



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Johannes Brahms. 2.

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

Johannes Brahms.

2.



rahms' Kompositionen gehören folgenden Gattungen an: Klavier, Lied, Kammermusik, Konzert, Chor, Orchester. Mit Klavierwerken debütierte der junge Komponist. Seine ersten beiden Druckhefte waren die Klaviersonaten in C-dur und Fis-moll, denen bald, als op. 5, die dritte in F-moll folgte. Diese Publikation war im Sinne der Kinder dieser Welt keine „zeitgemäße,“ denn im Jahre 1853 war die Ära der Sonate längst vorüber. Im Jahre 1800 erschienen in Deutschland noch 65 Sonaten (darunter 8 vierhändige); Beethoven, Haydn, Kozeluch, Stadler, Ghyrowez, Clementi, Cramer, Hummel, Wölfl, alle bedeutenden oder beliebten Namen finden sich in dem Verzeichnisse. Fünfzig Jahre später ist die Zahl der Sonatenwerke im Jahresdurchschnitt auf drei reduziert, und es wuchern die Salon- und Charakterstücke. Wenn Brahms sich mit seinen Erstlingen, er selbst ein Neuling, gegen den Strom warf, so lag ihm dabei gewiß jede Tendenz fern, aber dieser erste Schritt charakterisiert schon seine Stellung zur Kunst, er zeigt den von Haus aus auf das Große gerichteten Sinn und den Charakter, der selbständig, ohne Rücksicht auf Strömungen und Chancen, seine Ideale wählt.

Die Sonaten von Brahms erscheinen uns als hochinteressante und geniale Versuche, eine Art von Balladenstoff in die Sonatenform zu gießen. Die Phantasie arbeitet hier mit bestimmten Größen, sie stellt Originale auf: in den Hauptzügen treten Gestalten vor uns, welche an die ungewöhnlichen Erscheinungen der Sagen und Märchen erinnern. Ob wild und fürchterlich, ob träumerisch hold und lieblich — an allen Charakteren, welche in diesen Sonaten auftauchen, wird man die Schärfe und Sicherheit der Zeichnung bewundern müssen. Als ein besonderes Meisterstück charakteristischer Erfindung ist uns immer das Hauptthema im ersten Satz der Fis-moll-Sonate erschienen. Von unbändiger Kraft, von unheimlicher Färbung und von dem riesigen Maße, wie es ist, gleicht es dem Beowulf des mittelalterlichen Epos. Die Entwicklung in den Sonaten ist reich an Katastrophen, an schauerlichen Klängen und an jähen Wendungen, für deren Erklärung die musikalische Logik allein nicht ausreicht. Als eine der drastischsten sei die Stelle in der C-dur-Sonate genannt, wo das Trio in das Scherzo zurückleitet. Ein phantastisches deskriptives Element wiegt in diesen Sonaten vor, es grenzt zuweilen an das Opernhafte — aber es ist

mit einer Energie behandelt und mit einer musikalischen Kraft, welche den größten Respekt einflößt. Die Form ist vielfach schweifend, sie verliert sich in Seitenwege und Zwischenplätzchen, sie löst sich zuweilen ganz ins Ungebundene und in Rezitative auf — aber sie ist weder ziellos noch unklar; keine Spur von Unsicherheit und Impotenz! Von der Anlehnung an Beethoven, die in diesen Sonaten bemerklich wird, haben wir schon früher gesprochen. Sie ist eine innere und eine äußere. Letztere ist am deutlichsten in den Gesäßen der C-dur-Sonate. Wenn in diesen Sonaten im allgemeinen die künstlerische Originalität größer ist als die musikalische, so wirkt doch auch letztere ihre Lichter deutlich genug voraus. Am reichlichsten in den Scherzi. Wir verweisen auf das Nektelmotiv (H-dur) in dem der ersten Sonate (dasselbe kehrt im op. 10 in der zweiten Ballade mit einer kleinen Änderung wieder), auf das Baßmotiv in dem Schlusse des ersten Triosatzes ebendasselbst (später begegnen wir ihm in dem Liede „Herbstgefühl“). Auch das zweite Thema im Finale derselben Sonate ist durch seinen Harmonieaufbau ein Stüglied, das Brahms ganz allein gehört. Die Scherzi der Sonaten sind diejenigen Teile der ersten Produktionen, in welchen sich die Originalität des Künstlers am meisten konzentriert hat und am leichtesten übersehen läßt. Hier wirken die Kontraste besonders schlagend, die Kühnheit, die Neuheit und Feinheit des Formenaufbaues fällt unverhüllt ins Auge, und reicher als in den übrigen Sätzen erscheinen hier die kleinen Redeteile von besonderer Erfindung. Der poetische Hintergrund, auf welchem die Sonaten ruhen, blickt am deutlichsten in den langsamen Sätzen der ersten und dritten Sonate durch. In der C-dur-Sonate besteht das Andante aus Variationen über ein altdeutsches Minnelied, dessen Text untergeschrieben ist: „Verstohlen geht der Mond auf, blau, blau Blümelein; durch Silberwölkchen führt sein Lauf; blau, blau Blümelein. Rosen im Thal, Mädel im Saal, o schönste Rosa!“ Das Andante der F-moll-Sonate trägt als Motto einen Vers von Sternau: „Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint, da sind zwei Herzen in Liebe vereint und halten sich innig umfassen.“ Dieses Andante ist eine wunder schöne, ruhige, innig trauliche Liebeszene. Sie schließt mit einem Anklang an: „Steh' ich in finst'rer Mitternacht.“ Die Hinwendung zum Musikkchatz des Volkes ist eine der liebenswürdigsten Eigentümlichkeiten des jungen Brahms. Man begegnet ihr in diesen Sonaten wiederholt — auch der Ausklang des Andante in der ersten Sonate mit dem frommen Sonntags- und Kirchenklang gehört in diese Kategorie.

