

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1986)

Heft: 7

Artikel: Ehre statt Ehe : zu den Gottfried Keller-Vertonungen von Brahms = Honneurs plutôt qu'amour - à propos des poèmes de Gottfried Keller mis en musique par Brahms

Autor: Dümling, Albrecht

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927307>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ehre statt Ehe Zu den Gottfried Keller-Vertonungen von Brahms

■ **onneurs plutôt qu'amour**
■ **A propos des poèmes de Gottfried Keller mis en musique par Brahms**

Ehre statt Ehe

Zu den Gottfried-Keller-Vertonungen von Brahms

Im Leben und der künstlerischen Entwicklung von Keller und Brahms gibt es manche Gemeinsamkeiten. Beide fassten nach einer genialisch-romantischen Anfangsphase ihre künstlerische Tätigkeit als grundsolides Handwerk auf und strebten nach einer gesicherten bürgerlichen Position. Die Realisierung dieser Bürgerlichkeit gelang jedoch nur teilweise: wohl erreichten sie Wohlstand und berufliche Erfolge, aber Ehe und Familie blieben beiden versagt. Diese unerfüllte Sehnsucht nach Liebe wurde sowohl für das Schaffen Gottfried Kellers wie für Brahms' Komponieren zu einem zentralen Themenbereich. Brahms hat ihr gerade in seinen Keller-Vertonungen Ausdruck gegeben. So ist etwa das Lied «Therese» als verschlüsselte Liebeserklärung an Elisabet von Herzogenberg zu verstehen. Von besonderem Interesse ist dabei, dass es die Musik ist, welche die im Gedicht aufgeworfene rätselhafte Frage beantwortet. Auch in anderen Fällen geht die musikalische Umsetzung über den Textinhalt hinaus oder interpretiert ihn um. Es zeigt sich, dass bei Brahms Bedeutungsgehalte zu entdecken sind, die wegen seiner Zuordnung zur Autonomieästhetik Hanslicks lange Zeit unbeachtet blieben.

■ **onneurs plutôt qu'amour – A propos des poèmes de Gottfried Keller mis en musique par Brahms**
Il existe de nombreux points communs entre les vies et les développements artistiques de Keller et de Brahms. Tous deux, après une première phase romantique géniale, conçurent leur activité artistique comme un artisanat aux solides fondements, et aspirèrent à une position bourgeoise assurée. Mais la réalisation de ce vœu ne réussit que partiellement: ils obtinrent certes l'aisance et le succès professionnel, mais mariage et famille leur furent à tous deux refusés. Le désir inassouvi de l'amour fut un thème central aussi bien dans l'œuvre de Gottfried Keller que dans les compositions de Brahms. C'est précisément dans ses musiques sur des paroles de Keller que Brahms l'a exprimé. Ainsi, le lied «Therese», par exemple, peut être interprété comme une déclaration d'amour cachée à Elisabet von Herzogenberg. Il est particulièrement intéressant de noter qu'ici c'est la musique qui répond à la question énigmatique posée dans le poème. Dans d'autres cas aussi, la transposition musicale de Brahms dépasse ou interprète le contenu du texte. Il apparaît qu'on peut découvrir chez Brahms des significations longtemps ignorées à cause de son alignement à l'esthétique d'autonomie de Hanslick.

Von Albrecht Dümling

Je mehr sich die Erkenntnis durchsetzt, dass Johannes Brahms ein «poetischer» Komponist im Sinne Robert Schumanns war¹ und deshalb die Autonomieästhetik Eduard Hanslicks seinem Schaffen nur teilweise gerecht wird, um so lohnender erscheint es, den Gehalt seiner Werke nicht allein im Formalen zu suchen. Wenn für Brahms Musik ein Mittel des Ausdrucks war, müssen sich auch die musikalisch vermittelten Inhalte feststellen lassen. Am leichtesten lässt sich dies bei den textgebundenen Kompositionen, vor allem den Liedern, bewerkstelligen, bei denen Aussagen offen erkennbar sind.

Zu den von Brahms mehrfach vertonten Dichtern gehören so unterschiedliche Autoren wie Karl Candidus, Georg Friedrich Daumer, Joseph von Eichendorff, Johann Wolfgang von Goethe, Klaus Groth, Gottfried Herder, Karl Lemcke, Friedrich Rückert, Ludwig Uhland und Joseph Wenzig, sowie – allerdings mit nur wenigen Liedern – Gottfried Keller. Für Brahms besass Keller jedoch eine grössere Bedeutung, als sich aus der kleinen Anzahl von Vertonungen ablesen lässt. Die wenigen

Keller-Lieder können, wie im folgenden ausgeführt wird, sogar als ein Schlüssel zu seiner Persönlichkeit verstanden werden.

Aus einigen Zeugnissen wissen wir von der gegenseitigen Wertschätzung der beiden Künstler. So zählte Brahms den «Grünen Heinrich» zu seinen Lieblingsbüchern und verschlang noch kurz vor seinem Tode trotz seiner prinzipiellen Skepsis gegenüber Biographien Baechtolds Keller-Buch. Vergleicht man den Entwicklungsgang Kellers, dem er in seinem «Grünen Heinrich» romanhafte Gestalt gab, mit dem Leben von Brahms, so werden grosse Gemeinsamkeiten ihrer Lebenswege und Charaktere offenbar. Dies muss die Wurzel ihres gegenseitigen Interesses gewesen sein.

Abschied von Kreisler

Beide stammten sie aus beengten kleinbürgerlichen Verhältnissen, aus denen heraus sie sich nach einer gesicherten bürgerlichen Position sehnten. Beide versuchten deshalb, nach einer genialisch-romantischen Anfangsphase, ihren Künstlerberuf als eine grundsolide

Tätigkeit, vergleichbar einem altehrwürdigen Handwerk, aufzufassen. Das Bild des romantischen Künstlers, wie es E.T.A. Hoffmann in seinem Kapellmeister Kreisler gezeichnet hatte, diente ihnen nur anfänglich als Vorbild, dann aber schon bald als warnendes Exempel. Für Brahms bedeutete vor allem der Tod von Robert Schumann, seinem Vorbild, Förderer und Freund, einen tiefen Einschnitt; von nun an gab er die Gewohnheit auf, seine Briefe und teilweise auch seine Kompositionen mit «Johannes Kreisler junior» zu unterzeichnen² und war von der Gefährlichkeit von Leidenschaften und schwärmerischem Überschwang überzeugt. Nach der Trennung von seinem Geiger-Freund Reményi hatte er noch geschrieben: «Trübe ich nicht den Namen Kreisler, ich hätte jetzt vollwichtige Gründe, etwas Weniges zu verzagen, meine Kunstliebe und meinen Enthusiasmus zu verwünschen und mich als Eremit (Schreiber?) in die Einsamkeit (eines Bureaus) zurückzuziehen und in stille Betrachtung (der zu kopierenden Akten) zu versinken.»³ Nach Schumanns Tod allerdings änderten sich seine Wertvorstellungen grundlegend. Ruhige Schreibtischarbeit und innere Ausgeglichenheit wurden ihm nun zu Lebensidealen. Was Gegensatz seines Künstlerbildes gewesen war, wurde zu dessen Bestandteil. Seine Kompositionen fundierte er nicht mehr auf Inspirationen und Einfällen, sondern auf Arbeit und Ausarbeitung. Gottfried Kellers Abrechnung mit der künstlerischen Bohème in seinem «Grünen Heinrich»-Roman, der dort beschriebene Übergang vom Künstler zum Staatsmann⁴, diente ihm dabei als willkommene Bestätigung. Wie Keller auf den Spuren von Goethe bemühte sich nun auch Brahms um ein bürgerlich gesichertes Leben, um geregelte Arbeit, Besitz, Bildung und gesundes Mass in allen Dingen⁵.

