



Friedhelm Arnoldt

**Die melancholische Seite des Johannes BRAHMS
Zur Trauerbewältigung eines romantischen Komponisten**

Werkeinführung

05.11.2015, Alte Kapelle in der Thomas-Valentin- Stadtbücherei

zum Johannes BRAHMS Chor- und Orchesterkonzert

22.11.2015 im Stadttheater Lippstadt

Monica Mascus, Mezzosopran

Konzertchor Lippstadt

Bochumer Symphoniker

Leitung : **Burkhard A. Schmitt**

Sehr geehrte Damen und Herren! Liebe Chorschwestern und –brüder!

War Johannes BRAHMS ein ‚Novemberkomponist‘? Hatte BRAHMS Depressionen?

Die Werkzusammenstellung des Chor- und Orchesterkonzertes des Städtischen Musikvereins Lippstadt am 22.11.2015 würde gegebenenfalls eine solche Interpretation zulassen, wenn die ausgewählten Stücke „Tragische Ouvertüre“, „Alt-Rapsodie“, „Nänie“, „Psalm 13, op. 27“ sowie „Schicksalslied“ als pars pro toto für das ganze BRAHMS'sche Oeuvre stehen würden. Darüber hinaus wären aber umfassende und tiefgründige psychoanalytische Studien erforderlich, um über die psychischen Konstellationen des Komponisten eine gesicherte diagnostische Aussage zu treffen. Man sollte vorsichtig sein: der heutige nosologische Begriff der ‚Depression‘ hat so etwas Endgültiges, Apodiktisches an sich. Ich würde hier lieber den alten Begriff der ‚Melancholie‘ wählen. Zum einen hat dieser eine eindeutige ästhetische Dimension, zum anderen passt er viel besser in die künstlerische Epochenlandschaft von Sturm und Drang, Klassik und Romantik, ich denke nur an GOETHEs ‚Werther‘ und an EICHENDORFFs ‚Taugenichts‘.

Fest steht jedoch, dass die erwähnten Stücke beinahe alle Reflexe auf Lebenssituationen des Komponisten waren, die von Trauer und Melancholie gekennzeichnet waren und die BRAHMS psychisch verarbeiten musste. Das Auffinden der entsprechenden literarischen Vorlagen und ihr Transfer ins Musikalische waren so gesehen Abläufe eines selbsttherapeutischen Prozesses. Ich werde diese These anhand der Beispiele einzelner Werke durchspielen.

Bevor ich jedoch mit der jeweiligen Werkanalyse beginne, werde ich in einer groben biografischen Skizze versuchen, die einzelnen Stücke in den Schaffensperioden des Komponisten zu verorten.

1. **BRAHMS, der Komponist der deutschen Hochromantik – Traditionalist und Wegbereiter der Moderne**

1833 wurde Johannes BRAHMS in Hamburg geboren. Seine Eltern waren aus Dithmarschen in die Hansestadt gezogen, wo der Vater als Berufsmusiker – u.a. als Kontrabassist im Hamburger Stadtorchester – eine halbwegs auskömmliche Existenz aufbauen konnte.

Unterstützt vom Vater und gefördert durch engagierte Lehrer (COSSEL, MARXSEN) entwickelte sich der junge BRAHMS zum musikalischen Wunderkind auf dem Piano, das schon mit 10 Jahren öffentliche Konzerte gab und bald im Hamburger Musikbetrieb nicht

mehr unbekannt war. Bereits zu der Zeit musste er durch Unterricht, Klavierunterhaltung in Kneipen und bei Tanzvergnügen zum Broterwerb der Familie beitragen. Von MARXSEN auch in Komposition unterrichtet, brachte er unter Pseudonym seine ersten Kompositionen heraus, die aber kaum erhalten sind. Schon seit frühester Jugend ging er sehr selbstkritisch mit sich um, stellte höchste Qualitätsansprüche an sich, war ständig am Überarbeiten seiner Produkte und vernichtete Vieles seines höchst umfangreichen Oeuvres.

Das Jahr 1853 brachte für BRAHMS eine wesentliche lebensentscheidende Zäsur: Er ging nicht nur mit dem ungarischen Geiger REMENYI auf Konzertreise, lernte in Hannover seinen späteren Freund, den Geigenvirtuosen Joseph JOACHIM kennen, der ihn bei LISZT in Weimar empfahl, sondern tauchte Ende des Sommers auch bei Robert und Clara SCHUMANN in Düsseldorf auf. Die mitgebrachten Kompositionen begeisterten SCHUMANN so sehr, dass er in der „Neuen Musikzeitung“ 1853 in seinem Aufsatz „Neue Bahnen“ folgendes schrieb:

„Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes BRAHMS, kam von Hamburg,.....: Das ist ein Berufener.“¹

Eine innige Beziehung verband seitdem BRAHMS mit den SCHUMANNs, bei denen er wohnte. In seinen Kompositionen wurde zunehmend die Suche nach einem eigenen Stil erkennbar. Klaviervariationen und Lieder waren vorläufig sein Sujet.

Als SCHUMANN 1854 akut psychiatrisch erkrankte und in eine private Heilanstalt kam, kümmerte sich BRAHMS um die sieben Kinder und Clara, welche als Konzertpianistin jetzt für deren Ernährung zuständig war. BRAHMS hielt den Besuchskontakt zu dem stationär untergebrachten SCHUMANN aufrecht, während Clara Konzerte gab. Mit dem Tode SCHUMANNs 1856 veränderte sich die Situation: Clara zog nach Berlin, die Beziehung zum 14 Jahre jüngeren BRAHMS, aus der nach vielerlei Gerüchten ihr Sohn Felix hervorgegangen sein sollte, bekam aufgrund der emotionalen Distanzierung des verunsicherten jungen Komponisten einen anderen Inhalt. Als dieser sich ein Jahr später verlobte, bemerkte sie in einem Brief gekränkt und spitzfindig, dass er sich ja schnell getröstet habe.² Aber: die Freundschaft der beiden hielt bis zu Claras Tod 1896.

