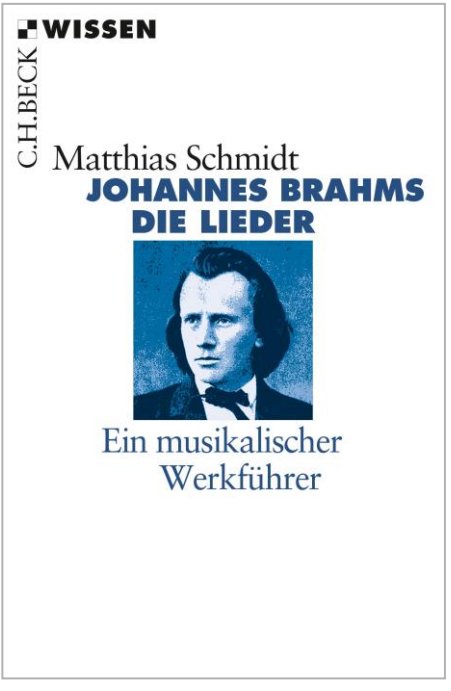
C.H.BECK
www.chbeck.de

Unverkäufliche Leseprobe



Matthias Schmidt
Johannes Brahms
Die Lieder
Ein musikalischer Werkführer

208 Seiten mit 2 Abbildungen. Broschiert
ISBN: 978-3-406-68282-7

Weitere Informationen finden Sie hier:
http://www.chbeck.de/14915350

© Verlag C.H.Beck oHG, München

Inhalt

1. Nachklänge 7

2. Frühe Lieder 19

3. Romantische Ironie 35

4. Lebendige Masken 51

5. Brahms' Stimmen 68

6. Im Dialog mit der Geschichte 84

7. Im Volkston 97

8. Der lyrische Komponist 107

Verzeichnis der Lieder 117
Notenausgaben 125
Literatur 125

«Bist du nicht die Zukunft aller
Erinnerungen, die in dir sind?»
(Paul Valéry, *Cahiers*)

1. Nachklänge

Vom Mai des Jahres 1873 an verbringt Johannes Brahms einige Sommerfrische-Wochen in Tutzing am Starnberger See: «Für gewöhnlich ist er blau», schreibt er an einen Freund, «tiefer blau als der Himmel, dazu die Kette schneebedeckter Berge – man sieht sich nicht satt» (Kalbeck II, 436). Er arbeitet entspannt und gesammelt, unter anderem an einigen Liedern, in einem Pavillon an der Wasserpromenade. Mit den Worten «So blau der See» beginnt das erste Lied, das er hier komponiert.

Brahms befand sich in der Mitte seiner mehr als vierzigjährigen Schaffenszeit. Lieder haben ihn sein Leben lang, vom op. 3 des Zwanzigjährigen bis zum op. 121 des Dreiundsechzigjährigen, begleitet. Lieder verfasste er nahezu regelmäßig, seit er zu komponieren begonnen hatte. Wenn Brahms Musik schrieb, muss er (zumindest auch) immer gesungene Stimmen im Ohr gehabt haben. Und Lieder können so in mehrerer Hinsicht als Schlüssel für das Verständnis seines Komponierens insgesamt gelten: Sie sind alltägliche Fingerübung, bieten aber auch Gelegenheit zum Experimentieren auf engstem Raum; sie ermöglichen rasche Randbemerkungen zur eigenen Befindlichkeit, aber verfolgen auch den akribisch entworfenen Weg gewichtiger musikalischer Gedanken.

Zwei längere Pausen gab es bei Brahms' Publikation von Liedern mit Opuszahl: Sie umfassen jeweils mindestens fünf Jahre (1854–1861 bzw. 1891–1896) und trennen Früh- und Spätwerke von einer dazwischenliegenden, über dreißig Jahre hinweg geschlossenen Publikationstätigkeit. Doch die Planung und Komposition von Liedern fand vermutlich fortdauernd statt. An literarischen Quellen für das Liederschreiben mangelte es dem neugierigen Literaturfreund kaum: Brahms las nachgerade alles, was ihm in die Finger kam. Gedichttexte, die ihm interessant erschienen, sammelte er in Notizheften – auch für eine