Keller und Brahms waren beeindruckt von der handwerklichen Tradition der frühbürgerlichen Zünfte. Es ist deshalb nicht nur eine Äusserlichkeit, dass ihr erstes Zusammentreffen im Jahre 1874 in einem alten Zunfthaus, der Zürcher Gastwirtschaft «Zur Meise», stattfand. Das kuriose Ergebnis dieses Treffens war eine von Keller gedichtete und von Brahms komponierte Hochzeitskantate – kurios deshalb, weil gerade Ehe und Familie diejenigen Elemente der Bürgerlichkeit waren, an denen die geistesverwandten Künstler scheitern sollten. Sie erreichten Wohlstand, angesehene berufliche Positionen, Ehrendoktorwürden und Orden, jedoch nicht den ersehnten Ehestand.

Die unerfüllte Sehnsucht wurde sowohl für die Erzählkunst Kellers wie auch für die Kompositionen von Brahms zu einem zentralen Themenbereich. Künstlerisch versuchten sie diese Problematik zu verarbeiten und bewältigen. Das so ähnliche Schicksal Kellers diente Brahms dabei als Trost und Bestätigung. Bei beiden Künstlern leitete sich das Scheitern aus ähnlichen Gründen ab.

Zunächst waren sie mangels finanzieller Sicherheit vor der Gründung einer Familie zurückgeschreckt. Als diese monetären Voraussetzungen aber schliesslich erfüllt waren, mussten sie ihre psychische Unfähigkeit zu ehelicher Bindung erkennen. Zu Frauen fühlten sie sich einerseits hingezogen, andererseits versetzte deren Nähe sie in Angstzustände. Schuld daran war nicht alleine ihr zwerghafter Wuchs, sondern auch eine von übermächtigen Müttern dominierte Kindheit. Vater Keller war schon früh verstorben, so dass seine Witwe mühsam für den Lebensunterhalt sorgen musste; ebenso gelang es auch Mutter Brahms, die 17 Jahre älter als ihr Mann, dazu verkrüppelt und klein war, nur durch äusserste Energie und Strenge, die Familie durchzubringen. Frauen gegenüber verfielen später sowohl Keller als auch Brahms entweder in eine schüchterne Kinderrolle oder aber in eine Grobheit, die derb-zudringlich oder kühl-abweisend war. Eine Ausgeglichenheit zwischen beiden Polen, eine Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern gab es für sie nicht; stets erwarteten sie sich von Frauen die füh-

schönen Magelone der reinen Liebe des Grafen Peter zu Magelone bedrohlich die Anziehungskraft der verführerischen Sultanstochter Sulima gegenüber⁶. Nicht wenige Brahms-Lieder zeigen den Mann als Opfer seiner überquellenden Leidenschaften⁷. In den Liedern «Salome» und «Therese» nach Gedichten aus dem Kellerschen Zyklus «Von Weibern» brachte der Komponist dagegen sein Wunschbild der dominierenden Frau zum Ausdruck. Das von Keller eigentlich ironisch gemeinte Gedicht «Salome» – er wollte damit den liebestollen Übermut eines Dorfmädchens der Lächerlichkeit preisgeben – wurde in der Vertonung zum positiven Liebeslied. Indem Brahms so die Erobererhaltung der Frau geradezu verherrlichte, vertauschte er die traditionellen Geschlechterrollen; an die Stelle des bekannten «Gebets einer Jungfrau» setzte er das «Gebet» eines schüchternen Junggesellen⁸.

«Salome» gehört zu einer ganzen Reihe von Mädchenliedern, die Brahms im Frühjahr 1877 schrieb, nachdem er seinen Besuch bei der von ihm bewunderten Elisabeth von Herzogenberg in



Schluss der Hochzeitskantate von Brahms auf einen Text von Gottfried Keller

rende Rolle. Ihr Verhältnis zum weiblichen Geschlecht war gestört; zwischen körperlicher und geistiger Liebe gab es für beide einen unüberbrückbaren Gegensatz.

Diese Problematik durchzieht das Schaffen von Gottfried Keller wie auch von Johannes Brahms. In seinem autobiographisch gefärbten «Grünen Heinrich»-Roman hat Keller diese ihn bedrückende Polarität in zwei Frauengestalten exemplifiziert: der zarten, reinen Anna, zu der nur eine platonische Beziehung möglich ist, steht als reifere Gestalt die sinnlich verlockende Judith gegenüber. Auch in den Texten der Brahms-Lieder, die trotz aller stilistischen Unterschiede inhaltlich durchaus einen logisch zusammenhängenden Korpus bilden, ist dieser unversöhnliche Gegensatz wiederzufinden. So steht etwa in den Romanzen von der

Leipzig abrupt abgebrochen hatte. Obwohl seine einstige Klavierschülerin, die Adressatin des Liedes «Wie bist du meine Königin», mittlerweile verheiratet war, empfand er ihre Nähe immer noch als bedrohlich. Insgeheim jedoch erhoffte er, wie seinen Mädchenliedern aus op. 69 zu entnehmen ist, die schöne Frau möchte direkter und herzlicher auf ihn zugehen, möchte ihn als Mann ernstnehmen.

Notre maître, notre enfant

Im Januar 1878 war Brahms erneut bei den Herzogenbergs zu Gast. Nach seiner Abreise erhielt er einen Brief, in dem ihn die freundliche Gastgeberin in paradoxer Anrede als «notre maître, notre enfant» titulierte⁹. Tatsächlich empfand Elisabeth von Herzogenberg Brahms zugleich als bewunderten Meister wie auch als Kind. Der kleine

Mann, der zuvor schon bei Clara Schumann — wie der gemeinsamen Korrespondenz zu entnehmen ist — Muttergefühle ausgelöst hatte¹⁰, war der kinderlos gebliebenen Frau ein Kinderersatz. Eine andere Form der Zuneigung hätte sie sich angesichts ihrer Ehe ohnehin nicht erlauben dürfen. Die zwiespältigen Gefühle, die diese Rolle bei Brahms auslöste, hat er in keiner Komposition deutlicher zum Ausdruck gebracht als in seiner Vertonung des Keller-Gedichts «Therese» vom Mai 1878. Die Titelfigur¹¹ ist eine der Judith vergleichbare dominierende Frauengestalt¹², der der Mann als «milchjunger Knabe» hilflos gegenübersteht. Keller hat in diesem Gedicht eine unglückliche Liebeserfahrung verarbeitet. Nach Luzius Gessler enthalten diese Verse «Kellers ganzes Verhältnis zur Frau, ja sein Verhältnis zur Welt überhaupt»¹³. Einem Freund gestand Keller später, «er könne das von Brahms vertonte Gedicht nicht hören, er müsse dabei zu schwer weinen, habe er selbst doch stets so hilflos vor dem Leben gestanden wie der milchjunge Knabe vor der schönen Frau»¹⁴.