Den ersichtlichen Stempel der Selbständigkeit tragen diese Sonaten im Klaviersatze. Sie zeigen einigemal ungewohnt schwierige Spielarten, herbeigeführt durch den Drang der Idee. Besonders bemerkenswert sind in dieser Beziehung die Andantes mit der vorwiegend polyphonen Führung der Stimmen. Statt der beliebten Melodie mit Akkordbegleitung hört man hier Gesänge von links und rechts ineinander wogend.

Die drei Brahms'schen Sonaten waren eminent romantische Produkte. Er hat keine wieder geschrieben. Der Zeit und Entstehung nach steht ihnen das große Scherzo (op. 4) nahe, eine breit entworfene Charakterstudie, die in dem wunderlichen, kurz angebundenen Humor des Hauptthemas ihren originellsten Zug hat. Es ist dieses Scherzo nebenbei eins der wenigen Stücke, in welchem man den so oft behaupteten Einfluß Schumanns auf den jungen Brahms allenfalls nachweisen könnte. Der Schumann der Davidsbündler und Kreisleriana, welcher Callots Manier ins Musikalische übertrug, ist es, der hier vielleicht als Vorbild gewirkt hat. Eine Art Seitenstück zu diesem Scherzo finden wir in Nummer drei der Balladen, dem Intermezzo. Nur kommt hier das Phantastische unterschiedener, gedrängter und einheitlicher zur Geltung. Es ist ein Meisterstück romantischer Klaviermusik, wie das ganze Heft. Die gewaltigste der vier Nummern ist die erste, vielleicht die erschütterndste Klavierkomposition, die jemals auf drei Seiten geschrieben worden ist. Einen stärkern Beweis von Phantasie und gestaltender Kraft als er in dieser D-moll-Ballade geliefert ist, kann ein Künstler wohl nicht geben. Es ist ein tragisches Bild, das hier entrollt wird: seine Steigerungen gehen bis zu einer unheimlichen Höhe; aber es ist mit einer Sicherheit entworfen und ausgeführt, die den Eindruck abklärt und dem Werke das Gepräge ergreifender Schönheit giebt. Wir rechnen diese Nummer unter die allerersten Leistungen der Tonkunst. Sie gehört Brahms ganz eigentümlich und ist ohne Vorgang und ohne gleichen. Die Anregung zu dem merkwürdigen Stücke fand der Komponist in der schottischen Ballade „Edward.“ Die zweite Ballade mit ihrem Gegensatz von himmlisch ruhigem Gesang und dunkeln erregten, drohenden Tonmassen, gehört zu der Familie der Nachtstücke. Schumanns Phantasiebilder und Arbeiten von Th. Kirchner sind hier zum Vergleich heranzuziehen. Auf letztern hat Brahms dem Anschein nach eingewirkt.

Die Balladen sind die letzte Arbeit aus der Zeit, wo die Klavierkomposition den Schwerpunkt im Schaffen des Künstlers bildete. Die spätern Pianofortewerke — die Konzerte ausgenommen — kann man vom kunsthistorischen Standpunkte als Nebenarbeiten bezeichnen. Sie sind das freilich durchaus nicht vom ästhetischen. Als eine Art Unikum der Literatur tritt uns in dieser Beziehung vor allem op. 39 entgegen, ein Heft vierhändiger Walzer, die, im Jahre 1866 veröffentlicht, inzwischen auch in mehrfachen andern Arrangements weite Verbreitung gefunden haben. Die liebenswürdigste aller Tanzarten ist mit den sechzehn Walzern dieses Heftes in allen ihren Spielarten erschöpft von den schüchternen bis zu den phantastisch flatternden und grotesken. Am meisten heimelt das elegische Genre an: über Nummern wie den vorletzten kann man lange schwärmen. Das kleine Opus gehört zu jenen Kunstwerken, welche den Genießenden in ein persönliches Verhältnis zu seinem Autor setzen und ihn zu lieben zwingen. Die Wiener haben sich ein kleines Verdienst an diesen Walzern zugeschrieben. Gewiß ist Ländler-ton darin, auch die Nähe von Ungarn wird deutlich, und es ist wohl möglich,

daß das Werk eine kleine Huldigung für die Stadt der Schubert und Strauß bilden sollte. Der volkstümliche, naive Zug ist aber schon in den frühern Werken des Komponisten deutlich genug hervorgetreten. Zum praktischen Gebrauche sind diese Walzer natürlich nicht bestimmt; der Meister hat einige rhythmische Fallen darin versteckt. Außer diesen Walzern giebt es nur noch ein Klavierheft von Brahms, das Kompositionen kleinerer Form enthält. Es sind die acht Stücke op. 76: Capriccios und Intermezzi. Salonmusik, wie der Titel zu erlauben scheint, wolle man darin nicht suchen — überhaupt bei Brahms nicht. Wir zählen sie aber zu den anmutigsten, sinnigsten Beiträgen des kleinen Genre in der Klavierliteratur. Sie gehören zu den Bagatellen, denen das Motto: *Ex ungue leonem* gebührt. Der Kapriзенcharakter tritt uns selten so rein, so ursprünglich und zugleich so anheimelnd entgegen wie hier. Ein Motiv vom Augenblick gebracht, die Reminiscenz an ein eignes Lied, ein zufälliger Griff — keine Kleinigkeit ist für die Gestaltungskraft des großen Künstlers zu unbedeutend. Wo er probirt, wo er anschlägt, springen Funken für Geist und Gemüt heraus. Gerade an diesen anspruchlosen Vorwürfen, wo sich der Meister ausruhen will, zeigt sich die Frische und der unerschöpfliche Reichtum seiner Erfindung, die Tiefe und die Macht seiner außerordentlichen Organisation doppelt. Jedes dieser Stücke ist wieder anders, jedes eine ganze, reizende und poetische Individualität. Freilich muß man sie etwas in der Nähe betrachten. Sie sind eine Art intimer Mitteilungen. Die zuletzt — als op. 79 — veröffentlichten Klavierkompositionen von Brahms: zwei „Rhapsodien“ (H-moll und G-moll) strömen wieder den alten Balladengeist aus. Die zweite von ihnen klingt in einem ihrer Motive direkt an Löwes „Archibald Douglas“ an. Beide haben in ausgereifester Form einen herb kräftigen Grundzug.

