächtiger Wut, als er sich vom Sturm auf schwankem Kahn aufs hohe Meer gerissen sieht, ist ein einzig schönes, hochdramatisches und knapp gefaßtes Naturbild mit plastischer Tonmalerei des empörten Meeres, in dem der Aufruhr in Natur und Menschenherz etwa so herrlich zusammenstimmen, wie in den großen musikalischen Meeresbildern von C. M. von Webers „Oberon“; wir werden es den ja gleichfalls von Weber beeinflussten Meereschören in Brahms' „Rinaldo“ am schicklichsten zur Seite setzen. Die ritterliche Seite der Magelonen-Romantik betonen einzig die beiden ersten Nummern, das frische „Keinen hat es noch gereut, der das Roß bestiegen“ mit Hörnerschall und „Reitmotiv“ — man sieht das edle Roß mit dem tatendurstigen Jüngling förmlich dahinjagen —, und das mannhaft trotzige und kraftvoll rhythmisierte „Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind!“ Auf orientalische Lokalfarbe hat Brahms ganz verzichtet; die Schumannisch rhythmisierte und leichtfüßig dahinhüpfende „Sulima“ (Nr. 13) ist so deutsch, wie die anderen. Auch alle Klang- und Tonmalerei verwendet Brahms, wie immer, nur sparsam und in vornehmer Stilisierung. Das Troubadour-Instrument der Laute lugt eigentlich nur in der dritten („Sind es Schmerzen“) und namentlich in der achten („Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel“) Nummer deutlicher aus der Klavierbegleitung heraus. Von wunderbarer, stiller und verklärter Schönheit ist die Schlußnummer des ganzen Romanzenkreises: ein lebhafter Mittelteil („Errungen, bezwungen von Lieb' ist das Glück“), der die Seligkeit der endlichen Wiedervereinigung der beiden Liebenden mit freudezitternden Triolenrhythmen malt, und als Rahmen ein

sanfter, langsamer Hauptsatz, in dem etwa nach Schumannscher Art „der Dichter spricht“.

Der junge Brahms schrieb die ersten Hefte dieser Magelonen-Romanzen, wie wir in seiner Lebensgeschichte lasen, im Sommer 1862 in Münster am Stein am Fuße der Schloßruine Ebernburg, da er mit Dietrich bei Frau Clara Schumann und ihren Kindern weilte. Und so ist auch ihre äußere allgemeine „Lokalfarbe“ die romantische und sagenreiche des felsenstarrenden Nahetals bei Kreuznach geworden, in dem schon die Luft des Rheins weht.

Spricht in den Magelonen-Romanzen der glücklich liebende Jüngling zu uns, so in den zwei Heften mit acht Liedern und Gesängen von G. F. Daumer op. 57 der unglücklich Liebende und in den vier ernsten Gesängen op. 121 der sich philosophisch mit Leben und Sterben auseinandersetzen, tiefresignierte Pessimist. Der Nürnberger Theologe und Gymnasialprofessor Daumer (1800—1875), dessen Namen man vergeblich in den gangbaren Literaturgeschichten sucht, war ein Lieblingsdichter von Brahms; er hat im ganzen vierundfünfzig Originaldichtungen und Nachdichtungen fremder Volkspoesien von ihm komponiert. Der Daumer-Liederkreis ist Brahms' „Winterreise“ oder „Dolorosa“: er variiert das Thema unglücklicher Liebe. In acht Dichtungen, die ihn von vornherein durch den Charakter und Ton glühender Sinnlichkeit dem Familienkreise entheben. Man wird sich bei ihrer Lektüre vielleicht zunächst zu einzelnen schwülstigen Wendungen („liebefeuchte Sehe“, „Huldgebärden“, „mit dem Ätherfuß schweben“, „himmlische Genüge geben“) stoßen, dann aber bald den Grundton dieser Poesie heraushören: glühende, gewissermaßen nackte Sinnlichkeit mit der Beimischung des Schwülen und Dumpfen, empfindsame Romantik, feine Naturpoesie mit dem tragisch-romantischen Basso ostinato der bis zur Weichlichkeit intensiven Empfindung hoffnungsloser, sich selbst beweinernder unglücklicher Liebe, sehnender Liebesqual und brennender, in „ungemessener Glut“ sich verzehrender Liebessehnsucht. Im ersten Heft erhebt sie, im zweiten er die Liebesklage.

Brahms hat dem ganz besonderen, nicht sehr erquicklichen Ton dieser Poesien auch musikalisch nicht immer entgehen können, so sehr seine Musik ihn idealisiert, verklärt und in den wundervollen Naturbildern aufhellt. Zarte, gebrochene und schwül gedämpfte

Farben, schillernde Moll-Dur-Harmonien, reiche Modulationen, starke Chromatik und ein teilweise weich-kränklicher und empfindsamer Zug geben der Musik dieses Liederkreises ihr ganz eigenes Gesicht. Nummern wie die zweite („Wenn du nur zuweilen lächelst“), dritte („Es träumte mir, ich sei dir teuer“), sechste („Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht“) und siebente („Die Schnur, die Perl' an Perle um deinen Hals gereiht“) hätte der weiche Sänger der „Dolorosa“, Adolph Jensen, schreiben können. Bei diesen und anderen Nummern wird man auch an Schumann denken dürfen. Der Stil dieser Gesänge ist kleiner, die Form naturgemäß ungleich knapper, liedmäßiger, wie die der Magelonen-Romanzen, und nur in der dunkelglühenden und berühmten Perle dieses Liederkreises, dem Eichendorffschen Nachtstück der „Unbewegten, lauen Luft“ (Nr. 8) mit der sparsam und silbern rinnenden Fontäne („durch die stille Garten- nacht plätschert die Fontäne nur“) erinnert die schwache Zweiteilung zwischen der tiefen Stille der Natur und der stürmenden Leidenschaft im Menschen, zwischen Langsam und Lebhaft, und die dadurch bedingte größere Weite der Form an jenen ersten und schönsten Brahms'schen Liederzyklus. Nur einmal erhebt sich im ersten Heft die weiche Empfindung bei höchster innerer Intensität zu Beethovenscher, tragisch-pathetischer Größe: in der auch in ihrer knappen Dreiteiligkeit formal ganz herrlich geschlossenen vierten Nummer („Ach, wende diesen Blick, wende dies Angesicht!“) im Des-dur-Mittelteil: „wenn einmal die gequälte Seele ruht“. Diese eine, unvergleichlich schöne Seite wird Vielen den ganzen Liederzyklus aufwiegen! Mit gutem Bedacht hat ihn Brahms mit einem idyllischen Naturbild („Von waldbekränzter Höhe werf' ich den heißen Blick“) eröffnet, das erst im ruhigeren Mittelteil den tief empfindenden Menschen Brahms in eine Schubertisch frische und heitere Frühlingsnatur hineinstellt.

Die Vier ernsten Gesänge für eine Baßstimme mit Klavierbegleitung sind das vorletzte Werk des Meisters und ein Jahr vor seinem Tode veröffentlicht. Man hat vielfach geglaubt, daß der Tod seiner geliebtesten Freundin und begeisterten Prophetin Clara Schumann sie veranlaßt habe. Sie waren aber schon fertig, als die edle Künstlerin starb. Brahms sprach den Töchtern der Frau Schumann später brieflich davon: „Wenn Ihnen nächstens ein Heft

»Ernsthafte Gesänge« zukommt, so mißverstehen Sie diese Sendung nicht. Abgesehen von der alten, lieben Gewohnheit, in solchem Fall Ihren Namen zuerst zu schreiben, gehen die Gesänge Sie auch ganz ernstlich an. Ich schrieb sie in der ersten Maiwoche (sc. in Clara Schumanns Todesjahr 1896); ähnliche Worte beschäftigten mich oft, schlimmere Nachrichten von Ihrer Mutter meinte ich nicht erwarten zu müssen — aber tief innen im Menschen spricht und treibt oft etwas, uns fast unbewußt, und das mag wohl bisweilen als Gedicht oder Musik ertönen. Durchspielen können Sie die Gesänge nicht, weil die Worte ihnen jetzt zu ergreifend wären. Aber ich bitte, sie als eigentliches Totenopfer für Ihre geliebte Mutter anzusehen und hinzulegen.“ Andererseits beansprucht der große Leipziger Bildhauer und Meister der Radierung Max Klinger mit vollem Recht ihre, durch Brahms brieflich im Juni jenes Jahres bestätigte Widmung bekräftigte Patenschaft: „Dem Brahms'schen Briefe an mich nach verdanken die Lieder ihre Entstehung rein persönlichen Beziehungen zwischen uns, und ich bin viel zu stolz darauf, um nicht diese vorgenannte Legende (sc. Entstehung der Lieder nach und auf den Tod Clara Schumanns) als solche zu bezeichnen. Auch würde Brahms in unzweideutiger Form eine derartige Entstehungsursache, wie der Tod seiner nächsten Freundin war, kennbar gemacht haben, wie er es bei der Widmung der »Nänie« an Frau Feuerbach getan hat.“

Wie dem auch sei, uns ist in diesen vier Gesängen eins der bedeutendsten Vermächtnisse und persönlichsten Bekenntnisse des Meisters überkommen. Der Gedankengang der von Brahms selbst gewählten Bibelworte ihrer Texte scheint auf den ersten Blick dem im Deutschen Requiem verwandt. Denn auch sie gipfeln im letzten Gesang im festen, seligen Glauben an Gott und die alles überwindende Macht der Liebe: „Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“ Aber der Weg bis zu dieser verklärten Resignation ist ein ganz anderer, schwererer und ernsterer. Ihn überschatten tief die fressenden Zweifel und bitteren Anklagen des modernen Menschen. Viel näher wie dem Deutschen Requiem stehen diese vier Ernsten Gesänge der ersten großen Motette des op. 74, Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen? Auch die vier Ernsten Gesänge, der erschütternde und tief ans Herz greifende Schwanengesang eines großen

Künstlers, der wie vielleicht kein anderer Künstler der neueren Zeit aufs härteste an sich gearbeitet, dessen Leben Mühe und Arbeit gewesen, und zu dem der Tod nicht wie bei den Dürftigen, Alten und Schwachen als wohltätiger und ersehnter Erlöser, sondern als grausamer, erbarmungsloser Vernichter eines reichen und noch von tausend Plänen bewegten Lebens kam. Der schwere, dunkle Grundton der männlichen Resignation, des tiefsten Weltschmerzes geht durch diesen echten Spät-Brahms; auch in ihm erscheinen „christlicher“ Kirchenglauben und Dogma zum „heidnischen“ Bekenntnis der modernen Persönlichkeit vertieft. Ja, die drei ersten Gesänge wühlen sich geradezu mit schmerzlicher Wollust in die düsteren Vorstellungen der schreienden Widersprüche zwischen christlicher Ideal- und moderner Wirklichkeitswelt hinein. Der erste Gesang (Prediger Salomo, Kap. 3), inhaltlich das unmittelbare Gegenstück zum zweiten Satz des Deutschen Requiems („Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“), stellt Mensch und Vieh einander gleich in Tod und Vergänglichkeit („es ist alles von Staub gemacht, und wird wieder zu Staub“) und fragt in bohrendem Zweifel: „Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre, und der Odem des Viehes unterwärts unter die Erde fahre?“ Der zweite Gesang (desgl., Kap. 4) rühmt in Erkenntnis des aus Macht geborenen Unrechts, das in jedem Augenblick auf der Erde geschieht, die Toten gegenüber den Lebendigen, „und der noch nicht ist, ist besser als alle beide.“ Der dritte Gesang (Jesus Sirach, Kap. 41) preist den Tod als bitteren Feind des im Reichtum und Wohlleben sorglos und gedankenlos Dahinprassenden und als sanften Wohltäter der Elenden, Armen und Kranken. Erst der vierte Gesang (Paulus an die Korinther, Kap. 13) findet zuletzt in höchster Not den Ausweg aus dem furchtbaren Dickicht dieser quälenden Erkenntnisse: Glaube, Liebe, Hoffnung.

Der musikalische Stil dieser ernsten Gesänge ist der einer mit den einfachsten und schlichtesten Mitteln erzielten herben und schmucklosen Monumentalität. Die verhältnismäßige Schlichtheit der musikalischen Arbeit könnte gelegentlich fast dürftig erscheinen, wenn, wie es bei diesem Werke häufig genug geschieht, Sänger und Begleiter äußerlich an ihre Aufgabe herantreten und den Grundcharakter dieses Werkes, ein wuchtig-schweres, dunkelgefärbtes und männliches alttestamentarisches Pathos, verfehlen. Treffen sie es

aber — und hier sind deutsche Meistersänger, wie Julius Stockhausen, Karl Scheidemantel, Felix von Kraus vielleicht die leuchtendsten Vorbilder —, so bleibt der tragisch läuternde, tiefe Eindruck nicht aus. Wie bei den großen antikisierenden Chorwerken, z. B. dem Schicksalslied, ist letzten Endes auch hier wieder der endliche Durchbruch von Brahms' weichem Gemüt für den Gesamteindruck entscheidend: in den selig verklärten und in herrlich weiten Linien geschwungenen, wunderbaren Tönen, mit denen er zum Schluß des letzten Gesanges die wie mit weißen Engelsflügeln zur sanften Harfenbegleitung herabschwebende, alles versöhnende Liebe preist, blicken wir, wie kaum in einem andren Werk, dem guten und edlen Menschen Brahms am tiefsten in sein „durch Mitleid wissendes“ Herz. Und dies konnten wir in einzelnen Zügen schon in den vorangehenden Gesängen tun: da, wo im zweiten Gesang die Singstimme in einer aus innerstem Herzen kommenden Koloratur die Tränen beklagt, die das Unrecht leiden den Unschuldigen erpreßt, oder da, wo im dritten Gesang den Armen und Bedrückten der Tod als Tröster zu weichen, kirchlich gebundenen Sequenzgängen des Klaviers erscheint.

Man hat die vier Ernsten Gesänge ein zweites Deutsches Requiem genannt. Die textliche Anti-Parallele haben wir oben durchgeführt. Die musikalische zeigt sich am schärfsten in den beiden Mittelstücken und im Hauptsatz des letzten Gesanges. Hier trennt den Stil des letzten Brahms von dem des jüngeren Requiem-Komponisten eine Welt. Dagegen läßt sich der erste und der Schlußteil des letzten Gesanges recht wohl mit dem deutschen Requiem in Parallele setzen. Der erste Gesang als Klage über die Vergänglichkeit alles Fleisches mit dem gleich herb stilisierten Trauermarsch des zweiten Requiem-Satzes; der breite und verklärte Gesang des abschließenden Adagio („Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Worte“) mit allen Teilen des Deutschen Requiems, die stille Trauer mit sanftem Trost vereinen.

Brahms und das deutsche Volkslied! Wie tief und eng er mit ihm verwachsen, wie es sich gewissermaßen als ein roter Faden durch sein ganzes Leben und Schaffen gezogen, das haben wir oben bei Betrachtung seiner volkstümlichen und biblischen Texte gelesen. Er beginnt mit instrumentalen Variationen über Volkslieder in seinen

drei Klaviersonaten und mit Liedern „im Volkston“ op. 7. Der Jüngling Brahms beschließt diese volkstümliche Jugendgruppe mit den vierzehn Volks-Kinderliedern, die er 1858 ohne Autornamen und Opuszahl veröffentlicht und den Kindern Robert und Clara Schumanns widmet, in deren traurem Kreise sie wohl am Rhein und in Baden-Baden gesetzt sind. Es fehlt beinahe keins der bekanntesten und herzigsten deutschen Kinderlieder, der „Sandmann“, das „Dornröschen“, das „Heidenröslein“, das „Marienwürmchen“, der „Jäger in dem Walde“, und wie sie alle heißen. Kindlich einfach, wie sie, ist auch der Satz der beigelegten Klavierbegleitung. Nur einige Male hat Brahms sie zu so bescheidenen wie reizenden tonmalerischen „Erläuterungen“ des Gedichts verwandt: im „Sandmann“, der Perle dieser Sammlung, wo man den kleinen Kerl förmlich die glitzerblanken Schlaf-Tröpfchen aus seinem Zauberstengel auf das Kindlein spritzen sieht, im „Wiegenlied“, wo es im Baß die Wiege sanft zu schaukeln gilt, im „Mädchen und die Hasel“, wo das Mägdlein mit den Terzen-Füßchen der linken Hand gar zierlich zum Rosenstrauch in der Heide trippelt, und im „Marienwürmchen“, wo die rechte Hand das flüchtige Laternchen in eilfertigen Achteln zeichnet. Im übrigen geht das Klavier in der Regel akkordisch mit der Singstimme.

Den größten und bekanntesten Brahms'schen Volkslieder-Zyklus bildet aber eine Gabe des alternden Meisters, die 1894 erschienenen Deutschen Volkslieder mit Klavierbegleitung. Sie stellen das einstimmige Gegenstück zu den gleichfalls ohne Opuszahl veröffentlichten Deutschen Volksliedern für gemischten Chor dar. Unser Zyklus umfaßt sieben Hefte mit insgesamt neunundvierzig Liedern; das letzte, siebente Heft mit sieben Liedern ist nach altem norddeutschen, im besonderen schleswig-holsteinisch-dithmarsischem Brauch für Vorgesänger und kleinen gemischten Chor gesetzt, und sinnig schließt das Ende der Lebensbahn des Meisters hier an den Anfang: wir finden in ihm das alte, niederrheinische Volkslied „Verstohlen geht der Mond auf“ wieder, das dem langsamen Satze der ersten Klaviersonate (C-dur) als Thema seiner kleinen Variationen diene.

Brahms hat diese seine Sammlung Deutscher Volkslieder sehr lieb gehabt. „Es ist wohl das erstemal, daß ich dem, was von mir ausgeht, mit Zärtlichkeit nachsehe,“ gesteht er Deiters, und dem

Züricher Keller-Biographen Prof. Bächtold schickt er sie „ausnahmsweise mit besonderem Vergnügen“ zu. Diesem musikbegabten Gelehrten hat er selbst auch kurz und bündig gesagt, was er mit seiner Sammlung will: „Es ist eine Sammlung deutscher Volkslieder mit Klavier. Ich glaube, sie wird Ihnen Neues bringen; denn falls Sie sich für die Musik unserer Volkslieder interessiert haben, werden Erk und Boehme Ihre Führer gewesen sein? Diese gaben seit langem den (sehr philiströsen) Ton an, und meine Sammlung steht ihnen geradezu entgegen.“ Wie Brahms mit seinem unendlich feinen Einfühlungsvermögen in Volksdichtung und Volksweisen die alten Volkslieder neu „setzte“, haben wir schon bei seiner Volksliedersammlung für gemischten Chor gesehen. Diese einstimmige Volksliedersammlung mit Klavier mußte naturgemäß die beiden grundverschiedenen Richtungen in der Stellung zur Bearbeitungsfrage bei Volksliedern zu gleich scharfer Ablehnung wie begeisterter Zustimmung treiben: hie simple akkordische und harmonisch auf die einfachsten Grundformen zurückgeführte, hie durch feine harmonische, rhythmische und figurative Detailarbeit kunstmäßig veredelte Klavierbegleitung. Brahms hat sich als Künstler für die zweite entschieden, wie er auch mit der gläubigen Vertrauensseligkeit des Künstlers aller musikalischen Gelehrsamkeit gegenüber die 1840 von A. Kretschmer und Zuccalmaglio herausgegebene Sammlung „Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen“, die er sehr hoch schätzte, seinen eigenen Volksliederbearbeitungen als Quelle zugrunde legte, obwohl eine kleinere Zahl von Liedern in jener alten Sammlung, wie Max Friedländer nachgewiesen hat, keine Originalweisen sind, sondern von den Meistern der alten Berliner Liederschule des 18. Jahrhunderts, Joh. Friedr. Reichardt und Friedrich Nicolai, teilweise als Parodien, komponiert wurden.

Brahms' Sammlungen Deutscher Volkslieder sind mit entzückender musikalischer Kleinkunst gearbeitete Miniaturdenkmäler aus der Hand eines großen Künstlers, der das, was seiner eigenen Kunst völlig fehlt: Naivität und Volkstümlichkeit, mit innigster und treuester Hingabe in diesen unvergänglichen Weisen in knappster, klarster Form und allgemeingültigstem Inhalt wie in Demantsteinen konzentriert sah und glaubte, diese kunstmäßig abschleifen, polieren und neu aufputzen zu müssen, um sie durch Kunst seinem Volk zu retten. Das

ist vielleicht anfechtbar, aber es ist schön und edel gedacht und noch schöner und edler ausgeführt.

Das Brahms'sche Duett knüpft stilistisch in den ersten Beiträgen zunächst an das Mendelssohnsche und Schumannsche an. Damit ist sein musikalischer Charakter im ersten Heft mit drei Duetten op. 20 für Sopran und Alt allgemein gekennzeichnet: eine freundliche Hausmusik ohne innere, aus dem Text sich ergebende Notwendigkeit zweistimmiger Anlage mit Bevorzugung des sanglichen und wohlklingenden parallelen Miteinanders statt des kunstvollen In- und Nebeneinanders der beiden Stimmen. Am Mendelssohnischen ist von den drei Nummern dieses Heftes die letzte, „Die Meere“ („Alle Winde schlafen auf dem Spiegel der Flut“): eine träumerisch auf weichen Terzen im $\frac{6}{8}$ -Takt sich schaukelnde Barkarole etwa im Stil von Mendelssohns „Venetianischen Gondelliedern“ aus den „Liedern ohne Worte“. Die beiden anderen, der jubelnde Hymnus von der Allmacht und Allgegenwart der Liebe im ersten Stück („Über die Berge, über die Wellen“; „Weg der Liebe“ aus Herders „Stimmen der Völker“, I) und sein tief und intensiv beseeltes, ruhig gesammeltes Gegenstück im zweiten („Den gordischen Knoten, den Liebe sich band“) mit der schönen Gegenbewegung von Singstimmen und Klavier enthalten doch bei allem älteren Mendelssohn-Schumannschen Miteinander der beiden Singstimmen mindestens harmonisch schon genug eigene, Brahms'sche Elemente. Das wird aber schon im nächsten, Amalie Joachim gewidmeten Duettenheft op. 28 für Alt und Bariton anders. Von diesem Heft und seiner ersten Nummer, der wirkungsvollen Ballade „Die Nonne und der Ritter“ (Eichendorff) ab weiten sich die Brahms'schen Duette zu wirklichen, jede Stimme als selbständige Persönlichkeit behandelnden Zweigesängen von oft kunstreichster, z. B. im Mittelsatz der ersten Nummer der „Klänge“ zum Kanon in der Unterquint in Gegenbewegung (in motu contrario) gesteigerter Anlage.

Brahms' Duette sind im besonderen eine Fundgrube seines neckischen und schalkhaften Humors: „Vor der Tür“ (altdeutsch), „Der Jäger und sein Liebchen“ (Hoffmann von Fallersleben) aus op. 28, die in das Gewand eines sinnigen, langsamen Tanzliedes von volkstümlich einfacher strophischer Form gekleideten beiden weltlichen Zwillingen „Schwestern“, die leider in denselben jungen

Mann verliebt sind, und ihr empfindsam ihre Gefangenschaft beklagendes geistliches Gegenstück, das „Klosterfräulein“ Justinus Kernal aus den Vier Duetten op. 61 für Sopran und Alt, das neckische „Hüt' du dich“ („Des Knaben Wunderhorn“) mit dem voll reizender kleiner rhythmischer Fallen steckenden Klavierpart aus den Fünf Duetten op. 66 für Sopran und Alt, und der lustige „Gute Rat“ der Mutter an das heiratslustige Mägdlein („Des Knaben Wunderhorn“) aus den Balladen und Romanzen op. 75, vor allem aber das über die Welt gezogene „Vergebliche Ständchen“ aus den auch wohl von einer Stimme zu singenden, doch eigentlich für zwei, einander im Dialog abwechselnden und zu kleinen lyrischen Szenen gesteigerten Romanzen und Liedern des op. 84 für zwei Singstimmen — das sind so ein paar heitere Kabinettstücke.

Die ersten Nummern dieser Duettensammlungen besingen in der Mehrzahl Lust und Leid der Liebe. Wir haben unter ihnen so jubelnd und leidenschaftlich vorwärtsstürmende Hymnen wie Wenzigs leicht beschwingte „Boten der Liebe“ aus op. 61, so freundliche Idyllen und Barkarolen wie Hölty's „Am Strande“ mit dem lieblichen Kanon im Mittelsatz („Aus fernen, verklungenen Tagen spricht's heimlich mit sanften Stimmen zu mir“), so düstre deutsche Waldbilder, wie Candidus' leidenschaftlich verhaltenes und in die volkstümlich knappe Form von Frage (Dur) und Antwort (Moll) gekleidetes „Jägerlied“ aus op. 66, so innig beseelte und glückesgesättigte Wanderlieder wie das böhmische „So laß uns wandern“ aus op. 75.