Auch für Johannes Brahms war das Gedicht «Therese» wesentlich. Seine eigene Schüchternheit, sein eigenes Problem, zugleich als Meister und Kind, nicht eigentlich aber als Mann zu gelten, fand er hier zum Ausdruck gebracht. Schon rein äusserlich fehlten ihm die Attribute der Männlichkeit: Körpergrösse, Bart und tiefe Stimme. Unter seiner hohen, dünnen Stimme hat er zeitlebens gelitten und in seinen Vokalkompositionen mittlere und tiefe Stimmlagen bevorzugt. Einen Bart liess er sich erst im Sommer 1878, unmittel-



Brahms als 20jähriger. Unterschrift: «Des-siné à la demande de R. Schumann, à Düsseldorf, 15. Sept. 1853 fec. Laurens»

bar nach Vollendung seines Lieds «Therese», wachsen, so dass ihn anschliessend sogar die Freunde kaum wiedererkannten.

Der Komposition liegt die Grossbar-Form AAB (Stollen-Stollen-Abgesang) zugrunde, wobei dem Strophenpaar 1 und 2 die dritte Strophe gegenübersteht. Abweichend von Keller, der das ganze



Mutter Brahms

Gedicht als Rätsel anlegte, liess Brahms damit den Fragen der beiden ersten Strophen in der dritten eine «Antwort» folgen. Darin unterscheidet er sich auch von Hugo Wolf und Hans Pfitzner, die das Gedicht mehr im Sinne des Dichters vertonten¹⁵. Die dritte Strophe, die musikalisch nach den zweimaligen Halbschlüssen wieder zur Grundtonart zurückleitet, ist bei Brahms ganz offensichtlich eine Antwort. Worin aber besteht diese Antwort? Was sagen die Töne?

Die Antwort besteht im Zitat des Klaviervorspiels. Dieses Vorspiel war aber nichts anderes als die stumme Frage des milchjungen Knaben, die den Worten Thereses vorausging. Brahms interpretierte diesen suchenden Blick eindeutig als Liebeserklärung, indem er das Vorspiel nicht als Frage, sondern «con anima» als emphatische Bestätigung anlegte. Anders als Keller verstand er das Gedicht nicht als ironische Abweisung eines Schüchternen durch eine überlegene Frau, sondern als ein «schönes Rätsel» — so wollte er sein Lied eigentlich nennen. Schön war das Rätsel für ihn deshalb, weil er wusste, was die unausgesprochenen Fragen bedeuteten und weil er hoffte, dass auch seine Adressatin diese Bedeutung aus der Komposition herauslesen würde.

Als Bestätigung dieser Interpretation wirkt es, dass Brahms sein Lied nicht nur umgehend an Elisabeth von Herzogenberg sandte, sondern sie auch in die Problemstellung einschaltete, indem er ihr 1882 eine Melodie-Änderung vorschlug. Auch nach vier Jahren habe er sich nicht an die Komposition gewöhnt und sei deshalb «konfus»¹⁶. Zweifelte er nun seine frühere Interpretation des Gedichtes an? Inhalt seines Änderungsvorschlags war, die Oktavsprünge der letzten Strophe («eine Meermuschel», «dann hörst du etwas») schon in den ersten beiden Strophen zu verwenden, um damit die Gesangsstimme zu vereinheitlichen (Beispiel 1). Welche Motive



Beispiel 1

können ihn dazu bewogen haben? Warum wollte er an die Stelle der eingängigen engstufigen Melodik die nur schwer sangbaren Oktavsprünge setzen?

Die Begründung scheint nicht formaler, sondern musiksprachlich-dramaturgischer Natur zu sein, wodurch erneut bewiesen wäre, wie stark inhaltliche Er-



Elisabet von Herzogenberg

wägungen Brahms' Komponieren bestimmten, wie sehr seine Werke auch private Kommunikation waren. In seinem Brief an das Ehepaar Herzogenberg hatte Brahms geschrieben: «Singen Sie beide das Lied einmal wieder durch und lassen den armen Jungen dazu auf dem Klavier schmachten – und sagen mir ein Wort.»¹⁷ Man hat sich das Ganze fast als kleine Szene vorzustellen: Während das Ehepaar Herzogenberg einträchtig den Vokalpart singt und damit seine Fragen an den milchjungen Knaben stellt, antwortet dieser «schmachtend» mit einem «Lied ohne Worte» im Klavier. Der schmachttende arme Junge war niemand anderes als Brahms selber, den Elisabeth von Herzogenberg zuvor als «notre enfant» angeredet hatte. Durch seinen Brief wies der Komponist eindringlich auf die persönliche Bedeutung seines Liedes hin, auf den «schmachtenden» Inhalt der Frage, auf das Gegenüber von Klavierstimme und Gesangstimme. Sein Änderungsvorschlag sollte den Kontrast der beiden Parts, der Chromatik des Knaben im Klavier und der schwerfälligen Diatonik des weiblichen Gesangsparts, verstärken. Vier Jahre später interpretierte Brahms damit das Gedicht weniger optimistisch.

Elisabet von Herzogenberg scheint die Hintergründe von Brahms' Änderungsvorschlag nicht verstanden zu haben. In ihrer Antwort vom 26. April 1882 brachte sie nur musikalisch-immanente Argumente vor: «Ich kann mich mit bestem Willen – und dem Heinrich gehts ebenso – nicht mit der alten neuen Lesart befreunden, und ich wäre ganz traurig, wenn Sie auf derselben beharrten. Ich finde das einfachere



zu der kleinen Gegenstimme am Klavier viel hübscher als die zackige andere Lesart, und in diesem Liede, wo es doch auf Stimmfaltung nicht, vielmehr auf feiner gesungenes Sprechen an-

kommt, so viel angebrachter. – Singen Sie sich doch in der leichten, von dem Charakter des Liedes bedingten Weise den Oktavsprung in die Tiefe vor, – wie schwerfällig gegen die einfache Wiederholung der drei Töne!»¹⁸ Brahms behielt die Melodie der Erstfassung schliesslich bei. Beziehungsreich schrieb er im Mai der Freundin: «Dem milchweissen Knaben gehts nach Wunsch, das heisst dem Ihren.»¹⁹

Kapitalist ohne Zweck

Bei Gottfried Keller fand Brahms seine persönlichsten Probleme wieder, vor allem auch seine Unsicherheit über seine Männerrolle, den tiefen Abgrund zwischen den verschiedenen Formen der Liebe. Er litt schwer unter dieser Spaltung, die seinen Ehwunsch zunichte machte. Immer wieder umkreisen seine Lieder diese Problematik, häufig mit sehnsuchtsvollem, häufiger aber noch mit resignativem Unterton. Die Sechs Lieder für eine tiefere Stimme op. 86, an deren Spitze «Theresen» steht, schliessen mit dem ebenfalls im Mai 1878 in Pörschach komponierten «Todessehnen». Gerade in den siebziger Jahren wurde es Brahms schmerzlich bewusst, dass er die angestrebte