Die übrigen Klavierwerke des Komponisten bestehen aus vier Cyklen von Variationen. Die Kunstform der Variation verdankt Brahms außerordentlich viel. Er hat sehr viel dazu beigetragen, daß sie sich wieder fester einbürgert. Seit seiner ersten Sonate pflegt er sie eifrig und verwendet sie für alle Gattungen der Instrumentalmusik. Besonders hervorzuheben ist, wieviel Brahms für das geistige Wachstum dieser Form gethan hat. Was Schiller sagt: „Wer etwas Treffliches leisten will — hätt' gern was Großes geboren, der sammle still und unerschlaft am kleinsten Punkte die höchste Kraft“ — das gilt für niemanden mehr als für den Komponisten, der Variationen schreiben will. Hier ist für eine ernste, innigster Hingabe fähige Natur, für eine tiefe und geniale Kunst das Gebiet, sich zu erproben. Brahms hat fast lauter Charaktervariationen geschrieben — die Reize des Spiels und der kombinatorischen Kunst, so reich er sie ausschüttet, erscheinen immer untergeordnet. Eine außerordentliche Gabe besitzt er, die einzelnen Gebilde zu einem Ganzen abzurunden und uns eine geistige Einheit derselben durchfühlen zu lassen. Voranzustellen sind in dieser Beziehung die beiden Hefte Variationen in op. 9 und op. 23. Mag sein,

daß diesen beiden Cyklen eine willige Phantasie schon entgegenkommt. Der einen wie der andern liegt ein Schumannsches Thema zu grunde. Dieser Meister kommt in beiden Werken wiederholt deutlich zu Worte — in op. 9 besonders getreu in der siebenten Variation —, was ist natürlicher, als daß man die Variationen zu einem Gedächtnis zusammenfaßt? Der Cyklus op. 23 gilt dem toten Meister: die letzte Variation in diesem Werke beginnt mit einem Trauermarsch. Das Thema selbst hat seine rührende, traurige Geschichte. In diesem Werke gehören die Variationen fast durchweg der Gattung der sogenannten freien Variationen an; im op. 9 wechseln solche mit strengen. Die freiere Art herrscht auch in den Variationen über ein eignes Thema im op. 21. Dieses Werk birgt viel subtile Kleinarbeit, das Thema wird auf die minimalsten Bestandteile hin untersucht — gegen den Schluß hin entstehen aus winzigen Modellen große, kraftvolle Gestalten — die Verbindung der einzelnen Nummern hat poetischen Charakter. Über dem studirenden Meister der Form wacht der Dichter — das Ende ist wieder von der zarten, gewinnenden Feinheit, mit welcher Brahms gern schließt. Das zweite Heft desselben Cyklus bringt Variationen über ein ungarisches Thema. Das magyarisches Element, dem wir bereits in einer Variation in op. 9 zu begegnen glauben, wird hier offen proklamirt. Als das Meisterwerk der Variationskunst dürfen die 25 Variationen mit Fuge über das Thema aus Händels Logons bezeichnet werden, welche Brahms als op. 24 veröffentlicht hat. Händel selbst, der seine Instrumentalgedanken nie ausnutzte, hat über das kernig heitere Thema nur fünf bescheidne Variationen geschrieben. Sein Geist lebt aber ersichtlich in dem Werke des jungen Meisters: Kraft, Feuer, Glanz, Frische und Schwung beherrschen die Erfindung, und auch da, wo sie sich dem Zarten, und da, wo sie sich schwierigen und feinen Kunstaufgaben zuwendet, bleibt der Ausdruck immer drastisch. Dieser Cyklus besitzt demzufolge einen ausgesprochenen Konzertcharakter, seine Wirkung nach außen ist sicher und bedeutend. Ohne auf äußere und sinnliche Effekte zu spekuliren, hat der Komponist hier dem Klavier Klänge entlockt, die man bis dahin noch nicht gehört hatte. Es sei nur auf die vierte Variation und auf die zweiundzwanzigste verwiesen. Wie ins Ungarische übertragen, erscheint der Händelsche Gedanke in der dreizehnten, mit Schubertschen Schlüssen versehen in der neunzehnten Nummer. Eine imposante Fuge schließt den Cyklus — im Charakter des Grundgedankens — diesmal rauschend ab. In seinem letzten Variationenwerke, den zwei Heften von op. 35, hat Brahms ein simples Thema von Paganini benutzt, das selbst schon eine Variation über ein kurzes einaktiges Motiv ist. Daraus sind dreißig Variationen gebildet. Zunächst gehen dieselben allerdings den Pianisten von Fach an; denn die erste Absicht des Komponisten war offenbar, technische Probleme aufzusuchen und die schwierigsten und ungewöhnlichsten Spielarten methodisch zu entwickeln und zu bewältigen. Es wimmelt hier von manuellen Kühnheiten ersten Ranges. Wer bei diesen Doppelgriffen, diesen Spannungen, diesen überschlagenden Par-

tien niemals strauchelt, der ist auf dem besten Wege, ein Paganini des Klaviers zu werden. Zugleich sind aber diese harten Nüsse mit soviel Caprice und Genie aufgetischt, daß man auch vom musikalischen Standpunkte aus diese Paganini-Variationen hoch bewundern darf. Für diejenigen, welche sich auf die Klavierkonzerte von Brahms technisch vorbereiten und in die Eigentümlichkeit seines Klavierstiles eindringen wollen, giebt es kein besseres Mittel als diese Variationen in op. 35.