BRAHMS beginnt noch in Düsseldorf mit den Arbeiten für eine Sonate für zwei Klaviere in d-moll, kommt dabei nicht weiter und versucht dann, sein bisheriges Klangmaterial als Sinfonie zu orchestrieren. Der selbstkritische Komponist aber gibt das Unternehmen auf, letztendlich gibt es doch ein Ergebnis: das 1. Klavierkonzert op. 15 d-moll, welches sich zwar zu Anfang

¹ Robert SCHUMANN, in: Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, Bd. 39, Nr.18, 28.10.1853

² WIKIPEDIA: Johannes Brahms

als Misserfolg darstellte, dann aber durch die ständige Rezeption durch Clara in ihren Konzerten rehabilitiert wurde.

BRAHMS wurde am lippischen Fürstenhof in Detmold Chordirigent und Hofpianist, 1859 war er Leiter eines Frauenchores in Hamburg. In dieses Jahr fällt auch die Komposition und Aufführung des Psalm 13, op. 27.

Ab Anfang der 60er Jahre sehen wir BRAHMS als musikpolitischen Protagonisten. So erschien 1860 ein u.a. von BRAHMS, JOACHIM und von BÜHLOW unterschriebenes Manifest, das sich gegen die sog. ‚NEUDEUTSCHEN‘ um LISZT und WAGNER richtete, deren Konzeption von Musikdrama und Programmmusik sie zugunsten der traditionellen, ‚absoluten‘ Musik ablehnten. BRAHMS schien sich aber selbst nicht einig zu sein: er schätzte WAGNER und traf auch später persönlich mit ihm zusammen.

1862 geht BRAHMS nach Wien, wird dort Leiter der Singakademie, Hamburg verließ er schwer enttäuscht: Man hatte ihm Julius STOCKHAUSEN als Dirigenten der Hamburger Philharmonischen Konzerte vorgezogen. Die Singakademie verließ er nach einer Saison wieder, er wollte sich nicht in Strukturen binden, die mit Verwaltungstätigkeiten verknüpft waren. So blieb er freier Pianist und Komponist.

In der zweiten Hälfte der 60er Jahre unternahm er ausgiebige Konzertreisen. 1865 starb seine Mutter. Aus diesem Anlass und zur musikalischen Verarbeitung des Verlustes schrieb er das ‚Deutsche Requiem‘ op. 50, keine lateinische Totenmesse, sondern ein Oratorium mit deutschen Texten aus dem Alten und Neuen Testament, die denen, die Leid tragen, Trost spenden sollen.

1868 begann BRAHMS mit der 1871 fertiggestellten Komposition des ‚Schicksalsliedes‘ (op.54), der Vertonung des Klageliedes des HYPERION von Friedrich HÖLDERLIN, in dem dieser das ungewisse Schicksal der Menschen beweint, welches sich von dem glückseligen Schwebezustand göttergleicher oder –ähnlicher Wesen im Elysium unterscheidet.³

Ein Jahr später (1869) entstand die ‚Rhapsodie für Alt, Männerchor und Orchester‘ (op.53), die Vertonung eines Fragmentes aus GOETHE'S ‚Harzreise im Winter‘.⁴

1872 siedelt BRAHMS endgültig nach Wien über. Drei Jahre lang leitet er die Konzerte der ‚Gesellschaft der Musikfreunde‘, engagiert sich im Wiener Musikleben. Und er komponiert viel und auf hohem künstlerischem Niveau: Sonaten, Konzerte, Kammermusik, Lieder. Nur der Oper bleibt er fern. 1876 wird die erste Sinfonie uraufgeführt, ein Jahr später die zweite.

³ Vgl. dazu Friedrich HÖLDERLIN : Werke; Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart; 2. Teil, o.J., S. 31 - 154

⁴ Vgl. dazu Johann Wolfgang von GOETHE, Berliner Ausgabe, 3. Aufl. Berlin 1971, Bd.1, S.316-318

Das Publikum nahm dies mit Enthusiasmus auf, so wurde die erste Sinfonie als ‚Beethovens Zehnte‘ apostrophiert.

1880 stirbt sein enger Freund, der Maler Anselm FEUERBACH. BRAHMS verarbeitet den Schmerz über diesen menschlichen Verlust mit der ‚Tragischen Ouvertüre‘ und der Vertonung von SCHILLERS Gedicht ‚Nänie‘.

1896 stirbt Clara SCHUMANN, BRAHMS spielt unter Tränen auf der Trauerfeier. Im darauffolgenden Jahr stirbt auch er, er wird auf dem Wiener Zentralfriedhof in unmittelbarer Nähe zu BEETHOVEN und SCHUBERT bestattet.