Heinrich von Herzogenberg

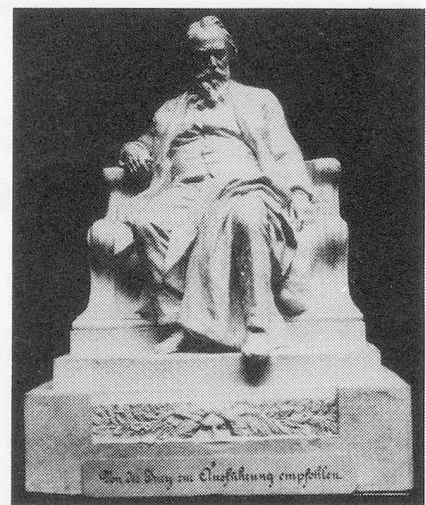
bürgerliche Lebensweise nie voll würde verwirklichen können. Als im Jahre 1878 Karl Armbrust, der Organist der Hamburger Petrikirche, einen Toast auf Brahms ausbrachte, an dem das Sprichwort «Nemo propheta in patria» zuschande geworden sei, bemerkte dieser grimmig zu dem neben ihm sitzenden Klaus Groth: «Das exemplifiziert man hier auf mich. Zweimal hat man die offene Direktorstelle der Philharmonischen Gesellschaft mit einem Fremden besetzt, mich übergangen. Hätte man mich zu rechter Zeit gewählt, so wäre ich ein ordentlicher bürgerlicher Mensch geworden, hätte mich verheiraten können und gelebt, wie andere. Jetzt bin ich ein Vagabund.»²⁰ Ein ordentlicher bürgerlicher Mensch wie andere zu sein – das war seine Sehnsucht. Dieses Ziel hat er, so sein Fazit, nicht erreicht. Er vereinfachte zwar, wenn er das Eheproblem auf ein Finanzproblem reduzierte, deutete aber mit Recht die Ehelosigkeit als ein Defizit, fast schon als eine Schande im bürgerlichen Sinne. Deswegen war er 1876 auch davor zurückgeschreckt, einer Berufung nach Düsseldorf zu folgen. «In Wien

kann man ohne weiteres Jungeselle bleiben», begründete er diese Entscheidung gegenüber Billroth. «In einer kleinen Stadt ist ein alter Jungeselle eine Karikatur. Heiraten will ich nicht mehr und habe doch einigen Grund, mich vor dem schönen Geschlecht zu fürchten.»²¹

Als Hans von Bülow sich verlobte, gratulierte ihm Brahms mit zwiespältigen Gefühlen. «So will ich Dir auch von Herzen die besten Wünsche sagen. Dass diese recht ernstlich klängen, sollte ich eigentlich eine Art Beweis der Wahrheit antreten und Deinem Beispiel folgen! Das geht nun nicht, denn der Mensch hat seine Prinzipien, und hier für [für die Ehe] habe ich mir schon vor geraumer Zeit eines angeschafft.» Anscheinend bestand dieses «Prinzip» in finanzieller Absicherung, denn Brahms fährt fort: «Traurig aber ist es, dass man nicht zeitig genug weiss und glaubt, wie fruchtbar die Nullen sind, und wie der Mensch ohne Absicht und Mühe, aber leider auch ohne Zweck, Kapitalist wird!»²² Nun endlich konnte er gewinnbringend mit Geld umgehen; er hatte sich einen Sparplan erdacht, nach dem er sämtliche Verlagshonorare anlegte. Da ihm für den Lebensunterhalt schon die Chorleiter- und Konzerthonorare genügten, vermehrte sich auf diese Weise sein Vermögen – durch Zinsen wurden «die Nullen fruchtbar»²³. In seinem Brief an Bülow hatte Brahms geklagt, dass ihm seine Sicherheit im Umgang mit Geld erst so spät gekommen sei. Zu einem früheren Zeitpunkt, so meinte er, hätte ihm das Geld eine Ehe ermöglicht. Jetzt allerdings müsse er sich mit Geld, Ansehen und Ehre begnügen.

Der Ehre Regenbogen

Auch Gottfried Keller hatte der fehlenden Ehe als tröstenden Ersatz die Ehre entgegengestellt. Mochten andere Menschen auch schon zu Lebzeiten mit Glück beschenkt werden – dem Künst-

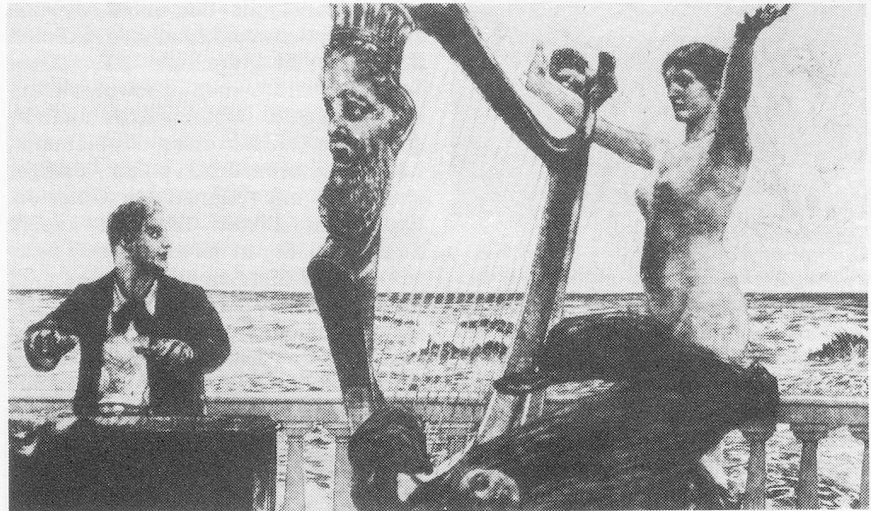


Rudolf Weyr: Entwurf zum Brahms-Denkmal, Wien 1902. Unterschrift: «Von der Jury zur Ausführung empfohlen.»

ler winkte ein anderes Glück: der Ruhm der Nachwelt. Diesen Gedanken brachte er an verschiedenen Stellen,

u.a. auch in seinem Gedicht «Abendregen» zum Ausdruck. Ein Wanderer, dem der Regen «kühl aufs Haupt sinkt» und der «mit düstrier Seele» seine engen Wege schreitet, der selbst von den engsten Freunden verkannt wird, vertröstet sich auf andere, bessere Zeiten, in denen ihm «der Ehre Regenbogen» beschieden sein wird. Clara Schumann empfand dieses Gedicht als «zu schwulstig», obwohl doch ihr Mann einst in seinem Aufsatz «Neue Bahnen» den jungen Brahms mit enthusiastischen Worten als Berufenen, als Zauberer, als starken Streiter angekündigt hatte; das Ganze komme ihr gar

die ihm gebührende Ehre gibt». Nach Kalbeck war der unmittelbare Anlass der Komposition eine Auseinandersetzung über ein «Tannhäuser»-Manuskript, von dem Richard Wagner behauptete, dass es sich widerrechtlich in Brahms' Händen befände. Der in seiner Ehre angegriffene Brahms schickte das von ihm sehr geschätzte Manuskript schliesslich an Wagner zurück. Mittels seiner Komposition des Gedichts «Abendregen» umkränzte er sich selbst mit dem Regenbogen, dem biblischen Symbol der Versöhnung, das der Dichter zum Sinnbild der Ehre umgedeutet hatte²⁵.



