

Walter Niemann

Die lyrischen Klavierstücke von Johannes Brahms

In den Sammlungen mit zweihändigen lyrischen Stücken (Intermezzi, Fantasien, Capriccios, Balladen, Rhapsodien, Romanzen) der op. 76 (zwei Hefte), 116 (zwei Hefte), 117, 118, 119 hat der Meister unvergleichlich viel weniger Hebbelsche, als Theodor Stormsche Stimmungen in die Formen der Kleinkunst für Klavier gefaßt. Hanslick hat diese Beiträge zum Klaviercharakterstück, die nur im op. 76 dem Ende der siebziger, in allen übrigen Heften aber dem Anfang der neunziger Jahre angehören, Monologe genannt. Damit ist einmal ihr ganz und gar persönlich-subjektiver, dann ihr innerlicher, versonnener und die Sinnigkeit, Anmut, Schwärmerei, Resignation und Elegie zum überwiegenden Teile durchaus vorziehender Charakter gekennzeichnet. Je späterer Brahms, desto intimer und weitabgewandter werden diese Stücke. Der Form nach Spätblüten Mendelssohnscher, Schumannscher, Kirchnerscher, Jensenscher oder Hellerscher Klavierpoesien in kleinen Formen, erscheinen sie in der Empfindung und in der, dem Schweren, Ernsten zugeneigten Lebensauffassung seelisch unendlich vertieft und geistig gesteigert.

Eine schärfere Gattungsbestimmung ist unmöglich. Zunächst: auch ihre Titel helfen da zu nichts. Die Intermezzi sind ganz und gar keine „Zwischenspiele“ zwischen andern Stücken; die Capriccios verleugnen den von Mendelssohn her gewohnten neckisch-anmutigen Capricencharakter der Romantik in jeder Weise; die einzige Rhapsodie in Es-dur aus op. 119 hat mit dem wirklich rhapsodischen Lisztschen Typus nicht das geringste gemein, und nur die eine Ballade und die eine Romanze aus op. 118 entsprechen im ganzen unsren gewohnten Vorstellungen von diesen Gattungen. Nur soviel läßt sich sagen, daß alle gärende Leidenschaft,

alle norddeutsche unwirsche, üble Laune und Heftigkeit, alles, von dem die Liebeslieder-Walzer singen: „Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten!“ in den Capriccios braust und stürmt, daß die Intermezzi vorwiegend der Sinnigkeit, Anmut und Resignation gewidmet sind, daß die Fantasien (op. 116) nur als Sammeltitle für zwei Hefte mit Intermezzos und Capriccios gelten, daß die Rhapsodie und Ballade aus op. 118 pathetisch-heroisch, die Romanze aus demselben Heft lyrisch-idyllisch geartet ist. Die Gattung der Intermezzi und Capriccios ist Brahms ganz und gar eigentümlich. In den Intermezzis versenkt er sich sinnend und träumend in sein Inneres, in den Capriccios setzt er sich leidenschaftlich mit der Außenwelt auseinander. Die Brahms'schen Intermezzi sind durchweg herrliche, tief zu den verborgenen Quellen des Gefühlslebens hinabsteigende Stücke, die von einer wunderbar beruhigenden und sich bei näherem Eindringen mehr und mehr erschließenden Tiefe und Intensität der Empfindung beseelt sind und in ihrem weichen Wohllaut des Klanges das Märlein vom herben und spröden Brahms aufs schönste Lügen strafen. Einzig die im Hauptsatz hochebregte g-moll-Ballade aus op. 118 und die festlich-prunkende, wuchtige und tatenstolze Es-dur-Rhapsodie aus op. 119 sind die pathetisch-heroischen, männlich-kraftstrotzenden und mit den Balladen und Rhapsodien op. 10 und 79 zusammenzuhaltenden Beiträge zu dieser Galerie sanfter, anmutiger oder leidender Frauengestalten. Alle diese Stücke sind durchaus intimer Natur und daher vor allem ideale Hausmusik. Nach poetischen „Programmen“ wird man vergebens suchen. Nur der ersten Nummer der drei Intermezzi op. 117 in Es-dur sind die Worte eines schottischen Volksliedes (Lady Anne Bothwells Lament)

„Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn“

in Herders Übertragung vorangesetzt. Brahms hat diese drei tief-resignierten und dunkel abgedämpften Stücke bezeichnenderweise einmal zu Freund Rudolf von der Leyen die „drei Wiegenlieder

seiner Schmerzen“ genannt. Doch sie sind wieder voneinander so verschieden, wie die vielen übrigen Stücke. Alle diese Brahms'schen „Lyrischen Stücke“ sind auch darin echte Charakterstücke, daß ein jedes von ihnen einen ganz bestimmten Charakter, eine besondere Individualität darstellt.

