



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Johannes Brahms. 1.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Johannes Brahms.

1.



Die Grenzböten lösen endlich eine alte Schuld ein, wenn sie in der vorliegenden Skizze ihren Lesern den Umfang und die Bedeutung der Kunst desjenigen Tonsetzers zu schildern suchen, dessen Werke heute entschieden im Vordergrund der musikalischen Interessen stehen.

Der Klang des Namens Brahms hat einen ausgeprägt nordischen Charakter; der deutsche Zweig des Geschlechtes ist in Holstein und Oldenburg mehrfach und in verschiedenen Ständen vertreten. Unser Künstler wurde in Hamburg geboren, am 7. Mai 1833. Sein Vater war Kontrabassist im Orchester des Stadttheaters. Chrysander schildert den alten Brahms auf Grund persönlicher Bekanntschaft als einen scharfen Kopf und einen liebenswürdigen, originellen Mann. Die Fähigkeiten seines Sohnes mag er bei Zeiten erkannt haben. Aus guter Quelle vernehmen wir, daß er den widerstrebenden Kleinen gern nötigte, den Freunden des Hauses seine Kompositionsversuche vorzuspielen; der ebengenannte Gewährsmann erzählt, daß der junge Brahms zuweilen den Vater begleitet habe, wenn dieser in Hamburger Privatkapellen mitwirkte, und dann an der zweiten Violine flott mitzugegriffen habe. Der Vater Brahms ist erst vor wenigen Jahren gestorben und hat noch die Freude gehabt, den vollen Ruhm seines Sohnes zu erleben.

Wie Musikerkinder in der Regel, so wuchs auch der junge Brahms spielend in die Kunst hinein. Es war aber wohl nicht ohne besondere Wichtigkeit, daß durch den speziellen Beruf des Vaters ihm Tanz, Lied und Variation, die einfachsten und natürlichsten Formen der Musik, zuerst geläufig wurden und den Boden seiner musikalischen Jugendeindrücke bildeten. Den ersten regelten Unterricht erhielt der Knabe im Klavierspielen von D. Cossel. Theoretische Studien betrieb er nebenher auf eigene Faust, unter anderm setzte er größere Stücke aus den Stimmen in Partitur. Im Alter von zwölf Jahren wurde er Schüler von Eduard Marxsen, der neben F. Grund damals die bedeutendste musikalische Persönlichkeit von Hamburg-Altona war. Marxsen hat sich auch nach außen hin durch die stattliche Reihe von siebenzig Werken bekannt gemacht. Darunter sind mehrere Symphonien und Ouvertüren, Sonaten und viele Hefte Variationen. Aufsehen erregte namentlich seine Orchesterbearbeitung von Beethovens Kreuzersonate, welche im Dezember 1835 in Hamburg zur Aufführung kam, gleichzeitig mit einem großen Orchestergemälde *Aux manes de*

Beethoven. Das letztere, welches mit der verschwenderischen Kühnheit eines Berlioz instrumentirt ist, nennt kein geringerer als der Ritter von Seyfried „die rührendste Mänie auf den Verlust des unsterblichen Sängers, gleich genial erfunden als ausgeführt.“ (Neue Zeitschrift für Musik, 4. Bd.) Marxsen war mit Kalkbrenner einer der ersten, welche Klavierstücke für die linke Hand allein veröffentlichten. In den beiden Hefen dieser Gattung, welche uns bekannt sind, findet sich manche durch Anlage und Form wirksame Nummer, besonders eine Rhapsodie. Ursprünglich zur Theologie bestimmt, war Marxsen erst in seinem achtzehnten Lebensjahre zur Musik übergegangen. Zahlrelang war er von da ab den zwei Meilen langen Weg zwischen Nienstädten und Hamburg hin und her gewandert, um bei Clasing, dem Vater der norddeutschen Musikfeste, Stunden zu nehmen. Es sind dies nur wenige Züge aus dem Leben und Schaffen des trefflichen Künstlers — sie reichen aber hin, um uns eine selbständige, hochangelegte Natur erkennen zu lassen. Erfichtlich spricht aus ihr die Energie und eine erfreuliche Lust am frischen Wagen. Marxsen besaß die außergewöhnlichen Eigenschaften von Geist und Charakter, die tiefere Bildung und den eignen genialen Zug, welche sich der Tüchtigkeit im Fache hinzugesellen müssen, wenn ein Lehrer ein Genie erziehen soll.