Welch' ernster Wirkungen der echte Duettgesang andererseits fähig ist, können Nummern wie die beiden tiefresignierten Claus Grothschen „Klänge“ aus op. 66, oder der dämonische, der ersten Nummer der gleichnamigen Klavierballade op. 10 an die Seite zu stellende „Edward“ aus op. 75, oder die phantastische, mit der Mendelssohnschen zusammenzuhaltende „Walpurgisnacht“ (Alexis) aus dem gleichen Werk erweisen. Von ihnen ist der altschottische „Edward“ aus Herders „Stimmen der Völker“ das einzige tragische und das an Bedeutung des Inhalts, wie an Umfang alle übrigen Nummern dieser Sammlungen unvergleichlich weit überragende Brahms'sche Duett. Die knappe, denkbar konzentrierte Form von op. 10 No. 1 ist hier als eine Art durchkomponierter Strophenform

mächtig in die Breite gegangen. Der starren steinernen Ruhe dort entspricht hier düstere, unheimlich gärende und in des Mörders Todesschreien hochdramatisch gesteigerte Erregung. Die wörtliche thematische Übereinstimmung in Edwards Aufschrei „O ich hab' geschlagen meinen Vater tot, Mutter!“ (Des-dur) mit dem Anfang des Hauptthemas der Es-dur-Rhapsodie für Klavier (op. 119, No. 4) ist zu groß und auffällig, als daß man nicht auf eine bewußte poetisch-stoffliche Rückerinnerung an dieses große dämonische Duett in der Rhapsodie schließen dürfte. Und andererseits: wenn der Meister die zweite tiefelegische Nummer der beiden Claus Grothschen aus op. 66 („Wenn ein müder Leib begraben, klingen Glocken ihn zur Ruh'!“) durch den, in den Baß gelegten Anfang des Variationen-Themas aus dem Andante seiner zweiten „Schumannschen“ Klaviersonate op. 2 (fis-moll) einleiten läßt und im Klaviersatz den weichen und zart verschlungenen Arabeskenzauber Schumanns heraufbeschwört, so scheint mir auch das eins jener vielen sinnigen und geheimnisvoll versteckten Brahms'schen „Tonsymbole“ zu sein: diese Trauerglocken läuten noch einmal in sanft-wehmütiger Erinnerung den geliebten Meister und Propheten zur Ruh!

Es scheint gewagt, dem Brahms'schen Duett auch den einzigen Beitrag des Meisters zum Sololied mit Instrumentenbegleitung, die zwei Gesänge für eine Altstimme mit Bratsche und Pianoforte op. 91 zuzurechnen. Und doch läßt sich dies verantworten, denn auch die Bratsche ist unter seinen Händen zu einem edlen Gesangsinstrument geworden. Die Krone dieses Heftes ist die zweite Nummer, E. Geibels Geistliches Wiegenlied nach dem alten Spanier Lope de Vega („Die ihr schwebet um diese Palmen“). Dieses Lied entstand schon Mitte der sechziger Jahre; es war des Meisters musikalische Patengabe für das Ehepaar Joseph und Amalie Joachim und ihren ersten Sohn Johannes. Elisabeth von Herzogenberg hat mit Recht den altertümlichen, „legendenhaften Ton“ dieses herrlichen Gesanges betont. Wie in unsren Tagen Max Reger („Marias Wiegenlied“), hat Brahms der alten Calvisius' wunderliebliches Weihnachtslied aus dem 16. Jahrhundert „Josef, lieber Josef mein“ in schalkhafter Symbolik frei hinein verwoben. Mit vornehmem Takt hat Brahms alle tonmalerische Ausdeutung der rauschenden Palmen vermieden, unter denen das hochheilige Paar ausruht; erst, als im zu

f-moll nachdunkelnden Mittelsatz („Der Himmelsknabe duldet Beschwerde; ach, wie so müd' er ward vom Leid der Erde“) ins Herz der Mutter Maria der Stachel brennender Schmerzen und Sorgen für die Zukunft sich senkt, scheinen die Palmen in den gebundenen Achteltriolen sanft und mitfühlend sich zu neigen. Die erste Nummer („In goldnen Abendschein getaucht, wie feierlich die Wälder stehn“) bringt einen in sanfteste und süßeste Wehmut sehnenden Verlangens verklärten Rückert. Bratsche und Altstimme singen ihren Part mit vertauschten Rollen; das Klavier untermalt in zarten Brahms'schen Arpeggienformen.

Die Sammlungen mit klavierbegleiteten Soloquartetten op. 31, 64, 92 und 112 sind bis auf zwei — die Liebeslieder-Walzer op. 52, 65 und die „Zigeunerlieder“ op. 103 — ebenso seltene Gäste im Konzertsaal, wie die Duette. Am unmittelbarsten sprechen vielleicht die Nummern zu unserm Herzen, in denen der Tondichter romantisch-poetisch träumen und schwärmen kann. Dahin gehören namentlich die meisten, auch klanglich einzig schönen, lyrischen Naturstimmungen der Sammlungen op. 64 „An die Heimat“ (Sternau), „Der Abend“ (Schiller) und op. 92 „O schöne Nacht“ (Dau-mer), „Abendlied“ (Hebbel), „Spätherbst“ (Allmers). In diesen Stücken steckt ein kostbarer Schatz norddeutscher musikalischer „Heimatkunst“ im weitesten Sinne. In seinem Lobgesang „An die Heimat“ hat Brahms in beinahe Schumannisch weichen, gefühlsgesättigten Tönen seine niederdeutsche innige Liebe zur heimatlichen Scholle bekannt; wie wunderbar wirkt gleich zu Anfang über den hymnisch wogenden Arpeggiengängen des Klaviers der zweimalige, an- und abschwellige Anruf „Heimat!“, wie heiß drängend zieht sein Herz wie „auf befiederten Schwingen“ in fugierten Einsätzen der vier Stimmen zu ihr hin, wie glücklich und tief beruhigt sonnt er sich („liebende Heimat“) in seelenvollen kanonischen Engführungen und Franz Abtisch' weichen Vorhalten in ihrem Abendschein! Dieser Abendfrieden nimmt in der folgenden Nummer, dem herrlichen Schillerschen „Abend“ („Senke strahlender Gott“) den mild und erhaben verklärten Ton von Brahms' „antiken“ Beiträgen zur Chorliteratur an. Über diesem, auch formal wundervoll abgeklärten Stück liegt wirklich die schwer und drückend lastende Ruhe der nach Erquickung durch Regen dürstenden Natur. Brahms hat das im

Hauptsatz durch einfache Mittel überaus anschaulich gemacht: durch den wie ermattet dahinschleichenden Baß, der wie Celli im pizzicato klingt, durch übermäßige und zu engster Lage verdichtete, stark chromatisch geführte Harmonien; der Mittelsatz malt über sanft wogenden Klavierarpeggien in holdem Wechselgesang die Erscheinung der göttlichen, liebespendenden Thetis. Aus dem Abend wird in der ersten Nummer des op. 92 die Nacht. Wie immer, wenn er in Daumers erotische Stimmungspoesie hinabtaucht, schlägt Brahms unwillkürlich in den zarten Harfenarpeggien, den synkopierten Holzbläser-Oktaven und anmutigen Natur- und Klangmalereien des Klaviers („mit Macht im Fliederbusche schlägt die Nachtigall“) ganz von fern den Ton Wagnerscher Johannisnachtseligkeiten an. Wie heimlich und zärtlich aber wird es ihm ums Herz an der köstlichen C-dur-Stelle, da „Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht!“ Der weitere Beitrag dieses Heftes zum Notturmo des Soloquartetts, Hebbels „Abendlied“, gehört zu den Brahms'schen Gesängen, die sich einem oberflächlichen Eindringen durch eine gewisse spröde Kühle und aristokratische Blässe der Erfindung zu erwehren scheinen; das tiefere Eindringen belohnt es freilich reich durch die echt Brahms'schen, wonnigen Sequenzen („Kommt mir das Leben ganz wie ein Schummerlied vor“) des nächtlich verdämmernden Schlusses. Das letzte „Nachtstück“ der Soloquartette aber bringt das op. 112: Kuglers „Nächtens“. Als ein düster und leidenschaftlich erregtes, tief melancholisches Charakterstück — wir kennen solche Brahms'sche, erotisch-passionierte Nachtstimmungen aus den Gesängen nach Daumer, aus den Intermezzos und Capriccios für Klavier in Moll-Tonarten — steht es auch in seiner streng durchgeführten, unregelmäßigen Fünftaktigkeit unter allen Brahms'schen Soloquartetten ganz für sich allein. Das unruhige Tremolo des Klaviers setzt keinen Takt aus; die einzelnen Strophen eröffnet, verbindet und beschließt ein zweitaktiges Motiv des Klaviers.

- Der kleinere Rest dieser Sammlungen — die überzähligen vier „Zigeunerlieder“ des op. 112 sind gleich mit dem Hauptwerk op. 103 besprochen — setzt den ernsten Ton dieser Abend- und Nachtstücke fort. Hier muß Kuglers „Sehnsucht“ aus op. 112 als ein echter, elegisch resignierender Brahms ganz besonders gerühmt werden. In den

Mittelsatz dieser Nummer („Du gedenkest der vergangenen Zeit, die liegt so weit“) hat der alternde Meister den Anfang des Liebesthemas aus dem „Tristan“ in den Tenor hineingeheimnißt; vielleicht eine zarte und ergreifende Rückerinnerung an seine erste und einzige tiefe Jünglingsliebe am Rhein?

Der weitaus größere Rest dieser Hefte mit Soloquartetten bringt, wie so manche Duette, besonders reizende Perlen neckischen, schelmischen und volkstümlichen Humors. Dahin gehört das ganze, in seinen ersten beiden Nummern bereits von ferne an die Liebeslieder-Walzerkreise anklingende op. 31 mit Goethes allerliebsten komponiertem „Wechsel lied zum Tanze“ und zwei musikalischen Volkspoesien, den köstlichen „Neckereien“ (Mährisch) und dem, später auch als Sologesang (op. 48, Nr. 1) auf die gleiche Dichtung komponierten, innig beseelten „Gang zum Liebchen“ (Böhmisch). Dazu, zur guten Hälfte ins Erotisch-Leidenschaftliche und Pathetische gewandt, Daumers „Fragen“ aus op. 64, die das neugierige Soloquartett dem unrettbar und unheilbar verliebten Tenor abpreßt („Mein liebes Herz, was ist dir? — Ich bin verliebt, das ist mir“), und Goethes „Warum?“ aus op. 92, das der ungestümen Frage in scharf gestoßenem Rhythmus des Anfangs im $\frac{4}{4}$ -Takt eine vielleicht musikalisch ein wenig leicht wiegende, anmutig bewegte Antwort im $\frac{6}{8}$ -Takt entgegengesetzt.

Weltbürgerrecht im Konzertsaal haben sich von diesen Sammlungen mit klavierbegleiteten Soloquartetten einzig zwei erworben: die Liebeslieder-Walzer op. 52 für Klavier zu vier Händen und Gesang (Soloquartett) ad libitum, ihre neue Folge der Neuen Liebeslieder-Walzer op. 65 für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen, und die Zigeunerlieder mit Klavier zu zwei Händen op. 103. Es ist ein freundlicher und vielleicht nicht ganz „zufälliger Zufall“, daß grade das erste dieser beiden Haupt- und Prachtstücke des Brahms'schen Soloquartetts die vierhändige Klaviermusik heranzieht. Denken wir dabei an die beiden Haupt- und Prachtstücke der Brahms'schen vierhändigen Klaviermusik, die Walzer op. 39 und die Ungarischen Tänze, so umspinnen sich drei von ihnen zunächst mit dem leichten und behaglichen Schimmer der Hausmusik. Dann aber strahlt auf sie alle die Sonne frischesten, volkstümlich gefärbten Humors und kernigster Lebensfreude. In den vierhändigen Walzern

und in den Liebeslieder-Walzern nimmt die Fröhlichkeit überwiegend wienerische und nur ganz gelegentlich leise magyarische, in den Ungarischen Tänzen und Zigeunerliedern dagegen kräftige und durchaus magyarische Lokalfarbe an. Wie bei den vierhändigen Walzern op. 39, geben wir auch bei den Liebeslieder-Walzern zuerst Hanslick das Wort:

„Brahms und Walzer! Die beiden Worte sehen einander auf dem zierlichen Titelblatte förmlich erstaunt an. Der ernste, schweigsame Brahms, der echte Jünger Schumanns, norddeutsch, protestantisch und unweltlich wie dieser, schreibt Walzer? Ein Wort löst nun das Rätsel, es heißt: Wien. Die Kaiserstadt hat Beethoven zwar nicht zum Tanzen, aber doch zum Tänze-schreiben gebracht, Schumann zu einem »Faschingsschwank« verleitet, sie hätte vielleicht Bach selber in eine ländlerische Todsünde verstrickt. Auch die Walzer von Brahms sind eine Frucht seines Wiener Aufenthaltes, und wahrlich von süßester Art. Nicht umsonst hat dieser feine Organismus sich Jahr und Tag der leichten, wohligen Luft Oesterreichs ausgesetzt — seine »Walzer« wissen nachträglich davon zu erzählen. Fern von Wien müssen ihm doch die Straußschen Walzer und Schuberts Ländler, unsere G'stanzl und Jodler, selbst Farkas Zigeunermusik nachgeklungen haben, dazu die hübschen Mädchen, der feurige Wein, die waldgrünen Höhen und was sonst noch. Wer Anteil nimmt an der Entwicklung dieses rechten und tiefen, bisher vielleicht einseitigen Talentes, der wird die »Walzer« als glückliche Zeichen einer verjüngten und erfrischten Empfänglichkeit begrüßen, als eine Art Bekehrung zu dem poetischen Hafisglauben Haydns, Mozarts und Schuberts.“

Die Kritik, die doch in Schumanns Spanischem Liederspiel für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit zweihändiger Klavierbegleitung op. 74, noch mehr in seinem Zyklus Spanischer Liebeslieder für vier Singstimmen mit vierhändiger Klavierbegleitung schon bekannte Muster und Vorbilder besaß, war bei Erscheinen dieser Liebeslieder-Walzer verblüfft und ratlos, in welches Schubfach sie das Werk sperren sollte. Soloquartett oder vierhändige Klaviermusik? Denn da waren richtige und völlig selbständige, natürlich ein wenig ideal stilisierte Walzer für Klavier zu vier Händen, und da war ein richtiges Soloquartett, das diesen vierhändigen Walzern ganz und gar nicht als unselbständiger Teil nachträglich „aufgeleimt“ war, sondern sein selbständiges und in den vielleicht schönsten, zum mindesten aber volkstümlichsten Nummern des op. 52, „Ein kleiner hübscher Vogel“ (No. 6), „Am Donaustrande, da steht ein Haus“ (No. 9), sein hinreißend melodisches Leben führt. Und was sollte

man gar zu Nummern wie „Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten“ (No. 11) sagen, die bei aller echt Brahms'schen Eigenart ihres hoherregten Unmuts und Ärgers, ihrer norddeutschen üblen Laune gradezu für Soloquartett mit vierhändiger Klavierbegleitung geschrieben zu sein schienen? Und auch die feine Brahms'sche Unterscheidung der beiden Hefte in den Untertiteln half den Überraschungen doch auch nicht allzu viel. Im ersten Heft, den Liebeslieder-Walzern, ordnet der Untertitel „für das Pianoforte zu vier Händen und Gesang ad libitum“ die vier Singstimmen dem vierhändigen Klavierpart entschieden ein wenig unter; im zweiten stellt dagegen der Untertitel „für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen“ die Singstimmen etwas mehr heraus. Dem entspricht die ganz sparsame dynamische Vortragsbezeichnung in den Singstimmen des op. 52 und die bedeutend reichere in op. 65. Das ist freilich auch schon ziemlich alles; denn man wird in jeder der beiden Sammlungen Nummern finden, die Ausnahmen von diesen beiden Regeln zu bilden scheinen.

In dieser damaligen Unschlüssigkeit, zu welcher Gattung sie zu rechnen und wo sie zu singen, trafen die Liebeslieder-Walzer — es sind in der Mehrzahl eher langsame Wiener Ländler Schubert'schen Typs als Walzer — die richtige Entscheidung selbst: sie verbreiteten sich mit erstaunlicher Schnelligkeit, entzückten überall, in Haus oder Konzertsaal, wo sie in rechter Frohlaune, in rechter Besetzung und zur rechten Stunde gut aufgeführt wurden, schufen ihrem Meister recht eigentlich mit den „Ungarischen Tänzen“ den Weltruf als Komponisten und überließen es der hochweisen Kritik und dem verehrlichen Publico, sich mit ihrer nur scheinbar funkelnagelneuen und selbständigen „Gattung“ als Gesangswalzern oder Tanzliedern je nach Belieben und Naturell abzufinden; denn die Form des Brahms natürlich wohlbekannten alten deutschen Tanzliedes reicht ja tief ins Mittelalter zurück.

Und das haben denn beide, Hörer und Kritiker, durch ihren unwiderstehlich frischen melodischen Zauber bezwungen, so rasch und willig getan, daß Brahms den achtzehn Liebeslieder-Walzern op. 52 schon sechs Jahre später noch eine neue Folge von fünfzehn Neuer Liebeslieder-Walzern op. 65 nachschicken konnte. Die Dichtungen beider Sammlungen sind Daumersche Übersetzungen

und Nachbildungen fremder, meist russischer, polnischer und magyarischer Volkspoesien. Sie stehen in Daumers „Polydora“. Beide Zyklen ergänzen sich dichterisch und musikalisch aufs schönste. Die alten Liebeslieder-Walzer op. 52 sind von ungetrübt heiterer und glücklicher, im besonderen wienerisch-weicher und genießerischer Stimmung. Hier herrscht fast ausschließlich der Liebe Lust und Wonne. Nur ganz gelegentlich, wie in der erregt synkopierenden a-moll-No. 2 („Am Gesteine rauscht die Flut“), in den bald zarten, bald leidenschaftlichen Liebesklagen der No. 5 („Die grüne Hopfenranke“), No. 7 („Wohl schön bewandt war es vorehe mit meinem Leben“) und No. 16 („Ein dunkler Schacht ist Liebe“) oder in der schon erwähnten unmutigen No. 11 („Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten“) werden tiefere und ernstere Saiten angeschlagen. In die neuen Liebeslieder-Walzer op. 65 dagegen schleichen sich Untreue, Eifersucht, Verschmähung und Jammer in die Liebe ein. Schon ihre vielleicht herrlichsten Nummern — etwa „Finstere Schatten der Nacht“ (No. 2, a-moll), „Ihr schwarzen Augen“ (No. 4, d-moll), „Schwarzer Wald, dein Schatten ist so düster“ (No. 12, g-moll) und „Flammenauge, dunkles Haar“ (No. 14, a-moll) betonen den ungleich herberen, leidenschaftlicheren, dramatischeren und düsteren Grundton dieser zweiten Sammlung. Dem entspricht äußerlich die Wahl von Dur und Moll in beiden Heften. Im ersten stehen von achtzehn Nummern nur sechs in Moll, im zweiten die gleiche Zahl von nur fünfzehn. Von entzückender Schönheit ist der still verklarte Ausklang des ganzen zweiteiligen „Liebeswerkes“ in der Schlußnummer der zweiten Sammlung: „Nun, ihr Musen, genug!“ (Goethe). Hier verbreitert sich der $\frac{3}{4}$ -Takt des langsamen Ländlers zum ruhigen $\frac{9}{4}$ -Takt, und der Liebe Lust und Leid sänftigt sich zum Schlusse in dem süßen Dank an edle Frauen: „aber Linderung kommt einzig, ihr Guten, von euch“.

Das zweite Weltbürgerrecht im Reiche der Brahms'schen Soloquartette wurde den Zigeunerliedern für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte op. 103 erteilt. Noch einmal geben wir zu diesem Brahms'schen Hauptwerk Hanslick das Wort:

„Die »Zigeunerlieder« sind ein kleiner Roman, dessen Begebenheiten uns nicht erzählt, dessen Personen uns nicht genannt werden, und den wir

dennoch prächtig verstehen und nie wieder vergessen. — Mit wildem Ruf beginnt das erste Stück (No. 1): »He, Zigeuner, greife in die Saiten ein, spiel' das Lied vom ungetreuen Mägdelein!« Der Tenor singt vor, das Quartett wiederholt die Strophe, gegen den Schluß immer heftiger aufflammend. In dem folgenden Quartette (No. 2) »Hochgethürmte Rimaflut« klingt die leidenschaftliche Stimmung noch nach. Doch scheint der Zigeunerbursch bald ein anderes Liebchen gefunden zu haben: fröhliches D-dur folgt auf die Moll-Tonart, auf die zornige Klage leichtblütige Verliebtheit (No. 3): »Wißt Ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist?« Hierauf nimmt sie das Wort in ebenso heiterer Stimmung (No. 4): »Lieber Gott, Du weißt ja«, worauf sich alle Stimmen in übermüthiger Lust vereinigen (No. 5): »Brauner Bursche führt zum Tanze sein blauäugig schönes Kind«. Nun folgen zwei der allerschönsten Nummern, zwei Cabinetstücke, das eine neckisch-scherzhaft, das andere überquellend von ernster, tiefer Empfindung. Giebt es etwas Zierlicheres, als das Lied (No. 6) vom »schönsten Städtchen Kecs-kemet« — etwas Seelenvolleres, als das sich anschließende (No. 7) »Täusch' mich nicht, verlaß' mich nicht«? Ein Nachhall dieser Stimmung weht durch die melancholische Weise in g-moll (No. 8): »Horch, der Wind klagt«, die mit dem Segensspruch »Gott schütze Dich!« so treuherzig in die Dur-Tonart einlenkt. Auch das nächste Stück (No. 9) bringt den gleichen Wechsel zwischen g-moll und G-dur, aber wieder in ganz anderen Farben. Stürmisch wild beginnen alle Stimmen unisono: »Weit und breit schaut niemand mich an«; aber die Stimmung, die so rasch umschlägt bei Naturkindern, springt mit einem Satz (»Nur mein Schatz, der soll mich lieben«) in den hellsten Czardasjubil. Wieder gewinnt Sehnsucht und Herzeleid die Oberhand; ein inniges starkes Gefühl zittert durch das Lied (No. 10): »Mond verhüllt sein Angesicht«, dessen Begleitung wie von ferne an das stählerne Rauschen des Cymbals mahnt. Und nun stehen wir vor dem elften, dem letzten Stück der Sammlung (No. 11): »Rothe Abendwolken ziehen«. In süßem sehnsüchtigen Verlangen stürmt diese Melodie dahin, nach jedem Absatz von zwei starken trotzigten Akkordschlägen gleichsam vorwärtsgestoßen. Ein unvergleichlich poetischer Abschluß.“

Zur Entstehungsgeschichte der „Zigeunerlieder“ noch dies: Brahms wurde zu ihrer Komposition durch ein Heft mit fünfundzwanzig Ungarischen Volksliedern angeregt, dessen Auswahl Hugo Conrat einer bei Rószavölgyi in Budapest erschienenen größeren Sammlung Nagy Zoltáns in deutscher Übertragung mit dessen Klavierbegleitung entnommen hatte. Brahms war von den Texten dieser Volkslieder entzückt und komponierte fünfzehn dieser Weisen neu für Soloquartett mit Klavier; elf davon bilden unser op. 103, vier weitere wurden als vier Zigeunerlieder nachträglich in die Soloquartette des op. 112 (No. 3—6) untergebracht. Acht Nummern

des op. 103 hat Brahms selbst für eine Singstimme mit Klavier arrangiert; sehr zum Vorteil ihrer leichteren und volkstümlicheren Verbreitung, aber sehr zum Nachteil ihrer originalen Wirkung. Denn diese „Zigeunerlieder“ muß man nur in ihrer ursprünglichen Fassung als Soloquartette mit Klavier hören! Hier erst entfalten sie kraft ihrer intensiven klanglichen Beseelung und Fülle, ihres zündenden Feuers, ihrer echten ungarisch-zigeunerischen Lokalfarbe ihre hinreißende Wirkung.

Klanglich gehören die „Zigeunerlieder“ zum Farbenreichsten, was Brahms geschrieben hat. Wer Brahms allen musikalischen Farbensinn abspricht, der sehe doch nur einmal, wie fein er die Klangfarben dieser elf Nummern durch verschiedene technische Mittel abgewogen hat. Zunächst durch Wahl eines „Vorsängers“ oder einer „Vorsängerin“. In den Nummern 1, 3, 6, 7, 8 und 11 des op. 103 singt der Tenor, in No. 4 der Sopran jede Verszeile zuerst vor, worauf dann erst das Quartett — oder das Trio, wie in No. 6 — einsetzt; in No. 3 des op. 112, der leidenschaftlichen „Brennessel“ in f-moll, versichert in dem entzückenden zweiten Teil in F-dur zuerst der Tenor, daß aller Neid und Haß seiner Feinde wohl zu ertragen ist, wenn nur sein süßes Liebchen ihm treu bleibt; in der echten, leichtblütigen Zigeunermusik (Presto, d-moll $\frac{2}{4}$) der No. 4 („Liebe Schwalbe, kleine Schwalbe, trage fort mein kleines Briefchen“), deren zweiter Teil in D-dur thematisch so reizend durch Vergrößerung aus der jubelnd in der Art der Schlußnummer des op. 103 dahinstürmenden No. 1 („Himmel strahlt so helle und klar“) gewonnen wird, trägt erst der Alt, später der Alt und Tenor der kleinen geflügelten Botin Gruß und Brief an die Liebste auf. Dann weiß Brahms durch verschiedene Stimmgruppierung gar meisterlich Licht und Schatten zu verteilen. Der Einsatz der vier Stimmen in No. 8 erfolgt erst nach und nach — Tenor, Alt, Sopran, Baß —, absatz- und zeilenweise; die No. 10 bringt einen Wechselgesang zwischen den beiden Frauen- und Männerstimmen. Weiterhin durch kleine Zwischenspiele des mit aller fein durchbrochenen Filigrankunst des späten Brahms gesetzten Klaviers. Endlich durch vornehm stilisierte und idealisierte Nachahmung von Volksinstrumenten der Zigeunermusik; in No. 10 des op. 103 rauscht im Baß, in No. 1 des op. 112 („Vögleins Lied so lieblich erklingt“) in der Oberstimme des Klaviers

das Zymbal stählern auf. Die Form bevorzugt die knappe, plastische Gliederung der Volksmusik. Die No. 3 des op. 103 ist in ihrer scharfen Nebeneinanderstellung von ruhigem Allegretto und stürmischem Allegro in gleicher Tonart eine bewußte Nachbildung des heimatlichen Czardás; die *più presto-Stretta* der leidenschaftlich dahinstürmenden No. 9 (Allegro, g-moll) ist echte Zigeunermusik. Das alles verstärkt wohl die ungarisch-zigeunerische „Lokalfarbe“ dieses Werkes; ungarischer, zigeunerischer aber ist doch sein allgemeiner, seelischer wie musikalischer Grundcharakter.

