



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kretzschmar, Hermann: Johannes Brahms : 3. (Schluß).

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

Johannes Brahms.

3. (Schluß.)



Unter den Chorwerken von Brahms nimmt das Deutsche Requiem (op. 45) nach äußerem Umfang und innerer Bedeutung den ersten Platz ein. Dieses „Deutsche Requiem“ ist weder eine Übersetzung noch eine Nachbildung der lateinischen Totenmesse; es behandelt vielmehr Sterben und Tod von einem völlig andern Gesichtspunkte, den man wohl einen protestantischen nennen darf. Das katholische Requiem stellt das Dies irae in den Vordergrund: der „armen Seele“ des Hingegangenen warten die Schrecken des Fegefeuers, der Majestät des ewigen Gottes steht sie in purer Nichtigkeit gegenüber, lediglich auf Gnade und Erbarmen angewiesen. Darum schließt jeder Satz immer wieder mit der Bitte: *Dona eis requiem*. Die sieben Sätze bilden ebensoviele Variationen des einen Gedankens: Die ewige Ruhe findet die Seele des Heimgegangnen nur durch unser brünstiges Bitten. Das „Deutsche Requiem“ von Brahms ruht dagegen auf dem Grundgedanken: Durch Christi Leiden und Sterben sind auch wir erlöst. Der Tod führt uns zum bessern Leben; die gerecht und in dem Herrn gewandelt sind, finden jenseits des Grabes ihre Lieben wieder und ruhen am Throne Gottes aus von Mühe und Arbeit. „Selig sind die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“ sind die ersten Worte des Werkes, und sein Schluß lautet: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an.“ Idee und Anordnung des Werkes rühren vom Komponisten selbst her, den Text hat er aus Bibelstellen zusammengestellt und auf sieben Sätze verteilt. Obwohl der Gegensatz zwischen himmlischer Herrlichkeit und der Unsicherheit und Vergänglichkeit alles Irdischen auch im sechsten Satze, das ist also gegen den Schluß des Werkes hin, noch einmal zum Ausdruck kommt, kann man doch eine Zerteilung des ganzen Werkes durchfühlen. In der ersten Hälfte, welche die Sätze eins bis drei umfaßt, ringt der Trost noch mit der Trauer; in der zweiten Hälfte, vom vierten Satze an, kommt der freudige Glaube siegreich zum Durchbruch, der Schmerz weicht und wandelt sich in fromme Ergebung und festes Hoffen. Der erste Akt spielt auf der Erde, der zweite im Himmel. Soweit ich die Berichte über das „Deutsche Requiem“ verfolgt habe, kann ich konstatieren, daß der Komponist für die Schönheit der Grundidee, welche er dem Werke unterlegte, selten eine besondere Anerkennung gefunden hat. Man übersieht dieses Verdienst in der Regel über der Macht und dem Reichtum der musikalischen Ausführung. Der zweite und dritte Satz dieses Requiems sind Tonwerke, welche in der gesamten

musikalischen Literatur ihres gleichen nicht haben. Es sind die ergreifendsten Darstellungen seelischer Kämpfe, die man sich denken kann. Jener beginnt mit der starren Klage über das unerbittliche Schicksal, welches der Menschheit das Sterben bestimmt, und endet mit Klängen schwärmerischer Verzücktheit, welche die Wonnen und Freuden der Erlösten schildern; dieser führt vom verzagten Gebet aus, in welches das Todesgrauen schrecklich hineinzuckt, zu einem gleichen Ende von Pracht und Majestät. Groß und erschütternd ist die Bestimmtheit und die dramatische Gewalt, mit welcher die Ideen dieser Sätze durchgeführt werden, ganz unvergleichlich die Fülle von Anschauung und Empfindung, welche auf die Darstellung der einzelnen Momente gelegt ist. Die Anfänge der beiden Sätze: dort die altertümliche Melodie, die der Chor über den Trauermarsch des Orchesters so schlicht im Unisono hinspricht, die alles andre abweisend immer und immer stärker und fester wiederkehrt, hier der asketisch leere, öde Ton — diese Anfänge prägen sich beim ersten Hören schon tief in die Seele des Hörers, und wie die Sätze beginnen, so sind sie durchgeführt. Das Ende des dritten Satzes bildet eine Fuge über einem Orgelpunkt von vierunddreißig Taktten, eine kontrapunktische Kühnheit, die aber auf einer poetischen Idee ruht und bei richtiger Ausführung einen großartigen Eindruck nicht verfehlt. Den Höhepunkt der künstlerischen Leistung im Werke bildet der sechste Satz: „Denn wir haben hier keine bleibende Statt.“ Er enthält eine Schilderung der Auferstehung, die mit visionärer Macht der Phantasie ausgeführt ist, und verläuft in Steigerungen, die das Mögliche fast zu überbieten scheinen. Es ist mit diesem Requiem kein Ende des Studiums und der Bewunderung; es gehört zu jenen nicht gerade zahlreichen Kunstwerken, die uns immer wieder neu erscheinen und im ganzen wie im einzelnen umsomehr Schönheiten offenbaren, je tiefer wir in sie eindringen. Nur auf eins sei noch kurz hingewiesen: auf die Abrundung des Ganzen. Nachdem zum letztenmale die geisterhaften Posaunenklänge ertönt sind, die dem siebenten Satze sein Gepräge geben, nähern wir uns wieder dem Anfange; die Harfe rauscht wieder, und wie ein mathematischer Beweis geht das Werk mit dem Satze zu Ende, der an seiner Spitze stand. Unter den sieben Teilen des Requiems ist nur der vierte (nachkomponirte) Satz etwas leichter wiegend, die übrigen stehen einander ziemlich gleich an menschlichem wie künstlerischem Gehalt und bilden ein Ganzes, in welchem wir die bedeutendste Chorkomposition erblicken, die seit Beethovens *Missa solemnis* geschrieben worden ist. Mehr als selbst Mendelssohns *Dratorien* ist das Requiem in die praktische Kirchenmusik eingedrungen. Namentlich die mittleren, kleineren Sätze vier und fünf habe ich Sonntags öfters während des Gottesdienstes in kleinern Städten aufführen hören.