Max Klinger: «Evocation» aus «Brahms-Phantasie»

nicht wie aus dem Herzen, komme ihr mühsam vor. «Solcher Text», schrieb sie an Brahms, «kann doch auch nicht begeistern.»²⁴ Brahms allerdings, der die Begeisterung durch Ausgeglichenheit zu ersetzen versuchte, war gerade von diesem Lied beeindruckt und liess es separat in einer Zeitschrift publizieren. Zum ersten Mal hatte er damit im Sommer 1875 ein Gedicht aus Kellers Sammlung «Neuere Gedichte» vertont, der er dann auch «Salome» und «Therese» entnehmen sollte. Brahms hatte sich diesen Gedichtband angeschafft, nachdem er im Sommer zuvor in Zürich mit dem Dichter zusammengetroffen war. Seinen Zürich-Besuch, der eigentlich nur der Aufführung seines «Triumphliedes» zur Eröffnung des Schweizerischen Musikfests hätte gelten sollen, dehnte er damals auf ein Vierteljahr aus; häufig verkehrte er in diesem Zeitraum mit Keller, den er schon 1866 einmal flüchtig kennengelernt hatte. Der Dichter machte den Komponisten mit dem Maler Arnold Böcklin bekannt und erweckte durch seine Erzählungen über den Maler Anselm Feuerbach bei Brahms ein verstärktes Interesse für die Antike, das sich beispielsweise in «Nänie» für Chor und Orchester op. 82 (nach Schiller) und im «Gesang der Parzen» für Chor und Orchester op. 89 niederschlug.

Ein Zeichen der Verbrüderung mit dem geistesverwandten Dichter nannte Max Kalbeck das Brahms-Lied «Abendregen». Er sprach aber auch von einer «stolz-bescheidenen Denksäule eines verwundeten Gemüts, das sich selbst

Wie seine beiden Regenlieder nach Klaus Groth beweisen, verstand Brahms den Regen als ein besänftigendes, «die Kinderbrust lüftendes» Naturereignis. Ähnlich wie dort lässt er auch in «Abendregen» die Tropfen als Terzen herabperlen. Dem Regenlied, das aus den ersten beiden Strophen des Gedichts gebildet ist, folgt dann «leise und feierlich» der hymnische Gesang vom Regenbogen. Musikalisch entsprechen dem Regenbogen aufsteigende, schon im Klavierzwischenstück vorbereitete Arpeggien. Wie Kalbeck bemerkte, unterscheidet sich das ganze Lied «in Form und Charakter auffällig von den übrigen Brahms-Liedern und -Gesängen» und ragt unter ihnen «wie ein Monument» hervor²⁶. Symphonischen Charakter besitzt der von einer Introduction eingeleitete feierliche Hauptteil, die emphatische Wiederholung einzelner Textzeilen sowie die eher instrumentale als vokale Prägung der Thematik, die der Vierten Symphonie auffallend ähnelt. Als symphonischer Gesang bereitet «Abendregen» schon die Vier ersten Gesänge, Brahms' letzte Vokalkomposition, vor, mit denen die frühere Keller-Vertonung den Charakter eines Vermächtnisses gemeinsam hat.

Nicht nur Clara Schumann, sondern auch Elisabeth von Herzogenberg hatte zum Ärger des Komponisten für diesen Gesang wenig Verständnis. Ironisch bezog sie sich gerade auf «Abendregen», als sie im August 1878 ihrem «maître und enfant» an dessen Sommerfrische Pörschach am Wörther See

als Geschenk einen Hut übersandte. Dazu bemerkte sie: «Er [der Hut] ist das Geschwisterkind von dem Hute Heinrichs, der Ihnen nicht zu missfallen schien, und der weniger auf Ihre Stirne drücken wird als der dunkle Filzhut. [...] Ich hätte gerne, Ihrem Geschmacke folgend, ein Band um den Hut genäht, aber es ist zu wenig im «Stil», man kann es nicht tun! Lassen Sie sich mit der Ehre Regenbogen genügen, der sich hoch um Ihre Stirne zieht, und den ob Ihrem fernen bleichen Namen das heitre Pörschach spielen sieht.»²⁷ Brahms lehnte den Hut ab; er sollte doch besser allein von Heinrich von Herzogenberg, den er mit wachsender Eifersucht als Nebenbuhler betrachtete, getragen werden. Ausserdem mag ihn die Ironie gestört haben, mit der gerade seine verehrte Freundin das ihm so wichtige Keller-Gedicht zitiert hatte.

Elfen baden in Terzen

Trotz seines Eheverzichts war bei Brahms, wie er schon Klaus Groth gestanden hatte, das Bedürfnis nach Liebe wachgeblieben. Die aus dieser Konfliktsituation erwachsende Problematik ist nicht zuletzt den Kompositionen zu entnehmen, die Brahms im Mai 1878 gleichzeitig mit seinem Keller-Lied «Therese» in Pörschach schrieb: dem Lied «Versunken» auf einen Text von Felix Schumann, dem Liedpaar «Sommerabend» und «Mondschein» auf Heine-Gedichte, «Todessehnen» nach Max von Schenkendorf, «Mädchenlied» nach dem Serbischen von Siegfried Kapper, «In Waldeseinsamkeit» nach Karl Lemcke und der Violinsonate G-dur op. 78, der sogenannten Regensnate. Alle diese Kompositionen sprechen von Liebessehnsucht.

Zwei thematisch besonders eng verwandte Lieder handeln von verlockenden Nixen im See. Das Heine-Gedicht «Sommerabend» liest sich geradezu wie eine Paraphrasierung der Judith-Episode aus dem «Grünen Heinrich»-Roman:

*Dämmernd liegt der Sommerabend
Über Wald und grünen Wiesen;
Goldner Mond im blauen Himmel
Strahlt herunter, duftig labend.*

*An dem Bache zirpt die Grille,
Und es regt sich in dem Wasser,
Und der Wanderer hört ein Plätschern
Und ein Atmen in der Stille.*

*Drunten, an dem Bach alleine,
Badet sich die schöne Elfe;
Arm und Nacken, weiss und lieblich,
Schimmern in dem Mondscheine.*

Die Verwandtschaft zur Judith-Episode ist verblüffend; hier wie dort das Plätschern im Wasser, die einsam badende Frau sowie der Mann, der ihren vom Mondlicht beschienenen Körper betrachtet. Frei von der Scheu Gottfried Kellers, der gerade diese Episode später wieder aus seinem Roman tilgte, machte Brahms daraus in seiner Vertonung ein Bild des Friedens, des stillen Glücks, der gedämpften Leidenschaft, der konfliktlosen Einheit von Mensch



Beispiel 2



Beispiel 3



Beispiel 4

und Natur. Auch musikalisch ist das Lied in seiner einfachen ABA-Form, die den drei Gedichtstropfen entspricht, ein Muster formaler Geschlossenheit. Schon im Klavierbass der ersten Strophe ist alles Folgende angelegt: ein Motiv a, ein nach oben strebendes Arpeggio, und ein Motiv b, die Umkreisung einer Terz (Beispiel 2). Während Brahms das Motiv a – das Arpeggio – mit der Abendstimmung und dem Mondschein identifiziert, ordnet er das in sich kreisende Terzmotiv b dem Plätschern im Wasser, der Grille und vor allem der Elfe zu. Das Motiv b dominiert deshalb im Mittelteil der zweiten Strophe (Beispiel 3). Die dritte Strophe ist eine variierte Reprise; die Basslinie der 1. Strophe wird im Klavier nun von der rechten Hand übernommen (Beispiel 4).