Man darf die Behauptung wagen: Brahms' „Zigeunerlieder“ bilden mit den Ungarischen Tänzen für Klavier zu vier Händen das offenste, herrlichste und volkstümlichste Bekenntnis des Meisters zur ungarischen Volksmusik. Heimlich hat er es ja schon früh in den D-dur-Klaviervariationen über ein ungarisches Lied op. 21 Nr. 2 und in den Finalsätzen der beiden Klavierquartette op. 26, und später etwa in mancher Nummer der vierhändigen Walzer op. 39, im h-moll-Capriccio für Klavier aus op. 76 und im langsamen Variationensatz des C-dur-Klaviertrios op. 87 abgelegt, und er hat in manche seiner übrigen Werke, so etwa in den letzten Satz des B-dur-Klavierkonzerts op. 83 — a-moll-Seitenthema $\frac{2}{4}$ — in das Adagio und Finale des zweiten Streichquintetts op. 111 — echt ungarische Themen und „Zigeunerzitate“ hineingeheimnißt. Dort wie hier aber hat er die naturalistische Zigeunermusik nicht einfach kopiert, sondern kunstmäßig stilisiert und idealisiert, ohne ihre frische erdgeborene und naive Naturwüchsigkeit in Salonparfüm zu verflüchtigen. Wer das beglückend an sich erfahren will, spiele doch nur einmal die wenigen, entzückenden Pußta-Idyllen dieser „Zigeunerlieder“; unter ihnen möchte ich vor allem die unsäglich anmutige und lebenswürdige zweite Nummer der leider so unverdient im Gegensatz zum op. 103 in Vergessenheit bleibenden vier Zigeunerlieder aus op. 112 („Rote Rosenknospen künden schon des Lenzes Triebe“) nicht vergessen. Wie da zum Schluß der Bursch „zum ros'gen Mädchen kosen geht“ — erst im forte ungestüm hinabeilend, dann im piano und *dolcissimo* liebestrunken und weltvergessen schwärmend: das ist förmlich bildhaft anschaulich!

Der Vergleich des Brahms der „Zigeunerlieder“ mit Liszt, dem

Meister der „Ungarischen Rhapsodien“, liegt nahe. Liszt wird in der gelegentlichen „Parodie“ (im alten Sinne!) der Zigeunermusik zum Naturalisten; Brahms bleibt auch hier Idealist. Oder, wie Hugo Riemann es einmal so schlagend formuliert hat: „Die Brahmschen Zigeuner sind besser gezogene Musikanten als die Lisztschen, ohne daß sie doch darum an drastischer Verve eingebüßt hätten“. Vor allem jedoch muß das besonders scharf betont werden: auch als „Zigeuner“ bleibt Brahms in allem er selbst. Es gehört zu den wunderbarsten Erfahrungen beim Studium Brahms'scher Musik, daß man immer wieder sieht, wie fremde musikalische Anregungen und Ausdrucksmittel sich mit der Brahms'schen menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit harmonisch verschmelzen. Die Zigeunerlieder sind im Charakter, der mit folgenden Worten gezeichnet sei: „eigentümliche Melodiefülle, kecke Rhythmen, heldenkühnes Feuer hinter scheinbar trüber Melancholie, daneben stellenweise aufblitzend eine schier tolle Lustigkeit“ echte Zigeunermusik, in jeder Note und jeder Wendung aber ebenso echter Brahms. Wie Brahms es verstanden hat, die Natur dieser Zigeunermusik ungeachtet aller kunstmäßigen Einkleidung zu wahren, alle bloße Kopie zu meiden, das haben wir bei den Ungarischen Tänzen für Klavier ausführlicher nachgelesen.

Das unsterbliche innere Charakterthema der „Zigeunerlieder“, der Liebe Lust und Leid, lockt zum Vergleich mit den beiden Sammlungen der Liebeslieder-Walzer. Die „Zigeunerlieder“ schlagen beide natürlich an unmittelbarer, zündender Wirkung, intensivem Lokalkolorit und köstlicher Frische. Es ist aber auch im übrigen alles ganz anders und gegensätzlich. Dort, wie in den vierhändigen Walzern op. 39 das behagliche und heitere alte Wien der Schubert, Lanner und Strauß, hier die weite ungarische Pußta; dort Lied, hier Romanze und Ballade; dort die Idylle des anakreontischen Liebes- und Lebensgenusses, hier das Pathos der Liebesleidenschaft; dort Rhythmus und Metrum des Wiener Walzers, hier verschiedenes Tempo und verschiedene Takt- und Tonart in jeder Nummer.

DIE KLEINEN CHORWERKE

Wir teilen Brahms' kleine Chorwerke sofort in geistliche und weltliche. Die geistlichen kleineren und kleinen Chorwerke entstammen fast sämtlich den frühen sechziger Jahren und sind, zu eignen Gebrauchszwecken für seine von ihm in Detmold und Hamburg geleiteten Frauenchöre geschrieben, als praktische künstlerische Resultate seiner eindringenden Studien in alter Vokalmusik zu bewerten. Nur aus diesen praktischen Gebrauchsgründen erklärt sich Brahms', im Gegensatz zu der des in seinem Tonanfang stimmlich gleich beschränkten Männerchors erstaunlich reiche Pflege des zarten Frauenchors: wir besitzen sechsunddreißig mit oder ohne Begleitung geschriebene große und kleine Gesangsstücke und Kanons in sechs Werken für Frauenchor, doch nur ein einziges Werk für Männerchor von ihm!

Das älteste dieser Studienwerke (mit lateinischem Text) ist das Ave Maria op. 12 für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgelbegleitung. Das Orchester zeigt kleine Besetzung: Streicher, acht Holzbläser, zwei Hörner. Der Charakter des Stückes ist durchaus melodisch italienisierend, lieblich, zart und volkstümlich einfach. Die weichen Terzen seiner Themen lassen fast eher an italienische Weihnachtspastoralen als an Gebete zur Madonna denken. Die Frauen ziehen in zwei musikalisch antiphonierenden und imitierenden Gruppen — zweistimmiger Sopran, zweistimmiger Alt — in feierlicher Prozession zum Gnadenbild. Die Seligpreisung — der kleine Mittelsatz — nimmt vorübergehend dunklere Farbe an. Bei der Anrufung („Sancta Maria, ora pro nobis“) vereinigen sich die Stimmen zum Gebet im unisono, und das Orchester nimmt nun im forte ihre Weise auf. Das ist so genial gedacht, wie einfach ausgeführt; die Wirkung dieser Stelle, des poetischen Höhepunktes der Komposition, ist außerordentlich und von plastischer Bildkraft. Ganz Brahms ist bereits der sanft verklingende Schluß, dem das des im F-dur-Akkord des letzten gesungenen Taktes einen zarten, bitter-süßen Schmerzenszug verleiht.

Viel bedeutender ist schon der gleichalterige Begräbnisgesang op. 13 für Chor- und Blasinstrumente (je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner, drei Posaunen, Tuba und Pauken). Dieser un-

mittelbaren, gleichfalls als Trauermarsch stilisierten Vorstudie zum zweiten Satz des Deutschen Requiems („Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“) liegt der Choral mit dem aus dem 16. Jahrhundert stammenden Text „Nun laßt uns den Leib begraben“ in Wort und Ton zugrunde, den S. Bach für die vierstimmige Bearbeitung des geistlichen Gedichts „Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort“ verwandte. Aus dieser Choralmelodie gewinnt Brahms die anfangs der Bachschen notengetreue Weise seines volkstümlich einfachen und schlichten Trauergesanges. Man wird nicht gern an den Tod erinnert, wenn es so Hebbelisch herbe, starr und düster in altertümlicher musikalischer Holzschnittmanier, mit einer solchen, den Gesang der Parzen vorahnenden Knappheit der Form und Prägnanz des Ausdrucks geschieht wie hier. Die dunkle Farbe der Holz- und Blechbläser (zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, drei Posaunen, Tuba) und der Pauken bestimmt das Kolorit. Die graue, um das Baß-C herum „mit unerbittlichem, fast gleichmütigem Ernst, dem unabwendbaren Schicksal gleich“ (Spitta) schleichende, steif und ernst gemessene Sterbensmelodie lastet so schwer und trostlos-eintönig auf den Hörer, wie in jenem, dem Begräbnisgesang aufs engste verwandten Satz des Requiems. Die hellen Farben fehlen ganz; es dauert sehr lange, bis der Sopran bei der ersten großen Gipfelung „wenn Gottes Posaun' wird angehn“ im Forte auf C einsetzt, und die schwerblütig vergrübelte Komposition ein wenig Farbe und Klangsinlichkeit annimmt. Der Fortschritt in der Orchesterbehandlung, namentlich im Bläsersatz, gegenüber der ersten Orchesterserenade ist unverkennbar. Als Ganzes fesselt der Begräbnisgesang wohl mehr seelisch als musikalisch, und nicht zum wenigsten durch den, bei der Stelle im düsteren Unisono „Erd' ist er und von der Erden, wird auch wieder zu Erd' werden“ zu offenem Fatalismus gewandten Brahms'schen Pessimismus und die tiefe, herbe Innerlichkeit, mit denen der junge Meister zu den ewigen und ewig ungelösten Problemen von Leben und Tod Stellung nimmt. Musikalisch klingt im C-dur-Mittelteil („Sein' Arbeit, Trübsal und Elend ist kommen zu ein'm guten End“) nicht nur in der ruhigen Viertelbewegung der Singstimmen und in den Triolen der Begleitung die große C-dur-Stelle aus der Alt-Rhapsodie ganz leise und von ferne an. Dieses Dur-„Trio“ und das sanfte, gläubige Bekenntnis seines

knappen, eingeschobenen Zwischensatzes („Die Seel', die lebt ohn' alle Klag', der Leib schläft bis am letzten Tag, an welchem ihn Gott verklären und der Freuden wird gewähren“), vor allem aber die Wiederholung der schönen, diesen Mittelsatz abschließenden Sequenzenstelle („... in ewiger Freude und Wonne leuchten wie die schöne Sonne“), die die Oboe — auch ein Brahms'sches Lieblingsinstrument der Resignation — so rührend mit ihren Triolen-Arabesken verklärt, und dem die Wiederholung des düsteren Trauermarsches nach der des kleinen, vielsagenden Zwischenspiels auf dem Fuße folgt, sind die schönsten und die einzigen etwas helleren und wärmeren Partien des tiefersten Werkes.

Ungleich wärmer und eingänglicher geben sich die beiden nächsten kleinen geistlichen Chorwerke von ausgesprochenem Studiencharakter, die Marienlieder op. 22 für vierstimmigen gemischten Chor a cappella und der dreizehnte Psalm („Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen“) op. 27 für dreistimmigen Frauenchor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Die Marienlieder (mit deutschem Text) gehören zur Gattung der katholisierenden geistlichen Legende. Musikalisch sind sie dem Boden des altdeutschen geistlichen Chorliedes eines Eccard, Senfl, Prätorius, Schröter, Hasler, Schein, weniger auf dem der altrömischen und alt-niederländischen a cappella-Kunst eines Palestrina oder Orlando di Lasso erwachsen. Und dies nicht nur im gesamten Stil und Satz oder in einzelnen technischen Charakterzügen, sondern auch in der ganzen Stimmung. Brahms' Marienlieder sind ein Stück alter Chormusik des sechzehnten Jahrhunderts in Brahms'scher Nachbildung. Das erste Chorlied „Der englische Gruß“ stellt sofort den einfachvolkstümlichen, wie den zart archaisierenden Charakter der ganzen Sammlung fest. Er beginnt — *con moto* — mit volkstümlichen Hornquinten und der Gegenbewegung des Sopran und schließt in altertümlicher Kadenzierung und lauter reinen Dreiklangsfolgen von As-, B-dur über c-, f-, g-moll und Des-dur nach Es-dur. In der zweiten Nummer, „Marias Kirchgang“, ist die melodieführende Stimme nach Art des alten Tenors in die Mittelstimme des Alt verlegt. Diese Nummer ist auch als entzückende Probe chorischer Tonmalerei im naiven Stil und mit den einfachen Mitteln der Alten wohl die schönste. Maria fährt mit dem jungen Schiffer, der sie

vergeblich als Lohn zur Hausfrau begehrt, über den tiefen See zum Kirchlein hinaus. Als sie mitten auf dem See sind, fangen „alle Glöcklein zu läuten an“ (Baßquint es, b, Sopranquart b, es). Auch die letzte Nummer des ersten Heftes, „Marias Wallfahrt“, mit der schönen altertümlichen Schlußkadenz von F- über B-, C-, D- nach G-dur (mit e statt es) bei den Worten „so fern in's fremde Land, bis sie Gott den Herren fand“ und der schmerzlichen Moll-Trübung zum Schluß („daß das Himmelreich leidet Gewalt!“), wahrt den streng, doch zugleich lieblich und unaufdringlich zart archaisierenden Charakter dieser Sammlung. Die erste Nummer des zweiten Heftes, „Der Jäger“, entspricht etwa der gleichen des ersten Heftes: sie ist ebenso schlicht und volkstümlich. Die Perle dieses Heftes ist wohl die zweite Nummer, der innig getragene und im Poco Adagio andächtig gehaltene „Ruf zur Maria“ mit seinem rührenden und flehenden Refrain „Bitt' für uns, Maria!“ Tiefer in der Empfindung greift noch die folgende, „Magdalena“. Auf dieser einen Seite spricht auch in ihren weichen Terz- und Sextverbindungen zuerst und einzig in dieser Sammlung Brahms selbst zu uns. Die Schlußnummer, „Marias Lob“, braust im Allegro freudig und leicht beschwingt daher. — Brahms' Marienlieder bilden das schönste Beispiel für den zartsinnigen künstlerischen Marienkult des jungen Brahms; vielleicht ist auf seine Entwicklung neben den Detmolder und Hamburger Studien in alter Vokalmusik doch auch sein vorhergehender Aufenthalt in den katholischen Rheinlanden nicht ganz ohne Einfluß geblieben.

Der musikalische Charakter des dreizehnten Psalms: „Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen?“ — nicht des dreiundzwanzigsten, wie es infolge eines Druckfehlers auf dem Titelblatt in fast allen Brahms-Katalogen, Biographien und Programmen heißt — für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Klavierbegleitung hat mit dem, zur Zeit seiner Entstehung um die Mitte der sechziger Jahre noch ziemlich alleinherrschenden Typus der Psalmen Mendelssohns und seiner Schule ganz und gar nichts mehr zu tun. Er schließt sich vielmehr auch in seiner Form, einer Folge von kurzen, ohne Pause einander folgenden Sätzen und in mancherlei einzelnen Charakterzügen, wie der häufigeren Verwendung des leeren Quint-Schlusses, der motivischen und thematischen Imitation, den

strengen Kirchenschlüssen, an die alte italienische und die deutsch-italienisierende Kantate des 17. und 18. Jahrhunderts an. Im letzten großen Abschnitt („Ich hoffe aber darauf, daß du so gnädig bist“) weist dieser Psalm bereits vorahnend auf den vierten Satz („Wie lieblich sind deine Wohnungen“) des Deutschen Requiems hin. Der wortreiche Text wird mit außerordentlicher Knappheit bewältigt. Der Reichtum an Themen und Motiven gemahnt an die alte Motette. Der erste Teil, die Anrufung, moduliert ängstlich und unruhig fragend sehr stark und bleibt dem Text entsprechend herb, streng und düster. Der zweite nimmt weichere und fließendere Linien an („Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?“) und führt mit „Schaue doch und erhöre mich, Herr, mein Gott. Erleuchte meine Augen, daß ich nicht im Tode entschlafe“ den eigentlichen Psalmton wunderschön natürlich ein. Der ganz kurze dritte („Daß nicht mein Feind rühme, er sei mächtig worden“) imitiert kräftig und streitbar. Der vierte aber bringt den musikalischen Höhepunkt des Werkes, die über den ruhig begleitenden Vierteln der Orgel schwebende, wundervolle Kantilene „Ich hoffe aber darauf, daß Du so gnädig bist“, die mit breiten Duolen und wonnigen Sequenzen auf die Worte „Ich will dem Herren singen, daß er so wohl an mir tut“ eine herrliche, weit ausladende Schlußsteigerung erfährt.

Dagegen können wir dem nächsten Studienwerk und Beitrag zur Renaissance des geistlichen Chorliedes, den *Drei geistlichen Chören* op. 37 für Frauenstimmen a cappella, am schicklichsten einen Platz etwa neben den Marienliedern einräumen. In noch unvergleichlich höherem und ausschließlicherem Grade wie jene, sind sie der kunstreiche Niederschlag ernstester Studien im polyphonen a cappella-Stil, der altrömischen Schule des sechzehnten Jahrhunderts, den wir nach ihrem größten Meister den Palestrinastil zu nennen pflegen. Der Text ist diesmal lateinisch. Die beiden ersten Chöre — O bone Jesu, Adoramus te Christe — sind den Improperien der Karwoche entnommen, der dritte — Regina coeli — weist in die Osterzeit. Die Form ist ungemein streng und löst in allen drei Nummern die schwierigsten Probleme des Kanon. Die erste Nummer, O bone Jesu, gruppiert die vier Frauenstimmen zu zwei und zwei — erster Sopran, erster Alt und zweiter Sopran, zweiter Alt — und bringt einen Kanon in motu contrario (in der Umkehrung) zwi-

schen erstem Sopran und zweitem Alt. Die zweite Nummer, *Adoramus*, ist ein langer, streng durchgeführter vierstimmiger Kanon im Abstand eines Taktes; erst zum Schluß bei der Anrufung Gottes und der Bitte um Barmherzigkeit („Domine, miserere nobis“) treten die vier Stimmen zu einfachen palestrinensischen Dreiklangsharmonien zusammen. Die schönste, umfangreichste und auch klangsinnlich wirkungsvollste Nummer ist die der Himmelskönigin geweihte dritte, *Regina coeli*. Der erste Teil bildet einen in der Melodieführung reich kolorierten Kanon in der Umkehrung zwischen einem Solosopran und Soloalt, während der Chor kurze und freudige vierstimmige Alleluja-Rufe dazwischenwirft. Im zweiten Teil, dem *Responsorium*, geht der vierstimmige Chor selbst, in zwei zweistimmige Gruppen geteilt, zum Kanon in gleicher Art über. Erst zum Schluß („alleluja“) vereinigen sich die beiden Solostimmen mit ihm zu kanonischen Engführungen, die in majestätische und einfache vierstimmige Harmonien münden.

Ungleich mehr wie die fast volkstümlich schlichten und eingänglichen Marienlieder sind diese drei geistlichen Frauenchöre ein strenges Studienwerk. Als eine Mustersammlung in den schwierigsten Formen des Kanon bilden sie die Fortsetzung eines anderen, wenige Jahre vorher begonnenen kleinen geistlichen Studienwerkes aus der Detmolder und zweiten Hamburger Zeit: dem *Geistlichen Lied* („Laß dich nur nichts nicht dauren“) von Paul Flemming op. 30 für vierstimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Als eine ungemein kunstvolle Studie im Kanon — es ist ein sog. Doppelkanon in der Untersekunde (untere None) zwischen Sopran und Tenor, Alt und Baß — reihen wir es am passendsten den späteren drei geistlichen Chören für Frauenstimmen a cappella op. 37 an. Aber in noch weit höherem Grade wie bei jenen ist aller Schulstaub vom Ganzen entfernt. Die Form ist klar und einfach: dreiteilig, mit kurzen, Bachisch gefärbten und in ruhigen Vierteln im allabreve-Takt figurierenden Orgel-Zwischenspielen zwischen jeder der drei Strophen, die Empfindung warm und sanft, der Klang weich und schön, gradezu verklärt aber in dem bereits nach echt Brahmscher Art breit ausladenden und mit tief beruhigender Bachischer Subdominantwirkung (das herrlich wirkende des!) abschließenden Amen. Das Stück ist vor-Bachisch, ja beinahe

altniederländisch in der erstaunlichen Meisterschaft über die schwierigsten kontrapunktischen Probleme, Bachisch in Ton, Charakter, Harmonik und vor allem auch darin, daß der Laie von all der erstaunlichen Künstlichkeit des Satzes nichts merkt, vielmehr alles in Wohlklang und Empfindung aufs natürlichste aufgelöst erscheint.

Weit über den reinen oder überwiegenden Studiencharakter hinaus weisen dagegen Brahms' große Motetten für gemischten Chor a cappella. Wir haben drei Sammlungen aus allen Schaffensperioden, op. 29, 74 und 110. Die Stimmenzahl ist verschieden: fünf (op. 29), vier und sechs (op. 74), vier und acht (op. 110). Sie stammen schon durchweg aus der Wiener Zeit und gehören zur Gattung der deutschen Choralmotette mit fortlaufendem Cantus firmus. Brahms' Motette steht in noch höherem Grade wie sein geistliches und weltliches Chorlied im schärfsten Gegensatz zur Motette Mendelssohns und seiner Schule. Ihrer italienisierenden Weichheit im Charakter, ihrem Wort für Wort, Silbe für Silbe skandierenden Satz und Stil setzt Brahms die kernige Herbigkeit und den alle Worte und Silben kurzer Tonwellchen in ein brausendes Tonmeer majestätisch langer, sich kreuzender, in Nachahmung einander jagender Tonwogen auflösenden Stil der alten Motette Bachs und der großen deutschen vor-Bachischen Meister entgegen. Auch die Brahmssche Motette ist ein herrlicher Beitrag zu des Meisters hohem Streben, alte große Vokalkunst durch die Mittel unsrer modernen Zeit mit neuem und ganz persönlichem eigenen Leben und Gefühl zu erfüllen. Man wird darum in der Brahmsschen Motette nicht allein Sebastian Bach, sondern auch seine großen deutschen und italienischen Vorgänger zu finden wissen.

Die beiden fünfstimmigen Motetten des op. 29 vom Jahre 1864 hat der dreißigjährige Chormeister der Wiener Singakademie geschrieben; sie sind die köstlichen Früchte langjähriger eigener tiefer Versenkung und praktischer Pflege großer Bachscher Vokalkunst und im Sinne seiner damaligen Chorleistertätigkeit eine ideale „Gelegenheitsmusik“. Beide Brahmssche Motetten — „Es ist das Heil uns kommen her“ und „Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz!“ — sind Prunk- und Prachtstücke schweren kontrapunktischen Stils, der erst an Choraldurchführungen, gleichzeitig doppelt verlängerten Werten

im Cantus firmus, an Imitationen und Umkehrungen der Themen, rhythmischen Veränderungen, Verlängerungen und strengen Schlußfugen sein Genügen findet.

Als Beispiel dafür diene die erste Motette „Es ist das Heil uns kommen her“. Ihren Eingang bildet der vierstimmig und durchaus in Bachscher Art gesetzte Choral. Darauf folgt die Choraldurchführung als strenge fünfstimmige Fuge. Der Cantus firmus liegt im ersten Baß. Die übrigen Stimmen bereiten seinen, jedesmal im majestätischen Forte erfolgenden Eintritt derart vor, daß sie jede einzelne der sieben Verszeilen in gegenseitiger Imitation durchführen. Ihren beweglichen Vierteln und Achteln stehen die doppelt verlängerten, daher meist mit schweren Halben arbeitenden Noten des Cantus firmus in gleichzeitiger Imitation in prächtigem rhythmischen Gegensatz gegenüber.

Die zweite Motette „Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz“ aus dem einundfünfzigsten Psalm fährt noch schwereres kontrapunktisches Geschütz auf. Dem einleitenden Choral in der ersten Motette entspricht in der zweiten ein eröffnendes Andante moderato in G-dur, das in seiner weichen Klangs Schönheit und in seinem scheinbar ganz einfachen akkordischen Satz von fern an Mendelssohn gemahnt. Scheinbar — denn der zweite Baß ist die gleichzeitig einsetzende, fast völlig streng durchgeführte Nachahmung des Sopran in verlängerten Notenwerten (Canon per augmentationem). Die anschließende vierstimmige Fuge („Verwirf mich nicht von deinem Angesicht“) ist bei allem inneren Schwung außerordentlich künstlich und vergißt weder der Umkehrung des Themas noch seiner Verlängerung oder rhythmischen Verwandlung. Während die etwas kleinere erstere Motette des op. 29 nur eine große Fuge aufweist, bringt die zweite Motette noch eine feurige und mehr in Händelscher als in Bachscher Art gesetzte und leicht kolorierte Schlußfuge („und der freudige Geist erhalte mich“). Zwischen diesen beiden Fugen aber stellt Brahms wieder wie zu Anfang einen ruhig getragenen, fünf- bis sechsstimmigen Satz, der abermals wie dort ein meisterlich verhülltes kontrapunktisches Geheimnis birgt: einen Kanon in der Sekunde (Unterseptime) zwischen Tenor und zweitem Baß zu den Worten „Tröste mich wieder mit deiner Hilfe“. Die Klangwirkung dieses Satzes ist wunderbar; die vorwaltenden Männer-

stimmen geben ihm eine dunkle und intensiv beseelte Wärme der Klangfarbe. Die helleren Frauenstimmen setzen erst mit dem zehnten Takt ein; beide Stimmengruppen sind durchweg getrennt behandelt.