Nachdem die Schulzeit bei Marxsen beendet war, hat Brahms seine Kompositionstechnik noch wesentlich ergänzt und erweitert, aber mehrere charakteristische Linien seines künstlerischen Wesens sind bereits in der Lehre gezogen und befestigt worden. Das schließen wir aus seinen ersten Kompositionen. An des Künstlers Richtung zum Hohen und Idealen ist Marxsen nicht ohne Verdienst. Er ließ, wie berichtet wird, seinen Schüler in Bach und Beethoven eindringen, deren Werke damals noch keineswegs einen obligaten Teil in den Studienplänen junger Musiker bildeten. Brahms hat der fortdauernden dankbaren Gesinnung gegen seinen alten Lehrer noch kürzlich öffentlichen Ausdruck gegeben, indem er demselben eins seiner größten und schönsten Werke widmete: das zweite Klavierkonzert.

Zuerst wurde Brahms als Pianist bekannt; schon in seinem vierzehnten Lebensjahre gab er in Hamburg ein eignes Konzert. Als er im Jahre 1853 seine erste Kunstreise unternahm — in Gesellschaft des ungarischen Violinvirtuosen Remenyi,*) der zu jener Zeit als politischer Flüchtling interessirte —, wurde die Aufmerksamkeit auch auf den Komponisten gelenkt. Seine ungewöhnlichen Fähigkeiten erwarben dem jungen Brahms rasch das Interesse und die Freundschaft angesehenen Musiker. Es wurde ein Besuch bei Robert Schumann in Düsseldorf veranlaßt, und bald darauf erschien in der Neuen Zeitschrift für Musik ein Aufsatz des angesehenen Meisters, welcher den jungen, bisher noch

*) Remenyi ist derselbe, welchem F. Liszt in seinem Buche „Die Zigeuner“ einen besondern Abschnitt zuerteilt hat.

wenig bekannten Brahms als denjenigen Künstler proklamirte, der „den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen sei, der die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung bringe, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion entspringe.“ Niemals vorher und nachher hat ein Artikel einer Musikzeitung ein solches Aufsehen erregt wie dieser. Er drang weit über die Kreise hinaus, für welche er bestimmt war, und blieb jahrzehntelang vielfach mißverstanden im Gedächtnis derer, die von ihm gehört hatten; er wirkte wie ein Blitzschlag, zugleich belebend und verwirrend. Als Brahms, kurze Zeit nachdem Schumanns Aufsatz erschienen war, nach Leipzig kam und in der Kammermusik des Gewandhauses — am 17. Dezember 1853 — in einem Privatzykel spielte, empfing ihn die begeisterte Schwärmerie eines Schladebach, aber auch liebloser Widerspruch. Bei diesem Aufenthalt in der tonangebenden Musikstadt fand Brahms seine ersten Verleger: Breitkopf und Härtel druckten sechs, Barth. Senff zwei Hefte von ihm.

Nach jener spannenden Episode verschwand Brahms bald wieder auf längere Zeit aus dem Gesichtskreise des großen Publikums. Es war Jahre hindurch ein anfangs nur intimer Kreis von feinem Musikern, aus deren Reihe wir Joachim und Stockhausen zu nennen die Verpflichtung fühlen, der seine Bahnen mit warmem Interesse verfolgte. Es ist bezeichnend, daß Moritz Hauptmann in seinen bekannten Briefen, die doch die musikalische Bewegung in Deutschland vom Anfang des Jahrhunderts bis zum Jahre 1867 ziemlich vollständig wieder spiegeln, den Namen Brahms nicht ein einziges mal erwähnt. Jener Kreis verständnisvoller Verehrer wuchs nach dem Erscheinen der Sextette, der Magellonenromane wohl merkbar — aber die entschiedne Wendung in dem Verhältnis der öffentlichen Musikpflege zu Brahms trat erst mit dem Bekanntwerden des „Deutschen Requiem“ ein, etwa um das Jahr 1868. Das Wort, welches Goethe für das Blücherdenkmal schrieb: „In Harren und Krieg, in Sturz und Sieg bewußt und groß,“ kann man auch auf Brahms anwenden. Die Gleichgiltigkeit seiner Zeitgenossen lähmte nicht seine Schaffenslust und seinen Fleiß — ihr lauter Jubel beirrte ihn nicht in der künstlerischen Strenge und Sorgfalt. Die Stetigkeit, mit welcher er arbeitete, blieb in der glänzenden Hälfte nach dem Requiem dieselbe wie in den stillen Jahren, die ihr vorhergingen. Es entstanden in der Zeit von 1853 bis 1867 fünfundvierzig Werke, und genau dieselbe Zahl von da ab bis zum Jahre 1883.