Stofflich eng verwandt mit dem Heine-Lied «Sommerabend» ist «Versunken» (Op. 86 Nr. 5) auf einen Text von Felix Schumann, dem Patensohn von Brahms. Mehrfach hatte Clara ihm Gedichte ihres Sohnes, der dann bald an

tig niederwärts» gezogen. Sind die Leidenschaften im «Sommerabend» zum Idyll gebändig, so kommen sie im Lied «Versunken», das Brahms schon im Sommer 1873 begann, aber erst im Mai 1878 beendete, voll zum Ausbruch.



Beispiel 5



Beispiel 6

Dennoch verbindet beide Lieder neben der ABA-Form auch eine motivische Verwandtschaft, die aus dem verwandten Inhalt zu entspringen scheint; die Einteilung in zwei Motive a und b, in rauschende Arpeggien und in sich kreisende Terzen-Figuren, kehrt auch bei «Versunken» wieder. Die Arpeggien charakterisieren hier die Wogen der Liebe (Beispiel 5), kreisende Terzen dagegen in der zweiten Strophe das Gemunkel der Nixen (Beispiel 6).

Einige Zeilen des Gedichts scheinen Brahms besonders fasziniert zu haben; er hat sie in seiner Vertonung wiederholt: «Als ob die Erde dunkel und leuchtend die Tiefe wär.» Ein anderes wiederholtes Zeilenpaar lautet: «Als könnt ich des Himmels Sterne dort greifen in blauer See.» Es sind Traumbilder des *Als ob*, Traumbilder von der Einheit von Nähe und Ferne, von der Identität der Augen der Frau mit den Sternen am Himmel. Brahms brachte diesen Umschlag von Ferne zu Nähe durch die Rückung von Es-dur nach H-dur zum Ausdruck. Wie in einem Traum ver-



Beispiel 7

einer Lungenkrankheit sterben sollte, zugesandt. Diese Gedichte mögen Brahms an die glückliche gemeinsame Zeit mit Clara in Düsseldorf erinnert haben. Jedenfalls besitzt sein Lied «Versunken», ein Denkmal für den jungen Dichter wie auch für seine Eltern, überraschend einen schwärmerischen Schumann-Ton und trägt die für den späten Brahms ungewöhnliche Vortragsbezeichnung «sehr leidenschaftlich».

Inhaltlich geht das Schumannsche Gedicht über das Heines hinaus. War bei Heine der Wanderer ein fast unbeteiligter Betrachter der sich badenden Elfe, so wird das lyrische Ich bei Felix Schumann von den Augen der Nixe «mäch-

schmelzen damit entfernte Regionen zu einer Einheit (Beispiel 7).

Über allem aber schimmert auch hier der Regenbogen, der – dies sind die letzten Textworte – in die Tiefe des blauen Sees hineinstrahlt. An dieser Stelle symbolisiert er die Versöhnung zwischen den sonst getrennten Bereichen Ferne und Nähe, Geist und Leidenschaft, geistige und sinnliche Liebe.

Frühlingsträume als Melodie

Der alternde Brahms hat sein Inneres immer mehr verhüllt, immer mehr ver-rätselt. Nach «Therese» hat er kein Keller-Gedicht mehr vertont. Untergründig ging seine Verehrung für den Dichter freilich weiter. Im Februar 1881

bat er seinen Verleger Fritz Simrock um Keller-Bücher, da er alle seine entsprechenden Bände verliehen habe. «Ich habe von Keller jetzt glücklich gar kein Buch mehr – sie sind von der Sorte, welche immer verduftet.»²⁸ Im Sommer 1887 besuchte ihn der 68jährige Dichter persönlich am Thuner See. Im Februar 1888 äusserte sich Brahms in einem Brief an Fritz Simrock begeistert über den «Grünen Heinrich». Als Keller 1890 gestorben war, schrieb sich Brahms bogenweise Briefe des Dichters ab, um sie Freunden vorzulesen.

Ängstlicher als seine Liebe zu Keller verbarg Brahms die zu Elisabet von Herzogenberg. Da seine Chancen aussichtslos waren, hätten seine Bekenntnisse nur peinlich wirken können. Obwohl sie ihm lange Briefe schrieb und ihn erneut einlud, zog er sich immer wortkarger zurück. Ein Grund dafür war auch seine wachsende Eifersucht auf ihren Mann; immer schwerer fiel es ihm, die Kompositionen seines Rivalen zu loben. Seine sieben Hefte deutscher Volkslieder mit Klavierbegleitung sind wohl auch als künstlerische Antwort an Heinrich von Herzogenberg zu verstehen. Dieser hatte 1879 geistliche Lieder aus Franz Böhmes «Althochdeutschem Liederbuch» bearbeitet und sie Brahms zugesandt. Brahms war von den Liedern wie auch von den Böhmeschen Textvorlagen, die er nicht als echte Volkstexte anerkennen konnte, ebensowenig erbaut wie im Vorjahr von dem Hutgeschenk. Schon im Sommer 1878, als ihn die Herzogenbergs besuchen wollten, fühlte er sich nur in seiner Arbeit gestört; obwohl Brahms in Pörtschach allein eine 7-Zimmer-Etage bewohnte, quartierte er seine Leipziger Gäste in einem Nachbarort ein. Dennoch stand ein Bild Elisabet von Herzogenbergs ständig auf seinem Schreibtisch. Vielleicht war es nicht nur ein Zufall, dass er sich im Sommer 1880 in Bad Ischl das «Hotel Kaiserin Elisabeth» als ständiges Speiselokal aussuchte.