Zur höchsten kontrapunktischen Kunst gesteigert erscheint dies alles in den beiden, fünfzehn Jahre später in Wien geschriebenen und bezeichnenderweise dem großen Berliner Bachforscher und Brahms-Freunde Philipp Spitta gewidmeten großen Motetten des op. 74 „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen“ und „O Heiland, reiß die Himmel auf“. Auch seelisch erscheint hier alles womöglich noch reifer, geistiger und poetischer. Es ist Musik, die in ihrem Text aus der Kirche in die Welt hinaus, in ihrer Musik aus der Welt und dem Konzertsaal in die Kirche hinein weist. Doch es ist zugleich Musik, die in Roms St. Peter so gut wie in Leipzigs St. Thomas erklingen kann. Die erste (vierstimmige) dieser beiden Motetten ist die im ganzen seelisch mannigfaltigere, reichere und in Ausdruck und Form freiere. Nach ihrer poetischen Behandlung der eröffnenden Frage nennt sie Billroth geradezu die Motette „Warum?“ Er stellt sie an Bedeutung unmittelbar neben das „Deutsche Requiem“ und weist einen Teil ihrer einzigartigen Schönheit mit Recht auch dem Text zu, so „menschlich und so göttlich zugleich und doch konfessionslos. Kindliche Fragen und Greisenweisheit und Mannes Zweifel, alles ist darin“. Dieses „konfessionslos“ meinte Brahms, wenn er scherzweise Elisabeth von Herzogenberg um neue Motettentexte bat, da es ihm in der Bibel nicht „heidnisch“ genug sei. Die Motette ist viersätzig. Der erste vierstimmige Satz, ihr eindrucksvollster Teil, nimmt in breiterer Ausführung die „Elendklage“ der Schlußnummer („Vergangen ist mir Glück und Heil“) des op. 62 wieder auf und gehört textlich zu den Vorläufern der vier Ernsten Gesänge“. Zum ersten Male steht Brahms als der große Sänger des pessimistischen Weltschmerzes, des Todessehnsens der Elenden und Betrübten, die den Tod als willkommenes Ende ihrer irdischen Leiden und Demütigungen ersehnen, in aller schwerblütigen und tiefen Lebensauffassung des Niederdeutschen vor uns. Warum ist Licht und Leben den Mühseligen gegeben? „Warum?“ fragt der Meister dreimal in Doppelfrage zweifelnd, bitter und schmerzlich. Dieses „Warum?“ gliedert den ersten Satz in drei Teile. Der erste,

fragende fugiert in erregten Intervallen und chromatischer Linienführung. Der zweite („Die des Todes warten kommt nicht“) schildert in breit lastender Synkopierung die stumpf ergebene Erwartung derer, die sich nach dem Tode sehnen. Der dritte gedenkt im unsicher und zaghaft dahintastenden Unisono des ratlos umherirrenden Mannes, dem Gott seinen Weg bedeckt. Der zweite, sechsstimmige Satz sucht einen Ausweg aus diesem grauen Elend, indem er mit den Worten „Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott“ die Menschen zum Gebet aufrüttelt. Die Form ist die des strengen Kanon; das Thema entstammt dem „Benedictus“ der kontrapunktischen Jugendmesse. Der gleichfalls sechsstimmige dritte Satz bringt in seinem ersten Teil die Seligpreisung („Siehe, wir preisen selig“) in dichtem polyphonischen Gewebe und leitet dann unmittelbar zum antiphonisch gehaltenen zweiten („Die Geduld Hiob habt ihr gehört“) über, der zum Schluß („denn der Herr ist barmherzig und Erbarmer“) wieder zum sanften Ende des zweiten Satzes mit seiner milden, von Brahms so sehr geliebten Subdominantwirkung zurücklenkt. Wie die erste Motette des op. 29 mit einem vierstimmigen, leicht figurierten Choralsatz in Bachs Art beginnt, so schließt die erste des op. 74 mit einem solchen („Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin“). Damit ist der große Weg innerer seelischer Entwicklung in dieser Motette von bitterem Zweifel, leiser Anklage und mitfühlendem Schmerz über das oft ganz unverschuldete Elend, die harte Ungerechtigkeit und brutale Selbstsucht dieser Welt durch Gebet zu freudigem Gottvertrauen durchlaufen.

Die zweite der beiden Motetten des op. 74, „O Heiland, reiße die Himmel auf“, schließt sich in Form und Satz ihrer Bearbeitung dieses alten Adventliedes wieder an die erste Nummer des op. 29 („Es ist das Heil uns kommen her“) an. Sie hat gleichfalls die Form der Chormotette ohne Soli mit fortlaufendem Cantus firmus. Doppelt erstaunlich, daß diese selbstgewählten engen formalen Grenzen den Reichtum des seelischen Ausdrucks gradezu steigern, statt ihn zu mindern! Über alles aber ist ein Bachisch feingewirktes kontrapunktisches Prunkgewand gebreitet. Der Cantus firmus ändert seine Lage in jeder der fünf Strophen (Versus). In der ersten und zweiten liegt er im Sopran, während die übrigen Stimmen imitieren; in der dritten im Tenor, in der vierten im Baß; die fünfte Strophe

(„Da wollen wir all' danken dir“) ist eine Doppelfuge. Ein lebhaft figuriertes „Amen“ beschließt wie in den späteren „Fest- und Gedenksprüchen“ das Werk.

Die dritte und letzte Motettensammlung op. 110 für vier- und achtstimmigen Chor a cappella, textlich durchweg auf einen tief-ernsten Ton gestimmt, tut noch ein neues und eigenes Stück alter Vokalkunst dazu: die Doppelchörigkeit. Man wird sie sofort mit den ihnen unmittelbar vorausgehenden Fest- und Gedenksprüchen des Jahres 1890 op. 109 für achtstimmigen gemischten Chor a cappella zusammenhalten, in denen Brahms, wie wir in seiner Lebensgeschichte lasen, seinen musikalischen Dank für den Hamburger Ehrenbürgerbrief an Se. Magnifizenz, den Herrn Bürgermeister Dr. Carl Petersen, abstattete. Beide echten Brahms'schen Spätwerke zeigen in der geschlossenen Einheit ihrer Grundstimmung, der schmucklosen Strenge und konzentrierten Knappheit ihrer Form, der hohen Kunst ihres wunderbar feinen und festen musikalischen Stimmengewebes, daß Brahms nunmehr nicht nur Bach, sondern auch Schütz und die großen alten italienisch-venezianischen Meister des doppelchörigen Satzes, voran die beiden Gabrieli und Lotti, innerlich in sich aufgenommen, durchgearbeitet und in seiner eignen Persönlichkeit umgeschmolzen hat. Die Texte der ersten Motette aus op. 110 („Ich aber bin elend und mir ist wehe“) und der drei Fest- und Gedenksprüche („Unsere Väter hofften auf dich“ — „Wenn ein starker Gewappneter seinen Palast bewahret“ — „Wo ist ein so herrlich Volk“) hat sich der bibelfeste Meister wieder selbst aus der Bibel zusammengestellt, und wir erinnern uns, daß er sich auf die der Fest- und Gedenksprüche etwas ganz Besonderes zugute tat.

Die drei Motetten für vier- und achtstimmigen Chor a cappella op. 110 zeigen in ihrem außerordentlich düsteren und herben Charakter den „letzten Brahms“. Die erste („Ich aber bin elend“) ist achtstimmig und von eigentümlicher Schönheit in der auf knappstem Raum zusammengedrängten, schärfsten Gegensätzlichkeit von herber Strenge („Herr, Herr Gott!“) und mildem Trost („Barmherzig und gnädig und geduldig“). Das altertümliche, altmeisterliche Kolorit dieser drei Motetten schlägt sie harmonisch wie rhythmisch und metrisch bereits in voller und bewußter Klarheit an.

Die zweite Motette in f-moll, „Ach, arme Welt, du trügest mich“, mit dem dorisch gefärbten, herben d (statt des) in f-moll ist noch herber, aber in der zweiteiligen strophischen Form des Chorliedes ungemein knapp und schmucklos. Sie ist die einfachste und kleinste aller Brahms'schen Motetten. Zartpoetisch ist ihr Schluß: erst das Wort „Frieden“ führt das verklärende Dur mit sich. Die dritte und größte Motette dieser Sammlung „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ in c-moll gehört zum Unnahbarsten, Herbstes und gesanglich Schwierigsten, was Brahms je für Chor geschrieben. Wieder fliegen unsre Gedanken zu den beiden früheren „Elendklagen“ des op. 62 No. 7 und op. 74 No. 1 zurück; „steh' uns in unsrem Elend bei“, heißt es in der zweiten Strophe. Nur liegt der Fall hier gewissermaßen viel einfacher, und für pessimistische Zweifel und Anklagen wie im ersten Satz der Motette op. 74 No. 1 ist hier kein Raum. Die Schilderung der großen Nöte des Lebens, aus denen wir oft nicht aus noch ein wissen, ob wir gleich früh und spät sorgen, und die gläubige Anrufung Gottes um Erlösung aus ihnen bringt die scharfe Zweiteilung im Thematischen sofort von selbst mit sich. Für jene hat Brahms ein wie gepreßt in zwei Takten sich emporhebendes und wieder zurücksinkendes c-moll-Thema gewählt, das auch in dem enggeführten Einsatz der Männerstimmen des zweiten Chores die unruhig drängende Ratlosigkeit der gequälten Menschen sehr schön und überzeugend versinnlicht. Für diese stellt er bei den Worten „So ist das unser Trost allein, daß wir zusammen ingemein dich rufen an, o treuer Gott“ ein rhythmisch markantes und festgefügttes Thema von energischer harmonischer Gestaltung auf. Die dazwischenliegenden Partien malen nach altmeisterlicher Art in einförmiger Geschäftigkeit die unruhige Ratlosigkeit, das vergebliche, unablässige Sorgen der Menschen und ihren streng gebundenen Gehorsam gegen Gott. Es steckt viel seelisch Feines, viel stilles Selbstbekenntnis verborgen in ihnen. Wie treten sich die Stimmen in ihrer Ratlosigkeit, wo aus noch ein, förmlich einander fugierend auf die Fersen; wie eifrig wiederholen sie dieses Spiel beim Sorgen früh und spät; wie alttestamentarisch starr und ergeben versichern sich die beiden, hier ganz antiphonisch behandelten Chöre eifrig ihres Gehorsams gegen Gottes Wort! In diesem, zunächst ganz eigentümlich berührenden Schluß-

teil liegt Schlüssel und Lösung der Textauffassung dieser Motette. Wer da mit Bewegung sieht, wie das zweite „Glaubenthema“ zuerst in f-moll einsetzt und sogar bei seinem letzten Erscheinen zum Schluß bei der Seligpreisung („Dich allzeit preisen hier und dort“) in dieser Moll-Tonart verharret, um sich schließlich in Terz-Gegenbewegung der Mittelstimmen förmlich zur Dur hinaufzuquälen, weiß bei einiger Kenntnis Brahms'schen Wesens ohne weiteres, wie das gemeint ist.

Motetten großen Stils sind in dieser Sammlung nur die erste und letzte Nummer, und wieder ragt die Schlußnummer an innerer Bedeutung und Meisterschaft in Form und Satz über alles Vorhergehende weit empor. Sie ist die letzte und unmittelbar zu ihnen hinüber führende Brücke zu den „Fest- und Gedenksprüchen“ op. 109 für achttimmigen gemischten Chor a cappella.

Die vaterländische Tendenz des bewahrenden, mahnenden und warnenden „getreuen Eckart“ Brahms im Text der Fest- und Gedenksprüche und ihre prunkvolle Achttimmigkeit stellt sie zum „Triumphlied“ als Zeugen und Niederschläge der überwallenden patriotischen Empfindungen und Gefühle unsres Meisters, die der glückliche Ausgang des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 in ihm hervorgerufen. Es gibt heute vielleicht kein Werk von Brahms, das im Text eine derartig zeitgemäße „Aktualität“ im Text besitzt, wie diese Fest- und Gedenksprüche, keins, in dem Brahms wieder so erstaunlich „modern“ erscheint, wie hier. Von den Anfangsworten: „Unsere Väter hofften auf dich; und da sie hofften, halfst du ihnen aus“ über die des Mittelstücks: „Wenn ein starker Gewappneter seinen Palast bewahret, so bleibt das Seine in Frieden. Aber ein jeglich Reich, so es mit ihm selbst uneins wird, das wird wüste, und ein Haus fället über das andere“ bis zu den Schlußworten „Hüte dich nur und bewahre deine Seele wohl, daß du nicht vergessest der Geschichte, die deine Augen gesehen haben. Und daß sie nicht aus deinem Herzen komme all dein Lebelang. Und sollt deinen Kindern und Kindeskindern kundtun“ scheint dieser Text nicht nur für das Deutschland von 1870/71, sondern auch für das von 1914/18 und ganz besonders — leider! — für das nach 1918 und von heute geschrieben zu sein. So fürchterlich hat sich das vielleicht im stillen von dem großen Patrioten und

Bismarckianer Brahms gefürchtete und vorausgeahnte Verhängnis des deutschen Nationalfehlers innerer Zwietracht und zerstörenden Bruderzwistes im großen Zusammenbruch erfüllt!

Nicht nur in der Achtstimmigkeit, sondern auch in ihrem Stil und Satz klingt noch einmal das Triumphlied verborgen in den Fest- und Gedenksprüchen an. Alle drei Stücke sind in sich dreiteilig und dabei, namentlich dynamisch, auf starke Gegensätzlichkeit angelegt. An Schütz, Bach und Händel gemahnt die reiche und schlagend anschauliche Verwendung der chorischen Koloratur zum Zweck der Tonmalerei und Charakteristik („und wurden errettet und wurden nicht zuschanden“ im ersten, „seinen Palast bewahret“) im zweiten Stück. An die alten venezianischen Meister des doppelchörigen Satzes erinnert der wie in alten satten Goldfarben erstrahlende, wunderbar warme und leuchtende Glanz der feierlich getragenen und mehr homophon-akkordisch gehaltenen Partien. Alle drei Stücke archaisieren stark in Harmonie und Stimmenführung, wie auch in der altmeisterlich breit von einem Teil zum andren gespannten Gedankenbrücke des „Aber“: (zwei g-moll-Dreiklänge in Halben mit beginnender Viertelpause im $\frac{3}{4}$ -Takt) im zweiten Stück; das Resultat ist in dem feierlich und feurig bewegten Schwung, der die großen kontrapunktischen Partien, der einfachen, eindringlich mahnenden und bittenden Herzlichkeit, die die mehr homophonen Partien durchzieht, doch wieder ganz unverkennbarer und eigener Brahms. Die deutschen Tempobezeichnungen „Feierlich bewegt“ (N. 1), „Lebhaft und entschlossen“ (No. 2), „Froh bewegt“ (No. 3) erscheinen wirklich symbolisch für das ganze Werk: es ist eine echte festliche, also aus festlich und freudig bewegtem Herzen geborene Musik, zugleich aber auch eine Musik, die bei allem männlichen und energischen Grundcharakter im Gegensatz zur letzten Motettensammlung grade einer schönen und herzlichen seelischen Wärme keineswegs entbehrt. Altmeisterlich ist endlich auch die Klangwirkung. Sie entfaltet stellenweise eine berauschte Schönheit in der Doppelchörigkeit und zeigt sich im Alternieren oder Zusammensingen der beiden vierstimmigen Chöre aufs feinste abgewogen. Und grade im Alternieren liebt es Brahms, einen weiteren technischen Kunstgriff alter Chorsatzkunst anzuwenden: er läßt, wie gleich zu Anfang des ersten Spru-

ches bei dem wuchtigen, gleich darauf („hofften auf dich“) in der Umkehrung gebrachten Unisono in Halben „Unsere Väter“, den ersten Chor die drei Unisono-Noten des zweiten Chores f — c — a durch Zwischennoten in Vierteln „auszieren“.

Bei aller Bewunderung der doppelchorisch „dichten“ und majestätisch vollen Partien, der wenigen, aber genialen und charakteristischen Tonmalereien — die fugierten Engführungen bei „Ein jeglich Reich, so es mit ihm selbst uneins wird“, die Engführungen bei „und ein Haus fällt über das andere“ im zweiten Spruch —: das Innerlichste und Brahmsischeste steht doch wohl in den „stillen“ und ein- bis nur halbchörigen Partien. Dahin rechne ich vor allem den so wunderbar milde, feierlich-dunkel und warm in den Männerstimmen der beiden Chöre einsetzenden, mehr homophon-akkordisch gesetzten Schlußteil des ersten Spruches „Der Herr wird seinem Volk Kraft geben, der Herr wird sein Volk segnen mit Frieden“; dahin jene Stelle im zweiten Spruch, wo in geheimnisvollem piano und mit klagenden Vorhalten in ergreifender Eindringlichkeit die schrecklichen Folgen innerer Zwietracht geschildert werden („Das wird wüste“); dahin endlich beinahe den ganzen dritten Spruch, in dem der Meister sein geliebtes Volk so recht aus Herzensgrunde bittet, seiner Geschichte und dessen, was seine Augen Großes und Edles gesehen haben, niemals zu vergessen. Die Herzenswärme, die dieser, so herrlich mit der Imitation des F-dur-Dreiklages in Tenor und Sopran einsetzende Spruch ausstrahlt, ist unwiderstehlich und wirkt heute besonders tief ergreifend da, wo schlichte, enggeführte Akkorde zu Anfang des zweiten Teiles und den Worten „Hüte dich nur und bewahre deine Seele wohl“ im piano das Volk beschwören, seiner ruhmvollen Vergangenheit nicht zu vergessen. Das Herrlichste aller drei Sprüche aber kommt doch wohl zuletzt: der erhaben-großartige und in wundervoller Breite und Ruhe gipfelnde, kunstreich polyphonische Aufbau des das ganze Werk feierlich verklärt beschließenden „Amen“.

Auch von Brahms' kleineren weltlichen Chorwerken ist der größere und gleichfalls ausgesprochenen Studiencharakter tragende Teil in die sechziger, die Detmolder und Hamburger Jahre zu setzen. Hier ist wieder das meiste für Frauenchor geschrieben, und abermals sucht der junge Meister Halt, Muster und Vorbild zur erstrebten

Renaissance des Chorliedes bei den alten Meistern. Diese Wiedergeburt war für das unbegleitete oder begleitete Chorlied so wichtig und notwendig, wie für das begleitete Sololied. In beiden herrschte der weichliche, süßliche und flache Stil des gewaltigen Trosses der kleinen Mendelssohn-Epigonen. Brahms ging von ganz anderer Grundlage aus. Er begann wohl auch hier als Romantiker, aber er mischte der Romantik sofort einen tüchtigen und gesunden Zuschuß alten Geistes bei. Dem Ave Maria der kleinen geistlichen Chorwerke entsprechen als erstes weltliches Chorwerk die Vier Gesänge für dreistimmigen Frauenchor op. 17 mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe aus dem darauffolgenden Jahre. Ihr auch klanglich romantischer und lieblicher Charakter stellt sie etwa an die Seite der beiden Serenaden für Orchester. Wie immer bei Brahms, geht die Wahl der begleitenden Instrumente mit innerer Notwendigkeit aus dem Text hervor. Das erste Chorlied „Es tönt ein voller Harfenklang“ fordert die in rauschenden Arpeggien bald sanft, bald mächtig wogende Harfe. Dazu ein Horn in C-tief, das mit seinem ostinaten Schumann-Motiv *g c d g* das luftige, improvisatorisch frei gespannte Gewebe dieses herrlichen Klangstücks thematisch gewissermaßen zusammenhält. Weniger bedeutend sind die beiden mittleren Stücke, das Lied des Narren aus Shakespeares „Was ihr wollt“: „Komm' herbei, Tod!“ mit dem allerdings wundervollen Schluß: „Treu hält es“ — „Und weine“, und Eichendorffs süß und lieblich schwärmender „Gärtner“: „Wohin ich geh' und schaue“, der mit Mendelssohns weichem Antlitz nach seiner „vielschönen hohen Poesie gerät, bietet auch in dieser Sammlung die letzte, nordische Nummer, der „Gesang aus Fingal“ (Ossian) das weitaus Bedeutendste. Sie ist nordisch nicht nur im Klang — hier geben namentlich die beiden Hörner in C-tief die ganz eigentümliche und echt nordische Klangfarbe —, sondern auch im Charakter und in der Stimmung. Das Stück steht in der Gadeschen Ossian-Tonart c-moll. Sein Inhalt bildet die Totenklage des liebenden Mädchens von Inistère um den gefallenen jungen Helden Trenar am Felsen der brausenden Winde. Diese Klage ist in die volkstümlich einfache Weise eines stilisierten Trauermarsches im $\frac{2}{4}$ -Takt gefaßt. Im wunderschönen Mittelteil (As-dur-Alternativ) nimmt die starre Klage zu Anfang rührende und süße melodische Züge an, der bald fahle

nordische Visionsstimmungen von des Erschlagenen heulenden grauen Hunden, die seinen Geist zuhause vorüberziehen sehen (kleine Sekundfortschreitungen) und — im geheimnisvollen Unisono der Singstimmen — von der Totenstille in Halle und Heide immer mehr nachdunkelnde und so ganz natürlich zur Wiederholung des Hauptsatzes hinüberleitende Farben verleihen. Und hier, in dem C-dur-Schlusse, bricht aller Schmerz des Mädchleins von Inistere in wiederholten Ausrufen noch einmal rührend und verzweiflungsvoll, dann aber unter dem endlichen Zuspruch des Chores immer zarter sich sänftigend aus.

Von beinahe volksliedartiger Einfachheit in Inhalt und Form, dabei frisch und melodisch geben sich die Lieder und Romanzen op. 44 (zwei Hefte) für vierstimmigen Frauenchor a capella oder mit Begleitung des Pianoforte ad libitum. Jedes Heft birgt eine Perle. Das erste die „Barkarole“ aus dem Italienischen vom jungen Fidelin („O Fischer auf den Fluten“), das zweite die „Märznacht“ von Uhland. In der Barkarole ist durch Abwechslung zwischen zwei Solo-Vorsängerinnen und dem Tutti, durch weiche Terzen- und Sextengänge der italienische Lokaltönen zum Entzücken echt getroffen. Die „Märznacht“ führt schweres kontrapunktisches Geschütz auf engem Felde auf: erster Sopran und erster Alt einerseits, zweiter Sopran und zweiter Alt andererseits malen kanonisch (im Quintintervall) und halbem Taktabstand in jammernden chromatischen Gängen das Brausen der Sturmnacht; als den nächtlichen Wanderer aber das „schaurig süße Gefühl“ des Frühlingsnahens ahnend packt, da wandelt sich düstres b-moll in heitres B-dur, und aus dem herben Kanon in der Quint wird ein weicher Kanon in der Sext mit süß-schmerzlichen Akzenten (das ges in der Subdominant!). Die übrigen Nummern dieser Sammlung sind schwächer; ganz schwach ist allerdings keine einzige. Namentlich die vier Heyseschen „Jungbrunnen“-Lieder im zweiten Heft bringen bei aller volkstümlichen Einfachheit von Inhalt und Form manch' neuen und eigenen Ton. Hier verdient das innige „Und gehst du über den Kirchhof“ mit seiner elementar wirkenden Gegenüberstellung von Moll und Dur und seinem sinnigen Schumann-Zitat im Anfang die Krone. Im ersten Heft werden wir noch auf des alten Voß' geziert altertümelndes „Minnelied“ mit seiner dreitaktigen Gliederung und seinem

aparten Rhythmus, auf Eichendorffs frischen, hörnerdurchschwellten „Bräutigam“ und Uhlands, wie ein wehmütiges Volkslied wirkende „Nonne“ mit dem rührenden Ausklang, im zweiten auf Wilhelm Müllers, den im Meer ertrunkenen Liebsten beklagende „Braut“ weisen, die anfangs im elastischen $\frac{3}{2}$ -Takt steht und in der ganz leise slawisierenden Musik freilich beinahe eher aus Mähren, wie von der Insel Rügen zu stammen scheint.

Das dritte und letzte Chorwerk für Frauenstimmen ist ein Spät-Brahms aus dem Jahre 1891 und trägt den männiglich abschreckenden Titel: *Dreizehn Kanons für Frauenstimmen* op. 113. Sie erfüllen die schwere Aufgabe, ein ausgezeichnetes Studienmaterial für Frauenchöre in Form von vielfach dem deutschen Volks- und Kinderliederschatz entnommenen kurzen Weisen zu bieten, so unaufdringlich wie gemüt- und humorvoll. Goethe führt mit den beiden ersten Nummern in die Sammlung ein; die übrigen elf Nummern sind den älteren Romantikern, voran dem von Brahms so geliebten Rückert, gewidmet. Die zu den Kanons verwandten Nummern sind möglichst einfach. Die scherzhaften Nummern sind norddeutschen oder österreichischen Volks- und Kinderliedchen entnommen oder nachgebildet. Das sind das schalkhafte vierstimmige „Sitzt a schön's Vögerl auf'm Dannabaum“ mit der pikanten Dreitaktigkeit seines Metrums, das dreistimmige „Schlaf, Kindlein, schlaf!“ und das vierstimmige, auf spitzesten Kinderzehen dahintrippelnde Scherzliedchen „Wille will will, der Mann ist kommen“ — drei Beiträge, die einstimmig unter anderm Titel schon in den Volks-Kinderliedern stehen. Von besonderer Schönheit und echte Brahms trotz der engen Fesseln der strengen Form sind die drei letzten elegischen Rückert-Nummern dieser Kanons. Hier verdient namentlich die — ausgedehnteste — Schlußnummer „Einförmig ist der Liebe Gram“ besondere Beachtung. Diese Bearbeitung von Schuberts „Leiermann“ ist ein Kanon von vier Sopranstimmen; den Dudelsackquintbaß auf Tonika und Dominante bilden die in sich wiederum kanonisch gesetzten beiden Altstimmen. Eichendorffs lustigen und in einen vierstimmigen Kanon gefaßten Sinnspruch „Ein Gems auf dem Stein“ beiseite gesetzt, ist der größere Rest Eros und Amor geweiht. Er birgt kunstvolle Nummern. So die vierstimmige sechste „So lange Schönheit wird bestehn“ (Hoffmann

von Fallersleben), ein Doppelkanon in der Umkehrung von natürlichstem Fluß zwischen den beiden Sopranen und Alt. Gleich künstlich gibt sich die neueste Nummer „An's Auge des Liebsten fest mit Blicken dich ansauge“ (Rückert), ein Doppelkanon in der Quint zwischen erstem Sopran und erstem Alt, zweitem Sopran und zweitem Alt. Die zehnte vierstimmige Nummer, „Leise Töne der Brust“ (Rückert), kennen wir aus der ersten Nummer („Nachtwache“) der Fünf Gesänge für gemischten Chor op. 104. Eine kleine „antikisierende“ Gruppe für sich bilden die beiden ersten Goethenummern unsrer Sammlung, eine lieblich kolorierte Anrufung des Schlafgottes („Göttlicher Morpheus“) und eine zart bewegte Liebesklage („Grausam erweist sich Amor an mir“).