Ehrungen blieben für das umfangreiche Musikschaffen nicht aus. 1879 wird er Ehrendoktor der Breslauer Universität, er ist Hamburger Ehrenbürger und in Wien wird eine Brahmsmünze geprägt. Durch alle Schaffensperioden ziehen sich jedoch auch Auseinandersetzungen mit den Wagnerianern und den Anhängern von LISZT, deren Kritik an seinem Traditionalismus er aber aushielt. Andere schätzten den Stellenwert seines Schaffens für die allgemeine Musikentwicklung positiver ein: Kein Geringerer als Arnold SCHÖNBERG führte seine „Methode mit zwölf aufeinanderfolgenden Tönen“ in wesentlichen Punkten auf BRAHMS‘ Sinn für Logik und Organisation zurück und derselbe betonte, dass BRAHMS‘ Kompositionsprinzip der ‚entwickelnden Variationen‘ eine Fülle an Themenformen hervorbringen konnte, was das Ergebnis des Kompositionsprozesses ungemein bereichern würde.⁵

2. **Komposition und Melancholie**

In der Folge werden die Kompositionen von Johannes BRAHMS vorgestellt, die am 22.11.2015 zur Aufführung kommen. Sie stehen alle in Beziehung zur Auseinandersetzung mit melancholischen Themen. Die Interpretationen über ihren Stellenwert zu traurigen Ereignissen oder Gefühlen des Komponisten werden in dem jeweiligen Zusammenhang dargestellt. Die Reihenfolge der Werke bezieht sich nicht auf ihre historische Chronologie, sondern auf ihre Anordnung im Konzert.

⁵ Vgl. dazu: <http://www.deutsch-biografie.de/stz/5494.html>; Joahim DRAHEIM : Die Welt der Antike in den Liedern von Johannes BRAHMS, in: Peter JOST (Hrsg.): BRAHMS als Lied-Komponist, Stuttgart 1992, S. 47-63; Marion GERARDS: Frauenliebe – Männerleben: Die Musik von Johannes BRAHMS und der Geschlechterdiskurs im 19. Jahrhundert; Köln Weimar Wien 2010; Christian Martin SCHMIDT: Johannes BRAHMS und seine Zeit, Laaber 1983, S.66 ff.; Arnold SCHÖNBERG: BRAHMS, der Fortschrittliche, in: ders. : Stil und Gedanke, Leipzig 1989, S. 99 ff.; ders.: Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke, in: ebenda, S. 84 ff.

Tragische Ouvertüre

BRAHMS schrieb die ‚Tragische Ouvertüre d-moll, op. 81‘ während er im Sommer 1880 in Bad Ischl zur Kur war. Im Juli des Jahres war sein Freund Anselm FEUERBACH gestorben (s. die Ausführungen zu ‚Nänie‘) und im gleichen Jahr hatte er die Ehrendoktorwürde der Universität Breslau verliehen bekommen. Er schrieb dafür, sozusagen als Dankeshymne, eine Ouvertüre als eigenständige sinfonische Tondichtung, die ‚Akademische Festouvertüre c-moll, op. 80‘. Die ‚Tragische‘ ist sozusagen das Gegenstück zur ‚Akademischen‘, BRAHMS selbst beschrieb das Werkpaar nicht ohne Ironie: *“Der Ouvertüren sind zwei: die eine weint, die andere lacht!”*⁶

“Und an seinen Verleger SIMROCK schrieb er:

*„Ich habe nicht umhin können, eine sehr lustige Akademische Fest-Ouvertüre zu schreiben, mit Gaudeamus und allem Möglichen. Und bei der Gelegenheit konnte ich meinem melancholischen Gemüt die Genugtuung nicht versagen – auch eine Trauerspiel-Ouvertüre zu schreiben.“*⁷

So klar der Anlass für die ‚Akademische‘ ist, für die ‚Tragische‘ sind wir hinsichtlich des Anlasses auf mehr Spekulation angewiesen. Vielleicht war es der Tod des Freundes (s.o.), vielleicht war es auch ein Auftrag, für die geplante Aufführung von GOETHEs ‚Faust‘ am Burgtheater eine musikalische Einleitung zu schreiben, die die Tragik des um letzte Erkenntnis Ringenden und seine Seele Verkaufenden thematisiert. Wir wissen es nicht.

Eben weil der Anlass im Dunkel liegt, gehen die Interpreten bis heute davon aus, dass die ‚Tragische Ouvertüre‘ *„...das Tragische als solches ...(schildert)“*.

Der Beginn der Ouvertüre wird von zwei Akkordschlägen markiert, die den Eindruck vermitteln, als ob sie ein Echo auf vorangegangene Musik sind. Daran schließen sich die Streicher an, die harmonisch diffus und beinahe ziellos zwischen Dur und Moll hin und her irren. Schließlich nimmt die Musik einen Tonfall an, der einem nächtlichen Naturbild gleicht, das nicht weiter bestimmt wird und in dem nur tragische Klangfarbe vorherrscht. Der mit BRAHMS befreundete Kritiker Eduard HANSLICK weist deshalb zurecht darauf hin, dass das Werk keine konkrete Programmatik aufweise:

*“...Die Ouvertüre fließt in einem ununterbrochenen Zuge, ohne Takt- und Tempowechsel dahin, durchweg erfüllt von einem pathetischen Ernste, der mitunter das Herbe streift.“*⁸

6 Zit. nach : <https://konzerthaus-dortmund.de/page/MediaLib/file/Programmheft200910/Programm>-WDR.de

7 Zit. nach: ebenda

8 Zit. nach: ebenda

Alt-Rhapsody, op. 53

In der ‚Harzreise im Winter‘ beschreibt GOETHE einen Freund, der an sich selbst leidet (von der ‚Empfindsamkeits-Krankheit‘ befallen ist) und dem er die natürliche Ödnis des Harzes als Therapeutikum anrät. Analog dazu benutzt BRAHMS für die ‚Alt-Rhapsody‘ Ausschnitte aus dem Liedtext, um seine tiefe Betroffenheit über die Tatsache auszudrücken, dass Claras Tochter Julia – die er wohl heimlich liebte – sich mit einem italienischen Grafen verlobte. Claras Kommentar bestätigt die an anderer Stelle beschriebene Verslossenheit des Komponisten:

„Johannes brachte mir vor einigen Tagen ein wundervolles Stück.....Er nannte es seinen Brautgesang. Es erschütterte mich so durch den tiefsinnigen Schmerz in Wort und Musik, wie ich mich lange nicht eines solchen Eindrucks erinnere...Ich kann dies Stück nicht anders empfinden als wie die Aussprache seines eigenen Seelenschmerzes. Spräche er doch ein Mal nur so innig in Worten!“⁹

Und an anderer Stelle fragte sich Clara angesichts des Stückes:

„Hat er sie wirklich lieb gehabt?“¹⁰

BRAHMS hat die Vertonung der drei Strophen aus dem GOETHE-Gedicht, die der Dichter dem einsamen und unbefriedigtem, sich selbst verachtenden Freund Victor Lebrecht PLESSING, Philosophieprofessor in Duisburg, gewidmet hatte, in drei Teilen angelegt:

- Im beginnenden Adagio, nach dem 18taktigen Orchestervorspiel, welches eine gedrückt-schmerzliche Stimmung in c-moll intoniert, beginnt die Alt-Solostimme. Fast wie in einem Rezitativ wird hier der Rückzug, die Selbstisolation des Einsamen in die ‚Öde‘ in kurzen Phrasen ausgeführt.
- Im zweiten Teil (Poco Andante), durch den Wechsel in den Sechsvierteltakt stärker bewegt, was mit etlichen Modulationen (z.B. von c-moll nach es-moll) sowie schroffen Dissonanzen korrespondiert, verweist BRAHMS auf den scheinbaren Widerspruch, dass *„Menschenhass aus der Fülle der Liebe“* hervorgehen kann.
- Der Stimmungsumschwung des Werkes beginnt mit dem Einsatz des Männerchores zu Anfang der dritten Strophe: *„Ist auf Deinem Psalter, Vater der Liebe...“*. Es wechselt wieder ins Adagio und in den Vierviertel-Takt und moduliert nach C-Dur. Die in den GOETHEschen Versen sich niederschlagende Bitte um Erquickung des Herzens des Selbstgefangenen und um ‚Öffnung des umwölkten Blicks‘, damit er die Liebesquellen in der Wüste wahrnimmt, die er durchwandert – sozusagen die Beschreibung des therapeutischen Konzeptes zur Heilung der Schwermut – wird von

⁹ Clara SCHUMANN : Tagebuch, zit. nach: Bertold LITZMANN: Clara SCHUMANN, EinKünstlerleben-Nach Tagebüchern und Briefen, Band 3, Leipzig 1920, S.232

¹⁰ Ebenda, S. 229

BRAHMS wie ein Hymnus der Hoffnung zelebriert : *„Damit gibt zum glücklichen Ende die Komposition als Gewissheit aus, was der Text noch offen lässt: dass dem Unglücklichen in der Öde des Harzes tröstliche Zuwendung in der Gemeinschaft widerfahren wird.“*¹¹ So Rudolf DRUX in seinem Aufsatz „Aber abseits, wer ist's“ im GOETHEZEITPORTAL.

Die Intimität der Alt-Rapsodie wird, und da folge ich dem eben Zitierten, durch den eigenen Seelenschmerz des Komponisten verursacht, sie erschöpft sich aber nicht nur in dessen musikalischer Bewältigung, „...vielmehr gelingt es BRAHMS, mit den Mitteln seiner Tonkunst sein persönliches Leid in die paradigmatische Darstellung eines emotionalen Konfliktes und der Gewissheit seiner Lösung umzuformen.“¹²

Nänie

Für die Schriftsteller der Klassik war die Antike mit ihrer Historie, ihren Mythen und literarischen Produkten wie Lyrik, Dramen und Epen das Material, welches sie zur inhaltlichen und formalen Darstellung ihrer Themen benutzten.

SCHILLER hat sein Gedicht ‚Nänie‘ – die Gattung des Klageliedes, also ein prototypisches Lyrikprodukt – zum Gegenstand seiner Aussage gemacht, dass die Schönheit, die Ästhetik, zuerst stirbt, aber letztendlich doch wieder aufersteht.¹³

Er beginnt mit dem Ausruf: ‚Auch das Schöne muss sterben!‘. Er belegt das mit drei Beispielen aus der griechischen Mythologie:

- Das erste Beispiel ist die Sage von ‚Orpheus und Eurydike‘, deren Schönheit und Liebe sowie die Schönheit des Gesanges des Orpheus und sein Spiel auf der Lyra, die ihm Apollon geschenkt hatte, fast Hades, den Gott der Unterwelt erweicht hatte, Eurydike aus seinem Reich zu entlassen. Doch als Orpheus entgegen seinem Versprechen sich zu Eurydike umdrehte, nahm jener die Erlaubnis zum Verlassen des Orkus zurück und sie verschwand dorthin auf ewig.¹⁴ Der Inhalt dieser Geschichte wird in den Versen 2 bis 4 wiedergegeben:

¹¹ Rudolf DRUX: Aber abseits, wer ist's, in:

http://www.goethezeitportal.de/.../PDF/.../drux_goethes_harzreise_brahms.pdf, S.14

¹² Ebenda, S.16

¹³ Friedrich SCHILLER, Sämtliche Werke in zwölf Bänden, Leipzig o.J. , Bd. 1, Gedichte der dritten Periode, S. 264

¹⁴ Vgl. dazu : Gustav SCHWAB, Sagen des klassischen Altertums , Insel Taschenbuch 127, 4. Aufl., Ffm 1982, Teil III, S.965 ff.; OVID: Metamorphosen, 10. Buch, Verse 1 - 105

- *„Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus*

Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,

und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.