Ich fasse das einzelne im ganzen zusammen. Zunächst wenden wir uns zu den verhältnismäßig wenigen Nummern dieser Sammlungen, die mehr Hebbelschen als Stormsches Geistes voll sind. Das sind zunächst fast alle sieben Capriccios. Sie sind recht eigentlich Brahms' „Nachtstücke“ im romantischen, Schumannschen Sinn. Durch das unheimlich und unruhig bewegte Capriccio in fis-moll (op. 76, Nr. 1) fegt und weint der Herbstwind auf Hebbelisch mondbeleuchtetem, einsamen Kirchhof; das in cis-moll, Nr. 5 der gleichen Sammlung, „sehr aufgeregte, doch nicht zu schnell“, zeigt schon in seinem Metrum — zwei Achtel synkopisch gegen drei — die schweren inneren und äußeren Hemmungen, die sich seinem schwerblütig vorwärtsdrängenden Helden im Lebenskampf entgegenstellen; das in C-dur des gleichen Werkes (Nr. 8) aber mit seinem wundervollem, wie in heißem Glücks- und Dankesgefühl sich hebenden und senkenden Schluß (*più Adagio*) wendet sich von Heibel ab zu wärmeren und lebensfreudigeren Kreisen und bildet — freilich nicht in dem dichtgesponnenen und verhäkelten Netz seines auf Arpeggienformen und gebrochenen Akkorden gegründeten Satzes — den Übergang zum populärsten und meistgespielten Capriccio dieses op, 76, der zweiten, pikant ungarisch gefärbten Nummer in h-moll. Den aufgeregten Elegienton leidenschaftlichster Erregung und empörten Unmuts des Brahms'schen Capriccio wahren auch die drei Capriccios der Fantasien op. 116, das trotzige und ungebärdige in d-moll (Nr. 1) mit seinem harten Szorfatis auf dem leichten Taktteil des letzten der drei Achtel, das hocherregte in g-moll (Nr. 3) mit seinem breit akkordisch und kraftvoll hingelagerten Es-dur-Mittelteil (*un poco meno Allegro*) und das ihm im Charakter eng verwandte in d-moll (Nr. 7) mit seinem zarten und phantastischen, Schumannisch synkopierenden Mittelsatz.

Aus Theodor Storms weich und elegisch gestimmter lyrischer

Welt sind alle achtzehn Brahms'schen Intermezzi geboren. Sie sind der eigentlichste, echtste und auch ihrer Zahl nach stärkste Gefühlskern all dieser vielen kleinen Brahms'schen Charakterstücke. Zunächst eine Gruppe der sinnigen Anmut und kleinemalerischen Zierlichkeit. Dahin gehören aus op. 76 das Intermezzo in As-dur (Nr. 3) und B-dur (Nr. 4) aus dem ersten und das in A-dur (Nr. 6) aus dem zweiten Heft. Die dritte Nummer, hell und licht in den Diskant verlegt, ist eine entzückende Serenade zur Laute; die linke Hand begleitet zupfend und arpeggierend, die rechte schwärmt und schmachtet synkopisch. Der vierten mit der synkopisch gebundenen ostinaten Mittelstimme auf es im Alt und dem im romantischen Moll-Dur schillernden Terzen-Seitensatz ist ein gut Teil Wehmut und Unruhe beigemischt. Die sechste ist ganz sanfte Schwärmerei, ganz stilles Glück und zartes, sehnsüchtiges Verlangen, und auch das fis-moll des Mittelsatzes vermag keine ernstlichere Trübung herbeizuführen. Von entzückender Schönheit ist der immer ruhiger, leiser und süßer verdämmernde Schluß mit seiner heimlichen Subdominantwirkung: solche zartromantische Codas hat nach Schumann nur noch Brahms geschrieben. Dann eine zweite, ungleich größere Gruppe der stillen Elegie, der resigniert unter Tränen lächelnden, sanften und sinnigen Grazie. Zu ihr gehört der ganze übrige Rest an Intermezzi. Schon dadurch wird der einschneidende innere Unterschied zwischen jenem ersten Heft mit lyrischen Stücken op. 76 und den fast zwei Jahrzehnte späteren op. 116—119 sofort jedem klar. Wenn man mit Recht diese spät-Brahms'schen „Kinder des Herbstes, goldene saftige Früchte voll reifer, starker Süße“ genannt hat, so deutet das vor allem auf ihren meist tiefresignierten, müden und weltschmerzlich-pessimistischen Grundton hin. In den Intermezzi klingt er natürlich am feinsten und ergreifendsten durch. Die „stillen Herbstbilder“ überwiegen. Zu ihnen rechne ich aus den Fantasien op. 116 das Intermezzo in a-moll (Nr. 2) mit seinem süß und sanft in der Höhe wie aus Nachtigallenbrust klagenden Mittelsatz, das in E-dur (Nr. 4) mit seinem eigentümlich lockeren und wie improvisatorisch aus einem Triolenmotiv herauswachsenden thematischen Gefüge und seinem lind und sanft beruhigenden Sei-