Bekanntermaßen erfreut sich der Klaviersatz unsers Meisters bei den Pianisten keiner besondern Zuneigung. Brahms verschmäht prinzipiell die billigen und abgebrauchten Effekte. Er schreibt keine auf- und abrennenden Skalen hin, keine Arpeggienschwärme mit und ohne Melodienkern, er entzieht den Virtuosen eine Reihe ihrer gewohnten „dankbaren“ Aufgaben. Auf der andern Seite verlangt er von ihnen neue, kühne technische Leistungen, eine Vielseitigkeit und Elastizität der Spielkunst, die ihnen bisher kaum zugemutet wurde — und dies alles, als wäre es etwas Selbstverständliches und Gewöhnliches. Die Bravour hat gar keine Gelegenheit, sich in ihrem vollen Lichte zu zeigen, sie tritt nicht auf den Vorderplatz und wird nicht um ihrer selbst willen herangezogen. Die schwierigen Partien, die neuen Klangeffekte, die erst in einigen Jahrzehnten Gemeingut der Klavierkomposition und der Klaviervirtuosität sein werden, sind Produkte der motivischen Entwicklung und erscheinen im Gange der musikalischen Ideen wie heiläufig gefunden. Brahms kennt keine Verquickung dichterischer und virtuoser Tendenzen. Er ist in der Welt der elementaren Klanggeister heimisch wie einer und schöpft aus ihren Schätzen neue Wunder — aber er läßt sich nicht von ihr beherrschen. Die Reinheit des Stils, welche seine Klavierkompositionen charakterisirt, steht im engsten Zusammenhange mit einer Reihe geistiger Eigenschaften, von denen später noch zu sprechen sein wird.

Was die ungewöhnlichen technischen Anforderungen der Klavierwerke des Komponisten betrifft, so ist noch zu bemerken, daß sie nicht in allen die gleichen sind. Kaum unter den Begriff schwieriger Klavierstücke sind zu rechnen die Balladen, die Capriccios und Intermezzi op. 76, die Rhapsodien. Mehr verlangen die Sonaten und die Variationen op. 9 und 21, noch höheres die Händel-Variationen, das höchste die Paganini-Variationen und die beiden Klavierkonzerte. Auf letztere kommen wir noch zurück.

Die Paganini-Variationen führen uns zu einem Anhang der Klavierkompositionen des Meisters. Sie haben nämlich den Nebentitel: „Studien für Pianoforte.“ Zu solchen Studien hat aber Brahms noch fünf Beiträge veröffentlicht: eine Etüde (F-moll) nach F. Chopin, ein Rondo (C-dur) nach Weber, ein Presto nach J. S. Bach in zwei Bearbeitungen und Bachs D-moll-Chaconne für die linke Hand allein. Die Originale sind in diesen Nachbildungen vollständig aufgenommen, aber in einer ganz eigenartigen Weise: In dem „Rondo nach Weber“ finden wir einen alten lieben Bekannten: das Perpetuum mobile

des Freischützkomponisten. An dieser interessant rastlosen Melodie prüften unsre Großväter die Virtuosität ihrer Rechten. Brahms setzt sie in die linke Hand und stellt ihr in der rechten neu erfundene und durchgeführte Contrapunkte entgegen. Die Idee dieser Studien ist an sich ganz neu: sie zeigt wieder das immer und überall erfindende Genie. Für die Klaviertechnik und die Ausbildung der höhern und höchsten Virtuosität sind diese Studien von eminenter Bedeutung — allem Anscheine nach aber wenig benutzt. Außer den Pianisten müssen sie auch jeden ausgebildeten Musiker und Musikfreund als geniale Curiosa und Kunststücke ersten Ranges interessiren.

Wenn wir Brahms' Thätigkeit als Klavierkomponist überblicken, so können wir nicht ganz das Bedauern unterdrücken, daß er sich auf diesem Gebiete so selten macht. Die gewöhnlichen Lieferungen für die Hausmusik mögen den festen Händen überlassen bleiben, in denen sie sich schon lange befinden. Aber ein häufigerer Impuls von Meister Brahms auf diesem Terrain würde für die Entwicklung der Tonkunst nicht unwichtig sein. Beethovens Symphonien wären nicht so schnell und nicht so tief in alle Kreise der musikalischen Gesellschaft eingedrungen, wenn ihnen die Sonaten des Meisters nicht zur Seite gestanden hätten. Namentlich die „Vierhändigen“ im Lande lechzen nach einem neuen Trunke aus dem Brahms'schen Musenquell. Ein Heft neuer Variationen, über ein Volkslied etwa, für Primo und Secondo würde wie ein Weihnachtsgeschenk begrüßt werden!