Das äußere Leben von Brahms, welcher jetzt Ehrendoktor mehrerer Universitäten und im Besitze hoher Orden und anderer Auszeichnungen ist, verlief einfach und ruhig. Öffentliche Stellungen hat er nur vorübergehend bekleidet. Einige Jahre fungirte er beim Fürsten zu Detmold als Chordirigent und Musiklehrer; zweimal stand er in Wien an der Spitze angesehener Musikgesellschaften: im Jahre 1863 als Chormeister der Wiener Singakademie, von 1872 bis 1874 als Dirigent der Konzerte der alten „Gesellschaft der Musik-

freunde.“ Die Direktionszeit von Brahms bildet eine der wichtigsten Perioden in der Geschichte dieses einflussreichen Instituts. Die Leistungen des Gesangschores erreichten den höchsten Grad von Vollendung, die Programme brachten eine Reihe Meisterwerke aus ältern Zeiten zum erstenmale. Das größte Staunen erregte namentlich Händels „Saul.“ Wien ist seit dem Jahre 1862 der ständige Wohnsitz des Künstlers geworden. Im Sommer sucht er schöne Gegenden auf. Welkt dann wieder das Laub, so geht ein Fragen durch die musikalischen Kreise: „Was mag Brahms diesmal geschrieben haben?“ Baden-Baden, Zürich, Bonn, Heidelberg, Ischl u. s. w. sind die Geburtsstätten vieler seiner herrlichsten Werke. In den letzten zehn Jahren haben die Kunstreisen einen breitem Platz in seinem Winterleben eingenommen. Die großen Konzertsinstitute trachten nach der Auszeichnung, neue und alte Werke von Brahms unter persönlicher Leitung des Komponisten zu hören. Bei solchen Gelegenheiten tritt auch der Pianist noch dann und wann in die Öffentlichkeit. Aus der Zeit, wo sich Brahms in dieser Eigenschaft (in Gesellschaft künstlerischer Freunde) regelmäßiger zeigte, rühmen die Berichte namentlich, wie unvergleichlich und ergreifend er Bach, Beethoven und Schumann gespielt habe. Selten gehörte Klavierkompositionen des letztgenannten Meisters, dessen C-dur-Phantasie (op. 17), dessen F-moll-Sonate brachten, von Brahms wiedergegeben, tiefe und echte Wirkung hervor. Das Klavierspiel von Brahms ist höchst eigentümlich und bedeutend. Er hat eine eigne Gabe, das Instrument wie Orchester und Orgel klingen zu lassen, lapidar ist die Energie seiner Rhythmik, unwiderstehlich fesselnd und in reinsten Klarheit lebt unter seinen Händen die Seele der Komposition auf. Das G-moll-Quartett von Brahms, seine Händelvariationen, seine beiden Konzerte, von dem Komponisten selbst in guter Stunde gespielt — stärkere und wärmere Eindrücke vom Klavier her habe ich nie erhalten. Wäre es nicht zu gunsten des Komponisten geschehen, wir müßten es bedauern, daß der Pianist Brahms sich in Reserve gestellt hat.

