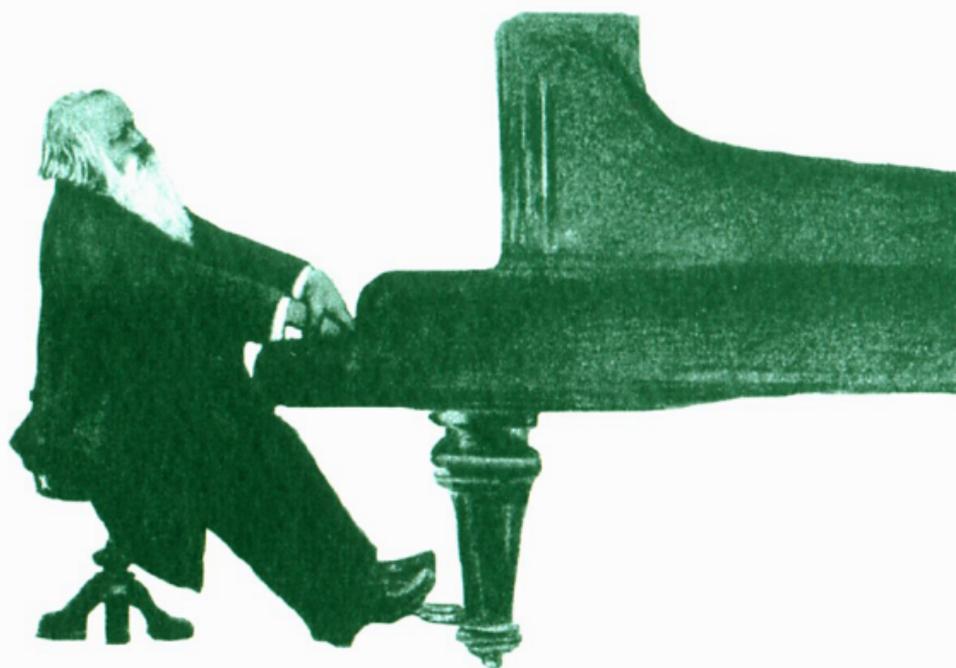


Gustav-H. H. Falke

Johannes Brahms

Wiegenlieder meiner Schmerzen –
Philosophie des musikalischen Realismus



Lukas Verlag

Johannes Brahms

Gustav-H. H. Falke

JOHANNES BRAHMS

*Wiegenlieder meiner Schmerzen -
Philosophie des musikalischen Realismus*

Lukas Verlag

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Falke, Gustav-Hans H.:

Johannes Brahms : Wiegenlieder meiner Schmerzen -

Philosophie des musikalischen Realismus /

Gustav-H. H. Falke. - Berlin : Lukas Verl., 1997

ISBN 3-931836-07-X

© by Lukas Verlag

Erstausgabe, 1. Auflage 1997

Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte

Kollwitzstr. 57

D-10405 Berlin

Abbildungen: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin

Reprographie: SatzArt, Berlin

Umschlag und Satz: Verlag

Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg

gedruckt auf umweltfreundlichem Papier

Printed in Germany

ISBN 3-931836-07-X

Inhalt

Vorwort	6
Die Kunst der Vermittlung <i>Vom Sinn der Kompositionstechniken</i>	10
Poesie des Herzens, Prosa der Verhältnisse <i>Der Sonderweg des poetischen Realismus</i>	37
Nimm sie hin denn, diese Lieder <i>Die Grenzen von Schumanns Frührealismus</i>	61
Zigarrenstummel unterm Bett <i>Brahms als gründerzeitlicher Mensch im Futteral</i>	85
Wiegenlieder meiner Schmerzen <i>Brahms' realistische Versöhnungen</i>	110
Auflösungserscheinungen <i>Die Logik der kompositorischen Entwicklung</i>	143
Literatur	179

*... und senkt' auch meine Liebe
und meinen Schmerz hinein.*

Vorwort

Die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gilt in der Kunst als Epoche des Realismus. Brahms dagegen wird gemeinhin als Romantiker, allenfalls als Spätromantiker bezeichnet. Wenn diese Qualifikation berechtigt ist, zerbricht der Gedanke eines einheitlichen Zeitgeistes. Oder zumindest steht die Brahms'sche Musik als Anachronismus da. Die Romantik kann als Versuch aufgefaßt werden, die historische Situation nach der französischen Revolution ästhetisch auszulegen. Der Realismus bezieht sich entsprechend auf die Industrialisierung und ihre sozialen Folgen. Und Brahms? Abstrahiert er von aller historischen Realität? Ist es überhaupt denkbar, daß Kunst sich den Problemen, Stimmungen, Sensibilitäten ihrer Zeit entzieht? So lautete die Ausgangsfrage der Überlegungen, die zum vorliegenden Buch geführt haben: Wie müssen die musikalischen und die literarischen Phänomene dargestellt werden, damit die Zeitgenossenschaft von Brahms und den poetischen Realisten nicht als etwas Rätselhaftes, sondern als etwas Selbstverständliches erscheint? Zugleich gab mir diese Frage Gelegenheit, an einem Beispiel zu prüfen, auf welche Art und Weise die Parallelität der Künste untereinander gedacht werden kann und auf welche Art und Weise sie auf gesellschaftliche Gegebenheiten reagieren.