Der „Jungbrunnen“ des von Brahms herzlich verehrten Münchner Meisters der formvollendeten italienisierenden Novelle Paul Heyse in op. 44 hat auch vier Chorliedern des op. 62, Sieben Liedern für vierstimmigen gemischten Chor a cappella, als Quell gedient. Sie zeigen mit den übrigen weltlichen Sammlungen des Meisters für unbegleiteten gemischten Chor — den drei Gesängen für sechsstimmigen Chor a cappella op. 42, den sechs vierstimmigen Liedern und Romanzen op. 93a, dem Eichendorffschen „Tafellied“ („Dank der Damen“) op. 93b für sechsstimmigen Chor mit Klavierbegleitung, und den fünf Gesängen op. 104 für sechsstimmigen Chor —, daß Brahms an der Wiedergeburt des deutschen, durch die zahllosen Mendelssohn-Epigonen zu weicherlicher bürgerlicher Sentimentalität und bleichsüchtiger Kränklichkeit verflachten Chorliedes durch Wiedererneuerung des altdeutschen Chorliedes, namentlich des 16. Jahrhunderts, im modernen Geiste durch alle Schaffensperioden zielbewußt festgehalten hat. Und er hat das in der, für den modernen Künstler einzig gebotenen und richtigen Art getan: er beschwört nur da Geist und Ton der alten Zeit, wo es ihm durch den Text innerlich notwendig erscheint.

Man kann das in allen diesen Sammlungen von Chorliedern ausgezeichnet studieren. Zunächst in den drei Gesängen für sechsstimmigen Chor a cappella op. 42. Für sie zeichnet bereits der Chormeister der Wiener Singakademie verantwortlich. Sie gehören zu den klanglich schönsten und weichsten Brahms'schen Chor-

liedern. Die erste Nummer, Clemens Brentanos „Abendständchen“ („Hör', es klagt die Flöte wieder“), ein zauberhaft schön klingendes abendliches Stimmungsbild, zeigt das Vorbild und Muster der Alten namentlich in der Zweiteilung des sechsstimmigen Chores in zwei, einander nachahmende dreistimmige Gruppen (Frauen-, Männer) und in der metrischen, schwere Wortbetonungen („Hör'“) liebenden und aller festen, strenggegiterten modernen Taktstriche spottenden Freizügigkeit. Die zweite, in eine gleich weiche Klangsönheit getauchte Nummer, „Vineta“ (W. Müller), archaisiert nicht und ist in der Erfindung nicht eben bedeutend, wohl aber in der zarten und „lichtblau“-durchsichtigen Farbengebung ganz wunderbar schön. Sie fesselt durch die fein und unaufdringlich durchgeführte Fünftaktigkeit ihrer thematischen Gliederung; nur die Schlußkadenzen verlängern sie an den Hauptabschnitten der Dichtung von der alten versunkenen Wunderstadt auf Rügen durch Synkopierung um einen Takt. Die Bewegung wiegt sich durchgehends auf dem $\frac{3}{8}$ -Takt. Die Perle dieser Sammlung ist wieder eine nordische Ossian-Nummer in Herders Nachdichtung, die dritte, „Darthulas Grabesgesang“. Die Erinnerung fliegt sofort zum „Gesang aus Fingal“, der letzten Nummer der vier Gesänge für Frauenchor mit zwei Hörnern und Harfe op. 17. Den Inhalt auch unsres Grabesanges bildet eine Totenklage: die der am Grabe des schönen Mädchens von Kola, des letzten Zweiges von Thruthils Stamm, Dartthula, versammelten Männer und Frauen. Wieder ist Ton, Charakter und Stimmung dieser Nummer nordisch gefärbt. Weniger vielleicht in dem anmutigen, doch etwas Mendelssohnisch gefärbten Mahn- und Weckruf des G-dur-Mittelsatzes „Wach' auf, Dartthula, Frühling ist draußen!“, der schließlich gar lieblich antiphonisch zum Wechselgesang zwischen Männern und Frauen sich verdichtet, als in dem einander entsprechenden Haupt- und Schlußteil in g-moll. Hier hat Brahms den düsteren, grauen „altnordischen“ Charakter überraschend eigen durch einfache Mittel erreicht: durch Antiphonieren zwischen den Alt- und den Männerstimmen mit spätem Eintritt des helleren Sopran, durch einförmig psalmodierenden Ton („Mädchen von Kola, du schläfst“), altertümliche Harmonien, metrische Freiheit (Wechsel zwischen $\frac{2}{2}$ - und $\frac{3}{2}$ -Takt) und herbe, schmucklose Farbe, die erst gegen den Schluß des ersten Teiles, da, wo die Stimmen einander bei den Worten

„nimmer kommt dir die Sonne weckend an deine Ruhestätte“ in Gruppen zu drei zur Höhe drängen, die größere Wärme schmerzlicher Verzweiflung und lauter Klage annimmt.

Die sieben Chorlieder des op. 62 sind nach Inhalt, Form und Satz sichtlich möglichst einfach und faßlich gehalten. Sofort aber bemerken wir auch ihre Zweiteilung nach neu und alt. Wo die Dichtung alten Mustern nachgebildet ist, archaisiert Brahms ganz bewußt. Gleich die erste Nummer, „Rosmarin“ (aus „Des Knaben Wunderhorn“) schlägt den naiven Volkston des Mittelalters in entzückender Echtheit und in ganz leiser Schumannscher Färbung an. Die zweite, „Von alten Liebesliedern“ aus derselben Quelle mit dem wiegenden Schlußrefrain „Trab, Rößlein, trab für und für“ ist ganz zierliche Beweglichkeit, Verbindlichkeit und anmutige Heiterkeit der guten alten Zeit. Die fünfte, „All' meine Herzgedanken“ (aus Heyses „Jungbrunnen“), könnte auch in ihrer Zweiteilung der beiden Stimmengruppen (Männer, Frauen) und ihren strengen Kadenzierungen etwa von Eccard sein. Die letzte aber, „Vergangen ist mir Glück und Heil“ (altdeutsch), archaisiert mit wunderbarem Einfühlungsvermögen in Geist und Satz des alten deutschen Chorliedes in Harmonik und Metrik ($4/2$ -Takt) bis zur völligen Aufgabe der eignen Persönlichkeit. Hier greift man das alte unsterbliche Muster förmlich mit Händen: Heinrich Isaaks andre Elendklage: „Innsbruck, ich muß dich lassen.“

In den übrigen Stücken dieser und der andren, oben zusammengestellten Sammlungen mit weltlichen gemischten Chorliedern steht namentlich nach seiten der echt Brahms'schen schwermutsvollen Resignation und geheimnisvollen Naturstimmung sehr viel Schönes, Eignes und klanglich Wundervolles. Dahin gehören z. B. zwei Waldbilder aus den vier Heyseschen „Jungbrunnen“-Liedern des op. 62. Wie wundersam deutsch-innig und tief gefühlsgesättigt in einem beinahe Mendelssohnschen Sinne, wie romantisch in Ton und Farbe breitet sich in der dritten Nummer die wunderkühle „Waldesnacht“ um uns; wie einfach und poetisch wird in der sechsten Nummer „Es geht ein Wehen“ erst das unheimlich und gedämpft verhaltene Moll der durch die schweren ostinaten Halben-Bässe gleichsam wie am Boden gehaltenen und durch den Wald singenden Windsbraut und dann das lichte Dur süßer Liebeshoffnung

mit den zarten Nachahmungen zwischen Sopran und Tenor einander gegenübergestellt!

Im späten, immer resignierteren Brahms des op. 93 a und 104 fallen namentlich Achim von Arnims intensiv und schmerzlich be-seeltes „O süßer Mai“ aus op. 93a, die beiden herrlichen Nachtstücke der Rückertschen „Nachtwache“ („Leise Töne der Brust“ — „Ruhn sie? ruft das Horn des Wächters“), Kalbecks, in den süßen, sanften Schmerz stiller Hoffnungslosigkeit getauchtes „Letztes Glück“, Wenzigs „Verlorene Jugend“ und Claus Groths tief schwermütiger „Herbst“ („Ernst ist der Herbst“) in das gleiche elegische Gebiet. Es ist für Brahms sehr charakteristisch, daß grade diese Chorlieder zum Schönsten gehören, das er je geschrieben hat. Das gilt vor allem von der Krone im strahlenden Geschmeide des op. 104, Rückerts „Nachtwache“. Der erste dieser beiden Chöre („Leise Töne der Brust“) ist ein zartes Zwiegespräch, eine rührende Liebesklage zwischen den beiden dreistimmigen Gruppen des sechsstimmigen Chores; der zweite, der den toten Meister 1897 zur Ruhe sang, ein wundervolles Stück nächtlicher, mehr Eichendorffscher als Rückertscher Romantik. „Ruhn sie?“ geht der fragende Ruf in feierlich-stiller Nacht wie Hörnerklang und von der Tonika zur Dominante steigend von einer Schildwache zur andren; „Sie ruhn“ lautet ebenso weich und ernst die Antwort, von der Dominante wieder zur Tonika zurückfallend und sanft und mild im Frieden verklingend. Das Ganze ist so herrlich, daß man diese „Nachtwache“ wohl zehnmal ablösen möchte! Die übrigen Nummern dieser Sammlung stehen mindestens satztechnisch auf derselben außerordentlichen Höhe. Das gilt ganz besonders von der kunstvollen imitatorischen Stimmführung in Wenzigs fünfstimmiger „Verlorener Jugend“ (Kanon in g-moll zwischen Sopran und Alt, später zwischen erstem Baß und Sopran). Inhaltlich reicht Claus Groths vierstimmiger „Herbst“ am höchsten zur „Nachtwache“ herauf; es ist zu leidenschaftlich beseelten Tönen gewordene, tiefste und süßeste Resignation.

Die vierstimmigen Lieder und Romanzen op. 93a stehen noch nicht ganz auf der gleichen Höhe, sind auch im ganzen einfacher gehalten. Ja, sie mischen gelegentlich wieder leichteren Volkston hinein. Da gibt es ein rheinisches, den lustigen „Bucklichten Fied-

ler“, und zwei serbische, „Das Mädchen“ und „Der Falke“. Die wundersame Geschichte des buckligen Fiedlers, dem eine schöne Frankfurter Fraue zum Lohn für sein gutes Spiel den Buckel wegnimmt, ist mit vieler Laune und, in der Schilderung der großen Schmauserei zur Feier der durch eine leere Quint gar bedrohlich charakterisierten Walpurgisnacht, auch mit dem nötigen Schuß Realistik erzählt. Das serbische „Mädchen“ — es erschien später im op. 95 auch als einstimmiges Lied — fesselt, wie alle solche slawisierenden Brahmsschen Beiträge, durch seine aparte und zwanglos-natürliche Vereinigung von $\frac{3}{4}$ - und $\frac{4}{4}$ -Takt und durch seinen naiven und munteren Volkston. Der serbische „Falke“ ist spröder und zurückhaltender; wieder aber gibt ihm der elastische und mannigfaltige Rhythmus einen bestimmten slawischen Natur- und Volkston. Arnims „O süßer Mai“ ist die darauffolgende Nummer, Rückerts „Fahr' wohl!“, eng verwandt. Auf diesen zwei entzückenden Partiturseiten wird der ganze sanfte und süße Abschiedsschmerz, den der Mensch beim Scheiden des Spätsommers und der davonziehenden Vöglein empfindet, lebendig. Die Perle dieser Sammlung aber ist die Schlußnummer, Goethes „Beherzigung“, ein kräftiger, wie aus Stein gemeißelter vierstimmiger Doppelkanon zwischen Sopran und Tenor, Alt und Baß von unmittelbarer Wirkung. Dieses Stück, das einfachste zweiteilige Anlage mit höchster, dem Laien gar nicht zum Bewußtsein kommender Kunst vereint — wie fein ist nicht der umgekehrte Einsatz des Doppelkanon zu Beginn des zweiten Teiles in der Dur-Tonika! —, ist zugleich das Lebensbekenntnis des Menschen Brahms.

Eine kurze, gesonderte Betrachtung beansprucht das „Tafellied“ („Dank der Damen“) op. 93b für sechstimmigen gemischten Chor mit Klavierbegleitung. „Den Freunden in Krefeld zum 28. Januar 1885“ steht auf dem reben- und weinlaubumkränzten Titel. Aus Rudolf von der Leyens Brahmssbüchlein erfahren wir, daß das Werkchen auf einer Feier der Krefelder Konzertgesellschaft an diesem Tage zur ersten Aufführung kam, und daß Brahms sein Manuskript Rudolf von der Leyens Schwager Alwin von Beckerath und seiner Schwester Marie schenkte. Diese Gelegenheitskomposition im besten Sinne ist eine der unbekanntesten, dabei aber anmutigsten und froh-gelauntesten Brahmsschen Schöpfungen. Eichendorffs Dichtung stellt

die Damen und Herren beim Festmahl in feinziseliertem Wechselgespräch einander gegenüber. Die Damen werfen den Herren schalkhaft vor, daß sie neben den Frauen leider auch noch andren Göttern — rotem und weißem Wein — huldigen. Die Herren, nicht auf den Mund gefallen, erteilen ihnen raschen Unterricht, wie das Glas richtig zu füllen sei und versöhnen sie schnell durch die galante Versicherung, daß man, wenn man schon nicht einer Besondren beim „Nippen“ gedenkt, ins allgemeine zu Aller Schönen Preis trinke. Das ist ein überzeugend Argument: Damen und Herren vereinigen sich zum Schluß zu Dank und Gegendank. Brahms hat diesen Dialog formell außerordentlich einheitlich durch ein sehr energisch rhythmisiertes, joviales und leichtbeschwingtes Thema innerlich zusammengehalten und dabei auch einer fein durchgezeichneten Klavierbegleitung nicht vergessen. Zum Schluß vereinigen sich die beiden, getrennt behandelten Chöre zur glänzenden, und durch leichte Fugierung („Sänger, Frau'n, wo die im Bunde“) womöglich noch begeisterter gehobenen Sechsstimmigkeit. Auch ein „Trinklied“, aber eins, das sich mehr an einen intimeren festlichen Kreis, als an den großen Konzertsaal wendet. Für jenen erfordert es einen vortrefflich geschulten Chor; für diesen spannt es auch die Klavierbegleitung in einen engeren Rahmen. Vielleicht ist das ein äußerer Grund für die bedauerliche Tatsache, daß dies „Tafellied“ noch heute — selbst in der Brahmsliteratur — beinahe zu den „Apokryphen“ gehört.

Die deutsche Männerchorkomposition dankt Brahms leider nur ein einziges, aber sehr wichtiges Werk, die Fünf Lieder op. 41 aus dem Ende der sechziger Jahre. Wenn dieses prächtige Werk leider immer noch kein Hauptwerk im deutschen Männerchorleben geworden ist, so kennzeichnet das wie nichts anderes den immer mehr verflachten, sentimental, unmännlichen und instrumental verkünstelten modernen Geist des deutschen Männerchorstils. Freilich gibt's keine schmach tenden Serenaden zu girren, keine hundertstimmigen Wiegenlieder zu säuseln, keine teutschen Schlachtenbilder oder grauslichen Gespensterballaden mit wuchtigem Pinsel realistisch abzuschildern. Aber es gilt, echte und angestammte Aufgaben für den Männerchor zu lösen; zuerst ein mit altertümlich-strengen Dreiklangsharmonien gesetztes altdeutsches

Jägerlied „Ich schwing' mein Horn in's Jammertal“, dann vier Carl Lemckesche Soldatenlieder zu singen, in denen ein kerniger und urwüchsig derber deutscher Soldatenhumor steckt. Die erste Nummer vom unglücklich liebenden Jägerburschen — wir kennen sie auch als Sologesang „Ich schell' mein Horn“ aus op. 43 — wird uns nicht mehr überraschen; es mußte Brahms reizen, den strengen Stil und ernsten Ton des altdeutschen Chorliedes grade einmal auf den dunklen Männerchorsatz anzuwenden. Die vier übrigen Nummern schrieb der Patriot Brahms. Wir wissen aus Widmanns, Jenners und Ferdinand Schumanns Erinnerungen, ein wie begeisterter Soldat Brahms geworden wäre. Hier verrät er's auch musikalisch, und man mag nur hoffen und wünschen, daß diese Lieder das Gute und Gesunde am Militarismus des deutschen Soldatenvolkes durch allen inneren und äußeren Zusammenbruch für bessere kommende Zeiten wach halten und bewahren. Die erste, bekannteste Nummer dieser vier „Militaria“, das „Freiwillige her!“ ist gewiß nicht die musikalisch bedeutendste; aber sie wirkt zündend durch ihren scharf und alarmierend deklamierten Rhythmus und ihren männlichen, stahlharten Charakter. Das sinnige und weiche Gemüt des braven deutschen Soldaten zeigt sich im folgenden „Geleit“, wenn ihn Brahms mit der zarten Schlußwendung „Auf Wiedersehn“ aus Mendelssohns volkstümlichstem Scheidelied „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ über den herabgesenkten Sarg im Schlußrefrain jeder Strophe den Segen sprechen läßt. Eine Prachtnummer ist die folgende vierte „Marchieren“ mit ihrem im Geschwindmarschtempo jugendlich ungestüm vorwärts drängenden Humor, ihrer gutmütig-derben Anrempelung aller mißlichen Vorgesetzten und ihrem vollen, volkstümlichen Schluß. Die Schlußnummer „Gebt Acht!“ tritt als ernste zur ersten und zweiten. Zum ersten Male steht Brahms wie in dem viel späteren „Triumphlied“ und in den „Fest- und Gedenksprüchen“ als der getreue „Eckart des deutschen Volkes“ vor uns. Rund zehn Jahre vor Ausbruch des Krieges mit Frankreich erhebt er beschwörend seine warnende und mahnende Stimme, auf der Wacht gegen die auf allen Seiten heimlich dräuenden äußeren Feinde zu sein; schneidend und scharf durchzieht dieser Weckruf auf Quint und Quart das kurze, elementar wirkende Stück. Heute vollends wird es tragisch erschüttern: als Nachklang von Deutschlands, schon

damals neidisch mißgönnter, kommender Größe und als Vorklang für ein neues und besseres Geschlecht . . . Und damit sei dieses einzige Heft von Brahms noch einmal zusammenfassend kurz und allgemein charakterisiert: als eine von gesunder und männlicher Kraft erfüllte und von aller weichlichen und weinerlichen Liedertafelei himmelweit entfernte gute und echte Kost für den deutschen Männerchor.

Eine besondere Stellung im Rahmen der kleinen Brahms'schen Chorwerke nimmt eine kleine, gegen Mitte der sechziger Jahre ohne Opuszahl erschienene Sammlung ein: Deutsche Volkslieder, für vierstimmigen Chor gesetzt. Wieder wie bei den Ungarischen Tänzen betont das Wörtlein „gesetzt“ den fremden Originalursprung der Weisen: sie sind dem altdeutschen Liederbuch von F. M. Böhme entnommen und, nach Art der altdeutschen Liedersammlungen eines Finck, Forster, Ott u. a. im sechzehnten Jahrhundert, von Brahms mit feinstem Einfühlungsvermögen in alte Volkskunst teils künstlich polyphon, teils einfach homophon neu bearbeitet worden. Er hat das als der feine und tiefgründige Kenner alter Vokalmusik mit unvergleichlichem Takt und Verständnis getan. Glücklicherweise ist aber überall nicht nur etwas Neues, sondern zugleich auch etwas echt Brahms'sches daraus geworden. Wer sich in die ernsten, von tiefer Resignation durchzogenen Nummern dieser Sammlung vertieft — etwa „In stiller Nacht“, „Schnitter Tod“ —, weiß, wie das gemeint ist.

DAS DEUTSCHE REQUIEM

Das Deutsche Requiem op. 45 hat Brahms' Weltruhm als sein bedeutendstes Chorwerk und als die verbreitetste Messenkomposition seit Beethoven recht eigentlich begründet. Dieser Sieg erklärt sich aus seinem Charakter, der das Gefühls- und Empfindungsmäßige scharf in den Vordergrund rückt, und damit aus dem wunderbaren melodischen Zauber seiner weichen, echt gesangsmäßigen und in herrlicher, weitgeschwungener Linienführung verlaufenden Themen. Sein Schönheitsideal ist das klassische. Doch nicht das klassische mit dem weiten und freien geistigen Horizont eines Bach,

Händel oder Beethoven, sondern das klassizistische mit der auch in Schmerz und Trauer unsäglich rührenden Lieblichkeit der Kunst eines Thorwaldsen.

Brahms' Deutsches Requiem ist trotz aller konfessionslosen Auswahl und Gültigkeit seiner Bibelworte keine — aus dem Lateinischen übersetzte oder nachgebildete — katholische, sondern im Grunde eine protestantische Totenmesse. Dies Protestantische liegt weniger darin, daß sein Requiem völlig von der bekannten fünfsätzigen Form der lateinischen Totenmesse, als daß es von ihrem Inhalt vollkommen absieht. Und zwar liegt hier der fundamentale Unterschied in der verschiedenen Auffassung vom Tod und vom Leben nach dem Tode. Im Vorder- und Mittelgrunde der katholisch-lateinischen Totenmesse steht das Dies irae, der Tag des Schreckens, des Jüngsten Gerichts, der dem Abgeschiedenen mit Fegefeuer und Höllenqual droht und ihm nur durch das vermittelnde Eingreifen der Heiligen und die heißen Fürbitten der Hinterbliebenen um Erbarmen und ewige Ruhe zu einem Tag ewiger Wonnen wird. Das protestantische Requiem dagegen bekennt sich zu dem milderem Glauben an selige Auferstehung und Wiedersehen durch Jesu Christi Sühnetod. Sein Grundgedanke ist etwa der: Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. Gewiß ist alles Fleisch wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen; gewiß muß jeder Mensch einmal sterben. Aber der Tod ist keine ewige Vernichtung, sondern ewige Freude und Wonne wird die Erlöseten des Herrn ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird weg müssen. Darum sagen wir zum Schluß: selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an. Denn der Tod führt uns zu einem besseren Leben; die auf Erden einen gottesfürchtigen und gerechten Lebenswandel führten, werden im Himmel ihre Lieben wiedersehen und von ihrer Mühe und Arbeit ruhen, denn ihre Werke folgen ihnen nach.

So wandelt sich das lateinische liturgische und dogmatisch-zeremonielle Totenamt in die deutsche, allen Konfessionen, allen Glaubensstufen zugängliche allgemein menschliche, musikalisch verklärte Trauerfeier, deren tiefergreifende und gemütvollte Wirkung nicht zum wenigsten auf der trost- und hoffnungsvollen Milde seines Grundgedankens, in dem möglichen Ausgleich des entsetzlichen Ge-

gensatzes zwischen irdischer Nichtigkeit und Vergänglichkeit, zwischen den Schrecken des Jüngsten Gerichts einerseits und der himmlischen Herrlichkeit andererseits beruht. Nur einmal, im sechsten Satz, reißt die „Zeit der letzten Posaune“, das Dies irae alter Fassung, kurz und schreckhaft die Herrschaft an sich. Anordnung und Durchführung dieser tiefen und versöhnlichen Grundidee in den frei der Heiligen Schrift entnommenen Worten des Textes sind Brahms' eigenstes und persönlichstes Werk. Nur ihm, der seinem Freunde von der Leyen gestand, daß er als echter Norddeutscher jeden Tag nach der Bibel verlange, keinen Tag ohne sie vergehen lasse und auch im Dunkeln seine Bibel im Studierzimmer gleich herausgreife, der von Kind auf ein Bibelfester und Gläubiger war, konnte diese leider nie genügend gewürdigte restlose Verwirklichung seiner Idee so schön und so feinfühlig in der Zusammenstellung des Textes gelingen. Er hat diesen ewigen Grundgedanken, den ebenso ewigen Gegensatz zwischen irdischem und himmlischem Leben, zwischen Vergänglichkeit, Mühseligkeit und Ewigkeit, zwischen Leben und Tod später noch mehrfach in größeren Chorwerken abgewandelt: im Schicksalslied, im Gesang der Parzen, in der Nänie.