Dem Umfange nach steht unter den großen Kompositionen für gemischten Chor und Orchester dem Requiem das *Triumphlied* (op. 55) am nächsten. Es ist eine Festkomposition im großartigen Stil, dem Kaiser Wilhelm gewidmet und mit bezug auf die deutschen Siege des Jahres 1870 geschrieben. Der erste

Satz enthält nach der Meinung vieler Erklärer eine Anspielung auf das Preußenlied. Das Werk besteht aus drei Sätzen und erinnert in Anlage und Ausbau an die Anthems des großen Händel. Es ist, als wenn Brahms diesem Meister, der nicht zu übertreffen ist, wo ein jubelndes Volk dargestellt sein will, das Wort immer ließe, sobald es Hallelujah, Heil und Preis zu singen giebt. Brahms selbst erscheint in den Partien, wo das Brausen des Hymnus sich zum innigen Dankgeföhle dämpfen will. Die schönste Stelle dieser Art ist der Schluß des zweiten Satzes. „Lasset uns freuen u.“ den die beiden Chöre antiphonisch durchführen, während aus dem Orchester wie über Glockengeläute hinweg der Choral „Nun danket alle Gott“ erklingt. Das „Triumphlied“ ist ein Werk für Musikfeste.

Unmittelbar vorher geht ihm eine kleinere Komposition für Chor und Orchester, in welcher wir das eigenartige Wesen und die Kunst des Requiems wie in einer Art Auszug vor uns haben. Es ist das Schicksalslied (op. 54). Der Text ist aus Hölderlins „Hyperion“ und behandelt den Gegensatz zwischen den himmlischen Genien und den sterblichen Menschen. Der erste Teil der Komposition schildert in verkürzten Tönen das ruhige Glück der schicksalslosen Olympier, der zweite in dämonischen und rührenden Zügen das grausame Loos der Irdischen, die blindlings wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen dem Ungewissen preisgegeben sind. In Seufzern verhallt diese ergreifende Szene, und nun ergänzt der Komponist den Dichter mit einem genialen Zuge: indem er wie aus der Ferne das selige Bild der Einleitung noch einmal vorüberziehen läßt, als einen Ausdruck der Sehnsucht und der Verheißung zugleich.

Ein ähnlicher Gegensatz liegt auch dem letzten Chorwerke des Komponisten, dem Gesang der Parzen aus Goethes „Iphigenie“ (op. 89, sechsstimmiger Chor und Orchester), zu grunde. Dieses Werk ist durch eine ganz besondere Einfachheit und Gedrungenheit der musikalischen Darstellung ausgezeichnet: auf eigentliche Polyphonie ist hier so gut wie verzichtet; höchstens geht der Chor in die natürlichsten Gruppen von Männer- und Frauenstimmen auseinander. Alle Kraft des Tonsetzers scheint hier auf die Bestimmtheit und den Charakter des Ausdrucks gerichtet, und dieses Ziel ist in der größten Vollkommenheit erreicht. Der Eindruck des Ganzen kommt dem Ideal, welches wir uns von der Wirkung der antiken Musik gebildet haben, so nahe als möglich. Den Hauptteil des Werkes beherrscht ein düsterer Zug: es beginnt in beklommenem Ton und erhebt sich zu finsterner Größe; am Schlusse, mit dem Eintritt des a cappella-Satzes, löst sich die Furcht und das bange Staunen in eine wehmütig ergebene Klage. Brahms hat auch die Worte: „So sangen die Parzen u.“ mitkomponirt, nach unsrer Ansicht mit vollem Rechte. Sie gehören zum Gedichte wie eine Überschrift, und in diesem Charakter läßt sie die Musik auch erkennen.

Eine hellenische Nuance trägt auch eine andre Chorkomposition von Brahms: die Mänie (op. 82). Nur ist ihr Grundton der einer lieblichen Zartheit,

die auch den Partien des Schmerzes noch eine Dosis von Wohlgefühl beimischt.

Unter den größern Kompositionen für Chor und Orchester haben wir noch zwei Werke für Männerstimmen anzuführen, denen beiden Goethische Gedichte zugrunde liegen. Das erste ist die Kantate *Rinaldo* (op. 50). Als dramatische Arbeit gehört diese Kantate zu den schwächeren Leistungen Goethes, namentlich muß man ihr den Vorwurf machen, daß der kritische Moment des Vorgangs, da wo die Macht der Zauberin Armide durch das Gebet der Kreuzritter gebrochen wird, nur vornehm gestreift und garnicht klar hingestellt ist. Brahms hat sich der Dichtung mit großer Liebe gewidmet — vielleicht zu sehr als feiner Musiker. Ein grober Theaterpinsel hätte der Totalwirkung vielleicht bessere Dienste geleistet. Die Partitur ist aber reich an psychologisch treffenden und auch an dramatisch warmen und schönen Stellen, namentlich aber an herrlichen Situationsbildern. Vereinen, die sich an das ganze Werk nicht getrauen, möchten wir wenigstens den Schlußchor, eine frische und großgehaltene Darstellung der Meerfahrt, ans Herz legen. Die *Rhapsodie* ist ein Fragment aus Goethes „*Harzreise*.“ Brahms hat daraus ein eigenartiges und tiefgreifendes Musikstück gemacht. Den ersten und zweiten Teil mit seinem herben und ängstlichen Charakter trägt das *Alföolo*, der Männerchor tritt in dem wunderbar schön verhöhnenden Schlußgebet ein.

Diesen größern Kompositionen für Chor und Orchester haben wir noch eine Gruppe kleinerer Chorwerke hinzuzufügen. Der eine Teil von ihnen ist geistlichen, der andre weltlichen Charakters. Das älteste der kleinen geistlichen Chorwerke ist das „*Ave Maria*“ (op. 12) für Frauenchor. Man kann sich diese Komposition wie eine Art von Prozessionsmusik denken. In Gruppen von zweistimmigem Sopran und zweistimmigem Alt geteilt, ziehen die Stimmen mit einer einfachen, vollsmäßig lieblichen Melodie einher. Der Schluß bringt eine geniale Kombination. Der Chor tritt im Unisono zusammen und das Orchester nimmt die Melodie. Es ist, als wäre der Zug vor dem Gnadenbilde angekommen. Die Wirkung dieser einfachen Stelle ist ganz gewaltig. Einen ausgesprochenen Studiencharakter trägt der Begräbnisgesang (op. 13). Sein Ton ist von seltener Herbheit, seine Farbe düster: die Melodik altertümlich steif, die Klänge tief, nur Bläser begleiten, Fagotte und Posaunen mit der dreinklingenden Pauke bestimmen das Kolorit. Der Sopran schweigt lange: der Moment seines ersten Eintritts ist fast die einzige Stelle, wo in das weltabgewandte Gesicht dieser Komposition etwas Wärme dringt. Moderner ist die Komposition des 23. Psalms für dreistimmigen Frauenchor und Orgel (op. 27). In ihrem knappen Anschluß an den Text und ihrer motivreichen Anlage unterscheidet sie sich aber von den zur Zeit ihrer Entstehung maßgebenden Mendelssohnschen Vorbildern vollständig, sie lehnt eher an die Weise des Ben. Marcello oder Stadlers an. Besonders wirksam ist die Einführung des eigentlichen Psalmtons in der Mitte der Kom-