Die Gesamtsumme von Brahms' tonschöpferischer Thätigkeit kann man in drei Perioden zerlegen. Die erste reicht bis zu op. 10, die zweite bis zu op. 44, die dritte vom „Deutschen Requiem“ bis zu dem zuletzt veröffentlichten Werke, der dritten Symphonie (F-dur). Diesen Sachgruppen entsprechen ungefähr die Zeitabschnitte a) bis 1856, b) von da bis zum Jahre 1867, c) von dem letzten Termin bis zur jüngsten Gegenwart. Die Werke der ersten und zweiten Periode gehören vorwiegend der Kammer- und Hausmusik an, das „Requiem“ bildet die Ehrenpforte zur dritten Periode. Mit diesem Werke schien die Zeit erfüllt, von der Schumann prophetisch verkündet hatte: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen.“ Die Physiognomie der dritten Periode wird in erster Linie durch die großen Chor- und Orchesterkompositionen bestimmt, welche seit dem Jahre 1867 in größern und kleinern Zwischenräumen erschienen sind.

Wenn wir die ersten zehn Werke von Brahms einer besondern Gruppe zuweisen, so folgen wir hierin einer bereits feststehenden Tradition, jedoch mit einigem Vorbehalt. Der Begriff „Sturm und Drang,“ welcher seit dem Revolutionszeitalter, seit dem genialischen Treiben Lenzens, Klingers und des jungen Schiller in der Kunstgeschichte etwas zu freigebig als Stichwort verwendet wird, ist auch diesen zehn Werken unsers Künstlers als gemeinsames Merkmal zugeschrieben worden. Er paßt jedoch nur auf einen Teil derselben — wie er andererseits auch in einzelnen Werken der zweiten Periode hin und wieder zur Erscheinung kommt. Es sind unter den Werken der ersten Periode nur drei Klavierfonaten (op. 1, 2 und 5), das Trio für Pianoforte, Violine und Cello (op. 8) und allenfalls noch das Klavierscherzo (op. 4), in welchen die Phantasie des Komponisten der Form eine größere Fülle von Bildern zumutet, als letztere tragen kann. In den Gesängen für eine Stimme mit Pianoforte (op. 3, 6, 7), in den Variationen für Pianoforte zu zwei Händen über ein Thema aus den „Bunten Blättern“ von Schumann (op. 9) und in den vier Balladen für Klavier, welche op. 10 bilden, herrscht das schönste Ebenmaß zwischen Inhalt und Form.

Vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus erscheinen als das bedeutendste Werk der ersten Periode die Fis-moll-Variationen in op. 9. Hier treten zum erstenmale mit größerer Entschiedenheit Harmoniewendungen auf, welche uns verkünden, daß dieser Künstler seine eigne Sprache bilden werde. Auch vom menschlichen Gesichtspunkte aus betrachtet, ist dieses Werk überaus anziehend und eindrucksvoll — es bildet eine Art Totenklage um den geliebten Schumann, dessen Gestalt in allen Nummern in einer neuen Beleuchtung vortritt, am Schlusse in Verklärung dahinschwebend. Die Variationen werden in bezug auf den ergreifenden Inhalt allerdings durch ein andres Werk der ersten Periode noch überboten: durch die Balladen des zehnten Heftes. Hier zeigt sich Brahms als ein genialer Erzähler ersten Ranges. Die Gedrungenheit und Bestimmtheit, mit welcher in diesem Hefte schaurige und freundliche Bilder ausgeführt sind, ist so groß, daß das Fassungsvermögen mancher Musikfreunde davor zurückschreckt. Der eigne, individuelle Stil, welcher in den Variationen op. 9 bereits hingestellt ist, wird in diesen Balladen noch befestigt. Man bemerkt bereits typische Akkordfarben, z. B. für den Ausdruck plötzlichen Schmerzgeföhles die charakteristische Folge der Dreiklänge der dritten und ersten Stufe, der phantastische Humor liebt Vorhalte nach oben.

In dem Ideenreife der ersten Periode nimmt das Dämonische, Schauerliche und Wildunheimliche einen größern Raum ein, als wir das durchschnittlich in den Erstlingswerken der Tonsetzer gewohnt sind. Durch die allgemeine Geistesbewegung, die zur Jugendzeit des Komponisten herrschte, war diese Richtung nicht hervorgerufen, Victor Hugo war so wenig der literarische Führer jener Periode wie Berlioz der musikalische. Diesem düstern Element tritt in den