Das Deutsche Requiem hat sieben Sätze. Nur drei von ihnen, der dritte, fünfte und sechste, weben Solostimmen hinein; alle übrigen sind reine Chorsätze. Trotz der kurzen Dies-irae-Episode im sechsten Satz läßt sich inhaltlich eine Zweiteilung rechtfertigen. Die erste Hälfte — erster bis dritter Satz — ist dem irdischen Leid, der Klage und Trauer um die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des Menschenlebens beinahe mehr geweiht, wie dem Trost und der ewigen Freude und Wonne der Erlösten. Die zweite Hälfte — vierter bis siebenter Satz — wandelt die Trauer Schritt für Schritt durch frommen Glauben, Trost und Freude im lebendigen Gott in himmlische Seligkeit und jauchzende Auferstehung.

Jeder einzelne Satz des Deutschen Requiems ist ein bestimmter und besonderer Charakter. Seine möglichst eindeutige und scharfe Ausprägung geht bis in das einzelne Klangbild hinein. Auch dies ist norddeutsch, ist Brahmsisch in der Bevorzugung der dunklen Farben. Wie schön und wie vielsagend ist im ersten Satz („Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“) der Verzicht auf die hellen Klangfarben der Geigen! Was der zweiten

Brahmsschen Serenade dadurch das Heimliche und Nächtliche gibt, verleiht dem ersten Requiem-Satz mit den Teilungen der Bratschen, der zarten Verwendung der Harfe den Charakter einer herzergreifend ergebenden und stillen Trauer. Wir denken nicht daran, daß schon ältere Komponisten wie Méhul (Uthal), Cherubini, Hauptmann u. a. in dramatischen oder kirchlichen Werken und ähnlichen Fällen dunkler Seelenstimmungen auf die Violinen verzichtet haben, sondern wir empfinden diesen feinen Zug bei Brahms seiner poetischen Idee halber als neu und original. Und ähnlich steht es mit den Klangbildern der übrigen Sätze. Sie sind so genial wie einfach eronnen, daß sie sofort zeigen, wie wenig die Meinung zu Recht besteht, daß Brahms nicht habe instrumentieren können. Hier einige wenige, aber sehr charakteristische Beispiele: Im zweiten Satz („Denn alles Fleisch, es ist wie Gras, und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blume“) ist es der klangliche Gegensatz zwischen der starr und unerbittlich wie ein apokalyptischer Reiter dahinziehenden altertümlichen und ganz von fern an den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ anklingenden Unisono-Melodie des Chores — wir finden ihre thematischen Kleinzellen in rhythmischer Verkürzung zu Vierteln und Achteln im Hauptthema des Scherzo (h-moll) im H-dur-Klaviertrio op. 8 und im Hauptthema des Finale im Es-dur-Horntrio op. 40 — und dem in schwerem Trauermarschrhythmus sich dahinschleppenden Orchester einerseits und dem mächtig sich aufschwingenden Freudenhymnus des Schlußteiles („Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen und gen Zion kommen mit Jauchzen“). Im dritten Satz („Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß“), ist es der gleiche scharfe Gegensatz zwischen dem eigentümlich leeren und dünnen Orchestersatz und den von Unruhe und Seelenangst auf und abwärts getriebenen und pausendurchsetzten Worten des Solo-Bariton und der über dem, sechsunddreißig Doppeltakte auf D erdröhnenden Orgelpunkt kompakt und in strenger Polyphonie aufgebauten jubelnden Schlußfuge über „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“. Im vierten, Mendelssohnisch-freundlichen („Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth“) die reiche Verwendung der sanften Holzbläser und Hörner bei durchsichtigstem Orchestersatz; im „Dies irae“ des sechsten mit seinem kompakten, in enge Lage wild zusammengepreßten Chorsatz („Denn

es wird die Posaune schallen“), und im siebenten und letzten bei den Worten „Ja, der Geist spricht“ die der Posaunen zur Ausprägung schreckensvoller oder mystisch-visionärer Stellen.

Hinter dem Klang die Form und der Inhalt. Wie die Zusammenstellung des Bibeltextes, ist auch die Form des Deutschen Requiems im einzelnen und ganzen ein Meisterstück für sich. Die Form der einzelnen Sätze ist im allgemeinen zweigeteilt, zumeist in der Richtung auf scharfe innere und äußere Gegensätze zwischen Trauer und Freude (erster Satz), irdischer Qual und himmlischer ewiger Freude (zweiter Satz), menschlicher, zweifelnder Unruhe, Ratlosigkeit, Seelenangst und göttlicher Ruhe und Festigkeit (dritter Satz), Trauer und Trost (fünfter Satz), Tod, Grab, Jüngstes Gericht und Auferstehung (sechster Satz). Die Form des Ganzen ist thematisch kreisförmig oder ringförmig in sich geschlossen: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an“ singt der Chor im letzten Satz auf das Thema des ersten Satzes: „Selig sind, die da Leid tragen.“

Der oben betonte bestimmte und besondere Charakter jedes einzelnen Satzes macht ein vergleichsweises Abwägen der Sätze untereinander ziemlich fruchtlos. Im ganzen darf gesagt werden, daß Brahms auch in diesem Werk immer da das Persönlichste und Schönste zu sagen weiß, wo es gilt, verklärter Resignation, mild-ernstem Trost, tiefem Weltschmerz, wehmütiger Klage, tieferregter seelischer Unruhe, lieblicher Idylle, mystisch-visionärer Versenkung musikalischen Ausdruck zu geben. Dahin gehören beispielsweise der ganze erste und letzte Satz mit der wunderbar edlen melodischen Linienführung breitgespannter und weicher Kantilenen, dahin der starre und düstere stilisierte Trauermarsch des zweiten, das nur mühsam aus folternder Seelenangst allmählich sich sammelnde Gebet des dritten Satzes, die zarte, biblische Idylle des vierten Satzes. Dahin endlich die schwerblütige Mischung von Trauer und Trost im fünften, und die gewaltigen Phantasievorstellungen von Tod, Grab, Jüngstem Gericht und Auferstehung im sechsten Satz. Vielleicht sind es doch grade diese unerbittlich herben, wilden und düsteren Phantasievorstellungen des zweiten und sechsten Satzes, die seelisch und musikalisch die Krone des ganzen Werkes bilden. An Persönlichkeit, keineswegs aber an kontrapunktischer Meister-

kunst, innerem Schwung und äußerem Glanz stehen dagegen die mächtigen, der Auferstehung, seligen Wonne und jauchzenden Freude der Erlösten in Zion, dem Ruhm und der Anbetung Gottes gewidmeten Chorsätze und Chorfugen des zweiten, dritten und sechsten Satzes zurück. Sie kommen von Händel (Oratorien), Bach (Passionen, h-moll-Messe) und Beethoven (Missa solemnis, neunte Symphonie) und sind in dem unaufdringlich ausgeschütteten Füllhorn ihrer altmeisterlichen kontrapunktischen Künste und Kunststücke der Hauptsitz der archaisierenden Elemente im Requiem. Zwei von ihnen türmen sich zu ragenden und schwindelnd hohen Gipfeln: die Händelianische D-dur-Fuge mit dem berühmten Orgelpunkt über „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“ am Schlusse des dritten, und, in noch viel großartigerer Weise, die wie aus Stein gemeißelte gewaltige und Bachisch monumentale C-dur-Fuge über „Herr, du bist würdig, zu nehmen Preis und Ehre und Kraft“ des sechsten Satzes. Das eigentlich Brahms'sche dieser großen krönenden Chorfugen liegt in den von ihnen eingeschlossenen stillen, nachdenklich-versonnenen oder innerlich beseligten Episoden. So bei „Ewige Freude wird über ihrem Haupte sein“ im großen Chorsatz „Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen“ des zweiten, oder bei „Denn du hast alle Dinge erschaffen“ in der großen C-dur-Chorfuge des sechsten Satzes.

Wir ziehen das Fazit. Brahms' Deutsches Requiem steht in der vordersten Reihe der großen Meister- und Hauptwerke protestantischer Kirchenmusik von allgemein konfessioneller Geltung, die von Bach und Händel über Beethovens Missa solemnis und Mendelssohns Oratorien in die neuere Zeit führen. Wenn aber, grade wie bei Mendelssohn, namentlich die beiden inhaltlich und musikalisch verhältnismäßig leicht wiegenden und eingänglichen Mittelsätze, der nachkomponierte vierte („Wie lieblich sind deine Wohnungen“) und der fünfte („Ihr habt nun Traurigkeit“) mit seinem himmlisch verklärten Sopransolo in den Gottesdienst und die Kirchenkonzerte auch kleinerer und kleiner Städte aufgenommen sind, so kennzeichnet das den im edelsten Sinne bürgerlichen, den deutsch-gemütvollen, den norddeutsch-gefühlsmäßigen Charakter von Brahms' Kunst. Es kennzeichnet aber auch den ganz gehörigen und nachweislichen Abstand zwischen ihm und den einschlägigen

großen oratorischen Werken Bachs und Händels, die immer mehr und stärker als früher den inneren Gradmesser für Brahms' Deutsches Requiem abgeben. Wenn wir heute z. B. zu den früher in eine Reihe mit solchen jener großen Altmeister gerückten fugierten Sätzen des Deutschen Requiems langsam eine andre, ein wenig abgekühlte Stellung eingenommen haben, ja, wenn selbst der berühmte große Orgelpunkt in der „Gerechten Seelen“ nicht immer mehr so recht verfangen will, so zeigt das zum mindesten, daß die allerbeste Zeit für das Brahms'sche Requiem vielleicht doch schon vorüber ist, daß der Symphoniker Brahms dem Vokalkomponisten entschieden im Laufe der Jahre den Rang abgelaufen hat. Das nimmt aber dem Deutschen Requiem selbst natürlich nichts von seiner über das Urteil einer Zeit erhabenen großen Bedeutung und einzigartigen Schönheit.

DIE GROSSEN CHORWERKE

Von Brahms' großen Chorwerken sind vier, der Rinaldo, die Rhapsodie aus Goethes „Harzreise im Winter“, das Schicksalslied und das Triumphlied in den Jahren 1869—72, zwei, die Nänie und der Gesang der Parzen, etwa ein Jahrzehnt später, in den Jahren 1881—89, entstanden. Man spürt das namentlich in Form und Stil: je später, desto konzentrierter, gedrungener und strenger. Innerlich jedoch gehören von ihnen das Schicksalslied, der Gesang der Parzen und die Nänie zur ersten antikisch-hellenistischen, die Rhapsodie und der Rinaldo zur zweiten Goetheschen, das Triumphlied zur dritten vaterländischen Gruppe zusammen.

Von allen steht das Schicksalslied für gemischten Chor und Orchester op. 54 innerlich und äußerlich dem Deutschen Requiem am nächsten. Auch dieses „Kleine Requiem“ behandelt den ewigen Gegensatz zwischen Leben und Sterben, grausam leidenden kämpfenden Menschen und in himmlischer Ruhe selig genießenden Göttern, Ungewißheit, Vergänglichkeit und Ewigkeit. Es behandelt ihn in der Dichtung Friedrich Hölderlins: romantisch in den herrlichen Bildern der droben im Licht auf weichem Boden wandelnden, schicksallos wie der schlafende Säugling atmenden und mit stiller

ewiger Klarheit selig blickenden Himmlischen, der blindlings von einer Stunde zur andren ins Ungewisse hinabfallenden und wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfenen, leidenden Menschen; klassisch bei aller Weichheit, allem tief durchklingenden milden, versöhnenden und erbarmenden Unterton in der erbarmungslosen Anerkennung und Durchführung der antiken Schicksalsgewalt: es gibt kein Schicksal, kein Erbarmen, kein Mitleid bei den ewigen Göttern. Unbarmherzig und trostlos — so sagt der Schluß — bleibt unter Menschen ewig nur ihr elendes Los und die Ungewißheit des letzten „Wohin?“

Brahms ist kein Hyperion; bei ihm findet sich — wir werden das im Gesang der Parzen noch deutlicher bestätigt sehen — nichts von jener antiken Größe, von jener schicksalsgewaltigen Auffassung des Lebens, wie sie die wahrhaft großen Künstler, wie sie ein Bach, Händel, Mozart oder Beethoven, ja, trotz seiner weit hinter der Brahmsschen zurückstehenden Bildung und seines einfachen Menschentums, selbst ein Schubert besessen. Ihm wallen das Erbarmen und das Mitleid mit dem gequälten Menschengeschlecht zum Schlusse hoch auf. Er sucht die erbarmungslose antike Schicksalsauffassung mit so echt deutscher wie echt Brahmsscher Gefühlsweichheit zu mildern und möglichst auszuschalten. Damit verrät er nun freilich, daß ihm jene, nur den ganz großen Künstlern eigene und von wirklicher Größe untrennbare Universalität des Empfindens fehlt. Und zwar nicht etwa aus Mangel an Bildung — denn Brahms war einer der gebildetsten Komponisten aller Zeiten —, sondern weil die antike griechische Schicksalsidee seinem Fühlen einfach nicht völlig organisch eingegliedert war.

So sieht denn Brahms seine Hauptaufgabe nicht darin, die entsetzlichen Gegensätze dieser Dichtung zwischen Himmel und Erde, Göttern und Menschen auch musikalisch erbarmungslos, unbeugsam und unerbittlich mit all' der antiken Schicksalsgewalt dieser Ewigkeitsidee zu enthüllen, sondern sie vielmehr durch Erbarmen und Mitleid zu verhüllen, zu mildern und nach Kräften zurückzudrängen. Das ist nicht antik, nicht universal und groß empfunden, aber es ist ehrlich, menschlich schön und edel und echt Brahmsisch, und es ist ein weiteres schönes und lehrreiches Zeugnis wider den angeblich so herben Brahms. Er erreicht seine Absicht in gleich ein-

facher, wie genialer und vielsagender Art: er wiederholt die wundervolle, edel-schwärmerische, sehnsuchtsvoll und selig verklärte Orchestereinleitung (Langsam und sehnsuchtsvoll) in Es-dur noch einmal am Schlusse in C-dur (Adagio) als traumhaft zarte Vision und leitet damit den vom voraufgehenden Menschen- und Lebenskampf erschütterten Hörer zu Frieden, Wehmut, Ruhe und Hoffnung zurück.

Zugleich verbindet er damit einen tiefen, die Antike in christliche Auffassung umdeutenden Sinn: er erfüllt die irdische Sehnsucht durch himmlische Verheißung: es wartet der Menschen doch noch ein besseres Los als das fürchterliche, das der Dichter malt. Dementsprechend liegen die höchsten musikalischen Schönheiten und Eigenheiten vielleicht weniger in der bis zum Dramatischen und Dämonischen anschaulichen und schlagkräftigen Schilderung des hoffnungslosen Kampfes und Sturzes der leidenden Menschen, die bald das breite, harte und herbe Unisono der Chorstimmen zu wild-erregter gleichmäßiger Achtelbewegung des Orchesters, bald einen, in sanft ergebener und wehmütiger Resignation still fugierenden polyphonen Satz der Chorstimmen, bald leidenschaftliche verzweifelte Aufschreie („blindlings“), bald chromatisch dahinjammernde Gänge, bald gebrochenes und fassungsloses Stammeln („in's Ungewisse hinab“) bevorzugt, als in Allem, was Sehnsucht und Hoffnung, Wehmut und still verklärte selige Freude heißt. Dahin gehört der instrumentale Prolog und Epilog, die in lichte und weiche Holzbläserfarben (Flöte) des begleitenden Orchesters getauchte und leicht dahinschwebende Schilderung der Götterwelt von dem Wandeln der seligen Genien auf weichem Boden (Chor-Alt: „Ihr wandelt droben im Licht“) und der ganze Mittelteil von der, unter der Götterharfe herrlich aufblühenden Melodie („wie die Finger der Künstlerin heilige Saiten“) an bis zu dem a cappella abschließenden schönen Bild der in stiller, ewiger Klarheit blickenden seligen Götteraugen. In solchen Partien liegt einzig das Antike des Schicksalsliedes, liegt aber auch — man vergleiche hier namentlich die wonnevoll beruhigende Schlußkadenz des Abschnittes von der Künstlerin heiligen Saiten mit der zu den Worten „Ewige Freude wird über ihrem Haupte sein“ am Ende des zweiten Satzes in jenem großen kirchlichen Werke — seine teilweise enge seelische und musikalische Verwandtschaft mit ähn-

lichen lyrischen Sätzen und Partien des Deutschen Requiems. Dort wie hier folgt einem mächtigen inneren Aufschwung ein ganz stiller, in sich gekehrter und frommer Abschluß. Dort wie hier schlägt Brahms seine tiefsten und ergreifendsten Töne in Trauer und Trost an. Im Schicksalslied wohl da, wo die zweite und letzte Schilderung des Sturzes der Sterblichen in langhinhallenden dumpfen Paukenwirbeln und erschauernden Klagen und Seufzern im leeren unisono immer je zweier Stimmen („in's Ungewisse hinab“) erstirbt, verlöscht, und nun jener verklärende visionäre Orchesterepilog gewissermaßen den sanften Schleier christlichen Mitleidens und Mitfühlens über die erbarmungslos harte Szene antiker Schicksalsgewalten deckt.

Wie das Schicksalslied zum Deutschen Requiem, steht der Gesang der Parzen aus Goethes Iphigenie für sechsstimmigen Chor und Orchester op. 89 zum Schicksalslied. Dichterisch wie musikalisch. Dichterisch in der poetischen Grundidee des schroffsten Gegensatzes zwischen der seligen Ruhe der Götter und der erbarmungs- und mitleidlos von ihnen zur Strafe für den Zwist „in nächtliche Tiefen“ hinuntergestürzten, vergebens gerechten Gerichtes harrenden und bis in entfernte Geschlechter von ihnen mit Fluch und Verbannung belegten sterblichen Menschen. Dort herrliche Himmelsruhe mit Stühlen um goldene Tische auf Klippen und Wolken und ewige Feste, hier entsetzlicher Titanen- und Menschenkampf in Schlünden der Tiefe, Ächtung von Kindern und Kindeskindern, Verbannung in nächtliche Höhlen. Die musikalische Verwandtschaft des Gesanges der Parzen mit dem Schicksalslied springt in die Augen; am deutlichsten vielleicht da, wo die gleichen Worte — „auf Klippen und Wolken sind Stühle bereitet“ — den gleichen pausendurchsetzten Chorsatz hervorrufen: eine Art moderner Wiedergeburt des Hoketus in der mittelalterlichen Musik. Dort im Schicksalslied vierstimmig zusammen, je ein Viertel Pause und ein Viertel Akkord, hier im Gesang der Parzen je dreistimmig Frauen- und Männerstimmen einander antwortend, in Engführungen antiphonierend; deutlich auch da, wo das ewige Reich der Götter im folgenden geschildert wird. Im übrigen ist der Gesang der Parzen in der musikalischen Form ungleich knapper und im Charakter geschlossener und lapidarer gefaßt als das Schicksalslied.

Diese äußerste Knappheit ist antikisch. Antikisch in Musik und Charakter auch alles, was die unnahbare Hoheit, erbarmungslose Härte und Mitleidlosigkeit der ewigen Götter, was die Furcht des Menschengeschlechtes vor ihnen charakterisiert. So die streng gebundene, wuchtige und tiefschmerzlich erregte Orchestereinleitung (Maestoso, d-moll), so das „Leitthema“ des ganzen Hauptteiles, die darauf antiphonisch, in Männer- und Frauenstimmen geteilt zu dumpfen Paukenwirbeln einsetzende und wie gebrochen und erstarrt von dem Entsetzlichen in tiefer Resignation deklamierte Klage „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht“. So die herrische Schilderung der furchtbaren Göttermacht über Händelschen punktierten Rhythmen („Auf Klippen und Wolken sind Stühle bereitet um goldene Tische“), der göttlichen Sorglosigkeit und Festesfreudigkeit („Sie aber, sie bleiben in ewigen Festen an goldenen Tischen“), des grausen Sturzes der von ihnen verschmähten Sterblichen („Erhebet ein Zwist sich, so stürzen die Gäste, geschmäht und geschändet, in nächtliche Tiefen“) von musikalisch fast Bachisch drastischer Tonsymbolik und motivisch aus dem „Leitthema“ abgeleiteter Einheitlichkeit in der Entwicklung der empörten, wie fassungslos vor Wut wild modulierenden Engführungen.

Allein, antikisch ist nicht antik. Goethes Auffassung von der Unerbittlichkeit und Erbarmungslosigkeit der Schicksalsgewalt ist durchaus antik. Je antiker, je hellenistischer und Goethescher ein Komponist sie nachfühlt, desto unerbittlicher und erbarmungsloser wird er seine Dichtung in Musik setzen. Und in ihm vor allem die für den Charakter des ganzen poetischen Vorwurfs entscheidenden Worte der vorletzten Strophe: „Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern, und meiden, im Enkel die ehemals geliebten, still redenden Züge des Ahnherrn zu seh'n.“ Brahms tut es nicht. Wie den Schluß des Schicksalsliedes, biegt er auch den des Gesanges der Parzen um. Ins Weiche, in Gefühle des Mitleidens und Erbarmens mit den durch die Götter gestürzten Sterblichen. Wieder — wir müssen es wiederholen — ist das nicht antik, nicht im antiken, im Goetheschen Sinne wirklich groß und universal, aber es ist menschlich edel und schön, durchaus ehrlich und echt Brahmsisch. Und wieder ist das etwas, das nicht durch noch so hohe Bildung, nicht durch geistige, verstandes-

mäßige Reflexion errungen werden kann, sondern ganz organisch in der Natur, im Fühlen des Menschen und Künstlers liegen muß. Brahms besaß es nicht und hat es auch nicht erheuchelt, um solchen Vorwürfen, solchen Ewigkeitsideen wenigstens äußerlich gerecht werden zu können. Darum löst und taucht er diesen ganzen zweiten, diesen mit den oben erwähnten Worten im sechsstimmigen a-cappella-Chor einsetzenden Schlußteil in milde Wehmut und sanfte Klage, in an sich wunderbar schöne und ergreifende Töne des süßschmerzlichen Erinnerns an das selige Einst von tief beruhigender und verklärender Wirkung. Und so komponiert er schließlich auch ganz folgerichtig die das Ganze gewissermaßen in den visionären Schleier einer alten Göttersage rückenden Worte der Schlußstrophe „So sangen die Parzen; es horcht der Verbannte in nächtlichen Höhlen, der Alte, die Lieder, denkt Kinder und Enkel und schüttelt das Haupt“. Er tut das in ganz schlichtem und gedämpftem psalmodierenden Ton der bald einzeln singenden, bald zu zweien und dreien sich zusammenschließenden und sich gleichsam in Nichts ppp verlierenden Chorstimmen.

Brahms hat diese beiden ersten seiner hellenistisch gefärbten großen Chorwerke sehr lieb gehabt. Dietrich hat uns im ersten Teile dieses Buches aus seinen Erinnerungen den ersten Entwurf des Schicksalsliedes am Meeresstrande von Wilhelmshaven mitgeteilt und besonders betont, daß der Meister von der Dichtung Hölderlins „aufs tiefste ergriffen“ gewesen sei. Von der Leyen hat uns berichtet, daß Brahms bei der Krefelder Erstaufführung des Gesanges der Parzen „die hellen Tränen der Rührung und Freude über die Wangen liefen“. Das ist sehr charakteristisch und bestätigt das, was über die inneren Beweggründe der Brahms'schen „Umbiegung“ in den Schlußteilen beider Werke oben gesagt wurde.

Das dritte, ungleich seltener aufgeführte dieser „hellenistischen“ Brahms'schen Chorwerke ist die Schillersche „Nänie“ für Chor und Orchester (Harfe ad libitum) op. 82, die seiner zurückbleibenden Mutter, Frau Hofrat Henriette Feuerbach († 1880), gewidmete Totenklage um den zu früh dahingegangenen Freund und Maler Anselm Feuerbach. Die Erklärung der Nänien gibt uns die antike Literatur: es waren die Klagelieder, die anfangs die Hinterbliebenen, später die bezahlten Klageweiber den Toten bei ihren Bestattungen sangen,

indem sie sich dabei zum Zeichen des Schmerzes Brust und Arme schlugen. Schillers und Brahms' Nanie besingt den Tod der Griechen. Er kommt als junger freundlicher Genius und Zwillingsbruder des Schlafes mit umgekehrter Fackel. Sanft löscht er die Flamme des Lebens; der Tote wird in einem Sarkophage beigesetzt oder verbrannt und seine Asche in Urnen verwahrt — beides weit draußen vor der Stadt mit schönen Ruheplätzen an der lieblich ins freie Land hineinziehenden heiligen Gräberstraße. Totenhaus und Grabstein schmückt man mit anmutigen bildlichen Darstellungen im Relief aus Leben, Beruf und Beschäftigung des Verstorbenen und schämt sich dabei durchaus nicht, auch die fröhlichen Seiten des Lebens noch einmal anklingen zu lassen.

Aus diesen Stimmungen der griechisch-römischen, der antiken „heidnischen“ Totenklage heraus erwuchs die Schillersche und Brahms'sche Nanie. Sie ist ein Kleinod musikalischer Lieblichkeit, Zartheit, Milde und Sanftmut, das den Schmerz in Wehmut, die Klage in Trost, die Trauer in stille, süß-schmerzliche Erinnerung und freundliche Versöhnung wandelt. „Auch das Schöne muß sterben“, singen die Trauernden in dem ruhig und breit im $\frac{6}{4}$ -Takt, ohne alle schärferen Akzente des Schmerzes, der Verzweiflung oder der Klage einfach fugiert in wonnevollen Sequenzen dahinfließenden Anfangschor; „Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich“ schließen sie immer stiller und immer getrösteter. Nicht umsonst formt sich hier der Mund der Geliebten wieder zu Anklängen an das Deutsche Requiem: es ist der ernste, milde, weiche Ton von Trauer und Trost, es ist der Thorwaldsenske Ausdruck der höchsten Anmut und Lieblichkeit auch im Schmerz um einen teuren Toten, der die Nanie mit dem ersten und letzten Satz des Deutschen Requiems aufs innigste und innerlichste verbindet. Dort wie hier bestimmt der Text und die Stimmung die Komposition bis ins Klangbild hinein. Die zarten, weichen Farben der Holzbläser und Hörner, des durchsichtig gesetzten Streichquintetts, die dunklen der drei Posaunen, die lichten der womöglich im antiken Sinne mehrfach besetzten Harfe überwiegen durchaus. Wie sparsam und doch wie fein sind unter ihnen beispielsweise die Posaunen verwandt; sie begleiten einzig das hoherregte Schlachtbild, da der göttliche Achill „am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt“, und sie mischen

feierlich und leise ihre ernsten Töne in die tiefen Klagen, „daß das Vollkommene stirbt, das Schöne vergeht“.