Noch haben wir der „Ungarischen Tänze“ zu gedenken. Die ersten zehn erschienen zu Anfang der siebziger Jahre in zwei Heften, und ein Jahrzehnt später ließ ihnen Brahms wieder zwei Hefte, die gleiche Zahl enthaltend, nachfolgen. Die Originalmelodien zu diesen Tänzen hat Brahms selbst gesammelt. In Ungarn gehören sie herrenlos zu dem öffentlichen Gut der Zigeunerkapellen — ihren Komponisten ist erst nachgefragt worden, nachdem Brahms diese Weisen berühmt gemacht hatte. In der That ist das Verdienst, welches sich Brahms um die ungarische Musik erwarb, indem er diese Tänze in die internationale Kunstpflege einführte, kein geringes. Weder Haydn, Beethoven und Schubert, welche gelegentlich magyarische Anleihen machten, noch Liszt, der mit seinen „Ungarischen Rhapsodien“ zuerst systematisch voranging, haben uns das ganz eigentümliche Element dieser ungarischen Musik so nahe gebracht wie Brahms, der in seiner durchgreifenden Art an die Quellen selbst ging und sie so getreu wiedergab, als dies überhaupt möglich ist. Wie schwierig aber dieses Unternehmen ist, das lernt man verstehen, wenn man einmal die eine oder die andre der heute durch Brahms populär gemachten ungarischen Weisen von Zigeunerkapellen, am besten ein und dieselbe von verschiedenen solchen Kapellen, vortragen hört. Das kommt alles aus einer unergründlich und zauberhaft reichen, aber chaotischen Musikempfindung heraus und für unsre an Maß und Ordnung gewöhnte Fassungskraft bieten diese regellos schweifenden und schwärmenden

Melodien wahre Probleme. Das bloße Niederschreiben ist schwer, und ein Rest ihres freien, unmittelbaren Naturwesens läßt sich in unsrer gebildeten, ausgeglichener und gemessener Rhythmik garnicht fassen. Soweit ihnen aber beizukommen ist, hat das Brahms durch die von ihm gewählte Rhythmisierung und namentlich durch die geniale Harmonik erreicht, in welche er diese Weisen kleidete. Der Erfolg allein bestätigt dies in diesem Falle. Wir zählen ein Duzend verschiedener Bearbeitungen der ursprünglichen, für vierhändiges Klavier bestimmten Originalausgabe dieser „Ungarischen Tänze“: für Klavier zu zwei Händen, für Klavier und Violine, für Klavier und volles Streichquartett, für Orchester u. s. f. Beethoven und andre Komponisten haben Bearbeitungen fremder Melodien als ihr Eigentum mit voller Naivetät reklamirt in der Meinung, daß sie jenen das künstlerische Bürgerrecht gegeben. Brahms hat in gewissenhaftester Weise die „Ungarischen Tänze“ ohne Opuszahl veröffentlicht und um alles Mißverständnis auszuschließen deutlich auf dem Titel bemerkt: „gesetzt“ von Brahms. Umso empörender mußte der vor einigen Jahren von Remenyi gemachte Versuch erscheinen, den Künstler des Plagiats zu beschuldigen.

Die Liederkompositionen von Brahms machen fast ein Drittel seiner Gesamtwerke aus. Wir zählen in 23 Opuspartien 149 Originalgesänge für eine Stimme und in vier Heften 20 Duette. Unter dieser beträchtlichen Menge ist nicht ein einziges wertloses oder unbedachtes Produkt — dennoch bestehen sichtbare Rangunterschiede. Einzelne Hefte und einzelne Nummern leuchten in einem so starken Glanze, daß andre dagegen in den Schatten treten. In die erste Klasse der Gesänge unsers Komponisten rechnen wir: die Magelonen-Romanzen, die Gesänge op. 43 (Von ewiger Liebe, Mainacht, Das Lied vom Herrn von Falkenstein), op. 46 (Die Kränze, Magyarisch, Die Schale der Vergessenheit, An die Nachtigall), op. 49 (Am Sonntag Morgen, An ein Weibchen, Wiegenlied, Abenddämmerung), das zweite Heft von op. 63 (Junge Lieder und Heimweh), op. 72 (Es kehrt die dunkle Schwalbe, Sommerfäden, O kühler Wald, wie rauschest du, Ich sitz' am Strande), op. 84 (Sommerabend, Der Kranz, In den Beeren, Vergebliches Ständchen) und op. 86 (Therese, Feldeinsamkeit, Nachtwandler, Über die Haide, Versunken, Todessehnen). Als einzelne Nummern aus den übrigen Heften reihen wir an: „Liebestreu“ aus op. 3, „Treue Liebe“ und „Heimkehr“ aus op. 7, Ein Sonett aus op. 14, „Scheiden und Weiden“ und die Ergänzungsnummer dazu „In der Ferne“ aus op. 19, „Wie bist du meine Königin“ aus op. 32, „Botschaft“ und „Sonntag“ aus op. 47, „Herbstgefühl“ aus op. 48, „Wenn du nur zuweilen lächelst“ und „Ach, wende diesen Blick“ aus op. 57, „Schwermut“ aus op. 58, „Dämmerung senkte sich von oben“, „Auf dem See“, „Regenlied“ und das Supplement dazu: „Nachklang“ aus op. 59, „An die Tauben“ aus dem ersten Heft von op. 63, „Des Liebsten Schwur“ und „Lambourlied“ aus op. 69, „Verhengenfang“ und „Abendregen“ aus op. 70, „Willst du, daß ich geh?“ und „Minnelied“ aus