Werken der ersten Periode ein freundliches gegenüber. An räumlicher Ausdehnung nachstehend, überragt es jenes an innerer Kraft. Es fließt augenscheinlich ganz und gar aus erster Quelle und gehört der Natur des Komponisten ganz zu eigen. Wenn man Melodien betrachtet, wie das Hauptthema der zweiten Ballade, Gefänge, die dahinfließen in wunderbarem Verein von Frieden und Tiefe, wie aus Sternenlicht und Himmelsklarheit stammend, so muß man Schumanns Begeisterung teilen und kann nur fragen, wie es kommen konnte, daß einer Kunsterscheinung, die so lieblich und so groß in ihre Umgebung hineintrat, nicht sofort alle Herzen zuflogen. Auf dem Gebiete der Malerei, der Bildhauerei und der Dichtkunst ist der Zugang für neue Talente wohl auch schwierig, aber ein solcher Mitarbeiter wäre von der Gesamtheit sofort als ein Auserwählter begriffen und behandelt worden.

Es ist nichts Ungewöhnliches, daß junge Künstler, deren Phantasie von diametral entgegenstehenden Polen aus in Bewegung gesetzt wird, viel in Kontrasten arbeiten. Diese Beobachtung wird durch die Werke der ersten Periode von Brahms ebenfalls bestätigt. Die starken Gegensätze finden sich in den Instrumentalkompositionen zwischen den einzelnen Themen desselben Satzes und zwischen den verschiedenen Sätzen desselben Werkes. Sie lassen sich auch in der Liedkomposition dieser Periode verfolgen. Man braucht bloß an das allbekannte „Liebestreu“ zu erinnern oder an das Lied aus Bodenstedts „Zwan,“ welches mit jenem in demselben op. 3 enthalten ist. Brahms ist aber bereits in diesen ersten Perioden die Behandlung solcher Kontraste eigentümlich. Die entgegengesetzten Lichter spielen elektrisch ineinander, und ein Thema, das wir für bloß neckisch hielten, läßt auf einmal und doch natürlich Tiefinn und Ernst blicken — man sehe das Scherzo in op. 8 —, das Prisma seiner Stimmungen und Vorstellungen hat etwas vom nordischen Himmel, von dessen Reichthum an Farben und von ihrer Beweglichkeit. Gleich stark wie die Neigung zum Kontrastiren, lebt in dem jungen Komponisten aber auch der Sinn für Einheitlichkeit. Er ist von der Grundstimmung seiner Sätze immer mächtig ergriffen, und viele der überraschenden Wendungen sind nur die Symptome ihres Fortwirkens. Zuweilen ist dieses Festhalten an der Ausgangsidee äußerlich erkennbar — öfters noch macht es sich innerlich geltend. Zuweilen gelockert, unregelmäßig und ans Uebermäßige streifend, verrät die Form in den Werken der ersten Periode doch eine starke Hand und einen klaren Blick. Auf die Form wie auf den Geist der ersten Periode hat ohne Zweifel der letzte Beethoven einen großen Einfluß gehabt. Um den Genius dieses Meisters scheint Denken und Sinnen des jetzigen Brahms wie um eine Sonne gekreist zu haben. In einem Werke, dem in vielfacher Beziehung hochinteressanten Trio op. 8, findet dieser Kultus einen geradezu rührenden Ausdruck. Das zweite Thema in seinem letzten Satze, vom Cello so schön eingeführt, es ist eine offenbare Umspielung vom Hauptgesang aus Beethovens „Niederkreis an die ferne Geliebte“ — dieselbe Melodie,

die am Ende des Werkes die Worte der Widmung trägt: „Nimm sie hin denn, diese Lieder.“ Man begegnet dieser Art symbolischer Verwendung bedeutender Melodien in den Kompositionen von Brahms bis in die neueste Zeit herein. Den Kenner heimelt das an, den Uneingeweihten stört es nicht, da diese poetischen Bezüge in vollendeter musikalischer Natürlichkeit gemacht und verwertet sind. Den „Liederkreis“ Beethovens speziell glauben wir in dem Liede „Aus der Heimat hinter den Bligen rot“ (Nr. 5 in op. 3) nochmals berührt zu sehen.