position und der breite Vokalklang des Schlusses, den die Melodien der Orgel schwungvoll umrauschen. In den drei geistlichen Chören für Frauenstimmen ohne Begleitung (op. 37) ist der Stil der italienischen und niederländischen a cappella-Schule, wie ihn etwa Palestrina und Orlando di Lasso repräsentieren, zum Vorbild genommen. Den Kenner erfreut hier die Lösung interessanter kleiner Probleme der Stimmführung: aus der strengen Form spricht ein lebendiger Geist. Besonders beachtenswert ist die dritte der Nummern: *Regina coeli*, eine ungemein kunstvolle Arbeit von sinnlich bedeutender Wirkung. Den Versuch, die Formen der alten Kunst mit dem eignen Gefühl und mit den Mitteln unsrer Zeit zu durchdringen, hat Brahms auch in den Motettenwerken von op. 29, 30 und 74 fortgesetzt. Uns sind nur die beiden Werke des letztgenannten Opus genauer bekannt: „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen“ und „O Heiland reiß die Himmel auf.“ Die letztere ist eine Choralmotette mit fortlaufendem *cantus firmus*, erstaunlich durch die Fülle des Ausdrucks, die innerhalb der knappen Grenzen erwächst. Die erstere ist freier gehalten, im ganzen mannichfaltiger und reicher. Besonders eindrucksvoll ist der erste Satz durch die poetische Behandlung der Frage: Warum?

Auch bei der Komposition der kleinen weltlichen Chorwerke mögen den Künstler zunächst stilistische Tendenzen geleitet haben. Jedoch haben die kleinen Arbeiten eine Bedeutung, die sich über das biographische Interesse hinaus erstreckt. Das Chorlied war lange Zeit in derselben Gefahr wie das begleitete Sololied: sein Stil drohte in das Einerlei einer sentimentalen und süßlichen Banalität zu verfallen. Die Erkenntnis dieses Sachverhalts hat vielleicht Brahms zunächst veranlaßt, sich nach Mustern umzusehen, die in einem andern Ton auch einen andern Geist trugen. Er suchte und fand diese in der Vergangenheit unsrer Kunst. So entstanden zuerst die vier Gesänge für Frauenchor mit zwei Hörnern und Harfe (op. 17), in Form und Stimmung entschieden eigenartige Tongebilde, präludirenden, mehr andeutenden als abschließenden Charakters, romantisch im Klang — im musikalischen Kern von einer gefunden Süßigkeit — im ganzen eine Art von Nachklängen aus der Zeit der Minnesinger. Die „Marienlieder“ für gemischten Chor a cappella schlagen den Legendenton an, ihre Weise ist eine ausgeprägt altdeutsche, die der Epoche Schröter-Prätorius-Gecard. Einen modernen Zusatz hat die Nummer „Mariä Kirchengang,“ ein Kabinetstück genialer Tonmalerei, welches bei einigermaßen guter Ausführung überwältigend wirkt. Auch in den Heften op. 42 (Drei Gesänge für sechsstimmigen Chor a cappella) und op. 44 (Zwölf Lieder und Romanzen für Frauenchor a cappella, Begleitung des Pianoforte ad libitum) findet man neue Töne in Menge. Besonders hervorheben möchten wir das Ossianische „Darthulas Grabgesang.“ Seinem Interesse für die Renaissance des Chorliedes hat Brahms in der dritten Periode nochmals Ausdruck gegeben mit op. 62, das unter seinen sieben Liedern (für gemischten Chor a cappella) einige Nummern

enthält, die man für alte Originale ausgeben könnte, so wunderschön ist in der Nummer 1 der Volkston des Mittelalters getroffen, so frisch und natürlich spricht aus der zweiten die liebenswürdige zierliche Verbindlichkeit der alten Zeit. Unter die eigentümlichen Stücke des a cappella-Gefanges gehört auch die sechste Nummer dieses Heftes, auf dessen geheimnisvoll schwermütige Melodien die langen Bassnoten wie eine unheimliche Last drücken.

Der Kategorie von Chorkompositionen im alten Stile haben wir noch eine kleine ohne Opuszahl veröffentlichte Arbeit anzuschließen, welche den Titel führt: „Deutsche Volkslieder für gemischten Chor.“ Die Melodien zu diesen Chorliedern sind alte Volksweisen, deren Originalgestalt man in dem inzwischen erschienenen Quellenwerk von F. M. Böhme nachsehen kann. Brahms hat sie rhythmisiert und harmonisiert. Ich möchte bei dieser Gelegenheit gleich mit bemerken, daß Brahms seine Liebe und sein Verständnis für alte Kunst auch bei andern Gelegenheiten bewiesen hat. Er verfolgt die Bestrebungen, welche in der neuern Zeit nach dieser Richtung hervorgetreten sind, mit reger Teilnahme: die Herausgabe der „Denkmäler der Tonkunst“ hat er praktisch mit unterstützt, indem er die Werke Couperins redigierte. Seine Beteiligung an der Gesamtausgabe von Mozarts Werken ist bekannt.