SCHILLER unterschlägt hier das Versagen des Orpheus, der sein Versprechen nicht halten kann und sich damit – obwohl selbst Halbgott – mit Hades anlegt, dem Bruder des Zeus (bzw. dem Zeus, der am Styx wacht, dem Grenzfluss zur Unterwelt). Ihm ist der Gegensatz zwischen einerseits Liebe und Schönheit und andererseits der gekränkte Zorn des Gottes der Unterwelt wichtiger.

- Das zweite Beispiel ist die Liebesgeschichte der Aphrodite und des Adonis. Aphrodite, olympische Gottheit und zuständig für Schönheit, Liebe und sinnliche Begierde, hatte sich in den wunderschönen Knaben Adonis verliebt. Das missfiel Ares, dem Gott des Krieges, der selber eine erotische Beziehung mit dieser Dame unterhielt. Der verwandelte sich in einen Eber und meuchelte mit seinen Hauern den lieblichen Knaben, dessen Blutstropfen dann überall die Adonisröschen blühen ließen¹⁵:

„Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,

Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.‘

Obwohl also Aphrodite zu den Olympiern gehört, rettet bzw. pflegt sie den verletzten Knaben nicht. Er schien wohl doch nur amouröses Spielzeug zu sein und musste in seiner Schönheit sterben.

- Schließlich verschied auch der schöne Kriegsheld Achilleus, den der Pfeil des Paris vor den Mauern Trojas erwischte, gelenkt von Apollon, der die verwundbare Stelle an der Ferse des Tapferen kannte. Seine unsterbliche Mutter, die Meernymphe Thetis, konnte ihn nicht retten, aber zusammen mit allen Nymphen aus dem Meer steigen, um mit diesen und allen Göttern und Göttinnen über den gefallenen Sohn und damit die Vergänglichkeit des Schönen und das Sterben des Vollkommenen zu klagen¹⁶.

„Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,

Wenn er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt.

Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,

und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.

¹⁵ Vgl. dazu : OVID, a.a.O.: Verse 503 - 739

¹⁶ Vgl. dazu HOMER: Illias, in: Gustav SCHWAB, a.a.O., Teil II, S. 549 ff.

Siehe! Da weinen die Götter , es weinen die Göttinnen alle,

Dass das Schöne vergeht, dass Vollkommene stirbt.'

In seiner Verwendung formaler Stilmittel hat SCHILLER mit dem Parallelismus der Satzanfänge („*Nicht die eherne Brust...*“, „*Nicht stillt Aphrodite...*“, „*Nicht errettet den göttlichen...*“) die Aussagen dieser Beispiele miteinander verbunden und die Vernichtung der eigentlich unsterblichen Schönheit betont und auf die anfängliche Kernaussage rückbezogen.

Im dritten Beispiel, das auch länger ausgeführt wird, setzt er jedoch mit dem Versbeginn *„Aber sie steigt aus...“* eine antithetische Zäsur. Jetzt steht nicht mehr das Sterben der Schönheit, sondern die Schönheit der Klage im Vordergrund, welche dann sehr direkt in der Schlussequenz formuliert wird, die genau wie die Anfangssequenz mit dem Wort *„Auch“* beginnt:

„Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich,“

Inhaltlich geht SCHILLER hier aus von der Auferstehung des Schönen, der Ästhetik. Aber es sind nicht die fiktionalen Figuren der Halbgötter, deren Schönheit hier gemeint ist, sondern es ist die Schönheit der Klage, das Klaglied, in dem sich die Schönheit reiner Gefühle, wie z. B. Trauer über den Verlust der beschriebenen schönen Wesen ausdrückt. Denn über das (oder die) Nicht-Schöne bzw. Nicht-Vollkommene wird nicht geklagt, dem oder denen bleibt nur der Weg ins ewige Dunkel, in die Verdammnis:

„Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.“

Zusammengefasst ist SCHILLERs Gedicht nicht nur Klage über den Verlust antiker Schönheit, sondern auch der Versuch, mit der Ästhetisierung des Leidens den selbstreflektierenden Umgang mit melancholischen Gefühlen möglich zu machen, sozusagen als quasi-therapeutisches Unternehmen.

Der Anlass, der BRAHMS dazu bewegte, das Gedicht SCHILLERs zu vertonen, stützt diese Interpretation: der Tod des Malers Anselm FEUERBACH, eines engen Freundes des Komponisten, mit dem ihn, bezogen auf das gemeinsame romantische Kunstverständnis, eine intensive Seelenverwandtschaft verband, rührte BRAHMS zutiefst. Ob die Entscheidung für SCHILLERs Nanie als Medium des musikalischen Gedenkens an den Verstorbenen von BRAHMS deswegen getroffen worden war, weil FEUERBACH u.a. ein Gemälde von Orpheus und Eurydike geschaffen hatte, das heute noch im Belvedere in Wien hängt, können wir nicht wissen. Mit seinem Klagelied über den Tod des Freundes drückt er aber gleichzeitig den Wunsch aus, dass dessen Kunst in ihrer Schönheit der Nachwelt erhalten

bleibe. Und, indem BRAHMS diese Klage anderen widmet, die den Toten liebten – über der Partitur steht:

*„Frau Hofrat Henriette Feuerbach zugeeignet“*¹⁷

- , steht er über der narzistischen Seite der Melancholie. Er entgeht dadurch der Gefahr, sich in der Ästhetisierung des Leidens zu gefallen! Das lässt, nach heutigen diagnostischen Maßstäben, doch auf eine relative psychische Robustheit schließen!