In den Liedern, die Brahms in den achtziger Jahren komponierte, ist häufig resignativ vom Tode die Rede, vom Kirchhof, vom Herbst, vom letzten Glück. Wenn noch einmal Frühlingsträume wiederkehren, dann nur noch ohne Worte, als Melodie. In einem Lied (auf einen Text von Klaus Groth) aus dem Jahre 1886 heisst es:

*Wie Melodien zieht es
Mir leise durch den Sinn,
Wie Frühlingsblumen blüht es
Und schwebt wie Duft dahin.*

*Doch kommt das Wort und fasst es
Und führt es vor das Aug,
Wie Nebelgrau erblasst es
Und schwindet wie ein Hauch.*

Aus den einstigen Sehnsüchten sind ir-reale Träume geworden, die nur noch musikalisch Gestalt annehmen können. Jedoch gibt es in der Neigung des späten Brahms zur instrumentalen Verschlüsselung auch Ausnahmen. Wie ein spätes Seitenstück zu «Salome» liest sich das Lied «Salamander» aus op. 107, in dem ein «böses» Mädchen das gepanzerte

Tier ins Feuer wirft. Die Schlusswendung des Gedichts ist typisch für die tieferen Sehnsüchte von Brahms:

*Sie meint, er soll verbrennen,
Ihm ward erst wohl zu Mut,
Wohl wie mir kühlem Teufel
Die heisse Liebe tut.*

Nixen und Ernste Gesänge

Im Jahre 1894 schrieb der greise Brahms in einem Brief: «Ich habe es weit genug gebracht. Man respektiert mich, meine Freunde und meine Gegner. Wenn man mich auch nicht liebt – man respektiert mich, das ist die Hauptsache.»²⁹ Diesem Schreiben, das an ähnliche Briefe von Gottfried Keller erinnert, ist freilich nicht ganz zu trauen. Dass ihm Ruhm und Ehre keinen wirklichen Ersatz für die fehlende Liebe bedeuteten, ist der letzten Vokalkomposition von Brahms zu entnehmen, seinen «Vier ernsten Gesängen». Für den vierten und letzten Gesang wählte er einen Abschnitt aus dem Korintherbrief, der ihm eine Summe seiner Lebenserfahrungen darstellte: «Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönend Erz, oder eine klingende Schelle.» Alle Geheimnisse, alle Weisheit, alle Erkenntnisse und aller Besitz, so fährt der Text fort, ist nichts gegen die Liebe, das höchste Gut. Im letzten Moment widerruft Brahms damit die Lebensmaxime, die er nach dem Tod Robert Schumanns für sich gewählt und für die er bei Gottfried Keller eine Bestätigung gefunden hatte.

Dieser vierte Gesang war Max Kalbeck zufolge ursprünglich nicht als Teil der «Vier ernsten Gesänge» konzipiert, sondern als Teil einer Symphoniekantate für Elisabet von Herzogenberg, die im Jahre 1892 nach schwerer Krankheit verstorben war. Max Kalbeck hat die Orchesterskizze zu dieser Symphoniekantate, in die Motive aus den «Ernsten Gesängen» eingewoben sind, beschrieben. Uns interessiert hier seine Beschreibung der Rückseite der Orchesterskizze: «Wir finden dort eine so gut wie vollständige Skizze zu dem letzten der «Ernsten Gesänge». Die beiden Hauptsätze seines Es-dur- und H-dur-Teils folgen einander hier unmittelbar, als hätte immer einer vom andern abgelöst werden sollen. Aber es lag vielleicht nur an dem hastigen Wunsch, den erhabenen Einfall des zweiten Themas festzuhalten, was den Schreiber verhinderte, nach der Schnur fortzufahren. Während er in eiligen dichtgedrängten Bleistiftzeichen die Noten zu «Wenn ich mit Menschen- und Engelszungen redete» hinwarf, läuteten schon die tiefsten Glocken seines Himmels herein; die Stimme sang: «Wir sehen jetzt durch einen Spiegel», und er fixierte die überirdischen Klänge, ehe sie entschwebten. Derselbe Vorgang wiederholt sich beim zweiten Anlauf; das sprühende Es-dur-Thema, das wie ein brennender Teich lodert und die ihm zugeworfenen Worte gierig ver-

zehrt, bricht abermals ab, als sich die wunderbare Fortsetzung der B-dur-Melodie meldet: «Jetzt erkenne ich's stückweise», jenes «Stirb und werde!», wie es nie zuvor erschütternder ausgesprochen und gesungen worden ist.»³⁰

Brahms skizzierte den Übergang also zweimal. In beiden Fällen behielt er aber den Wechsel der Tonarten, den Übergang von Es-dur nach H-dur, bei. Zwei getrennte Sphären gehen ineinander über. Nach Kalbecks Beschreibung geschieht der Übergang jeweils bei den Zeilen «Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Worte, dann aber von Angesicht zu Angesicht». Die Idee zu diesem Übergang kam Brahms anscheinend schon bei der hastig niedergeschriebenen Vertonung der einleitenden Textworte «Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete». Der Kompositionsprozess erweist sich als ein Prozess der schrittweisen Textexegese, auch als ein Prozess der Assoziation mit Brahms bereits vertrauten Gedanken und Bildern. In der Gegenüberstellung der Menschen- und Engelszungen ist ein Grundthema der «Ernsten Gesänge» angesprochen: die Polarität von Leben und Tod. Da Brahms diese Polarität ganz konkret als das Gegenüber von sich selbst und seiner verstorbenen Freundin deutete, konnte er bei der rätselhaften Rede vom Spiegel in einem dunkeln Wort, schliesslich beim Blick von Angesicht zu Angesicht die persönliche Interpretation nicht mehr zurückdrängen – die Kompositionsskizze wurde zum psychoanalytischen Traumprotokoll. In der Fortsetzung des Bibeltextes «jetzt erkenne ich's stückweise» komponierte Brahms einen fremden, eingeschobenen Text, in dem er offenbarte, was sein inneres Auge an dieser Stelle sah. In die Skizze sind hier die Worte eingetragen:

*Nun in dieser Frühlingszeit
Ist mein Herz ein klarer See.*

Brahms wiederholte die melodische Phrase mit einem ausweichenden Bass und setzte dazu die Verse:

*Und im Quelle badest du,
Eine Nix im goldnen Haar.*

Diese Verse entstammen dem Gedicht «Nixe im Grundquell», in dem Gottfried Keller bereits 1845 die zentrale Judith-Episode aus der Frühfassung seines «Grünen Heinrich» vorweggenommen hatte.

Weitere Textworte finden sich in Brahms' Skizze, und zwar zum Hauptthema die Rückert-Verse:

*Ich zog auf meinen Lebenswegen
Dem Schimmerlicht des Glücks entgegen.*

Der ganze Gesang macht deutlich, dass für Brahms dieses Schimmerlicht des Glücks nicht im Kellerschen Regenbogen der Ehre beschlossen war, sondern in der Liebe, genauer: in der nie gefundenen Einheit von Sinnlichkeit und Geistigkeit.