Man kommt in Verlegenheit, wenn man aus den 33 Opusnummern der zweiten Periode die bedeutendsten nennen soll. Die Werke für Kammermusik, welche ihr angehören — zwei Klavierquartette (G-moll, A-dur op. 25 und 26), zwei Sextette für Streichinstrumente (op. 18 und op. 38, B-dur und G-dur), Pianofortequartett F-moll (op. 34), Trio für Klavier, Violine und Horn (op. 40), die Cellosonate (op. 38, E-moll) — stehen gleich hoch, und die Vorliebe für das eine oder das andre scheint mehr von dem Grade der Bekanntheit und vom individuellen Geschmack abzuhängen. Unter den Gesangskompositionen dieser Perioden finden wir in erster Linie die Magelonen-Romanzen (op. 33), neben ihnen wären noch die Hefte op. 32 und op. 43 hervorzuheben. Aus ersterem nennen wir nur: „Wie bist du meine Königin,“ aus dem zweiten: „Die Mainacht,“ „Von ewiger Liebe“ und „Das Lied des Herrn von Falkenstein.“ Als ein Monument seiner Gattung steht das Klavierkonzert in D-moll (op. 15) vor uns. Die junge Literatur der „vierhändigen“ Klaviermusik zählt die Variationen (op. 23) über Schumanns letztes Thema und die Wiener Walzer des op. 39 zu ihren teuersten Kostbarkeiten. Das Klaviersolo zu zwei Händen tritt in dieser Periode zurück: es ist mit lauter Variationen bedacht: fünf Heften, die sich auf opus 21, 24 und 35 verteilen. Das erstere enthält Variationen a) über ein eignes Thema, b) über ein ungarisches Lied, op. 24 die über die Air in B aus Händels *Lesons*, op. 35 solche über ein Thema von Paganini.

In den Anfang der zweiten Periode fallen auch die ersten Orchesterkompositionen: die beiden Serenaden in D-dur (op. 11) und A-dur (op. 16). Sie blieben für längere Zeit die einzigen Orchesterwerke. Ein andres neues Gebiet, welches der Komponist gleich nach dem Eintritt in diese neue Periode beschritt und regelmäßig weiter pflegte, ist der Chorgesang. Ihm gehören op. 12, 13, 17, 22, 27, 29, 30, 37, 41, 42, 44 an. Das Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgelbegleitung, der Begräbnisgesang, die Gesänge für Frauenchor mit zwei Hörnern und Harfe, die Marienlieder, der 23. Psalm (für dreistimmigen Frauenchor), die beiden Motetten „Schaff' in mir Gott“ und „Es ist das Heil uns kommen her,“ Flemmings geistliches Lied: „Laß dich nur nichts nicht dauern,“ drei lateinische Frauenchöre, fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor, drei Gesänge für sechsstimmigen Chor a cappella und zwölf Lieder und Romanzen für Frauenchor mit Begleitung

des Pianoforte (ad libitum). Dieser Gruppe darf man vielleicht auch noch die Duette in op. 20 und 28 und die Quartette des op. 35 hinzufügen.

Zwischen der Veröffentlichung von op. 9 (Klavervariationen) und der ersten Orchesterferenade (op. 17) liegt ein Zeitraum von mehr als sechs Jahren. Es erschien dazwischen nur das eine Heft der Klavierballaden (op. 10). Wenn ein Künstler, der seinen Reichtum so glänzend bewiesen, der Welt auf einmal solange den Rücken kehrt, so müssen besondere Gründe vorliegen. Glücklicherweise beruhten sie nicht auf unfreundlichen Eingriffen des äußern Schicksals. Brahms zog sich aus eigener Entschließung zurück. Mendelssohn klagte einmal gegen Moscheles, daß ihm die Adagios so schwer fielen, und letzterer gab ihm darauf irgendetwas gutgemeinten technischen Rat. So erkennt mancher Künstler seine Mängel, aber nur wenige besitzen die Klarheit, die Selbstverleugnung und die Energie, um von Grund aus abzuheilen. Eine einseitige Richtung der Phantasie, die fast schon zur Leidenschaft geworden ist, verlangt eine strenge, innere Einkehr, wie sie Brahms in jenen Jahren der Zurückgezogenheit ersichtlich gehalten. Ihre einzelnen Stationen entziehen sich der Beobachtung — ihre Tendenz läßt sich ungefähr und ihre Resultate bestimmt erkennen. Beethoven ist vermutlich in den Hintergrund gestellt worden, an seinen Platz traten friedlichere Meister: Haydn und Mozart; ja Brahms studierte sich noch viel weiter in die Vergangenheit der Tonkunst zurück, er lebte sich in die Werke des reinen a cappella-Stils hinein, und namentlich das altdeutsche Volkslied kam seinem Herzen sehr nahe. Als der bald Dreißigjährige wieder vor die Öffentlichkeit trat, erschien er wie in einer Art von Umwandlung: mit einem freundlichen, lebensfroh schwärmerischen Grundzuge, vielseitiger und in der Form strenger und straffer.