Von den kleinern Chorwerken haben wir endlich noch ein sehr wichtiges zu erwähnen: es ist op. 41, welches fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor enthält. Das erste derselben ist die vierstimmige Bearbeitung eines altdeutschen Jägerliedes: „Ich schwing mein Horn ins Sammerthal,“ desselben, welches in op. 43 als Sologefang aufgenommen ist. Die andern vier behandeln Motive aus dem Soldatenleben: „Freiwillige her,“ „Geleit“ und „Gebt Acht“ ernste, „Marschiren“ ein humoristisches. Alle durchzieht eine männliche Kraft, wie sie in den Kompositionen dieses Genres natürlich und leider doch selten ist. Das bekannteste derselben: „Freiwillige her“ halten wir nicht für das beste. Ein Original ersten Ranges ist das Lied „Marschiren“: „Setzt hab' ich schon zwei Jahre lang“ mit seinem ungestümen Humor. Ein äußerst sinniges Zitat enthält das „Geleit“: an der Stelle „senkt man den Sarg hinab“ klingt Mendelssohns „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ mit seinem bei allem Volk bekannten Schlußmotiv „Auf Wiedersehn“ an.

Ofters hört man die Frage: „Warum schreibt Brahms kein Oratorium?“ Es ist möglich, daß er das noch thut; vorderhand möchten wir mit einer andern Frage antworten: „Warum schreibt er auch in den großen Chorwerken nur selten regelrechte Fugen?“ Die Abneigung des Künstlers gegen Schablonentum und ausgetretene Geleise ist auf dem Gebiete der Chorkomposition besonders ersichtlich; ein freies, selbständiges und originelles Künstlertum leitet ihn bei der Wahl wie bei der Ausführung der Arbeiten und bestimmt die ganze äußere Form und den innern Stil. Ihm verdankt letzterer seine große Mannichfaltigkeit, das Gebiet der Formen vollständige Neuschöpfungen. Chorstücke von der

Form der Rhapsodie und des Schicksalsliedes sind erst durch Brahms wieder in die Praxis eingeführt worden.

Auf dem Gebiete der Orchesterkomposition begegnen wir Brahms zuerst mit zwei Serenaden in D-dur (op. 11) und A-dur (op. 16). Die erste, welche unmittelbar am Eingang zur zweiten Periode des Künstlers steht, hat Mängel, die wir schon berührt haben. Es ist aber ein Werk voll Anmut und Frische, jugendlicher, holder Schwärmerei, schönen Träumen und naivem Glücksgefühl — ein wahrer Gruß aus dem goldenen Zeitalter. In der musikalischen Erfindung sind subtile Züge, das Kolorit ist von eigenster Mischung, von einer gewissen warmen Reserve und in der Pracht mit einem zarten Schimmer. Zu den Anhängern des Serenadengeschlechtes, in die Zeit, wo diese Nachtmusiken noch im praktischen Dienste galanter Liebhaber standen, führt das reizende G-dur-Menuett, der originellste Teil des ganzen Werkes, in seiner Einfachheit sofort unvergänglich. Die zweite Serenade verhält sich zur ersten wie die Schwester zum Bruder: sie ist noch zarter, heimlicher, inniger und tief, zu gelegener Stunde aber auch noch mehr Wildfang als jene. Eigentümlich ist ihre Instrumentation: die Bratschen treten an die Stelle der Violinen, eine Einrichtung, die wir in kleinern Partien größerer Werke zuweilen bei verschiedenen Komponisten finden — bei Brahms selbst im ersten Satz des Requiem —, in einem ganzen, vielfägigen Zyklus wohl aber nicht. In formeller Reife steht die A-dur-Serenade über der in D, an äußerer Wirkung hinter ihr.

Das nächste Orchesterwerk von Brahms, die Variationen über ein Thema von F. Haydn (op. 56a), erschien erst zwanzig Jahre nach der zweiten Orchester-serenade. Es ist ein farben- und phantasiereiches Prachtwerk. Das Thema selbst stammt aus einem Divertimento für Blasinstrumente von F. Haydn, charakteristisch ist es durch das ungewöhnliche fünftaktige Metrum, durch seine Mischung von Ernst und Freundlichkeit und namentlich durch seinen eigentümlich feierlichen Ausklang, der an Glockenton erinnert. An den Schluß knüpft Brahms mit den Variationen an. Ihre Zahl beträgt acht, das Ganze wird durch ein brillant und kunstvoll über einen Basso ostinato aufgebautes Finale abgeschlossen. Den Zusammenhang mit dem Thema hält das durchgehende fünftaktige Metrum aufrecht, die Tonart bleibt ebenfalls und wechselt nur nach Moll über. Im übrigen ist es erstaunlich, welche selbständigen, neuen und charaktervollen Bilder Brahms aus den Motiven des Themas gestaltet hat. Die Variationen sind von einer Vollkraft der Erfindung, die uns von Brahms selbst nirgends überboten worden zu sein scheint. Sie haben auch noch ein historisches Interesse, indem sie das erste selbständige Variationenwerk für Orchester sind. Eingeflochten findet man die Variationenform in ältern und neuern Symphonien häufig, aber ganze Variationenwerke kannte man bis dahin nur für Klavier, ab und zu auch für Kammermusik (Trio von Stozzi, Duo für Klavier und Flöte von Hofmeister, Streichquartette von Helmesberger und Janša). Mittler-

weise hat Brahms mit seinem Vorgange schon Nachfolger gefunden. Es sind uns Orchestervariationen bekannt von Rudorff, Knorr, H. von Dahl und R. Heuberger. Die Variationen für Orchester sind auch in einer Bearbeitung für zwei Klaviere veröffentlicht, und da diese einige abweichende Lesarten hat, führt sie eine besondere Opusnummer (56b).