tensatz, das in e-moll (Nr. 5), dessen pausenddurchwirkter Satz nun das äußere Notenbild seiner schluchzenden und seufzenden Schwermut ist, und endlich das zweite in E-dur (Nr. 6), ein ganz langsames stilisiertes Menuett, dessen zart gedämpfte sinnige Grazie durch die stark chromatisierende Mittelstimme sofort in die Sphäre süßer Wehmut gerückt erscheint. Ganz und gar zu den stillen Herbstbildern gehören die drei Intermezzi op. 117. Das „schottische Wiegenlied“ (Nr. 1), eines der geliebtesten und gespieltesten Klavierstücke unseres Meisters, scheint im sanften Hauptsatz mit seiner im Alt versteckten Melodie nur stilles Mutterglück zu atmen; allein seine häufigen sinnenden Zögerungen, und vor allem das beklommene Wechselgespräch seines dunkel gedämpften es-moll-Mittelsatzes (Più Adagio) verrät den geheimen und ahnenden Schmerz der Seele. Die zweite Nummer dieser Sammlung in b-moll stellt den Menschen (Mittelsatz in Des-dur) in den fahl und flüchtig dahinwirbelnden Herbstwind hinein. Dieser innerlich unruhige und unrastige Hauptsatz, der sich in weitgriffigen Arpeggienformen auslebt, ist thematisch kaum irgendwo zu fassen ; erst in der Coda (Più Adagio) verdichtet sich das geister- und schattenhafte Stück in der Wiederholung des Seitensatzes zu einer jener tief und intensiv beseelten, ergreifenden Lebensklage, an denen die Brahms'sche Kunst so reich ist. Die dritte Nummer vollends (cis-moll) schreitet in starrem Schmerze und im Rhythmus eines stilisierten Trauermarsches dahin, und auch der in punktierten Rhythmen synkopierte A-dur-Mittelsatz (più moto ed espressivo) bringt in seiner sehnenden und drängenden Unruhe keinen helleren Zug in dies düstere Bild. Von den Intermezzi des op. 118 gehört die zweite (A-dur) und sechste (es-moll) Nummer in diese Gruppe. Das A-dur-Intermezzo ist der edlen und ruhevollen melodischen Schönheit seines Hauptsatzes und dem im zweiten Teil zum Fis-dur-Kanon in Vierteln gewandelten, zart-elegischen fis-moll-Mittelsatz — den man mit dem ganz ähnlichen in gleicher Tonart in Nr. 6 des op. 76 zusammenhalten wird — eines der herrlichsten Hauptstücke Brahms'scher Klaviermusik kleinerer Form. Die sechste Nummer möchte man „Römische Elegie“ überschreiben: sie ist ganz Todesahnung, Vergänglich-