op. 71, „Sommerabend“ und dessen Supplement „Mondschein“ aus op. 85. Wir möchten dieses Register gern noch weiter ausdehnen — schon bei dem ersten Liedwerke des Künstlers (op. 3) erscheint es als Härte, neben dem einen bevorzugten Liede alle die andern frischen und schönen Dokumente der jugendlich leidenschaftlichen Empfindung zu unterdrücken. Indes trösten wir uns mit der Überzeugung, daß wir diejenigen Gesänge ausgewählt haben, welche die Individualität des Komponisten am stärksten und auch für den ersten Blick unverkennbar repräsentieren. Wer zum erstenmale — unbekannt mit dem Verfasser — Gesänge wie die Magelonen-Romanzen, wie das „Lied vom Herrn von Falkenstein,“ „Von ewiger Liebe,“ „Selbsteinsamkeit“ hört — der wird unwillkürlich fragen: Wer ist dieser Komponist? Denn für jedermann, sofern er überhaupt Kunstgefühl und einige Kunst Erfahrung besitzt, macht sich in Geist und Form dieser Werke eine vollständig eigne und große Erscheinung geltend. Diese Gesänge ragen in die Literatur des modernen Liedes herein wie die Granitblöcke, die ehrwürdigen Reste einer versunkenen Riesenwelt in die zierliche Pracht der neuen Gärten. Wenn unsre Kritiker glauben, Brahms als „Liederkomponist“ an Robert Schumann und Robert Franz messen zu müssen, so sind sie sehr im Irrtum. Mit R. Schumann hat Brahms auf diesem Gebiete im wesentlichen nur wenig, mit R. Franz so gut wie garnichts gemein. Vielsache Verwandtschaft verknüpft ihn dagegen mit Franz Schubert. Für unsern Zweck sind hier zunächst die sogenannten großen Gesänge dieses Komponisten, sein „Wandrer,“ die ersten Gesänge des Harfners, die Gruppe aus dem „Tartarus,“ die „Allmacht,“ „Prometheus,“ „Suleika“ und ähnliche in Betracht zu ziehen. Es paßt ferner der Vergleich des Liederkomponisten Brahms mit Beethoven als dem Komponisten der „Abelaide,“ des „Liederkreises an die entfernte Geliebte,“ oder mit Mozart, wenn wir an dessen „Abendempfindung“ denken. Über Wien geht die Straße nach Stalien. Unbewußt knüpften die Wiener Meister in den zitierten Werken an ein italienisches Vorbild an, welches in der Zeit ihrer Jugend noch in rüstigem Leben stand: die italienische Kammerkantate. Diese bestand aus mehreren Abteilungen, drei, vier und mehr Sätzen wechselnden Charakters mit Rezitativen dazwischen und erlaubte dem Komponisten wie dem Sänger eine größere Entfaltung seiner Kunst. Noch am Ende des vorigen Jahrhunderts bildete sie das Fundament des Sologefanges im Saal und Haus von London ab bis hinunter nach Neapel. Erst von da an drängte sich das Lied vor und gelangte schließlich zu einer Art Alleinherrschaft, die niemand von denen für unbedenklich halten kann, welche an dem kleinen Genre nicht bloß die unbestreitbaren Reize, sondern auch die natürliche Beschränkung zu erkennen vermögen. Solange in der Kunst noch Leben ist, hilft sie sich gewöhnlich selbst. So auch hier. Heute erscheint es uns schon wieder als gewiß, daß das Lied auf die Dauer den ganzen Sologefang nicht verschlingen wird, und die Jüngeren unter uns werden es vielleicht noch erleben, daß in unsern Konzertsälen dann und wann auch eine der herr-

lichen Kantaten A. Scarlattis und Händels erklingt. Einen großen Anteil an dieser heilsamen Reaktion haben die „Gesänge“ von Brahms — denn mit diesem unbestimmten Gesamtausdruck bezeichnen wir heute noch alle die verschiedenen Formen des vom Klavier begleiteten Sologefanges, welche sich nicht in den strengen Begriff des Liedes schiden und doch existiren: Romanzen, Hymnen, Kantaten u. dergl.

Die erste und bahnbrechende Leistung von Brahms auf dem Gebiete der Gesänge sind seine Magelonen-Romanzen. Ohne die Vorläufer zu denselben in seinen Gesangheften ignoriren zu wollen, thun wir gut, sie als die historischen Vertreter der neuen Richtung zu betrachten. Über den außerordentlich poetischen und künstlerischen Gehalt dieser Kompositionen können wir uns hier nicht verbreiten; aber die Zeit ist wohl nicht mehr fern, wo es jeder Sänger, jeder Musikfreund für seine Pflicht halten wird, mit diesem monumentalen Werke so vertraut zu sein wie mit Schuberts Müllerliedern. Mit Freuden wird jeder Kenner dieser einzigen Gesänge bemerkt haben, daß bereits eine zweite Auflage von ihnen notwendig geworden ist. Sie enthält einige kleine Abweichungen von der ersten, welche der gesanglichen Wirkung zu gute kommen. Indes hat sich Brahms von dem eigentlichen kleinern Liede, dem strophischen wie dem durchkomponirten, keineswegs ferngehalten. Wenn wir ihn hier verfolgen, so bemerken wir eine bestimmte Entwicklung und haben von ihr den Eindruck, daß der Künstler von Anfang an Mühe gehabt habe, seinen ganzen Reichtum in der engen Form unterzubringen, als sei es ihm unter ihren Fesseln lange Zeit nicht ganz wohl gewesen. Die Mehrzahl der Lieder in den ersten Heften gehört der Gattung dem Umfange nach an, aber sie verläßt den herkömmlichen Stil. Derselbe Zug ins Breite und Weite, der die ersten Klavierkompositionen charakterisirt, ist auch hier erkennbar. Diese Lieder weisen zum großen Teil über das Lied hinaus, im Aufbau wie im Melodiegehalt. Sie entwickeln ungewöhnlich viel musikalisches Material. Die beliebten Wiederholungen sind bei Brahms spärlicher, die Perioden dafür reicher ausgestattet als bei andern. Während sonst der Nachsatz in der Regel nur eine Umbildung des Vorderatzes ist, konstruirt ihn Brahms aus neuen Motiven.