Die Orchestervariationen hatten das Verlangen nach einer Symphonie aus der Feder von Brahms von frischem Reize gemacht. Endlich im Jahre 1876 erschien die erste (C-moll, op. 68). Sagen wir es gleich voraus, daß wir diese Symphonie für die bedeutendste Instrumentalkomposition des Künstlers halten und im allgemeinen in ihr die gewaltigste symphonische Schöpfung sehen, die nach Beethovens neunter Symphonie geschrieben worden ist. In diesem Sinne ist das Werk nicht ganz unpassend die zehnte Symphonie genannt worden. Es ist diese C-moll-Symphonie allerdings ein Kunstwerk, vor welchem man den Maßstab der bloßen Gefälligkeit zu Hause lassen muß, eines jener Werke, das dem großen Publikum erst in der nächsten Generation vertraut sein wird. Es herrscht darin ein ernster, großer Geist, den man mit einer Mischung von Schreck und Furcht bewundert, eine herbe Energie und Leidenschaftlichkeit, die öfter erschüttert als erfreut. Namentlich der erste Satz ist durch und durch dämonisch, er beruhigt sich, aber er hellt sich nicht auf, und wo er friedlich wird, ist es die Stille des Kirchhofs. Das chromatische Motiv, mit welchem die gewaltige Einleitung einsetzt, ist das Gespenst im Hause, das in allen Ecken lauert und mit dem Aufgebot von Riesenkräften nicht verscheucht werden kann. Es geht auch noch durch das Adagio, und in dem dritten Satze taucht seine Gestalt einigemal in der Ferne, am Ende aber in beängstigender Nähe und Deutlichkeit auf. Erst im letzten Satze wird der Druck gelöst; gerade in dem Moment, da die Spannung aufs neue kritisch zu werden droht, findet das Horn das erlösende Wort, und der ganze Chor stürzt sich nun in eine zuweilen gewaltsame Fröhlichkeit. So in der Stimmung und dichterischen Anlage ein Werk allerersten Ranges, ist es diese Symphonie auch in der musikalischen Ausführung. Mit so fester Hand und so einheitlich im Stoff sind wenige Werke geschrieben. Es ist noch zu wenig beachtet worden, wie dieser erste Satz eigentlich ganz und gar auf jenes in seiner ästhetischen Bedeutung schon berührte chromatische Motiv aufgebaut ist. Auf ihm ruht das ringende und sich aufbäumende Hauptthema, und das zweite Thema, das so rührend von der Oboe eingeführt wird, ist nur ein Abkömmling von ihm. Es ist hier nicht der Ort zu einer Analyse, wir müssen es uns deshalb versagen, auf die originellen und bedeutenden Einzelheiten dieser Symphonie einzugehen. In bezug auf die Instrumentation wollen wir auf die Verwendung von Horn und Bratsche im ersten, von Oboe und Klarinette im zweiten, der Posaunen im Schlußsatze hinweisen. Ihnen liegt ein Klanggenie von Glücklicher Ursprünglichkeit zu Grunde. Auf die Einwände, die gegen das Werk gemacht worden sind, können wir leider ebenfalls nicht ein-

gehen. Sie blieben zum Teil am Außern haften. Sehr drollig tadelte ein Kritiker die vermeintliche Kürze der Mittelsätze: ihre Seitenzahl in der Partitur sei im Vergleich zu derjenigen der Sätze auffällig gering. Dem Gelehrten war bei diesem Beweise die Kleinigkeit entgangen, daß im Adagio und Allegretto jede Seite zweimal zählt, da infolge der schwächeren Besetzung jede Seite zwei Systeme der vollen Partitur enthält. Andre vermiften wieder als langsamen Satz einen Gesang à la zweite Symphonie von Schumann oder à la neunte von Beethoven, und der Mangel eines Scherzo wurde so vielfach bedauert, daß man annehmen könnte, es sei noch nie eine Symphonie ohne Scherzo geschrieben worden. Gerade darin, daß die beiden Mittelsätze der C-moll-Symphonie so sind, wie sie sind, ist nach unsrer Ansicht ein Hauptzeichen einer selbständigen Schöpferkraft zu erblicken. Die abweichende Form dieser Sätze ist aus der poetischen Grundidee des Werkes vollständig organisch hervorgewachsen — sie stehen äußerlich und innerlich auf dem Boden, den die Natur des ersten Satzes vorbereitet hat. Diese beiden Sätze sind nach unsrer Meinung die ersten Anzeichen, daß Brahms in die formelle Entwicklung der symphonischen Kunstform eingreifen wird. Von der Verstimmung, welche diese Symphonie bei den Parteigängern verschiedner Observanz erregt hat, möchten wir lieber schweigen. Diejenigen, welche die Todeserklärung der symphonischen Form für ernst genommen hatten, waren gleichmäßig mit denen, welche immer noch die Kanonisierung der „symphonischen Dichtungen“ erwarteten, über eine neue Symphonie betroffen, welche alle theoretischen Kartenhäuser unerbittlich niederwarf. Einstweilen gönnen wir ihnen das Vergnügen, das Werk für ein Phantom, für einen nachgemachten Beethoven zu erklären. Nur gemacht, gemacht! Diese Symphonie wird leben, wenn unsre Namen, unsre Diskussionen, unsre Schreibereien bis auf die letzte Spur vergessen sind!

Der Versuch, das Verhältnis der Symphonie von Brahms zu den von Beethoven festzustellen, muß nach unsrer Ansicht über kurz oder lang ausführlich und ernstlich gemacht werden; er ist zur Klärung der Anschauungen durchaus notwendig. Über das Resultat hegen wir keinen Zweifel: es kann nur den eignen Wert und die Selbständigkeit der Symphonien von Brahms konstatiren. Sie sind Kunstwerke von eminent dichterischem Gehalte, sie schließen an Beethoven an, gerade fogut wie Beethoven an Vorgänger anknüpfen mußte, aber sie bewegen sich in den überkommenen Formen mit einer Freiheit der Gestaltung, in der man das Wetterleuchten einer neuen Epoche bemerken kann. Die zweite Symphonie (op. 73, D-dur) zeigt uns diese Freiheit in allen Sätzen, im Finale allerdings weniger. Am ersten wird man aber den reichen, fast überreichen Ausbau der Themengruppe, das Zusammenwirken so vieler und heterogener Charaktere als eine ungewöhnliche, neue Erscheinung nicht übersehen können. Ähnlich verhält es sich mit dem dramatischen Wesen des Adagio, mit der Einrichtung des Allegretto, der statt Hauptsatz und Alternativ eine Vielheit von

Sätzen entfaltet, die aber alle auseinander hervordachsen. Diese zweite Symphonie hat, glaube ich, die Zahl der Verehrer des Künstlers außerordentlich vermehrt. Dem titanischen Wesen der ersten steht mancher befremdet gegenüber, der für die zweite schwärmt. Ihr erster und dritter Satz sind Dichtungen von unwiderstehlicher Freundlichkeit, jener halb pastoral mit einem Anklang an Wald- und Märchenleben, an Wandererstimmung, dieser unverholten schalkhaft, mit ungarischen Elementen gemischt.