mögliche spätere Vertonung. Er ließ die Texte mitunter jahrelang liegen, und wenn er sie komponierte, dann zumeist gleich im Hinblick auf eine genau bedachte zyklische Zusammenstellung. Die am Ende seines Lebens herausgegebenen Volksliedsammlungen beispielsweise sind zum Teil bereits in den 1850er Jahren entstanden. So ließe sich behaupten, dass das Entstehungsdatum bei keiner anderen Gattung in Brahms' Schaffen ästhetisch so unbedeutend ist wie bei den Liedern: Sie fügen sich wie Knoten eines Netzes ineinander, deren Knüpftechnik keine Richtung kennt. Sie wirken wie Erinnerungen an eine ferne Vergangenheit und stehen doch zugleich ganz auf der Höhe ihrer Zeit. Sie scheinen manchmal mikroskopisch klein als Einzellieder und nehmen als Zyklen dennoch weit ausgreifend Raum in Anspruch. Die beständige Beschäftigung mit Liedern macht diese zu Brahms' zuverlässigsten Begleitern: Sie dienen als Kommentar, Spiegel fremder wie eigener früherer Werke; sie stehen glaubwürdig für Brahms' Ideal einer «poetischen» Musik und zugleich für seine lebenslange Suche nach dem Einfachen im Mehrschichtigen. Brahms' Lieder zeigen einen in seiner kleinteiligen und zugleich engmaschigen Vielseitigkeit bemerkenswerten Komponisten, der sich durch und durch als Lyriker erweist.

Ein Missverständnis wäre daher auch die Annahme, Brahms hätte seine in der Sommerfrische am Starnberger See entstandenen Lieder gleichsam als Hobelspäne begriffen, die an der Werkbank der zu gleicher Zeit komponierten großen Kammermusik- und Orchesterwerke zurückblieben. Das Gegenteil ist der Fall: Brahms hat seine Lieder so minutiös durchgearbeitet und mit so außerordentlichen Kompositionsideen versehen, dass sie selbst gelegentlich sogar Ursprungsideen für große Kammermusikwerke wurden.

Brahms selbst hat seine Liederreihen nicht grundlos als «Boukets» bezeichnet (Beckerath, 91). Das große Wort vom Zyklus, das sogleich an kapitale Konkurrenz wie Schuberts *Winterreise* oder Schumanns *Dichterliebe* denken ließe, hat er mit dem für ihn typischen ironischen Understatement vermieden. Doch die mit dem Wort «Bouket» verbundene Anspielung auf ein Blumengebinde aus der Welt der parfümierten Salons sollte nicht

daran hindern, in Brahms' Liederreihen den gestaltenden Geist von Schubert und Schumann zu bemerken. Seine Liedopera versammeln zwar zumeist Texte ganz verschiedener Dichter, besitzen keinen folgerichtigen Handlungsstrang oder ein eindeutiges lyrisches Ich. Dafür aber sind sie voll von verborgenen Sinnbezügen – in einer «Ordnung, die sie Unordnung nennen werden» (Briefwechsel XIV, 222), wie er seinem skeptischen Verleger schrieb. Dies gilt ohnehin für diejenigen Liedkompositionen, die nur *eine* literarische Vorlage haben, wie die *Magelone*-Lieder op. 33 nach Ludwig Tieck oder die *Ernsten Gesänge* op. 121 nach selbst ausgewählten Bibeltexten. Wie großen Wert Brahms der sinnstiftenden Kraft seiner Liedtexte beimaß, die er zu Werken fügte, verrät die Tatsache, dass er an seinem Lebensende noch eine nach Opuszahlen geordnete Anthologie der von ihm vertonten Lyrik anregte, welche als reine Lesesammlung vorgesehen war. (Dabei bestand Brahms darauf, die Liedtexte seiner Kompositionen nicht etwa chronologisch, sondern in der von ihm selbst vorgenommenen Reihenfolge innerhalb der Opera anzuordnen.)

Brahms' Boukets sind dem ersten Eindruck nach von größter Buntheit geprägt, auch weil Ordnungsmomente wie etwa die einheitliche Abfolge eines Geschehens zu fehlen scheinen. Bei den Tutzinger «See»-Liedern, die Brahms im Sommer 1873 nach Texten so verschiedener Autoren wie Johann Wolfgang von Goethe, Karl Simrock, Klaus Groth, Eduard Mörike und Johann Friedrich Daumer komponierte, zusammenstellte und später als sein op. 59 herausbrachte, mag sich dies auf den ersten Blick bestätigen. Dennoch erzählt Brahms hier – eher versteckt – eine kleine Geschichte. Diese Geschichte hat kein zeitlich streng geordnetes Geschehen, zeigt aber eine lyrische Folge von Stimmungen und einander überlagernden Motiven. Es ist eine Geschichte, die in Brahms' Liederfolgen immer wieder zu finden ist, ja dort eine zentrale, mitunter sogar zwanghaft beschworene Bedeutung einnimmt. Ihr Thema ist die Erinnerung an eine verlorene Liebe.

Im ersten Lied von op. 59 («Dämmrung senkte sich von oben») nach Goethe wird der See als Sehnsuchtsbild besungen.