Es ist wahrscheinlich nicht ohne Beziehung auf dieses Verhältnis, daß Brahms sich frühzeitig schon dem Volksliede zuwendete, welches die natürlichen und ewigen Muster des Liedstiles in Fülle bietet. Von seinem op. 7 ab hat er seitdem nicht aufgehört, uns mit köstlichen und hochgenialen Nachbildungen der alten gehaltvollen volkstümlichen Sangweisen zu erfreuen, deutschen, schottischen und böhmischen. Op. 14 besteht ganz aus solchen nachgebildeten Volksliedern. In allen acht Nummern lebt eine ursprüngliche Kraft und Innigkeit; hochbedeutend ist namentlich das schottische Stück „Murrays Ermordung.“ Als eine der ersten freien Liedkompositionen, die streng den knappen und einfachen Stil der Gattung einhält und dabei die volle Eigenart des Komponisten zeigt,

nennen wir das bekannte „Wie bist du meine Königin,“ das derselben Zeit angehört, in welche die Magelonen-Romanzen fallen; als eine der letzten das freundlich tiefsinnige Lied „Therese“ aus op. 86.

Manche der schönsten Brahms'schen Gesänge sind noch wenig bekannt. Cyklen nach dem Dichtungscharakter zusammengestellt wirken wie wahre Gefängnisse wider die Verbreitung hervorragender Einzelnummern. Diese Bemerkung, welche man durch die ganze Gesangskomposition von Schuberts Winterreise bis auf Senfens Dolorosa immer wieder bestätigt findet, trifft auch Brahms gegenüber ein. Wir denken hierbei an op. 57, einen Liederkreis aus Daumer'schen Poesien, die das Thema der unglücklichen Liebe variiren.

Reformatorisch neue Formen, größte Vollendung in den alten würden nicht hinreichen, um Brahms als Gesangskomponisten diejenige Stellung zu legitimiren, welche ihm nach unsrer Ansicht zukommt, nämlich die als des bedeutendsten, der in unserm Jahrhundert bisher aufgetreten ist. Auch Tiefe der Auffassung, Kraft, Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks sind Forderungen, welche wir an jeden guten Komponisten stellen. Hinter ihnen steht bei Brahms eine überwältigende Individualität, die jedermann erkennen kann und von der sich jedermann sagen muß: So wie dieser Künstler, vermagst du und vermögen andre die Dinge zwischen Himmel und Erde nicht zu sehen und nicht zu schildern. Wenn Brahms eine Stimmung oder einen Vorgang darstellt, so läßt er uns den Hauptcharakter und den wichtigen Moment von vornherein durchfühlen und prägt ihn bis zum Schluß mit der größten Bestimmtheit und Klarheit aus. In dieser Beziehung haben seine Gesänge einen ungewöhnlich energischen Puls. Aber er entwickelt zugleich im Verlauf eine solche Fülle von Einzelleben, er bemerkt und veranschaulicht eine solche Menge von intimen Zügen, grundirt und schattirt das Bild so reich und tief, wie wir es von andern Gesangskomponisten nicht gewohnt sind. Er gleicht hierin Goethe in dessen epischen und lyrischen Dichtungen. Diese individuelle Energie und Fülle seiner Gesänge beruht gleichermaßen auf einer ungemein reichen Natur wie auf einer souveränen Kunstbeherrschung, die mit einem einzigen kurzen Strich einen neuen Charakter andeuten kann. Sie äußert sich ziemlich univiersell: man wird nicht sagen können, daß Brahms ein Gebiet des Phantasie- und Gemüthslebens weniger beherrsche als ein andres. Aber doch inklinirt er für die eine und die andre Art der Betrachtung vorwiegend. Besonders ist dies die großpathetische. Sie wirft über manche seiner Gesänge einen zarten melancholischen Schleier, sie läßt ihn im spannenden Augenblick vorwärts- und zurückblicken, sie dämpft seine Trauer und adelt seinen Humor. Sie giebt den Gesängen des innigsten und wärmsten Gefühls die volle Vornehmheit und wirft auf die Dinge des gewöhnlichen Lebens einen verklärenden Schimmer. Seefahrten, Bergesraft und Waldstille, von ihm geschildert, erscheinen wie aus der Vogelperspektive angeschaut im Nimbus des Erhabenen. Ohne Einseitigkeit läßt er aber, wo es gilt, lustige Szenen in ihrer ganzen Drastik vor uns leben. Die

Gesangskomposition besitzt keine vollern und packendern Bilder des Humors in allen feinen Spielarten, von der Derbheit bis zur versteckten Schelmerci, als wie sie uns Brahms geboten hat. Wir verweisen hier nur kurz auf den „Schmied“ in op. 19, auf das „Lied vom Herrn von Falkenstein,“ auf das Tambourlied, das „Vergebliche Ständchen“ und das Duett „Die beiden Schwestern.“