Ein Zug, den Brahms nur mit wenigen Größen der Kunstwelt gemein hat, ist der, daß jedes seiner Werke eine Individualität für sich bildet. So ist auch seine dritte Symphonie (F-dur, op. 90) von ihren Vorläufern ganz verschieden in den Grundgedanken wie in deren Durchführung. Man hat sie eine heroische genannt; mit einigem Recht, insofern sich in ihrem Wesen eine ungeheure Fülle von gesündester Kraft ausdrückt. Nur wird dieses heroische Element diesmal nicht beunruhigt und zum Streit herausgefordert, es hilft nur, ein an sich freundliches und heiteres Dasein zu verschönern und in freudiger Frische zu genießen. Die Durchführung des ersten Satzes ist sehr knapp und führt zu herrlichen, grandiosen Überraschungen. Auch diese Symphonie hat kein Scherzo, dafür ein Allegretto von sehr männlichem, etwas zurückhaltendem, auf Augenblicke fast melancholischem Charakter. Am stärksten schlägt das Finale den heroischen Ton an: da steht ein Held wie zur Abwehr vorgebeugt, energische Schläge zucken — am Ende klärt es sich zu köstlichem Frieden. Es ist ein eigentümlich schöner Schluß, wie er für eine Symphonie unsers Wissens selten gewagt worden ist. Wir erinnern uns eines ähnlichen elegischen Ausklingens augenblicklich nur aus Spohrs „Weihe der Töne.“ Als Perle des Werkes möchten wir das Andante bezeichnen. Wie die erste Symphonie das großartigste Finale und die durch innere Notwendigkeit gewaltigste Durchführung des Eingangssatzes, wie die zweite das schönste Allegretto hat, so die dritte den schönsten langsamen Satz.

In der Zeit zwischen der zweiten und dritten Symphonie erschienen noch zwei Orchesterkompositionen von Brahms: seine Akademische und seine Tragische Ouvertüre (op. 80 und 81). Die „Akademische Ouvertüre“ war eine Aufmerksamkeit, welche der Komponist der Universität Breslau, deren Ehrendoktor er ist, erwies. Das Werk ist inzwischen sehr bekannt geworden, wird aber von der Kritik häufig etwas en bagatelle behandelt. Mit völligem Unrecht. Es ist in seiner organischen Verschmelzung von Ernst und frischer Fröhlichkeit ein echter Brahms, eine durchaus geniale Arbeit von poetischer Eigenart. Durch den Beisatz stolz ritterlicher Männlichkeit, welchen Brahms dem flotten Bilde deutscher Studenten hier gegeben hat, kann sich die akademische Jugend nur geehrt fühlen. Von bekannten Studentenliedern sind in der Ouvertüre benutzt: „Ich hab mich ergeben,“ der Fuchswitt und das Gaudeamus. Das letztere schließt das Werk mit bengalischer Beleuchtung, mit einem Glanz

und Lulus, der an Webers Jubelouvertüre erinnert. Wir kennen mehrere Duvertüren über das Gaudeamus, jede bleibt einige Etagen unter der akademischen Festouvertüre von Brahms und ihrer eigentümlichen Mischung von burleskosen und feierlichem Ton, von wehmütigem Sinnen und drolliger Ausgelassenheit. Die „Tragische Duvertüre“ ist eine der herbsten Instrumentaldichtungen, die je geschrieben wurden. Sie geht in dieser Eigenschaft noch weit über Beethovens Coriolan-Duvertüre und über die Schumanns zum Manfred hinaus, welche beide den weicheren Regungen doch auf Augenblicke ihr ernstes Recht lassen. An der festen Geschlossenheit des Charakters steht ihr allenfalls Cherubinis Medea-Duvertüre, von neuern Werken die R. Wolfmanns zu Shakespeares „Richard III.“ näher, beide überragt sie in Breite und Höhe. Ein populäres Kunstwerk wird diese „Tragische Duvertüre“ nie sein — sie hat die abweisende Anziehungskraft eines Berggipfels, den Blitz und Donner umstreiten, und sie erweckt jenes tragische Vergnügen, das sich in erhabenen Schauern äußert. Es giebt Stellen darin, die aufs tiefste erschüttern. Ich denke an die Schlusstelle vor der Durchführung, wo es immer einsamer wird und nur wie aus der Ode die stöhnenden Klänge der Eduard-Ballade (op. 10) auftauchen. Nach dem zweiten Teile werden die Überreste des Helden in einem Trauermarsch vorübergetragen, dann deckt der Komponist das Bild mit einem weichen Schleier. Er schließt hier jedoch noch nicht, sondern entläßt uns in Handels Manier mit einem letzten Blick auf die Kraft und Stärke, die den Inhalt des abgeschlossenen Lebens gebildet haben.

4.

Im Vorhergehenden haben wir die kompositorische Thätigkeit von Brahms auf allen den Gebieten beleuchtet, wo sie wesentlich eingegriffen hat. Nur seine Leistungen als Tonsetzer für die Orgel sind übergangen worden, weil sie sich auf zwei kleine Nummern beschränken: eine Fuge (in As-moll) und ein Vorspiel über den Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid.“ Von ihnen ist namentlich das erstere Werk außerordentlich wertvoll.

Brahms' Arbeiten erstrecken sich über alle Gebiete der vokal und instrumentalen Musik mit einziger Ausnahme der Oper. Wenn wir unsre Meinung nur auf die halbdramatische Cantate „Rinaldo“ stützen müßten, so würden wir den theatralischen Beruf des Komponisten in Abrede stellen. Die dramatische Ader fließt aber in andern Kompositionen von Brahms — wir denken dabei zunächst sowohl an die C-moll-Symphonie, an die „Tragische Duvertüre“ wie an viele seiner Gesänge — so stark, daß es uns im höchsten Grade bedauerlich erschiene, wenn seine Kraft der Bühne auf immer fern bliebe, derjenigen Stätte, welche der Kunst, wenn nicht die feinsten und innigsten, doch aber immer noch die mächtigsten Wirkungen verstatet. Bei einem Künstler, der mit seiner Entwicklung von jeher immer alle Erwartungen überflügelt hat, dürfen wir einen plötz-

lichen siegreichen Schritt auf ein Gebiet, das er noch nicht betreten, immer noch erwarten, und es ist wohl möglich, daß unser Opernrepertoire eines Tages durch ein Werk von Brahms bereichert würde. Wir würden uns zunächst eine Schöpfung von der vornehmen Größe der Cherubinischen „Medea“ vorstellen. Eine prinzipielle Abneigung gegen die musikalische Bühne hegt Brahms durchaus nicht: er verfolgt im Gegenteil alle ihre neuen Erscheinungen, soweit sie Charakter zeigen, mit der größten Teilnahme; seinem verstorbenen Freunde H. Göz war er bei der Vollendung der „Francesca“ hilfreich. Näherstehende schildern, bis zu welchem Grade des Mitempfindens ihn namentlich die Meisteropern Mozarts begeistern.