Das erste Werk der neuen Periode, die Orchesterferenade in D-dur, ist eine der herrlichsten Instrumentalidyllen großen Stiles, welche wir besitzen. Nur ein gewisser Überschwang der Phantasie, ein zuviel kleiner reizender Zwischengedanken verrät den Zusammenhang mit der frühern Zeit. In dem nächsten größern Werke der neuen Periode: in dem D-moll-Konzert (op. 15), zeigt sich dieser in dem Charakter des ersten Satzes. Die Dämonen der neunten Symphonie haufen darin. Es wurde von Brahms, ehe op. 11 im Druck erschien, schon öffentlich vorgetragen, und es ist möglich, daß seine Hauptideen schon in einer früheren Zeit entstanden sind. Als der erste völlig reine und reife Ausdruck des neuen Charakters und Stils erscheint uns die zweite Orchesterferenade (op. 16.) In ihr und in den ihr folgenden großen Kompositionen für Kammermusik steht der fertige Meister vor uns mit reicher und bestimmter Individualität. Man kann ihn erkennen an den langhin strömenden Melodien, die in die Zeit der Mosaikarbeit wie Fremdlinge hineintreten, an den kräftigen Harmonien, an der ungesuchten Neuheit der bald schmiegamen, bald festen Modulationen, an den charaktervollen Rhythmen, an den sinnigen, nie vorher erhörten Schlüssen. Es ist alles wirkliche

volle, zuweilen freilich etwas schwere Musik, poetisch empfundene und echt befreiende und beglückende Kunst! Im allgemeinen sind diese prächtigen Werke zur Zeit ihrer Entstehung durchaus nicht so geschätzt worden, wie sie es verdienen, und auch heute noch nicht so bekannt, wie diejenigen wünschen müssen, die sich mit ihnen vertraut gemacht haben. Ihre Zeit kommt aber näher und näher heran. Die größte Popularität besitzt das G-moll-Quartett; am meisten vernachlässigt wird unsrer Beobachtung nach die Cello-Sonate.

Die Instrumentalkompositionen der zweiten Periode bewegen sich auf dem Gebiete der großen Form. Eine Ausnahme macht das Heft vierhändiger Walzer (op. 39), das in den Kriegslärm des Jahres 1866 wie fremd hineinfiel. Es bot vielen eine liebenswürdige und verblüffende Überraschung und stürzte abermals die vorgefaßten Begriffe über das nach damaliger Meinung angeblich herbe Wesen des Komponisten.

Ein Teil der in die zweite Periode gehörenden Kompositionen trägt offen und äußerlich ersichtlich den Charakter der Studien. Es sind dies die Chorkompositionen von op. 12, 13, 17, 22, das Ave Maria, der Begräbnisgesang, die Frauenschöre mit Harfe und die Marienlieder. Mit ihnen gab Brahms seinen Arbeiten und Studien im alten Stile einen positiven und fruchtbaren Abschluß. Größere Leistungen auf dem Gebiete des Chorgesanges haben wir in den zwei Motetten op. 29 und dem fünfstimmigen Liede op. 30 zu erblicken.