Gleichzeitig öffnet BRAHMS mit dieser Widmung die Tür zur Tröstung der Hinterbliebenen. Damit wird das Leiden tragbar. Dasselbe Thema taucht am Beginn seines Requiem wieder auf: *„Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden!“*

BRAHMS schrieb das Chorwerk in Dur-Tonarten. Damit entschied er sich für eine undramatische Schilderung des Sterbens der Schönheit in den genannten Beispielen sowie der Schönheit, die der Klage und dem Leiden innewohnt. Formal ist die Komposition dreigeteilt:

- Die 24 Takte lange Einleitung durch das Orchester, durchzogen von Seufzermotiven der Holzbläser und der Themenvorgabe für den ersten Teil durch die Oboe, führt in D-Dur bis an das erste Distichon des Gedichtes heran.
- Teil A beginnt – die Tonart in D-Dur fortführend - mit dem Choreinsatz des Soprans ‚Auch das Schöne muss sterben‘, dem sich die anderen Stimmen fugenartig anschließen. In diesem Teil wird nicht nur der Tod des Schönen und die Unterwerfung der Götter und Menschen unter dieses Weltgesetz – ‚das Menschen und Götter bezwinget!‘ – besungen, sondern auch die Belege aus der Mythologie, nämlich Eurydike, Adonis und Achilleus, für die Unausweichlichkeit des Todes dargestellt. Doch bevor das im Einzelnen geschieht, gibt es eine Zäsur, vor der in einem Crescendo eine homophone Klage darüber gipfelt, dass Hades, der Herrscher des Orkus, sich durch das Schöne (Saitenspiel und Gesang des Orpheus) nicht rühren lasse (**HÖRBEISPIEL I: Takte 1 bis 46**)¹⁸. Die weitere Beschreibung der Orpheus – Sage betont die Vergeblichkeit seiner Bemühungen mithilfe einer weiteren Homophonie. Mit dem Einsatz der Männerstimmen – ‚Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben ‘ - wird das Scheitern der Aphrodite beim Dahinscheiden des Adonis verdeutlicht. Schließlich führen uns SCHILLER und BRAHMS mit dem Tod des Achilleus zum dramatischen Höhepunkt des Werkes, der eine mit den Worten *„sein*

¹⁷ Johannes BRAHMS: Nänie, op. 82 (Klavierauszug), Edition Breitkopf 6074, Wiesbaden Leipzig Paris o.J., S.3

¹⁸ Ebenda, S. 3 - 6

Schicksal erfüllt“, der andere mit einem fortlaufenden forte des Chores und bewegten Streicherfiguren.

- Danach wendet sich ab Takt 85, mit Beginn des Teils B, der Charakter des Poems: Thetis, die Mutter des Achilleus, steigt aus dem Meer und hebt ihre Menschen und Götter ergreifende Klage an. BRAHMS wechselt die Tonart nach Fis-Dur sowie den Takt vom Sechsviertel- in den Vierviertel-Takt und lässt in einem *piu sostenuto* den inneren Verlauf des opus hymnisch werden (**HÖRBEISPIEL II, Takte 64 bis 95**)¹⁹. Hier setzen mit dem *pizzicato* der Streicher tonmalerische Elemente zur Beschreibung des Meerwassers ein. In den Endtakten des Teiles B, die mit dem Weinen der Götter und Göttinnen beginnen, wird mit einer *pianissimo* Stelle an den ersten Satz mit seiner Aussage über die Vergänglichkeit des Schönen und das Sterben des Vollkommenen der Kreis zum Beginn geschlossen (**HÖRBEISPIEL III, Takte 119 bis 141**)²⁰.
- Teil C – ab Takt 142 setzt diesen Rekurs zum Beginn des opus fort, kehrt zu Tonart, Takt und Tempo des Teiles A zurück und endet dann mit dem wiederholten Bekenntnis *„Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich!“*, wobei BRAHMS mit der mehrmaligen Wiederholung des Wortes ‚herrlich‘ das Chorstück ausklingen lässt.

Psalm 13, op. 27

Die Vertonung des Psalms entstand 1859, im Jahr nach dem „Ave Maria“. Die Uraufführung des Chorsatzes fand am 19. September des Jahres in der Hamburger Peterskirche statt. BRAHMS dirigierte seinen Frauenchor selber. Ursprünglich gab es zu der Kantate nur eine Orgelbegleitung. Und erst 1864 wurde das Werk zusammen mit einem fünfstimmigen Streicherarrangement veröffentlicht. Die ganze Vertonung zeichnet sich durch eine bemerkenswerte emotionale Distanziertheit aus, bis die Worte „Ich hoffe aber darauf“ erklingen. Dann endlich geht die Musik mit einer unverkennbaren Beimischung expressiver Wärme zu strahlend affirmativem G-Dur über.

Schicksalslied, op. 54

Das Schicksalslied ist der Gesang des Hyperion aus dem gleichnamigen Roman von Friedrich HÖLDERLIN, der den Untertitel „oder der Eremit in Griechenland“ trägt.