Auf Brahms ruhen noch sehr viele Hoffnungen; augenblicklich liegt aber die Pflicht ob, auf das, was er bereits erfüllt hat, noch einen zusammenfassenden Blick zurückzuwerfen.

Es ist eine lange Reihe bedeutender und interessanter Werke, die wir haben Revue passiren lassen, kein einziges nichtig und flüchtig, viele aber, welche mit dem Maßstab gemessen werden müssen, den uns die höchsten Leistungen der ersten Meister an die Hand geben. Den Namen von Brahms im Hinblick auf sein „Deutsches Requiem,“ auf seine C-moll-Symphonie in einem Atem mit dem von Bach und Beethoven zu nennen, ist keine Übertreibung. Wenn mit dieser Trias ein exklusiver Begriff verbunden wird, wenn diese geistreiche Reverenz gegen die drei Einzigsten bedeuten soll, daß über die Händel, Haydn, Mozart und andre Meister zur Tagesordnung gegangen werden könne, so wird über diese unkünstlerische Ungerechtigkeit niemand bedenklicher den Kopf schütteln als Brahms selbst, dem die gesundeste Empfindung und ein sonnenklarer Verstand immer zu eigen gewesen sind.

Eine spezifische Musikbegabung von ungewöhnlicher Stärke tritt uns in seinen ersten Werken entgegen. Dennoch darf man annehmen, daß er durch sie allein hochbegabte Zeitgenossen wie Rubinstein nicht überholt haben würde. Was den musikalischen Genius in Brahms so mächtig hob und höher trug, waren Gaben der Persönlichkeit und des Charakters. Seine Entwicklung ist ebenso bedeutend wie seine angeborene Begabung, und diese Entwicklung ist so gut wie sein eignes Verdienst. Die Mutter Natur stattete ihn mit einer starken Phantasie aus und mit männlich kräftigem Wesen; sie gab ihm ungemessen große und hohe Gedanken und einen Sinn von äußerster Zartheit dazu. Die Vermittlung der Extreme überließ sie ihm selbst, und er ruhte nicht, bis er sich die ganze Skala menschlicher Empfindungen zu eigen gemacht hatte. Sein psychischer Organismus erlangte mehr und mehr eine Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit, wie sie bei Künstlern äußerst selten getroffen wird, und eine Elastizität, die vielleicht das charakteristische Merkmal seiner Individualität bildet.

Was Brahms' Musik äußerlich und technisch charakterisirt, ist ebenfalls das gemeinsame Resultat von Begabung und Charakter, eines eminenten Kunstverständes und eines Kunststudiums, das ungewöhnlich umfassend und tief ge-

nannt werden muß. Seit Händel war vielleicht nie wieder ein Tonsetzer in dem Grade aller Stile Meister wie Brahms. Eine Zeit lang beliebte man in ihm einen Schüler Schumanns zu sehen, dann wieder einen Beethovenianer, einen Bachianer; andre entdeckten immer neue Spuren, sogar die Ähnlichkeit mit Bellini hat nicht gefehlt. In Wahrheit hat Brahms die Gegenwart und die Vergangenheit forschend durchgearbeitet, die großen und die kleinen Vertreter seiner Kunst belauscht und sich häuslich umgethan in den einfachen Wohnungen des Volksliedes so gut wie in den stolzesten Prachtbauten der hohen Kunst. Was er wesentlich fand, das machte er sich zu eigen, und that dies mit einer Gründlichkeit, Innerlichkeit, die über die kleinliche Koketterie des Effektikers hoch erhaben ist. Durch seine energischen und weitangelegten Studien gewann Brahms eine Freiheit und eine Vielseitigkeit der Kompositionstechnik, eine theoretische Basis von einer Breite, die selbst dann die größte Beachtung finden würde, wenn eine weniger bedeutende geistige Potenz hinter ihr stünde.

Derjenige Teil des musikalischen Formgebietes, welchem Brahms seinen Stempel am tiefsten eingedrückt hat, ist die Harmonik. Hier hat er neue Mittel geschaffen und alte wieder zu Ehren gebracht, die seit den Zeiten Bachs beiseite gestellt waren. Unser Harmoniewesen drohte in Armlichkeit zu fallen, an die Stelle des Charakters trat die Konvenienz, trotz Enharmonik und Chromatik wurden die Schranken immer enger, und nur Tonsetzer von besonderm Genie und besondrer Bildung durchbrachen sie an glücklichen Tagen. Den wenigen Gleichstrebenden und den Übelstand Durchschauenden weit voran, hat Brahms zumeist dazu beigetragen, daß die Harmonie wieder Kraft und Leben gewinnt. Er hat den Begriff der Tonart erweitert, die Cadenz aus dem tötenden Einerlei von Tonica und Dominant befreit und der Modulation eine Menge neuer organischer Typen gewonnen, die bis jetzt noch nicht einmal theoretisch gebucht sind. Die Harmonik namentlich giebt den Werken von Brahms ihr eigentümliches Kolorit, aus ihr entspringen die warmen, beweglichen und charaktervollen Farben, welche seine Tongemälde von andern aus weiter Distance unterscheiden. In seinen mittlern Perioden namentlich kehrt Brahms gern zu bestimmten harmonischen Lieblingswendungen zurück, die inzwischen bereits zum Gemeingut aller geworden sind.