Die volle Besitzergreifung der über die Massen von Chor und Orchester gebietenden Abteilungen der Tonkunst bildet das Charakteristikum der dritten Periode. Es war die Frucht weiser und weitgespinnener Vorbereitungen, daß Brahms mit dem ersten großen Schritte in der Chormusik auch sofort zum unbedingten Herrscher in dieser Gattung wurde. Das „Deutsche Requiem,“ nach unsrer Meinung ein Markstein in der Musikgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, ist dies unbestritten auch in der Biographie seines Schöpfers, der von jetzt ab aus seiner bescheidenen Zurückhaltung allen erkennbar in seiner vollen Größe dasteht und bestimmend in die Entwicklung seiner Kunst eingreift. Das eine „Requiem“ würde genügen, den Namen seines Meisters unsterblich zu machen, und wo sich die Kunstgeschichte in Zukunft kurz auszudrücken hat, wird sie ihn als den Schöpfer dieses Werkes nennen. An Umfang und Größe kommt diesem Meisterwerk am nächsten das „Triumphlied“ (op. 55), in bezug auf innere Verwandtschaft des „Schicksalslied“ (op. 54). Alle die andern hierher gehörenden Werke: die Rhapsodie (op. 53), „Rinaldo“ (op. 50), Schillers „Ränie“ (op. 82) und der „Gesang der Parzen“ (op. 89) sind jedes von eigentümlichem Werte. Die tiefe Originalität im Geiste des Künstlers, welche in der vorhergehenden Periode den innern Teil des musikalischen Ausdrucks ausbildete und beherrschte, bemächtigt sich jetzt mehr und mehr des großen Entwurfs und der Gestaltung der Form. Um ein triviales Bild zu benutzen: Wir erblicken ab und zu neue Gefäße! Die dritte Periode zeigt eine Verbindung von Logik und Freiheit, der

wir mehrere Ansätze zu neuen Typen verdanken und die ihr letztes Wort noch nicht gesprochen hat. Einige der Kammermusikstücke dieser Periode werden uns Gelegenheit geben, dieser Erscheinung noch näher zu treten. Unter den Werken, welche der letzten Gattung innerhalb des letzten Abschnittes von des Komponisten Schaffen zugewachsen sind, heben wir vor allem das dritte Klavierquartett hervor (op. 60). Als neuer Mitarbeiter erscheint Brahms in dieser Periode auch auf dem Gebiete des Streichquartetts, das durch drei Werke vertreten ist, ein Zwillingsspaar aus dem Jahre 1869 (op. 51, F-moll und A-moll) und das einige Jahre später veröffentlichte hochoriginelle in B-dur (op. 67). Eins der bekanntesten Produkte dieser Periode sind die Liebesliederwalzer (op. 52). Sie gehören ebenfalls mit zu den Äußerungen eines vollständig neuschöpferischen vorwärts weisenden Formsinnes.

Neben dem „Requiem“ und den ihm verwandten Chorkompositionen wiegen unter den Werken der dritten Periode die Orchesterkompositionen und das zweite Klavierkonzert am schwersten. Es sind die Variationen über ein Thema von F. Haydn (op. 56), die beiden Ouvertüren (op. 80 und 81) und die drei Symphonien (C-moll op. 68, D-dur op. 73 und F-dur op. 90). Was mit diesen Werken geleistet worden ist, wird sich besser sagen lassen, wenn wir in die Spezialbetrachtung der Brahms'schen Kompositionen eingehen.



Herrn von Hartmanns neueste philosophische Etappe.



ie leicht werden es doch in Zukunft die Geschichtschreiber der Philosophie haben, wenn alle Streiter in der philosophischen Arena sich Herrn von Hartmann zum Muster genommen und wie dieser ihren Standpunkt im Gefecht aufs genaueste präzisiert haben! Der „Philosoph des Unbewußten,“ als solcher unbestritten ein Original, zeigt schon länger eine Beklemmung bei dem Gedanken, daß die Geschichte ihm einen unrechten Platz anweisen könnte; neuerdings aber hat er sich in einem Aufsatz der „Philosophischen Monatshefte“ (XX, 1884, 1. Heft, S. 32—42: „Mein Verhältnis zu Schopenhauer“) aufs äußerste bemüht, zu zeigen, wie er gestellt sein will, und hat dabei zugleich Gelegenheit gefunden, einen Vorschlag zur Güte anzufügen, zur Erwerbung von Anhängern, die vielleicht sonst durch sein Weltauflösungsideal, die von ihm inaugurierte „kosmisch-universale Willensverneinung,“ abgeschreckt werden könnten. Ja, es ist recht schmerzlich für den „Philosophen des Unbewußten,“ daß man ihn immer noch