Der Grundcharakter der Schiller-Brahmsschen Nänie ist im antiken Sinne in Ruhe und Anmut gebändigter Schmerz. Nur da, wo die schaumgeborene Göttin Aphrodite mit allen Töchtern des Nereus dem Meere entsteigt und die Klage um den verherrlichten Sohn anhebt, bricht auf eine Weile mit dem strahlenden Fis-dur und der den breiten, vollen Klagegesang im $\frac{4}{4}$ -Takt umrauschenden Harfe die Sonne durch die dunklen, doch nirgends schweren Wolken. Der Schlußteil schließt thematisch wieder an den ersten an; er erwärmt sich noch einmal in einigen herrlichen, kurzen a-cappella-Takten („im Mund der Geliebten“) und endet dann selig-verklärt in mehrmaliger sanfter Wiederholung des „herrlich“. So wird Brahms' Nänie zugleich zu einem wunderschönen musikalischen Symbol der Kunst dessen, den sie als allzufrüh Vollendeten beklagt: des großen Wiedererneuers der klassischen Antike im modernen Geiste, Anselm Feuerbachs.

Eine zweite, weit seltener gehörte Goethesche Gruppe der großen Brahms'schen Chorwerke bilden die Rhapsodie aus Goethes „Harzreise im Winter“ und der Rinaldo. Die Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester op. 53 bedarf einer kurzen Erläuterung ihres dichterischen Vorwurfs. Er ist nur schwer verständlich: ohne die Erinnerung an Goethes Harzreise im Winter 1777, zu der ihn nach seinen Mitteilungen an Charlotte von Stein der Brocken, das geologische Studium in den Bergwerken, vor allem aber der Wunsch einer persönlichen Bekanntschaft mit dem jungen, vor Menschenhaß, Selbstquälerei und Wertherstimmung sich brieflich zu ihm flüchtenden Plessing verlockten. Eigene dunkle und leidenschaftlich erregte Gedanken, schwere Erinnerungen und Wirrungen der Gefühle begleiteten ihn. All' dies zittert in dem herrlichen Gedicht noch sichtlich nach. Es mußte Brahms, den modernen Meister des Weltschmerzes, der Resignation in der Musik besonders zur Vertonung reizen. Er wählte aus ihm drei Strophen, die ebenso viele, unmittelbar ineinander übergehende Teile seiner Komposition ergeben. Die erste („Aber abseits, wer ist's?“, Adagio c-moll $\frac{4}{4}$), deren Hauptanteil dem Orchester zufällt, zeichnet uns den mit sich und der Welt zerfallenen unglücklichen, abseits und

einsam durch das winterlich öde Gebirge streifenden Jüngling mit einfachsten, aber anschaulichsten musikalischen Mitteln: mit seufzend und schwer Schritt um Schritt zur Tiefe schreitenden Baßthemen, stechenden Sforzatis, fahlen Tremolis der gedämpften Streicher, übermäßigen Akkorden, schroffem Wechsel der Dynamik, leeren, nur vom Baß und der tief empfindungsvoll mit ganz sparsamen Strichen bald ganz arios, bald halb deklamiert die Situation ausmalenden Singstimme gestützten Takten. Das Ganze ein intensiv durchgefühlt dunkles Instrumentalstück mit obligater Singstimme, das zunächst mehr den allgemeinen Hintergrund malt. Mit dem zweiten Teil („Ach, wer heilet die Schmerzen deß, dem Balsam zu Gift ward“, Poco Andante c-moll $\frac{6}{4}$) wird aus dem Allgemeinen das Besondere, Subjektive. Nun klagt die Singstimme mitfühlend um den unglücklichen Jüngling in weit und ruhig gespannten Bogen der Melodielinien, äußerlich in ruhigen Halben über fest liegenden Bässen gesammelt, doch innerlich, wie die weiten flackernden Intervalle und die heftige, bei dem Wort „Menschenhaß“ fast dramatisch akzentuierte innere Erregung verraten, nur mühsam zur Fassung sich zwingend. Das Orchester tritt in die Rolle des Begleiters zurück und nur gelegentlich und ganz kurz selbständiger hervor, indem es namentlich bei den Worten „aus der Fülle der Liebe trank“ mit weichen Terzenmelodien und gefühlsgesättigten Vorhalten weichere und freundlichere Töne in diesen düster-erregten Teil zu bringen sich bemüht. Der dritte Teil („Ist auf deinem Psalter, Vater der Liebe, ein Ton seinem Ohr vernehmlich“, Adagio C-dur $\frac{4}{4}$) bittet für ihn heiß, innig und demütig um Erquickung und Heilung. Der hier mit tief ans Herz greifender Wirkung zum ersten Male *mezza voce* im *pp* einsetzende Männerchor und das ruhig darüber schwebende Altsolo vereinigen sich über der Triolenbegleitung im *pizzicato* der Bässe zu einer jener tief und schwer empfundenen, schwerblütig verhaltenen Melodien frommen Glaubens und inbrünstiger Bitte, die Brahms ganz allein eigen sind. Hier wird wieder der edel-schwärmerische Liebes- und Sehnsuchtston von Beethovens Liederkreisen angeschlagen; und wie überströmend warm und edel baut sich in einem letzten imitatorischen kleinen Wundertempel („erquicke sein Herz!“) der Schluß auf, wie schlicht, ergeben und beseligt klingt er im himmlisch verklärten C-dur aus!

Wer solches schreiben konnte, der war ein wahrhaft guter und führender Mensch. Es gibt wenig Stellen in den Werken von Brahms, in denen wir dem Tondichter so unmittelbar und so schön ins Herz sehen können, wie in diesem dritten Teil der Alt-Rhapsodie!

Aber diese Rhapsodie trägt nicht nur echt Brahmschen, sondern auch, wenn man so will, echten Harzcharakter. Dieser Charakter ist nordisch, von ernster, schwermütiger Schönheit und ruhigen, großen Linien der Bergformen. Und wenn zu Beginn der dritten Strophe Alt und Männerchor in ihrem wundervollen Bittgesang die lastenden, schweren Nebel der beiden vorangehenden Strophen zu verscheuchen scheinen, so mahnt das abermals an eine echte Harzstimmung: wenn im Spätsommer die milde, gedämpfte Sonne des Abends die silbrig zarten und durchsichtigen Nebel versöhnend und verklärend durchbricht.

Auch die eigenartige und tiefinnerliche Rhapsodie war Brahms wohl als ein Stück seines eignen Wesens besonders lieb und teuer. Seine Begleitworte ihrer Sendung an Dietrich „die Musikdirektoren werden sich grade nicht reißen um das Opus; aber Dir ist es vielleicht eine Befriedigung, daß ich nicht immer im leichtsinnigen $\frac{3}{4}$ -Takt gehe“ (wohl der unmittelbar vorher erschienenen Liebeslieder-Walzer) sind zwar karg und trocken genug. Aber er hat Dietrich doch auch einmal gesagt, daß er „diese Arbeit so lieb habe, daß er sie Nachts unter sein Kopfkissen legen müsse, um sie immer bei sich zu haben“.

Den Männerchor der Rhapsodie zieht auch die ein Jahr früher erschienene Kantate *Rinaldo* für Tenorsolo, Männerchor und Orchester op. 50 heran. Goethes Dichtung, die mit zwei andren von ähnlicher Form („Idylle“ und „Die erste Walpurgisnacht“) ausdrücklich für musikalische Verwendung, für eine große Konzert-Kantate geschrieben wurde, behandelt jene Episode aus Tassos *Befreitem Jerusalem*, da der tapfere Held Rinaldo durch den ihm als Spiegel vorgehaltenen diamantnen Schild und das Gebet der Kreuzritter aus den verführerischen Liebesarmen der mit ihrem Zaubergarten unter Blitz und Donner versinkenden Zauberin Armida befreit wird. Man denkt sofort an Glucks Reformoper *Armida*, an Wagners *Parsifal* und *Kundry*, Klingsors *Zauberschloß* und *Zaubergarten*. Goethes Dichtung, mit der kühlen und abstrakten Geistigkeit ihrer Sprache

und Darstellung, hat leider einen sehr schwachen dramatischen Nerv. Die Zauberin Armida tritt selbst nicht handelnd auf; wir hören nur durch die Worte des Chores, wie sie erst um den verlorenen Rinaldo klagt und jammert, dann umgewandelt „gleichwie Dämonen“ gegen ihren eignen Palast in Zorn und Wut rast. Der entscheidende dramatische Vorgang, die Vernichtung von Armidens Zaubermacht durch das Vorhalten des diamantnen Schildes und das Gebet der Kreuzritter, wird mehr vornehm andeutend gestreift, als bildkräftig und anschaulich dargestellt. Die Erscheinung dieses Schildes, der Rinaldo in seiner eigenen tiefen Erniedrigung bespiegeln soll, wird mit geheimnisvollen Bläser-Fanfaren im Orchester geschildert; zu knapp, als daß der unvorbereitete Hörer diese entscheidende innere Wendung und Wandlung der Dichtung sofort begreift. Die „Gebete der Frommen“, die den Zauber mit dem Einsturz von Palast und Garten endgültig brechen, sind gleichfalls nur in einem kurzen Quartettsatz in ihrer Wirkung gestreift und sofort mit dem folgenden Aufruf zur Rückfahrt verwoben.

Unter diesen inneren dramatischen Schwächen der Dichtung bei aller wunderbaren Schönheit im einzelnen mußte naturgemäß auch Brahms' Musik empfindlich leiden. Sie ist nie populär geworden, am wenigsten in den großen Männergesangvereinskreisen, auf die sie rechnet; ja, man hat sie hauptsächlich aus diesem Grunde unter Brahms' schwache, d. h. mißlungene Arbeiten gereiht. Daran ist etwas Wahres, sofern wir von ihr einen Beitrag zur großen dramatischen Chorkantate erwarten. Denn, soviel Schönes, warm Empfundenes und auch im einzelnen dramatisch Wirksames in ihr steckt: als Ganzes beweist diese, alle Außenhandlung schon bei Goethe nach innen, in Seele und Gemüt ihres Helden verlegende Kantate doch nur unzweideutig, daß Brahms wirkliches dramatisches Talent, echtes Theaterblut nicht besaß. So brauchen wir, glaube ich, nicht darüber zu trauern, daß Brahms' einige Jahre mit rührender Hartnäckigkeit weitergesponnene Opernpläne eben nur Pläne blieben und schließlich in Rauch aufgingen. Freund Widmann sollte ihm Gozzis „König Hirsch“ oder Calderons „Das laute Geheimnis“ in Gozzis Übertragung gelegentlich als Opernbuch zurechtmachen. Was wir aus dessen Brahms-Erinnerungen im Kapitel „Eine Oper?“ über Brahms' Stellung zur Oper erfahren, was wir von Brahms in der

Oper hätten erwarten dürfen, ist jedenfalls dies: kein durchkomponiertes modernes Musikdrama in Wagners Sinn und Stil, sondern eher eine richtige sog. Nummernoper älteren Stils mit Dialog, Secco-Rezitativ, Arien, Ensembles, deren Dichtung am liebsten einen romantischen Zauber- oder Märchenkomödienstoff verwandte.

Wie bei Grieg der „Olav Trygvason“, so ist bei Brahms der „Rinaldo“ des Meisters dramatischer Torso im Konzertsaal geworden. Seine Musik teilt sich in sieben Teile. Schwerpunkt und Eigenwert des Werkes liegt einmal in den drei großen, von zarter und tiefer Leidenschaft erfüllten Liebesgesängen des zögernd immer wieder verweilenden Rinaldo („Stelle her der gold'nen Tage Paradiese noch einmal“ — „Mit der Turteltaube Locken lockt zugleich die Nachtigall“ — „Zum zweitenmale seh' ich erscheinen“), dann in den großen Chören der Kreuzritter. Sie verkörpern dichterisch teils das tröstende und heilende, mehr aber noch das anfeuernde, zur Heimkehr aufmunternde, den unschlüssig in Liebesbanden Verstrickten kräftig vorwärts treibende und an seine Pflichten erinnernde Element. Der erste („Zu dem Strande! Zu der Barke!“) und letzte („Segel schwellen!“) entsprechen einander. Sie sind die eigentlichen Seefahrer- und Meereschöre der Kantate; am reinsten und großartigsten der von Brahms selbst in einem Briefe an Freund von der Leyen ausdrücklich auch für die Einzelaufführung freigegebene Schlußchor „Auf dem Meere“ — eine frisch bewegte, groß geschaute und packend bildkräftige Schilderung der Meerfahrt und ihrer Naturwunder. Die übrigen Chöre greifen in Rinaldos, nicht eben sehr männlich anmutende Liebesklagen unmittelbar mahnend ein. Der erste („Sachte kommt!“) mit zartem Mitleid und sanftem Trost in eigenartig romantischer Färbung; der zweite („Nein! nicht länger ist zu säumen!“) heftig dreinfahrend und im breiten $3/2$ -Takt energisch fugierend; der dritte („Zurück nur! zurücke durch günstige Meere!“) mit Einzelstimmen alternierend im leicht und froh beschwingten $2/4$ -Takt; der vierte („Schon sind sie erhöret“) in gleicher Besetzung im frommen Gebetston. Chor und Sologesang überwiegt. Das Orchester allein hat selbständig nur wenig zu sagen; das Wichtigste in der kurzen Einleitung, die die Sirenenrufe Armidens in den Holzbläsern mit den stark chromatisierenden, in weiche Terzen und Sexten gefaßten Klagen Rinaldos in der Oboe

und den zur Rückfahrt treibenden und drängenden, erregten Synkopen der Kreuzritter zum bewegten Bild zusammenschließt; danach in der kurzen Erscheinung des demantnen Schildes, und endlich in der Schilderung der sanft klagenden und der wild wütenden Zauberin und des nur skizzenhaft knapp angedeuteten dramatischen Höhepunktes: da Zauberpalast und Zaubergarten jäh zusammenstürzen. Der Stil des Ganzen sucht sich der Oper namentlich in der Verwendung und Durchführung einiger weniger „Leitmotive“, unter denen Armidens „Sirenenruf“ mit der aufschlagenden Oktave an erster Stelle steht, zu nähern. Man denkt vielfach an Beethovens „Fidelio“, noch mehr — und zwar am unwillkürlichsten in dem von weichem Sexten-Wohllaut überfließenden, alternierenden Chorquartett „Wie sie kommen! Wie sie schweben!“ des großen Schlußchores — an C. M. von Webers „Oberon“.

Was zog Brahms wohl an Goethes Rinaldo an? Einmal, wie im Schicksalslied, im Gesang der Parzen, in der Nänie der klassische Schauplatz, „das Land der Aeneide“, wie Richard Voß einmal gesagt hat, der blaue Himmel, das südliche Meer, der üppig blühende Zaubergarten. Dann der tiefe ethische Kern: Sieg über schlaffe Sinnlichkeit und Selbstvergessenheit durch männliche Selbstüberwindung. Endlich der Reichtum der in ihrer durchsichtigen Körperlosigkeit und dunklen Sprache etwa dem Stil des Faust, zweiter Teil, der Pandora angenäherten Dichtung an schönen und echt musikalischen Situations- und Stimmungsbildern: Meerfahrt, Armidas Zaubergarten, Teufelsspuk, Kreuzfahrerromantik. Und diese wundervollen Situationsbilder bilden denn auch den musikalischen Kern des ganzen Werkes, das zu vornehm, zu geistig und zu zurückhaltend im Ausdruck ist, als daß es je hoffen könnte, im deutschen Männergesangsvereinswesen zu seinem Recht zu kommen.

Eine besondere Stellung im Rahmen der Brahms'schen großen Chorwerke mit Orchester nimmt das Triumphlied für achtstimmigen Chor und Orchester (Orgel ad libitum) op. 55 ein. Die äußere Veranlassung seiner Entstehung, seinen Triumphzug durch alle Lande deutscher Zunge und Billroths Eindrücke von seiner Wiener Erstaufführung haben wir schon in des Meisters Lebensgeschichte nachgelesen: der große und leidenschaftliche deutsche Patriot Brahms hat es unter dem unmittelbaren Eindruck der deut-

schen Siege im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71, „auf den Sieg der deutschen Waffen“, wie es ursprünglich auf dem Titelblatt stand, geschrieben und „S. M. dem Deutschen Kaiser Wilhelm I. ehrfurchtsvoll zugeeignet“. Der Lohn war karg genug: ein kalter Dank aus dem Kabinett. Wie im Deutschen Requiem, wie in den zehn Jahre späteren Fest- und Gedenksprüchen hat sich der bibelfeste Komponist seinen Text selbst aus dem neunzehnten Kapitel der Offenbarung Johannis über Babels Fall zusammengestellt. Das Babel der Johannes-Apokalypse aber hieß nach der Überzeugung des ehrlichen und herzlichen Franzosen-Hassers und Verächters Brahms: Seine-Babel, Paris.

Das Werk ist eine echte Fest- und Gelegenheitskomposition, ein mächtiger Chorhymnus für Massenchor, vaterländische Musikfeste und mächtige Räume in der Art und Form der großen dreiteiligen Händelschen Anthems, Utrechter und Dettinger Tedeums. Wie aus Brahms' Worten an Reinthaler hervorgeht: „Könnte ich was, und hätte auch noch Mut, ich schriebe ein gutes Tedeum und dann führe ich nach Deutschland“ hatte er sogar zuerst die Absicht, es Händel in der Form des Tedeums gleichzutun. Händelisch ist auch Stil und Satz, die Anlage aufs Große und Einfache, die Vorherrschaft des Chorischen, die lapidare Bildkraft in der musikalischen Versinnlichung der wichtigsten Textstellen wie: „denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte“, „hieß Treu und Wahrhaftig“, „und er tritt die Kelter des Weins“, „ein König aller Könige“. Der erste der drei mächtigen Sätze bringt eine freudig und festlich hocherregte, gewaltige Chorphantasie über die leicht stilisierte preußische Landeshymne „Heil dir im Siegerkranz“ mit abschließendem achtstimmigen Halleluja. Der zweite Satz gipfelt in der Einführung des Chorals „Nun danket alle Gott“ durch die Bläser zu den Worten des sanft und melodisch antiphonierenden Chores „Lasset uns freuen“; da wird mit Brahms' eignen Worten zu Widmann gleichsam mit allen Glocken Sieg geläutet, und ein festliches Tedeum schwingt sich über die Lande. Der dritte Satz steigert sich vom Einsatz des Solisten (Baß-Bariton) zum ekstatischen Jubeln und Jauchzen des Schlußchores.

Wie bei Händel, jubelt und dankt dem Herrn der Heerscharen in großartigen und mächtigen Chören ein ganzes Volk. Wie Händel,

wechselt Brahms zwischen einer, die Textworte rasch erledigenden motettischen und einer breit ausführenden und bei einzelnen Sätzen und Worten länger verweilenden fugierenden Behandlung. Und wie in den mächtigen Chorfugen des Deutschen Requiems, spricht Brahms in Händelschen Zungen, wenn es sich im Gemeinschaftsgefühl des ganzen Volkes zu freuen, wenn es mit ihm zu jubeln, zu preisen und für die großen Siege zu danken gilt. Brahms selbst kommt in diesem musikalischen Monumentalstück nur viel zu wenig, eigentlich nur da vorübergehend zu Wort, wo, wie zum Schluß des zweiten Teiles, der Jubel zum überströmenden, stillen Dankes- und Glücksgefühl sich sänftigt. Das ist sehr charakteristisch: wie die Glucksche Kunst ist auch die Brahms'sche auf der Schattenseite des Lebens erwachsen. Wie Gluck, ist auch Brahms kein Kündler der Freude in der Tonkunst, sondern ein schwerblütig-innerlicher Tondichter der männlich gefaßten Resignation, der Wehmut und des Weltschmerzes. Bei beiden dämpfen die dunklen Farben die hellen.

„Schwer ist es nicht, nur forte“, diese Brahms'schen Worte an Dietrich mit einem warmen Appell an Oldenburger „Freiwillige“ für die Bremer Erstaufführung betonten die Voraussetzung einer erfolgreichen Aufführung des Triumphliedes: Massenbesetzung des Chores. Dann freilich ist die äußere Wirkung dieses dekorativen und ein wenig dickflüssigen musikalischen Prunk- und Schaustückes allzeit mit Dietrichs Worten „überwältigend und großartig“. Sie war es tausendfach in jenen Tagen des deutschen Siegesjubels; heute können wir uns die erstaunliche Tatsache nur schwer noch ins Gedächtnis zurückrufen, daß das Triumphlied noch in den achtziger Jahren von manchem kompetenten Beurteiler über das Deutsche Requiem, zum mindesten aber ihm gleich gestellt wurde.

SCHLUSSWORT

Und nun, nachdem wir Brahms' Schaffen in seinen sämtlichen Werken kennengelernt haben, fasse ich kurz zusammen und frage: welches ist Brahms' musikgeschichtliche Stellung für seine eigne

Zeit, das neunzehnte, und welches ist sie für unsre, das zwanzigste Jahrhundert? Brahms ist unbedingt neben Wagner die bedeutendste schöpferische Persönlichkeit in der neueren deutschen Musik des neunzehnten Jahrhunderts. Wie etwa Bach und Händel, Gluck und Hasse, Mozart und Haydn, Beethoven und Napoleon, Schiller und Goethe, Goethe und Byron, Hebbel und Ludwig sind sie zwei innerlich wie äußerlich ganz und gar grundverschiedene Vertreter der gleichen Zeit, der gleichen Kulturperiode, und wachsen trotz dieser Gegensätzlichkeit aus demselben Wurzelboden hervor. Wenn der Schlachtruf „Wagner gegen Brahms!“ in Wien jahrzehntelang den andren „Bruckner gegen Brahms!“ übertönte, so hat das seine guten Gründe: Kein einziger deutscher Komponist in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aus dem Wagner entgegengesetzten Lager ist Brahms an Bedeutung und Gewicht des Namens gleichzusetzen; Brahms bildet in der Tat den weitaus bedeutendsten „Gegenspieler“ zu Wagner, die Dichtung — trotz Gottfried Keller — und Malerei — trotz Böcklin und Klinger — nicht ausgenommen.

Wie wir schon im Kapitel „Freund und Feind“ sahen, hat sich die alte verwirrende und verhetzende Gegen-Gleichung: Brahms gegen Wagner längst harmonisch aufgelöst in die Gleichung: Brahms und Wagner. Das will sagen: wir lieben, verstehen und führen heute gleichermaßen Brahms und Wagner auf; wir sind mit Recht herzlich froh darüber, daß uns das neunzehnte Jahrhundert zwei derart grundverschiedene und bedeutende, jedoch zur vollkommensten Entwicklung und Reife ihrer Persönlichkeit gelangte schöpferische Persönlichkeiten geschenkt hat; wir müssen es endlich dankbar empfinden, daß neben einer so wunderbaren und gewaltigen Ausnahmeerscheinung wie Wagner und sein musikdramatisches Gesamtkunstwerk auch ein neuklassischer Meister der sogenannten „absoluten“ Musik wie Brahms zu einer großen und intensiven Wirkung im deutschen Geistes- und Musikleben gelangen konnte. Die deutsche geistig-musikalische Kultur des neunzehnten Jahrhunderts wäre erschreckend einseitig geblieben, wenn sie künstlerisch gewissermaßen in Wagner aufgegangen wäre. Brahms ist seine wohlthätige und seine unbedingt notwendige Ergänzung geworden.

Wagner ist die gewaltigste Gipfelung und Vollendung des im Weltkrieg mit der Zertrümmerung von Bismarcks Erbe zusammen-

gebrochenen „Pangermanismus“, des Rohrbachschen „Deutschen Gedankens“ im Sinne von Deutschlands Stellung und Geltung als Weltmacht. Wagners Kunst hat sich — und trotz aller heftigen Gegenströmungen namentlich bei den Völkern der romanischen Rasse! — in einer nie vorher bei einem großen Künstler erlebten Art die Welt erobert. Soll dieser deutsche Gedanke aber sich innerlich gesund und lebendig erhalten, so bedarf er im Gegensatz zu der ungeheuren, nach außen bewegenden dramatischen Kraft Wagners auch der nach innen gewandten, stillen und intimen absoluten Kraft Brahmsens. Nur dadurch findet ein harmonischer Ausgleich der Kräfte in der deutschen Musik des neunzehnten Jahrhunderts statt. Das zeigt sich in seiner Art sehr deutlich bei Brahms: Während Wagner die ganze Welt zur Anerkennung und Bewunderung zwang, hat Brahms tiefer nur auf die außerdeutsche germanische, fast ganz und gar nicht auf die romanische Welt gewirkt. Und das, obwohl der eine der beiden Meister so germanisch ist, wie der andre! Hier hat die werbende Kraft der Bühne dem Konzertsaal zweifellos unendlich viel voraus. Der gewaltigen musikalischen Freskokunst Wagners gegenüber wirkt die Brahms'sche geradezu hausmusikalisch intim. Doch auch die Weiterentwicklung und Vertiefung solcher Kräfte haben wir dringend nötig. Wohl zu keiner andren Zeit dringender wie heute, und darum wird dieses Buch vielleicht zur rechten Stunde gekommen sein. Denn Brahms ist der letzte große Vertreter dieser nach innen gewandten, wichtigen und schönen Seite des deutschen Geisteslebens in der neueren Musik. Wagner und Brahms repräsentieren symbolisch das deutsche Volk vor dem Weltkriege, und wir dürfen uns herzlich freuen, daß Brahms Wagnern gegenüber in seiner Art keineswegs den kürzeren zieht.