Mit Recht ist wiederholt auf den feinen literarischen Geschmack aufmerksam gemacht worden, mit welchem Brahms seine Texte wählt. Solche Empfindungen wie „Marie, am Fenster sitzt du,“ oder „Der Schiffer fährt zu Land,“ romantische Ungeheuerlichkeiten wie „Eingeschlafen auf der Mauer,“ schwülstig schwache Poeteleien wie „Wehe dem Fliehenden“ zc. findet man in den Gesangheften von Brahms auch nicht einmal. Er verkehrt nur mit gesunden Poeten und bevorzugt unter diesen etwas die Volksdichter, welche einfache Vorgänge schildern, und die Elegiker. Hölty zählt unter seine Lieblinge. Ein gleicher Meister über die zartesten Gefühle wie über die kräftige Heiterkeit, weicht er den sentimental und süßlichen Poeten ebenso wie den renommiert hurschikosen prinzipiell aus. Erstaunlich ist die Belesenheit, welche das Register seiner Poeten offenbart. Es sind von ihm Namen ans Licht gebracht worden, die selbst in den literarischen Fachreisen wenig bekannt waren. Ich nenne nur Wenzig, Lemcke, Candidus.

Unter die Duette von Brahms kann man auch op. 84 rechnen. Es sind Gesänge, in denen zwei Personen wechseln, sie können aber von einer Stimme gesungen werden. Einzelnummern von solcher Mischnatur kommen auch in frühern Hefen vor. Diesen primitiven, aber dramatisch wirksamen Formen des Duettirens stehen andre von kunstvollster Anlage gegenüber, wie „Aus der Erquellen“ in op. 66. Gerade unter den Duetten finden sich manche Prachtnummern feinen Humors. Aus den letzten Hefen erwähnen wir das Jägerlied und „Hüt du dich“ (im letztern steckt das Klavier voll Schelmerci), aus op. 66, aus op. 75 „Guten Rat“ und „Laß uns wandern.“ Op. 84 gehört ganz in diese Kategorie. Das in diesem enthaltene und mit einem Schläge populär gewordene „Vergebliche Ständchen“ gehört unsrer Ansicht nach nicht in den Konzertsaal.

Wir schließen dieser Gruppe noch zwei Sammlungen von Soloquartetten mit Pianofortebegleitung an: op. 31 und op. 64. Auch in ihnen ist dieselbe Mannichfaltigkeit der Gestaltung zu bemerken, die uns in den Duetten und Einzelgesängen entgegentritt. Durch poetischen Gehalt ragen unter den sechs Nummern hervor: „Der Gang zum Liebchen,“ „Der Abend“ und „An die Heimat.“ Es ist nicht zu beschreiben, was das einfache Wort „Heimat“ in den schlichten Einfaktönen dieser Stimmen hingerufen für eine Wirkung macht.

Derselben Gattung des Soloquartetts mit Klavierbegleitung gehören auch die berühmten „Liebesliederwalzer“ an, nur besteht das Akkompagnement aus wirklichen, durchgeführten, natürlich ein wenig idealisirten Walzern (für vier

Hände zu spielen). Die Kritik war beim Erscheinen dieses Werkes unschlüssig, was sie zu dieser ganz neuen Verbindung von Tanz und Gesang sagen sollte. Die Selbständigkeit der Walzer mußte jedem einleuchten, der sie hörte, den Gesang für ein Produkt der bloßen Retouche zu halten, ging ebenfalls angefichts solcher herzlich unwiderstehlichen Melodien wie „Am Donaustrande“ oder „Ein hübscher kleiner Vogel“ nur schwer an. Inzwischen verbreiteten sich die Kompositionen und erregten überall Entzücken, wo sich ein Ensemble ihrer Ausführung gewachsen fand und wo sie in der rechten Stunde vorgeführt wurden. Man nimmt sie jetzt als eine neue selbständige und künstliche Gattung hin und fragt nicht mehr nach ihrer Herkunft und ihrem Rechte. Brahms selbst hat zu ihrer weiteren Befestigung eine neue Serie Liebesliederwalzer als op. 65 folgen lassen und jüngere Komponisten, unter denen wir Huber und Heuberger nennen wollen, sind dabei, sein Werk fortzusetzen. Brahms selbst nimmt von den reizenden Kindern einer hochgenialen Laune mit den Worten Goethes Abschied: „Nun ihr Mäusen genug!“



Der Schriftstellerkrieg gegen die Leihbibliotheken.



an erlebt doch kuriose Dinge in der Welt. Wie würde es wohl um die literarische Bildung unsers Volkes aussehen, wenn seit Erfindung des Bücherdruckes die Einrichtung bestanden hätte, daß jedes gedruckte Buch nur einer, der jeweilige Eigentümer, lesen dürfe? Wir glauben, daß damit ein großer Teil des Wertes jener Erfindung verloren gegangen sein würde. In der gegenwärtigen Schriftstellerwelt macht sich aber eine Bewegung geltend, welche dem Autor das Recht vindiziert, zu bestimmen, ob das veröffentlichte Buch auch noch ein anderer als der Eigentümer lesen dürfe. Allerdings richtet sich diese Bewegung zunächst nur gegen die Leihbibliotheken; ihnen soll das gewerbsmäßige Ausleihen von Büchern erschwert werden. Das verfochtene Prinzip geht aber viel weiter und kommt schließlich auf den obigen Satz hinaus.

Dieser Krieg gegen die Leihbibliotheken ist zuerst auf den Schriftstellertagen der letzten Jahre eröffnet worden, wo die Sache von Ernst Wichert angeregt wurde. Hiernächst hat die Tagespresse sich der Frage bemächtigt; und es ist namentlich der Schriftsteller Dr. Oskar Welten gewesen, welcher lebhaft die Thätigkeit der Leihbibliotheken angegriffen hat. Die Rechtfertigung, welche er seinen Ansprüchen zu grunde legt, ist etwa folgende. Der Leihbibliothekar