Als Melodiker gehört Brahms unter die originellsten und genialsten Erfinder. Seine Melodien sind im Bau von der größten Mannichfaltigkeit. Besonders reich ist er an lang hinströmenden, aus dem Vollen geschöpften Gesängen, zurückhaltend mit Tonfiguren von übergreifend sinnlichem Charakter. Die harmonisch schmucklose, nur auf sich selbst gestellte Weise ist ihm ebenso geläufig, wie die kunstvoll mit dem Akkordleben verwachsene. Die letztere trägt seine Signatur besonders deutlich, häufig verwebt er in sie kühn und ursprünglich die selteneren Intervalle. In der Rhythmik ist Brahms außerordentlich reich an Formen und bedient sich der einfachsten und der komplizirtesten mit

gleicher Freiheit, je nachdem es dem höhern Zwecke dienlich erscheint. Dieser leuchtet immer durch, auch da, wo er ungewohnte Zusammenstellungen entgegengesetzter Rhythmen oder schwierigen Wechsel anwendet; gegen den tändelnden Mißbrauch der schwankenden Synkope erblicken wir in seinen Werken bereits den Anfang einer Reaktion.

Der Stil von Brahms zeigt in den großen wie in den kleinen Verhältnissen eine Phantasie von außergewöhnlicher Beweglichkeit. Sie gleicht dem Vogel, der sich eben noch auf dem Zweige schaukelt und nun schon in den Lüften schwingend unsern Augen enteilen will. Seine Gedanken berühren in demselben Satzgliede Regionen, die auf der geistigen Karte der Durchschnittsmenschen an entgegengesetzten Polen liegen und zwischen denen nur eine langwierige und mühsame Verbindung möglich scheint. Diese ganz eigentümliche Gabe des Schnelldenkens, diese elektrische Kraft giebt seinem Stile den schlagend individuellen Charakter, den geheimnisvollen Reiz und die zuweilen unergründliche Färbung, welche manche ein Hell dunkel, andre wieder Tiefe nennen, welche die bequemen Seelen genirt und andre zum immer tiefern Eindringen einladet und in der Regel auch belohnt. Daß sich Chöre und Orchester nirgends lieber und länger aufhalten lassen als beim Studium der Werke von Brahms, ist eine Beobachtung, die wahrscheinlich jeder Dirigent bestätigen kann. Der Beweglichkeit in der Phantasie von Brahms tritt an manchen Stellen, namentlich wo es sich um Durchführung eines einmal erfaßten Gedankens handelt, eine ebenso große Zähigkeit gegenüber, ein energisches Festhalten, ein Durchspüren bis auf den untersten Grund. Viele nennen diese Erscheinung des Stils in Brahms Grübeleien, Reflexion, auch noch schlimmer. Meist sind die Rätsel aber löslich, und das vermeintliche Dunkel hellt sich auf für den, welcher sich die Mühe giebt, darauf einzugehen. Was man aber auch gegen den Stil der einen oder andern Komposition von Brahms einwenden will, ob einem die Gedanken zu plötzlich springen oder zu fest kleben — eins wird man in diesem Stile immer finden: das ist der Ernst, die Strenge und der Adel der künstlerischen Gesinnung. In der reinen Hingabe an die Idee wird Brahms von niemand übertroffen und nur von wenigen erreicht. Immer zeigt er einen ganzen Mann, Klarheit und Wahrheit im Wollen und Thun. Macht er es sich in der neueren Zeit vielleicht etwas leichter, nie ist er nachlässig, nie sucht er zugleich zu predigen und zu jodeln und Dinge zu vereinigen, vor denen für einen würdigen Künstler ein aut — aut steht. Fremd ist ihm jede Konzession an Beifall und äußere Gefälligkeit und an sinnlichen Effekt, der nicht aus der Sache selbst kommt. Aus diesem vollen Aufgehen im Thema, aus diesem selbstvergessenen Untertauchen in die Kreise der Phantasie stammt der herbe und strenge Ton, mit dem Brahms zuweilen strenge Dinge behandelt, daher stammt die kindliche Naivetät und die Wärme, mit der er scherzt und schildert.

An diesen Punkt knüpft auch zunächst die kunsthistorische Stellung und Bedeutung von Brahms an. Sie ist dem individuellen Werte seiner Werke mindestens gleich. Uns erscheint es kurzichtig und ganz unhaltbar, Brahms für einen bloßen Nachfolger Beethovens oder gar Schumanns auszugeben oder, wie dies jüngst auch geschehen ist, ihn für einen Vermittler dieser beiden Meister zu erklären. Zwischen Beethoven und Schumann giebt es gar nichts zu vermitteln. Wohl aber brauchte die Tonkunst nach des letzteren Tode, in der Zeit, in welche Brahms hineintrat, einer vermittelnden Kraft. Da wogten Elemente gegeneinander und durcheinander, deren letzte Natur eine kunstverderbende war. Auf der einen Seite ein philiströser, selbstgefälliger, gedankenschwacher Formenkultus — auf der entgegengesetzten eine hochstrebende, geistig bewegte, aber ungebildete und renommistisch rohe Hyperromantik. Die guten Kräfte dazwischen ohne festen Halt und Direktion; die einzige gesunde und erfreuliche Erscheinung in dieser Welt voll Wirrwarr: eine liebenswürdige Kleinmeisterei. Ein Zuchtmeister mußte da kommen, ein Künstler von umfassender, überlegener Bildung, von Genie und Charakter, der imstande war, die neuen Ideen in die Bahnen der Ordnung zu leiten und die streitenden Faktoren in einer höhern Einheit aufzulösen. Heute scharen sich die Tüchtigsten unter unsern jungen Talenten, diejenigen, welche wirklich gelernt haben, um Brahms; es giebt eine Brahms'sche Schule, die sich nicht aus dem persönlichen Unterricht, sondern aus dem Beispiel und den Werken des Meisters gebildet hat. Die alten Lager aber stehen so gut wie leer.

Kostof.

Hermann Krehschmar.



Paul Lindaus Mayo.



enn im nächsten Jahrhundert, in welchem sich doch die von jedem Historiker der alten Schule geforderte, zur objektiven Behandlung einer Geschichtsepochē nötige Entfernung vom Gegenstande unzweifelhaft vollzogen haben muß, sich jemand an die Aufgabe wagen wird, eine Geschichte der Literatur unsrer Zeit zu schreiben — kein Spekulant natürlich, sondern ein ernsthafter Geschichtschreiber —, so wird er voraussichtlich so klug sein, die Nachrichten und Urteile der gleichzeitigen Tagespresse nicht mit derselben Pietät zu behandeln, wie es kürzlich ein fleißiger Sammler in bezug auf die Äußerungen der journalistischen Kritik des vorigen Jahrhunderts über Lessing, Goethe und Schiller gethan hat. Würde sich