¹⁹ Ebenda, S.8 - 13

²⁰ Ebenda, S.16 - 18

BRAHMS war angeblich zufällig auf den Text des Schicksalsliedes gestoßen, als er einen Gedichtband von HÖLDERLIN durchblättert. Der Text soll ihn ganz vehement emotional ergriffen haben. Es gibt leider keine weiteren Zeitzeugnisse zu dem Vorgang, welche klären könnten, ob bestimmte emotionale Zustände bei ihm diese Reaktion befördert hätten. Es ist jedoch bekannt, dass BRAHMS psychisch und emotional verschlossen war und er seine emotionalen Äußerungen und Darlegungen über seine Gemütszustände im Prinzip nur mit dem Medium der Musik ausdrücken konnte (s.o., die Reaktion Clara SCHUMANNs auf die ‚Alt-Rhapsody‘). Wahrscheinlich war auch deswegen seine Musik so genial!

HÖLDERLIN lässt seinen Helden in dem Briefroman nach Beschäftigung mit der Antike, nach Teilnahme am griechischen Befreiungskampf und Liebe zur später sterbenden Diotima wieder nach Griechenland zurückkehren. Er schreibt seinem Freund Bellarmin in tiefster Enttäuschung über die Degeneration des Befreiungskampfes und die Verhältnisse in seiner Heimat, die er zwischenzeitlich aufgesucht hatte:

„Ich blieb am Ufer, blickte still, von den Schmerzen des Abschieds müd, in die See, von einer Stunde zur andern. Die Leidenstage der langsam sterbenden Jugend überzählte mein Geist, und irre, wie die schöne Taube, schwebt‘ er über dem Künftigen. Ich wollte mich stärken, ich nahm mein längstvergessenes Lautenspiel hervor, um mir ein Schicksalslied zu singen, das ich einst in glücklicher unverständiger Jugend meinem Adamas (Hyperions Lehrer, A.d.V.) nachgesprachen.“²¹

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, geschrieben ohne Reime, noch ohne klassisches Metrum. Das mutet für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr ‚modern‘ an:

„Schicksalslied

*Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.*

*Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.*

21 Friedrich HÖLDERLIN, a.a.O., S. 141

*Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.“²²*

HÖLDERLIN baut sein Gedicht um einen existenziellen Kontrast: In den ersten beiden Strophen beschreibt er die Behaglichkeit der ‚Genien‘ oder ‚Himmlischen‘, ihr Wandeln im Licht, von zarten ‚Götterlüften‘ berührt und mit ewiger Erkenntnis bedacht, nur vergleichbar mit dem absoluten Ungestörtsein des Säuglings, in der dritten Strophe beklagt er die verzweifelte Perspektiv- und Zukunftslosigkeit der leidenden Menschen, ohne ruhenden Pol, immer ins Ungewisse stürzend.

Der inhaltliche Schlüssel des Gedichtes liegt in der Klärung darüber, wer mit ‚Genien‘ oder ‚Himmlischen‘ gemeint ist: die olympischen Götter in personam, oder gottähnliche Wesen, die ursprünglich als Menschen aufgrund näher zu beschreibender Ereignisse Unsterblichkeit erlangt haben. Hier wäre wegen der Beispiele der Griff in die Trickkiste der griechischen Mythologie hilfreich.

CASAGRANDE spricht sich dagegen aus, die ‚Genien‘ mit den Olympiern gleichzusetzen:

„Das aber würde die Aussage des Gedichtes reduzieren auf einen resignierten Aufschrei der einem ungewissen Schicksal verfallenen, leidenden Menschen angesichts des glanzvollen, unsterblichen Daseins der Götter.“²³

Damit würde das Schicksalslied zu einer Dublette des ‚Gesanges der Parzen‘ aus GOETHEs ‚Iphigenie‘ werden, ebenfalls von BRAHMS vertont.

Anhand der genaueren Analyse des Gedichttextes, so z.B. der Tatsache, dass hier Götter nur vorkommen als solche Wesen, die die ‚Genien‘ mit ihren Lüften berühren, geht der Kritiker davon aus, dass man wohl bei den ‚Genien‘ auf die Nähe zu den Göttern schließen darf, nicht aber auf die Identität mit denselben. Bei weiterem Betrachten des Romantextes formuliert er die These, dass mit den ‚Genien‘ Halbgötter und Hereonen gemeint sind, die – wie z.B. Castor und Pollux - auch am Himmel zur Unsterblichkeit gelangen konnten. Und das eben sei das Ziel des Hyperion (Hyperion heißt übersetzt: der in er Höhe wandelt) gewesen, der wegen des Misserfolges in die Klage über seinen Absturz verfällt, der aber in seiner Existenz als Eremit, eingebettet in die Natur, doch wieder so etwas wie Frieden findet –

22 ebenda

23 Fred CASAGRANDE, in: (<http://www.casagrande.de/schicksalslied.htm>) S.4

obwohl er ‚irdisch‘ bleibt! So heißt es im Roman, dass er still wohne *“...im Lande der Seligen, und über den Sternen vergisst das Herz seine Not...“*.²⁴ Damit spiegelt sich in Hyperion das Schicksal des Dichters: statt als glänzender Stern über dem Himmel der Poesie aufzugehen, stürzt er in den Tübinger Stadtmauerturm und lebt dort noch Jahre, gepflegt von der Fürsorge einer Vormundfamilie.