Ein zunächst «ins Ungewisse» schwankender Blick durch abendliches Zwielicht wird im Glanz des Spiegelbildes eines mondbeschienenen Sees beruhigt. Gerade das besonnene Wahrnehmen der Natur («durchs Auge schleicht die Kühle sänftigend ins Herz») erzeugt hier das Wunschbild inneren Friedens. Im zweiten Lied («Auf dem See», das Brahms bei Simrock in ganz anderem dichterischen Zusammenhang gefunden hat) ist der See nun Spiegel der über ihm ziehenden Luft und der Wolken, lädt sich auf mit der ahnungsvollen Symbolik des Flüchtigen. Der See wird als «Doppelhimmel» zum Zeichen der Selbsterkenntnis des Singenden inmitten einer vergänglichen Welt. Es folgen zwei Lieder («Regenlied», «Nachklang») nach Groth, die diese Selbstreflexion noch weiter treiben. Im dritten Lied wird im Taumel einer euphorischen Rückbesinnung auf die Kindheit gezeigt, welche «Wonne» es bedeutet, beim Spiel im Regen «[…] mit den heißen Wangen/Kalte Tropfen aufzufangen». Das vierte Lied ernüchtert, sein Text ist schon längst jenseits der Kinderseligkeit in der Wirklichkeit angekommen: «Doppelt wird auf meinen Wangen/Mir die heiße Träne glühn.» Dann wird mit dem fünften Lied («Agnes») nach Mörike der poetisch verklausulierte Ton der ersten vier Lieder aufgegeben: Es ist der unmittelbare Liebesschmerz, der sich hier nun Bahn bricht, und im sechsten Lied («Eine gute, gute Nacht») von Daumer kommt die zitternde Qual der Erinnerung an diesen Schmerz zum Ausdruck. Das folgende siebte Lied («Mein wundes Herz», wieder nach Groth) kann nurmehr von verzweifelter Sehnsucht erzählen, das abschließende achte («Dein blaues Auge», erneut nach Groth) versucht zumindest, die Ahnung von einer seelischen Gesundung anklingen zu lassen: durch die ebenso bittere wie heilsame Erkenntnis, welche der Blick in das teilnahmslose Auge der Geliebten «bis zum Grund» gewährt. Das Lied wirkt wie eine Befreiung, obwohl es auch das schmerzende «Nachgefühl» der Liebe vermittelt. Und wie zufällig streift dieses letzte Gedicht noch einmal die zentrale Metapher des Beginns: den «See», der hier mit dem «so klar[en]» und «so kühl[en]» Auge der Geliebten verglichen wird. Gewiss: Das Auge als See ist ein triviales, schon zu Brahms' Zeit verbrauch-

tes lyrisches Bild. An dieser Stelle aber wird es in der Bezugnahme auf den fernen Beginn des Zyklus' mit seiner Zweideutigkeit von Ich und Natur aufregend, peinvoll lebendig. Hier endet der Zyklus des leidenschaftlichen Erinnerns und seines allmählichen, schmerzvollen Verflüchtigens. Allein die Zusammenstellung der Gedichte, ihre dramatisierte Form und lyrische Motivfolge, ist ein kleines Kunstwerk.

Das genau in der Mitte der Lieder op. 59 angeordnete vierte Stück trägt den Titel «Nachklang». Ein Wort, das in seiner Musikalität Interesse weckt und allein schon deswegen Brahms zum Vertonen gereizt haben mag: Man hört förmlich das Verklingen eines Tons – aufmerksam, erregt, vielleicht verzweifelt. Das Lied «Nachklang» ist ganz offensichtlich selbst schon ein Nachklang: Denn das erst nach langem Überlegen von Brahms im Zyklus davor platzierte «Regenlied» op. 59, 3, das in seinem Text an die Freuden der Kindheit erinnert, ist dem folgenden Lied «Nachklang» in seiner Anfangsgestalt so ähnlich, das beide verwechselt werden könnten. Es handelt sich hier um eine ganz und gar außergewöhnliche Erscheinung in einer Liederreihe: Eigentlich bildet «Nachklang» eine kürzere und als Variante geschriebene, in derselben Tonart mit demselben Tonmaterial und Gesangsthema verfasste Version des vorangehenden «Regenliedes». Der überbordenden Kindheitsfreude des «Regenliedes» folgt mit «Nachklang» sozusagen der dazugehörige, lakonisch beobachtende Kommentar. Er besagt im Wesentlichen, dass die eigenen Erinnerungen an die Kindheit kaum anderes als trügerische Sentimentalität hervorbringen. In «Nachklang» heißt es: «Regentropfen aus den Bäumen / Fallen in das grüne Gras, / Tränen meiner trüben Augen / Machen mir die Wange naß. / Wenn die Sonne wieder scheinet, / Wird der Rasen doppelt grün: / Doppelt wird auf meinen Wangen / Mir die heiße Träne glühn.» In der Musik zu «Nachklang» fallen nahezu durchweg in Klänge verwandelte Regentropfen, sie benetzen die Klaviertasten in trostloser Unrast von jemandem, der sich betrübt hinabbeugt in den Spiegel des Erinnerns. Es sind zugleich verinnerlichte Tränen, die nicht mehr für die Gegenwart vergossen werden, sondern für etwas längst Vergangenes,