keit, Herbststimmung und damit an die Seite der Intermezzi in b-moll (Nr. 2) und cis-moll (Nr. 3) aus op. 117 zu stellen. Von ersterem hat sie die unheimlich rauschenden Arpeggiengänge, die der kalte Wind in den Kronen der herbstlich sich entblätternden Bäume harft; von letzterem die todestraurige Kirchhofsstimmung ihres Hauptsatzes, Detlev von Liliencrons „Gewesen“. Wie herzergreifend klagt das eröffnende, etwa einer Klarinette oder Oboe zuerteilte Solo in der rechten Hand, mit wie unerschöpflich beredten Klagelauten bauen sich die weichen Terzen enggeführt nach oben auf! Doch im Ges-dur-Mittelsatz steigt die stolze heldische Vergangenheit vor dem Auge des schmerzlich bewegten Wanderers in tragischer Größe auf. ... Diese innere Linie schwermutsvoller Resignation führen die Intermezzi des op. 119 in zwei Stücken, in der ganz in ein unendlich zartes Mondschein-gespinst gebrochener übermäßiger Dreiklänge aufgelösten ersten (Adagio, h-moll) und in der in unruhigem Herzschlag pochenden und aufgeregten drängenden zweiten Nummer (e-moll) mit der berückenden, thematisch durch rhythmische Umwandlung aus dem Hauptsatz gewonnenen Wiener Ländleridylle ihres E-dur-Mittelsatzes (Andantino grazioso) zu Ende. Bleibt der kleine Rest leidenschaftlich erregter, balladisch oder heiter gestimmter Intermezzi dieser späten Hefte. Da ist der empörte Sinnen- und Herbststurm des Intermezzo in a-moll (op. 118, Nr. 1), da ein engmaschiges und eng verhäkeltes Wechselgespräch in atemlosem Lauf (op. 118, Nr. 4 in f-moll), da ein sinnig, aber auch neckisch (die kleinen „Spritzer“) vergnüglicher Parkspaziergang (op. 119, Nr. 3 in C-dur) um die sprühende und funkelnde Fontäne. Den Ton einer volkstümlichen Ballade oder Sage aber hat Brahms nur einmal, in der grau getönten und auf den ersten Blick gar unscheinbaren siebenten Nummer des op. 76 angeschlagen.

Den Schluß dieses Kronschatzes Brahmsscher lyrischer Stücke macht je eine Ballade (op. 118, Nr. 3 in g-moll), Romanze (op. 118, Nr. 5 in F-dur) und Rhapsodie (op. 119, Nr. 4 in Es-dur). Die männlich-kraftvolle und energisch markierte Ballade mit ihrem, in zart und romantisch gebrochenen Farben abgedämpften, weich schwärmenden H-dur-Mittelsatz ist so eine Art Miniaturausgabe

der vier Balladen op. 10. Mit dieser Ballade kehrt dem alternden Meister der nordische Ton des Jünglings noch einmal zurück. Die liebliche Romanze, im Thema im doppelten Kontrapunkt angelegt und im Mittelsatz (Allegretto grazioso) über dem Orgelpunkt des wiegenden D-dur-Dreiklages im Baß gebaut, ist eine der köstlichsten und freundlichsten Pastoralidyllen des Meisters. Wie in diesem Mittelsatz sein viertaktiges Thema figurativ abgewandelt und in immer lebendigere rhythmische Bewegung gewissermaßen aufgelöst wird, das ist so reizend naiv erdacht und liebenswürdig durchgeführt, daß man den Urkeim dieser Romanze im Hirtenleben des sonnigen Italien suchen möchte! Die Rhapsodie steht den beiden Rhapsodien des op. 79 an Bedeutung des Inhalts, Wucht der Diktion, wie an Größe und Weite der Form durchaus ebenbürtig zur Seite. Gleich jenen ist sie ein Gruß aus nordischer Heldenzeit: kraftstrotzend, sieghaft, tatenlustig, phantastisch und geheimnisvoll im Mittelsatz und durch und durch romantisch! Der Schluß reckt sich zu drohender Größe auf und dunkelt zu es-moll nach. Für Kleinmalerei und Detailkunst ist in diesem großflächigen Stück kein Raum ; einzig in der rhythmischen „Auflösung“ des Hauptthemas bei seiner Wiederkehr im pp lebt der alte Brahms. Was sonst aus diesem Prachtstück Brahmschen großen, pathetischen Stils in der Klaviermusik spricht, ist heiße, ungebärdige und sinnenstarke ewige Jugend.

aus „*Brahms*“
von Walter Niemann
Copyright 1929 by
Schuster und Löffler in Berlin