Brahms' musikgeschichtliche Stellung für unsre und die künftige Zeit ist nicht so einfach zu umschreiben. Denn hier hemmt vorläufig der dichte Weihrauch kritikloser und unbedingter Brahms-Verehrung und -Bewunderung den freien Blick. Nur von den wahrhaft großen Meistern der Tonkunst aus werden wir der besonderen Größe Wagners, wie den unmöglich hinwegzuleugnenden Grenzen der seelischen Veranlagung, des geistigen Horizontes und der Weltanschauung Brahmsens erst wahrhaft gerecht werden. Heute

steht der Brahms-Kultus noch in üppigster Blüte, und was über Brahms geschrieben wird, trägt den Stempel kritikloser Vergötterung. Das Urteil über Brahms wird vielmehr — das unterliegt keinem Zweifel — mit der Zeit noch viel sachlicher werden und tüchtige Korrekturen erfahren müssen, wenn es vor dem Richterstuhl der Kunstgeschichte bestehen soll. Das aber kann unbeschadet aller innigen Liebe und hohen Verehrung zum Besten seines Lebenswerkes ganz gut geschehen! Wenn zu dieser künftigen neuen und notwendigen Brahms-Betrachtung dieses Buch einige gute Bausteine zugetragen und einen festen Grund für sie gelegt hat, so ist sein Zweck aufs schönste erfüllt!

ANHANG

DIE BRAHMS-LITERATUR

„Ihr Heft werde ich mit oder ohne Ihre Erlaubnis lesen und um so lieber, wenn mehr von meiner Musik als von meinen Liebes- und anderen Abenteuern die Rede ist,“ schrieb Brahms einmal an seinen ersten und ältesten Biographen Hermann Deiters. Brahms liebte es als echter verschlossener Niederdeutscher mit dessen starker Abneigung vor der Öffentlichkeit ganz und gar nicht, seinen „Lebenslauf und Studiengang“ der neugierigen Mit- und Nachwelt offen auszubreiten. Im Gegenteil, er hat schon frühzeitig alles vernichtet, was sich irgendwie „journalistisch“ für oder gegen seine Persönlichkeit ausschlagen ließ.

Das hat namentlich sein Wiener Freund und Biograph Max Kalbeck, dem wir die als quellengeschichtliche Materialiensammlung grundlegende und als schriftstellerische Leistung ungewöhnlich frische, anschauliche und glückliche große Brahmsbiographie (Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin, I. Bd. 1904, II. Bd. 1908—09, III. Bd. 1911, IV. Bd. 1914) verdanken, bitter beklagen müssen. Im übrigen ist die Brahms-Literatur, an den Literaturen andrer großer Meister der Tonkunst gemessen, weder besonders groß, noch besonders erfreulich. Sie ist vielmehr zum weit überwiegenden Teile entweder kritiklos bewundernder Panegyrikus, oder einseitiges, Brahms als Großsiegelbewahrer klassischer Musik gegen die bösen Neudeutschen und Modernen ausspielendes Parteibuch, oder zu geschäftlichen Nützlichkeitszwecken aus Gründen des „großen Namens“ unternommene, mehr oder minder geschickte Kompilation mit Bilderbuch.

Wir empfinden das leider grade besonders deutlich in Kalbecks, rein biographisch schlechthin meisterlicher Leistung einer monumentalen mehrbändigen Musikerbiographie. Welch' peinliche Sorgfalt und unermüdliche Sammelfreudigkeit, welches Geschick und welche Umsicht in der Verwertung und Einarbeitung des oft erst durch tausend versteckte Kanäle herangeleiteten biographischen Materials! Welche Frische und Anschaulichkeit, welcher Geist, Schliff und Witz im Stil, der es vergessen läßt, wieviel Mühen, Umfragen und Forschungen oft zu einer dieser vielen,

allzu vielen Hunderten von Seiten in acht stattlichen Halbbänden gehörte! Allein dieser über alles Lob erhabene fleißige, sorgfältige, liebevoll auch den kleinsten und scheinbar nebensächlichsten Seitenwegen auf der Lebensbahn seines Helden folgende Brahms-Geschichtschreiber wird zum einseitigen und einseitig alles zugunsten dieses vergötterten Helden erklärenden, verklärenden oder entschuldigenden Parteimann, wenn es gilt, Brahms objektiv in die Musik- und Kulturgeschichte seiner Zeit hineinzustellen und ihn vergleichsweise zu seinen bedeutenden mitschöpferischen musikalischen Zeitgenossen in Beziehung zu setzen. Man lese nur nach, wie natürlich nicht nur die großen Meister aus dem programmatisch-reformatorischen Gegenlager, die Liszt und Wagner, Bruckner und Hugo Wolf, sondern sogar auch Genies aus dem älteren romantischen Lager, wie Schumann oder Chopin bei ihm wegkommen! In vielen Fällen bleibt ihnen, um mit Leibniz zu reden, auf der Stufenleiter der Monaden nur ein bescheiden Plätzlein zu Füßen der alles überstrahlenden Urmonade Brahms'.

Mit den älteren kleinen und kleineren Brahmsbiographien ist durchschnittlich nicht eben allzuviel Staat zu machen; immerhin sind eine Reihe mehr als korrekter und tüchtiger Arbeiten darunter. Immer noch behält Deiters', in Graf Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge (Leipzig, Breitkopf & Härtel, I. Teil [No. 23/24] 1880: II. Teil [No. 63] 1898) seinen Eigenwert als sachlich, diplomatisch zurückhaltend und mit ruhiger Besonnenheit geschriebene erste und älteste kleinere Brahmsbiographie, die auch äußerlich, im Umfang, das Schwergewicht durchaus auf die liebevolle und verständige Analyse der Brahms'schen Werke legt und den Menschen und den Künstler Brahms unter Mitteilung mancher persönlicher Erinnerung mit Recht zur Einheit zusammenschließt. Das tun auch — ein sehr charakteristisches Zeichen für die schon frühzeitig unergiebig fließenden, rein biographischen Quellen bei Brahms! — die beiden anderen älteren kleinen Brahmsbiographien aus den achtziger Jahren, des bekannten Königsberger Klavierpädagogen und -schriftsteller Louis Köhlers Büchlein: Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte (Arnold Simon, 1880) und des Leipziger Kritiker Bernhard Vogels schöngeistiges und blühend stilisiertes Brahmsbüchlein (Musikheroen der Neuzeit IV, Max Hesse,

Leipzig 1888). Köhlers Buch erschien in Hannover und ist nur sehr wenig bekannt geworden. Norddeutsch schwerblütig, breit und gedankenreich ästhesierend, untersucht und umschreibt es das Beethovensche und das Schumannsche bei Brahms, um schließlich das Brahmsche folgendermaßen zu formulieren: „Brahms' neue Bahnen ziehen sich vom ersten Schumann zum letzten Beethoven, um beide miteinander bald in Wechselbeziehung, bald in innige Verbindung zu bringen. Darin beruht das Wesen der Brahmschen Musik und seine Art von Musikstil.“ Auch Vogels Büchlein steht noch zu mitten inne im Kampfe für und gegen Brahms zu seinen Lebzeiten, um mehr als eine kleine, im Gegensatz zu Köhler im wesentlichen für Laien berechnete sympathische Propaganda- und Aufklärungsschrift für ihn zu bedeuten.

Brahms' Tod ruft endlich auch die ersten größeren Brahmsbiographien auf den Plan. Ich möchte zuerst zwei von ihnen mit Auszeichnung nennen. Die prompt noch in Brahms' Todesjahr, 1897, erschienene Brahmsbiographie von Heinrich Reimann, die erste, mit der die Berliner Verlagsgesellschaft „Harmonie“ damals ihre große Reihe fein und nach englischem Muster mit Bildern, Autographen-Faksimiles und Notenbeispielen verschwenderisch reich ausgestatteter „Berühmter Musiker“ (jetzt: Schlesische Verlagsanstalt) eröffnete, ist eine sachlich, maßvoll, warm und ruhig geschriebene Arbeit von rein biographisch allerdings naturgemäß noch außerordentlich lückenhafter, wenn auch wenigstens noch die kurz nach Brahms' Tode aufgeschlossenen neuen Quellen mit heranziehender Fundierung und knapper Form für jene Kreise, an die sich diese weißen Bände von Anfang an wenden: an gebildete musikalische Laien. So weitbekannt diese Arbeit als, man darf sagen, „die“ größere einbändige Brahmsbiographie wurde, so unbekannt blieb die an einem reichlich versteckten Ort — den Neujahrsblättern No. 86 und 87 der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich — niedergelegte kleine Brahmsbiographie von Brahms' Zürcher Freund A. Steiner. Gleich der Deitersschen Arbeit ist sie doppelteilig. Der erste Teil (1898) behandelt den äußeren Lebensgang des Meisters, der zweite (1899) erläutert seine Werke. Eine sympathische, ungemein anschauliche und knappe, in den Erläuterungen der Brahmschen Werke mehr dichterisch-phantasievolle, als streng analytische Arbeit, die in ihrem ersten,

biographischen Teil mit Widmanns Brahms-Erinnerungen hinsichtlich Brahms' „Schweizer-Jahren“ zusammenzuhalten ist und aus des Meisters verschiedenen Zürcher Aufenthalten auf Grund persönlicher Erlebnisse und Erinnerungen allerlei interessante Brahms-Bekenntnisse (z. B. zu Gottfried Keller) und Brahms-Anekdoten mitteilt. Der Freiburger Wolfgang A. Thomas San-Galli hat seinem, ein gutes hundert Seiten starken „musikpsychologischen“ Brahmsbüchlein (Heitz & Mündel, Straßburg i. Elsaß 1905), dessen besseren und größeren Kern Aussprüche von Brahms aus Schriften anderer Autoren bilden, das aber im übrigen nichts, als eine weder Neues noch Wichtiges bringende Kompilation auf Grund unzureichender Quellen darstellt, noch eine große illustrierte Biographie in einem Bande (R. Piper, München 1912f.) nachgeschickt. Sie ist unvergleichlich viel besser als jene unzulängliche kleine Vorstudie. Eine selbständige Arbeit ist sie gleichwohl auch nicht. Sie ist im biographischen Teil durchaus auf Kalbeck gegründet und gehört im musikalisch-kritischen und analytischen in die Richtung: unbedingte Brahms-Bewunderung. Die ungemein fleißige, mit Liebe, Wärme und Sorgfalt geschriebene Arbeit rechnet schon in ihrem blühend schöngeistigen und gelegentlich ein wenig süßlich gefärbten Stil auf ausgesprochene Liebhaberkreise.

Von den kleinen einbändigen Brahmsbiographien verdient die von Walter Pauli (Moderne Geister, herausgegeben von Dr. Hans Landsberg, No. 2/3, Pan-Verlag, München) eine besondere Empfehlung als eine auf Grund des vorhandenen Quellenmaterials objektiv, sachlich, sorgfältig und warmherzig geschriebene Arbeit. Auch sie verzichtet zum guten Teile auf alle eigene Persönlichkeit, doch wenigstens nicht auf alle und jede Kritik. Was sonst an kleinen „Einbändern“ da ist, erhebt sich zumeist nicht über das Niveau des leichtwiegenden populären Feuilletons (R. v. Pergers „Brahms“ bei Reclam [No. 5006]) oder der ehrlich und gut gemeinten, aber einseitigen Musiker-Parteibroschüre. So der frisch und anschaulich gehaltene Vortrag innerhalb der Vorlesungen der Hamburger Oberschulbehörde: Johannes Brahms und seine Musik des Hamburger, vormals Krefelder Freundes Richard Barth (Otto Meißner, Hamburg 1904). Wenn ich ihm gleich die namentlich wegen mancher persönlicher Erinnerungen an Brahms fesselnde kleine Charakter-

studie Johannes Brahms eines treuen Hamburger Freundes, des Cäcilienvereins-Dirigenten Julius Spengel, in der von Alfred Lichtwark herausgegebenen Hamburgischen Liebhaberbibliothek, (Lütcke & Wulff, Hamburg 1898) und die kleine Brahms-Studie Johannes Brahms in seinen Werken des hochverdienten Hamburger Klavierpädagogen und musikalischen Chronisten der alten Hansastadt Emil Krause (Lucas Gräfe & Sillem, Hamburg 1892) anreihe, so geschieht das, weil diese Büchlein aus dem Hamburger Brahms-Kreise, die so warm und überzeugt wie jener Barthsche Vortrag geschrieben sind, teilweise, wie das Spengelsche, manch hübschen Zug aus Brahms' Hamburger Kindheits- und Jungmannesjahren mitteilen und so zwanglos zu den Hamburger Brahms-Erinnerungen von Walter Hübbe — Brahms in Hamburg, in der Hamburgischen Liebhaberbibliothek, Hamburg 1902 — hinüberleiten. Am ausführlichsten geht von diesen Hamburger Brahms-Büchlein das Krause'sche auf Brahms' Schaffen ein. Das warme Brahms-Bekenntnis eines vortrefflichen norddeutschen Musikers alter Schule, erläutert es Brahms' Werke innerhalb der einzelnen Gattungen bis op. 111 und gibt zum Schluß sorgfältige tabellarisch-statistische Verzeichnisse seiner Kompositionen nebst Hinweis auf die damalige Brahms-Literatur. Hübbes wertvolle lokalgeschichtliche Erinnerungen wollen als Seitenstücke zum gleich erwähnten Dietrich und Ergänzung zu Spengel aufgefaßt sein. Sie verbreiten sich vorzugsweise über Brahms' zweiten Hamburger Aufenthalt in den fünfziger und sechziger Jahren, über seinen damaligen Hamburger Freundeskreis, die Gründung und Entwicklung seines Hamburger Frauenchores und geben einen fortlaufenden, sorgfältig geführten Ausweis über sämtliche, in der Hauptsache von Spengels Cäcilienverein bestrittene Hamburger Brahms-Konzerte.

Das Bedeutendste, was überhaupt über Brahms geschrieben wurde, geht fast gar nicht den äußeren Lebenslauf, sondern die Werke des Meisters an. Es stammt von unsren beiden großen deutschen Musikgelehrten Hermann Kretzschmar und Philipp Spitta. Kretzschmars große Studie über Brahms (Gesammelte Aufsätze, I. Bd., Leipzig 1910) ist zwar bereits im Jahre 1884 für die „Grenzboten“ geschrieben und als eine der ersten überzeugten Bekenntnisse für Brahms vielleicht im einzelnen nicht immer ganz frei von jener

menschlich schönen allzu hohen Einschätzung ihres Helden; doch sie ist auch schon von jener hohen Warte aus mit jener Reife und Sicherheit des Urteils verfaßt, die Kretzschmars musikalische Studien sofort zu hochbedeutsamen und alles überragenden Charakterstudien macht. Wesentlich musikhistorischer und philologischer gibt sich Spittas tiefgründige Brahms-Studie (Sechzehn Aufsätze zur Musik, Berlin 1892); ihr Zweck und Ziel ist, Brahms' künstlerische Erscheinung in der Gegenwart fest zu verankern und dabei namentlich die mannigfachen feinen Fäden bloßzulegen, die sie mit der Vergangenheit, mit der alten Musik verknüpft.

Sammlungen musikalischer Biographien, die auch Brahms eine mehr oder weniger umfangreiche Studie widmen, gibt es eine kleine Reihe. Die größte — rund fünfzig Seiten — steht im III. Bande der Musikalischen Studienköpfe der namentlich um die Veröffentlichung von Musiker-Briefwechseln der romantischen und neudeutschen Periode hochverdienten Leipziger Musikschriftstellerin La Mara (Marie Lipsius); kleinere und kleine haben wir von zwei Berlinern, Leopold Schmidt (Meister der Tonkunst im neunzehnten Jahrhundert; Berlin 1908, Julius Bard) und M. Charles, Pseudonym für Max Chop (Zeitgenössische Tondichter, I. Band, Leipzig 1888—90, Roßberg). La Maras liebevoll geschriebene kleine Arbeit war zur Zeit ihres Erscheinens wichtig durch Marxsens briefliche Belege zur Hamburger Jugendgeschichte des Meisters.

Wir schließen diesen Abschnitt mit zwei ausgezeichneten Arbeiten, die einzelne Gattungen im Rahmen von Brahms' Schaffen untersuchen. Über den Liederkomponisten hat W. Hammermann eine vortrefflich instruktive Dissertation (Leipzig 1912) geschrieben, über den Meister in der Bearbeitung deutscher Volkslieder Max Friedländer eine wertvolle Schrift veröffentlicht (Brahms' Volkslieder, 1902). Brahms' Klaviersonaten widmete Willibald Nagel, dem wir im übrigen auch einen gehaltvollen, größeren Vortrag „Johannes Brahms als Nachfolger Beethovens“ (Leipzig und Zürich 1892, Gebr. Hug) verdanken, geistvolle, sorgfältige und durch zahlreiche Notenbeispiele belebte technisch-ästhetische Analysen (Carl Grüniger [Klett & Hartmann], Stuttgart 1915).

Brahms-Erinnerungen! Es ist bezeichnenderweise nur eine sehr kleine Reihe von Schriften, die sich zeitlich aufs schönste ergänzen.

Dem jungen Brahms — Düsseldorf seit 1853, Bonn, Leipzig, Hamburg, Oldenburg, Detmold, Wien bis Ende der achtziger Jahre — sind neben Spengel und Hübbe (für Hamburg) namentlich Albert Dietrichs, weiland Oldenburger Hofkapellmeisters, Erinnerungen in Briefen (Otto Wigand, Leipzig 1899) gewidmet; man wird sie namentlich wegen mancher wichtiger Stellen über die Entstehung usw. der in jenen Jahrzehnten geschaffenen Brahms'schen Werke immer wieder nachschlagen. Noch viel ausschließlicher dem Menschen und Freunde gewidmet ist J. V. Widmanns schmuckes Büchlein: Johannes Brahms in Erinnerungen (Gebrüder Paetel, Berlin 1898). Es reicht von 1865 bis zu Brahms' Tode. Wenn es das bekannteste und ergiebigste aller Brahms-Erinnerungsbücher geworden ist, so dankt es das seiner prächtigen, dichterisch leicht beschwingten und anschaulichen Darstellung voll schöner freundschaftlicher Wärme, doch nicht zuletzt auch seiner Methode, die dem Leser und Laien alle unfruchtbaren musikalischen Deduktionen erspart und den Menschen Brahms ganz und gar in den Vordergrund rückt. Dabei aber beanspruchen zwei Teile des Buches autoritativen Wert: der vierteilige erste: Brahms in der Schweiz mit den entzückend geschilderten „Drei Sommern in Thun“, und der zweite: „Brahms in Italien“. Dieses zweite Kapitel aber erfährt seine außerordentlich interessante und lebendige breite Ausführung in des gleichen Verfassers gleichzeitigem Buche: Sizilien und andere Gegenden Italiens (Reisen mit Johannes Brahms; Huber & Co., Frauenfeld in der Schweiz 1897 ff.). Man darf sagen: dieses fesselnde Buch, dem man vielleicht nur einige schöne italienische Landschafts- und Städtebilder wünschte, ist recht eigentlich Brahms' „Italienische Reise“, obwohl von ihm selbst nur ganz gelegentlich und dann gewissermaßen unpersönlich die Rede ist. — Um 1880 setzte die abermals von einem musikalischen Liebhaber verfaßte dritte dieser Brahms-Erinnerungen ein: Johannes Brahms als Mensch und Freund von Rudolf von der Leyen (K. Rob. Langewiesche, Düsseldorf und Leipzig 1905). Sie reicht bis zu des Meisters Tode und verbreitet namentlich über Brahms' vielfältige und freundschaftliche persönliche Beziehungen zu den musikalischen Kreisen am Niederrhein, insonderheit zu Krefeld, manch' neues und willkommenes Licht. Wie Widmann, rückt auch von der Leyen den Menschen

Brahms ganz in den Vordergrund, und hier wird man mit besonderem Interesse den Bericht über die gemeinsam unternommene italienische Reise im Jahre 1884 zum Meiningenschen Herzogspaar am Comer See lesen; aber es fallen doch auch mancherlei sehr charakteristische Mitteilungen über Krefelder Erstaufführungen Brahms'scher Werke unter Leitung des Komponisten ab. Einige Jahre später, 1887, beginnt der heutige Marburger Universitätsmusikdirektor und einzige Schüler unseres Meisters von schleswig-holsteinischem Geschlecht, Gustav Jenner, seine Studien und Erlebnisse: Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler (N. G. Elwert, Marburg 1905) zu erzählen. Der Titel des Büchleins stellt den pädagogisch-didaktischen Zweck der Aufzeichnungen in den Vordergrund; sie geben aber naturgemäß über Brahms' letztes Lebensjahrzehnt in Wien, über Wohnung, Freundeskreis, Charakter, Erscheinung und äußeres Wesen sehr wertvolle und charakteristische Mitteilungen. Dazu kleinere verstreute Brahms-Erinnerungen von Hugo Riemann, Richard Heuberger, Ferdinand Schumann, Paul Kunz, Ernst Isler, Wichgraf, H. und K. v. Meysenburg, A. Door, H. Conrat, H. Ehrlich, George Henschel u. v. a.

Den schwächsten Teil der Brahms-Literatur bilden die außerhalb der Brahmsbiographien erschienenen Bücher mit Erläuterungen Brahms'scher Werke. Es ist freilich ein schwierig Ding, eine so „absolute“ Musik wie die Brahms'sche begrifflich klar zu machen! An überragend erster Stelle aller Brahms-Analysen stehen die Erläuterungen mit Notenbeispielen der großen Brahms'schen Werke für Orchester (Symphonien, Serenaden) und für Chor mit Orchester in Hermann Kretzschmars klassischem, die Kunst musikalischer Hermeneutik weit volkstümlicher und gemütvoller wie Riemann meisterndem „Führer durch den Konzertsaal“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel), die auch in Einzelausgaben in der Sammlung kleiner Konzertführer (ebendort) erschienen. Dazu seine Erläuterungen ohne Notenbeispiele in jener, oben schon erwähnten großen Brahms-Studie aus den „Grenzboten“ (Gesammelte Aufsätze, I. Band). In dem Autoren-Pasticchio, der Erläuterung von Brahms' bedeutendsten Werken, die A. Morin nebst einer instruktiven kurzen Darstellung seines Lebensganges im Frankfurter Verlag von H. Bechhold herausgab, entsprechen einzig Hugo Riemanns hochbedeutsame Analysen

der Brahms'schen Symphonien dem, was wir von einer, allem schöngeistig-feuilletonistischen, blühend phantasierenden Exegetengeschwätz aus dem Wege gehenden musikalischen Analyse grade bei Brahms erwarten. Neben Riemann haben in diesem Büchlein Erläuterungen aller Orchesterwerke, großen Chorwerke (mit Ausnahme des Rinaldo), Instrumentalkonzerte und einiger weniger Kammermusikwerke geschrieben: Carl Beyer, Richard Heuberger, Iwan Knorr, Julius Sittard, Karl Söhle und G. H. Witte. — Max Burkhardt's wohlfeiler Führer durch Brahms' Werke (Globus-Verlag, Berlin) dagegen ist einzig eine geschickte und populär geschriebene, flüchtige Kompilation aus Kretzschmar, Riemann, Hanslick, Kalbeck, Spitta und andren Autoren.

Ein thematisches Verzeichnis von Brahms' Werken gab Simrock zuerst 1897 in Berlin heraus. Das ernste Studium in Haus und Konzertsaal wird auf die mustergültigen und handlichen kleinen Partitur-Ausgaben Brahms'scher Werke — Eulenburg fürs Orchester, Payne für die Kammermusik, beide im Verlag von Ernst Eulenburg in Leipzig — nicht verzichten können. Wir finden hier alle Brahms'schen Symphonien, Ouvertüren, Variationen, Konzerte und den größten Teil seiner Kammermusik. Arthur Smolian hat diesen Bändchen „Zur Einführung“ sehr lesenswerte und mit liebevoller Wärme geschriebene Worte vorangestellt.

Zum Gesamtbild von Brahms dürfen auch seine Briefe und anderer Briefe über ihn nicht fehlen. Um es gleich zu sagen: Brahms war kein Briefschreiber, und wer etwa in den verschiedenen Briefwechseln Dokumente zur vertieften Erkenntnis des Menschen Brahms, wer von ihnen eine größere Ausbeute an Erkenntnissen über sein Schaffen und seine einzelnen Werke erwartet, sieht sich bald bitter getäuscht. Diese Ausbeute bleibt vielmehr in allem höchst gering. Wie den meisten Menschen, die ein reiches Innenleben führen und sich im Schaffen verzehren, war Brahms der Brief eine nur mit Unlust, Unwillen und hastender Eile in Angriff genommene Arbeit. Sein Stil war demgemäß bei allem oft warmem und herzlichem Freundschaftston der gleiche wie auf der durchaus von ihm vorgezogenen Postkarte: aphoristisch, kurz, abgerissen, flüchtig, trocken und reserviert zurückhaltend namentlich in allem, was ihn selbst und seine Werke anging. Er hat es oft genug selbst an-