Beim formalen Aufbau der Komposition bricht BRAHMS bereits mit der Vorlage des Dichters. Er löst die Dreistufigkeit des Strophenaufbaus HÖLDERLINS auf zugunsten von zwei Teilen, die antithetisch im Kontrast zueinander stehen. Um den zweiten Teil, die Beschreibung des Elends der Menschen mit dem Strophenbeginn *„Doch uns ist gegeben...“*, gegenüber den beiden zusammengefassten ersten Strophen stärker zu gewichten, lässt er diesen in Wiederholungen durchspielen:

*„Die Asymmetrie der Textvorlage – zwei Strophen für die ätherischen, nur eine für die irdischen Wesen- gleicht er in etwa aus, indem er den Text der letzten Strophe zweimal singen lässt: die Wiederholung verarbeitet dasselbe thematische Material, jedoch in erheblich erweiterter Durchführung“*²⁵

BRAHMS setzt den ersten Teil ‚langsam und sehnsuchtsvoll‘ in fast gravitäischem Vierviertel-Takt und in Es-Dur. Erst mit der antithetischen Zäsur zu Beginn des zweiten Teils mit dem ‚Allegro‘ moduliert er in die Paralleltonart c-moll und wechselt aufgrund der dramatischen Dynamik der Beschreibung des Menschenschicksals in den Dreiviertel-Takt. Eingerahmt werden die Chorteile durch ein Instrumentalvorspiel und –nachspiel.

Zwar führt das Vorspiel in seinen letzten sechs Takten auf den Choreinsatz hin, der die elysische Existenz der im Licht wandelnden Genien beschreibt, aber dadurch wird das Vorspiel nicht zu einer Zelebration von elegischen Sphärenklängen. In seinen langgehaltenen Harmonien der Streicher und Bläser, die von leisem, aber vernehmlichen dumpfen Paukenschlägen untermalt werden, produziert es *„...eher die Vorstellung des verhaltenen Schreitens eines Trauerkonduktes ...“*²⁶ Man kann sagen, es führt hin zur im Schicksalslied thematisierten Tragik als solcher (**Hörbeispiel IV, Takte 1-39**)²⁷.

Um der transzendentalen Existenz der ‚Genien‘ oder ‚Himmlichen‘ gerecht zu werden, wird deren musikalische Beschreibung in den darauffolgenden Takten mit betonter Eindringlichkeit vorgetragen. Den Beginn der Instrumentalbegleitung machen die Holzbläser – vor allem die Flöten -, um die Klarheit himmlischen Seins zu

24 Friedrich HÖLDERLIN, a.a.O., S.70

25 Fred CASAGRANDE, a.a.O., S.2

26 Ebenda, S. 3

27 Johannes BRAHMS: Schicksalslied, op.54, Edition Breitkopf, Wiesbaden Leipzig Paris, o.J., S.5 - 7

veranschaulichen. Die Rolle der Streicher ist es vornehmlich, die chorischen Crescendi zu unterstützen, um die Dramatik zu steigern, die auch in diesem mehr verhaltenen ersten Teil enthalten ist. Am Ende des ersten Teils, wenn auf die antithetische Zäsur des Beginns des zweiten Teils mit seinem Tonart- und Taktwechsel hingesteuert wird, kommen auch die Blechbläser zum Zuge.

Der zweite Teil (die dritte Strophe des Gedichtes) beginnt als Allegro mit eruptiver, aufwühlender Dynamik mit der Verszeile „*Doch uns ist gegeben...*“. Der dramatische Höhepunkt, der nicht zu beeinflussende und aufzuhaltende Fall der Menschen „...*wie Wasser von Klippe zu Klippe...*“ wird als staccatohafte Artikulation inszeniert, von dissonanten Streicherläufen unterlegt (**Hörbeispiel V, Takte 104 bis 172**)²⁸.

Die Durchführung des Themas des zweiten Teils und Wiederholung des Textes ist am Anfang fugenartig angelegt, mit den gemeinsamen Versanfängen im weiteren Verlauf wird die Eindringlichkeit der Aussagen über das menschliche Los verstärkt, der Textteil über das Fallen der Menschen „...*wie Wasser von Klippe zu Klippe..*“ ist diesmal direkt als staccato pointiert.

An ein instrumentelles Intermezzo der Holzbläser, vornehmlich Oboe und Fagott, welches auf die chorische Formulierung der Schlusszeile „...*ins Ungewisse hinab.*“ folgt, schließt sich leiser werdend die nochmalige Wiederholung dieser Doppelsequenz an. Damit ist der Chorsatz zu Ende. Ihm folgen als Beginn des Instrumentalnachspiels die sechs letzten Takte des Instrumentalvorspiels in abgewandelter Form und dann erscheint noch eine Zäsur der Klangfarbe und der expressiven Thematik: Mit dem Beginn eines Adagios und der Modulation nach C-Dur wird die Trauer um das menschliche Schicksal friedvoll, tröstlich und versöhnlich (**Hörbeispiel VI, Takte 333 bis 387**)²⁹.

CASAGRANDA wendet sich m. A. n. zu Recht gegen die Interpreten, die BRAHMS vorwerfen, er habe mit diesem Schluss HÖLDERLIN fehlgedeutet, dessen Ausweglosigkeit ignoriert. Wenn man jedoch, wie bereits oben geschehen, die Existenz Hyperions nach dem Scheitern seiner Ideale als letztendlich friedvoll wertet – er lebt in seiner Hütte am Meer und sagt in Bezug auf seinen Gesang des Schicksalsliedes :*“Ich wollte mich stärken,....”*³⁰ - , dann kommt man ganz in die Nähe von BRAHMS. Der betont bei aller Trauer über das Schicksal der Menschen die Schönheit in der Klage, so geschehen in ‚Nänie‘, und den Trost

28 Ebenda, S. 14 - 19

29 Ebenda, S. 28 - 31

30 Vgl. Fußnote 21

für die Leidenden mit Hilfe der Bergpredigt. Und da sind wir wieder beim Requiem, welches beginnt mit „*Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.*!“³¹

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit!

© Friedhelm Arnoldt M.A.

Hammerschmidtbogen 2

59556 Lippstadt

02945-6756