mit dem aber kein Frieden gefunden werden kann. Die vergleichsweise Knappheit des Liedes deutet es bereits an: Brahms' Komposition hat eine strenge Wiederholungsform und passt sich ganz der Logik des Textes an. Sie ist präzise, gefasst – und doch kann sie nicht von der kindlichen Hoffnung lassen, dass alles einmal gut werde. Das Glück des Erinnerns ist der wohlbehütete Kern einer Trauer, in der schließlich doch klar ist, dass es kein Zurück in die Kindheit mehr gibt.

Erinnerungen sind nicht nur das wichtigste Thema der Tutzinger Sommerlieder: Sie sind Brahms' verborgenes, manchmal bewusst verstecktes Lebensthema. Natürlich gilt nicht nur für Brahms, dass das Erinnern Voraussetzung und Folge jedes Musikhörens und jedes Komponierens ist. Brahms wusste genau, was er Beethoven, Schubert oder Schumann zu verdanken hatte. Denn alles neu Geschriebene und dessen frische Aufnahme beim Publikum gründen auf Klängen, die der Komponist und der Hörer schon einmal so oder ähnlich kennengelernt haben. Aus dem Speicher des früher schon Gehörten können Klänge zu Gedankenketten verknüpft und in einer je eigenen Klangwelt verortet werden. Wird Erinnerung beschworen, aus den Tiefen des Gedächtnisses ans Licht des aktuellen Bewusstseins gebracht, so zeigt sie allerdings auch ihre Unwägbarkeit: Auf dem Weg der Erinnerung kann manches verblassen, sich verschieben oder von Späterem überlagert werden. «Traue keinem wie immer narrativen, ob mündlich geäußerten oder schriftlich niedergelegten einzelnen Zeugnis zu, etwas Verlässliches über ‹wirklich› Gewesenes zu sagen», so stellt der Historiker Johannes Fried mit Blick auf neueste Erkenntnisse der Hirnforschung fest. Die Erinnerung ist unzuverlässig, ihre Bilder sind nicht statisch – und damit abrufbar –, sondern werden immer neu generiert, und sind somit auch immer neuen Veränderungen unterworfen.

Es ist eine Erfindung der Geschichtsphilosophen, dass ein Erinnerungsvorgang von selbstgewissen Menschen hervorgebracht würde, die kraft ihrer Vernunft die eine, einzig wahre Wirklichkeit erkennen und wiedergeben könnten. Brahms misstraute kaum zufällig jeder Geschichtsphilosophie gründlich: In seinen Liedern folgt das singende Ich nie einer papiernen Theo-

rie, seine Gefühle reihen sich nicht aneinander, wie es eine ideale Lebensordnung vorschreiben würde. Die Heldinnen und Helden von Brahms' Liedern erscheinen hingegen immer vielgestaltig, gleichzeitig von verschiedenen, oft gegensätzlichen Gefühlen berührt. Die Figuren der vertonten Gedichte sind selten vordergründig greifbar, gerade nicht, weil sie keine Geschichte hätten und darin leblos und eindimensional gestaltet wären, sondern weil sie damit beschäftigt sind, zwischen den Mahlströmen von Vergessen und Erinnern ihren Weg zu finden. Diesen Darstellern des Erinnerns selbst offenbaren sich in den Liedern immer nur einzelne Streckenabschnitte, kaum aber der gesamte Weg, den das Vergangene bereits genommen hat.

Brahms hat gerade dies in der Musik auszudrücken versucht. Deswegen aber brauchte er Texte, die ihm einen Halt boten inmitten des fliehenden Stroms der klingenden Zeit. Ein Liedtext bildet Gedächtnisstütze und Gliederungshilfe, seine bildhaften Metaphern sind Erinnerungsmarker innerhalb der flüchtigen Klangfolgen. Brahms wählte daher oft Gedichte mit eingängigen, einfachen Bildern, ohne dass er Scheu vor deren möglicher Abgegriffenheit gehabt hätte. Vielmehr sah er im Einsatz vertrauter Bilder die Möglichkeit, dass sie durch das Fließen der Musik ihre Unbeweglichkeit aufgeben und sich in der Verbindung mit anderen, neu hinzutretenden Bildern verlebendigen lassen (wie etwa in den überraschenden Wendungen, die die Metapher des «Sees» im Laufe der Lieder op. 59 nimmt). Dieses In-Bewegung-Setzen aber kann nur dann gelingen, wenn die Bilder zunächst auf dem sicheren Boden des Bekannten wahrgenommen wurden.

[…]

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de