Max Kalbeck schreibt weiter: «Brahms hätte jene Phrase «Nun in dieser Frühlingszeit ist mein Herz ein klarer See»,



Beispiel 8

wie das Lied, dem sie entnommen, mit unbarmherziger, aber gerechter Kritik der Vergessenheit überantwortet, wenn sie eben nicht eine magische Kraft für ihn besessen hätte. Und diese Kraft ging von dem Frauenbild aus, das im Quellgrund seiner Seele badete. So unwiderstehlich war der Reiz des tiefverborgenen Zaubers, dass er sich nicht enthalten konnte, die Worte Kellers dem musikalischen Zitat beizufügen, obwohl er sie gar nicht brauchte. ... Was er der Lebenden niemals gestand, bekannte er der Toten.»³¹

Wahrscheinlich bedeutete das Kellersche Gedicht «Nixe im Brunnquell», das inhaltlich nicht nur der Judith-Episode, sondern auch den 1878 vertonten Gedichten «Sommerabend» und «Versunken» so auffallend ähnelt, für Brahms mehr als ein Bekenntnis zu Elisabeth von Herzogenberg. Wahrscheinlich ist darin seine Grundsehnsucht nach einem in sich ruhenden, befriedeten Glück, überhaupt nach Geborgenheit, ausgedrückt.

*Nun in dieser Frühlingszeit
Ist mein Herz ein klarer See,
Drin versank das letzte Leid,
Draus verflüchtigt sich das Weh.*

*Spielend meine Seele ruht,
Von der Sonne überhaucht,
Und mit Lieb' umschliesst die Flut,
Was sich in dieselbe taucht.*

*Aber auf dem Grunde sprüht
Überdies ein Quell hervor,
Welcher heiss und perlend glüht
Durch die stille Flut empor.*

*Und im Quelle badest du,
Eine Nix' mit goldnem Haar;
Oben deckt den Zauber zu
Das Gewässer tief und klar.*

Innenwelt und Aussenwelt, Nähe und Ferne, kühle Besonnenheit und wärmende Glut sind hier eins geworden. Das Herz ist wie ein klarer See, die Seele ist ruhig in ihn eingebettet. Schon in dem Lied «Versunken» hatte sich für Brahms ideale Geistigkeit und Sinnlichkeit miteinander versöhnt. Der Übergang zwischen den Sphären geschah dort bei den Textworten:

*Als würde die seligste Ferne
Dort unten reizende Näh,
Als könnt ich des Himmels Sterne
Dort greifen in blauer See.*

Musikalisch vollzog sich dieser Übergang im Wechsel von H-dur nach Es-dur und schliesslich wieder nach H-dur. Eben jenen Übergang von Es-dur nach H-dur vollzog Brahms aber auch im letzten seiner vier ernstesten Gesänge. Für den Übergang verwendete er hier eben jene melodische Phrase, die in der Skizze mit den Keller-Worten

«Nun in dieser Frühlingszeit ist mein Herz ein klarer See» verbunden war (Beispiel 8).

Schon in H-dur steht dann die ausdrucksvolle Melodie «Wir sehen jetzt durch einen Spiegel». Als Spiegel war in jenem Keller-Gedicht der See bezeichnet worden. Spekulation mag es bleiben, ob Brahms die Tonarten H-dur und Es-dur auch als Symbole für Johannes und Elisabeth gedeutet hat – immerhin wählte er auch für das Lied «Wie bist du, meine Königin», das er 1864 der damals 16jährigen widmete, die Es-dur-Tonart. Deutlich ist aber, dass dieser Übergang für ihn die späte Synthese von sinnlicher und geistiger Liebe symbolisierte.

Albrecht Dümmling

¹ Vgl. Constantin Floros: Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik. Wiesbaden 1980; sowie derselbe: Schumanns musikalische Poetik. In: Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I, S. 90 ff.

² Vgl. Floros S. 84 ff.

³ Zitiert nach Hans A. Neunzig: Johannes Brahms in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1973, S. 23.

⁴ Vgl. Paul Schaffner: Der «Grüne Heinrich» als Künstlerroman. Stuttgart und Berlin 1919, S. 96 ff.

⁵ Zur Bürgerlichkeit als Lebenshaltung bei Keller vgl. Hanna Wildholz: Mensch und Stand im Werke Gottfried Kellers. Bern 1969, S. 134 ff.

⁶ Vgl. Thomas Boyer: Brahms as Count Peter of Provence: A Psychosexual Interpretation of the Magelone Poetry. In: Musical Quarterly 1980, S. 262 ff.

⁷ Gustav Ophüls: Brahms-Texte. Sämtliche von Johannes Brahms vertonten und bearbeiteten Texte. Ebenhausen bei München 1983, S. 51, 87, 95, 96, 121, 144.

⁸ Eine genauere Interpretation dieses Liedes, auch im Vergleich mit den Vertonungen Hugo Wolfs und Hans Pfitzners, bei A. Dümmling: Gottfried Keller vertont von Johannes Brahms. Hans Pfitzner, Hugo Wolf. München 1981 (= Lied und Lyrik Bd. 3).

⁹ Brahms, Briefwechsel Bd. 1: Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg. Berlin 1912, S. 42.

¹⁰ In seinen Briefen an Clara Schumann verwendete Brahms gelegentlich auch die Anrede «Liebe Frau Mama».

¹¹ Vgl. auch Kellers gleichnamiges Dramenfragment vom August 1849. Dazu Gerhard Kaiser: Gottfried Keller. Das gedichtete Leben. Frankfurt/M. 1981, S. 250 ff.

¹² Zur Ähnlichkeit der beiden Frauengestalten vgl. Karl Rick: Gottfried Kellers Alte Weisen. In: Festschrift für Berthold Litzmann. Bonn 1920, S. 428.

¹³ Luzius Gessler: Lebendig begraben. Studien zur Lyrik des jungen Gottfried Keller. Bern 1964, S. 101.

¹⁴ Vgl. Carl Ludwig Schleich: Besonnte Vergangenheit. Berlin 1922, S. 129 ff.

¹⁵ Noten und vergleichende Interpretationen bei Dümmling a.a.O.

¹⁶ Briefwechsel Brahms – Herzogenberg Bd. 1, S. 180.

¹⁷ Ib.

¹⁸ A.a.O., S. 181.

¹⁹ A.a.O., S. 182.

²⁰ Max Kalbeck, Johannes Brahms. Berlin 1904 bis 1914, Bd. III, 1, S. 223.

²¹ Briefwechsel Brahms – Billroth, S. 222.

²² Kalbeck Bd. III, 1, S. 347.

²³ Vgl. auch die Diskussionen über Geldfragen im Briefwechsel Brahms – Clara Schumann. Am 1. Januar 1874 beispielsweise fragte sie an: «Hast Du denn Dein Geld gut angelegt? Doch nicht in österreichischen Papieren?» Brahms, der deutsch-nationale Patriot – er hatte seinem «Triumphlied» ursprünglich den Untertitel «Auf den Sieg der deutschen Waffen» gegeben –, legte darauf sein Geld in Preussischen Staatspapieren an.

²⁴ Kalbeck Bd. IV, S. 139.

²⁵ Keller selbst hat in einer späteren Fassung des Gedichts «Abendregen» statt vom Regenbogen der Ehre wieder vom Regenbogen des Friedens gesprochen.

²⁶ Kalbeck III, 1, S. 59.

²⁷ Kalbeck III, 1, S. 197.

²⁸ Briefwechsel Brahms – Simrock Bd. 2, S. 167.

²⁹ Kalbeck Bd. IV, 2, S. 384.

³⁰ Kalbeck Bd. IV, 2, S. 448.

³¹ Kalbeck Bd. IV, 2, S. 451.