Im ersten Schritt waren die Brahms- und die Realismusforschung zu prüfen. So wird im ersten Kapitel der Nachweis versucht, daß die musikwissenschaftliche Behandlung der Eigentümlichkeiten des Brahms'schen Komponierens auf offene Fragen führt, die sich mit den in der Literaturwissenschaft entwickelten Modellen der Realismusforschung, die im zweiten Kapitel dargestellt werden, leicht auflösen lassen. Bei der Sichtung der Brahmsforschung machte sich mir immer befremdlicher bemerkbar, daß die Musikwissenschaft nur rudimentär über eine Theorie musikalischer Bedeutung verfügt. Es gibt zwar Bemühungen um eine musikalische Semantik, aber sie operieren meist mit Komponistenäußerungen oder verfolgen Topoi, statt deren Ausgestaltung im individuellen Werk zu interpretieren. Es gibt wohl auch Beschreibungen des Ausdrucks einzelner Stellen. Aber in

das Gebiet, das von Hegel und Adorno her ganz selbstverständlich als das Zentrum erscheint: die Aufgabe, Form als Gehalt zu denken, machen nur einzelne Wissenschaftler gelegentliche Ausflüge, schlecht mit Interpretationen verproviantiert, kaum mit begrifflichem Kartenmaterial versehen.

Das Feld musikalischer Bedeutung ein wenig näher erkundend, wird im dritten Kapitel am Beispiel des Verhältnisses der Brahms'schen Musik zum Schumann'schen Spätwerk versucht, Ausdruck als musikalische Art des Abbildes zu fassen. In seinem Festhalten oder Wiederbeleben der tradierten Formen, so das zentrale Interpretament, überschreitet Brahms eine rein ausdrucksstarke Musik. Mit den Formen sollen die unterschiedlichen Affekte zu einem einheitlichen Charakter zusammengebracht werden. In der Einheit eines Charakters stellt Musik Individuation dar – wie dies literarisch in der Einheit eines Lebenszusammenhangs erfolgt. Das öffnet die Betrachtung der Musik in Richtung auf deren gesellschaftlichen Zusammenhang. Im vierten Kapitel wird versucht, die Brahms'schen Formen und Techniken mit gründerzeitlichen Lebenshaltungen in Verbindung zu bringen.

Die ersten beiden Kapitel beziehen Musik und Literatur aufeinander. Das dritte Kapitel fragt nach dem Sinn musikalischer Form, das vierte bezieht diese Form auf ihre historische Realität. Welche Modelle von Individuation Brahms' Musik konkret anbietet, was seine Besonderheit im Spektrum des poetischen Realismus ausmacht, soll das fünfte Kapitel ausmessen. Und im sechsten Kapitel soll die Entwicklung des Brahms'schen Komponierens als Prozeß der Selbstreflexion dieser realistischen Modelle von Individuation nachgezeichnet werden. Den leitenden Gedanken gibt dabei, daß die Verabschiedung der Tonalität (und entsprechend in der Malerei die Bewegung zur Abstraktion) ihren Sinn erst freigibt, wenn sie als Verabschiedung eines bestimmten Modells von Individuation genommen wird. Von hier aus läßt sich meine Ausgangsfrage verallgemeinern: Hat Kunst eine Geschichte?

Mein Interesse ist kein vorrangig musikwissenschaftliches, sondern ein philosophisches. Aber ich bin davon überzeugt, daß sich die philosophischen Probleme erst beim Ergründen des Materials in ihrer eigentlichen Gestalt zeigen. Und das Material wiederum ist natürlich immer schon durch die Einzelwissenschaften erschlossen. Daß die Verbindung von Grundproblemen

der Ästhetik mit musikalischen Detailfragen dem einen eine Torheit, dem anderen ein Greuel sein mag, muß ich ertragen. Unverzeihlich wäre dagegen, wenn mein musikphilosophischer Blickpunkt zu Fehlern in der musikalischen Analyse geführt hätte.

Gegen das formanalytische Apriori der Musikwissenschaft wie gegen die Ansätze zu einer musikalischen Semantik setze ich den Gedanken eines musikalischen Sinnverstehens, einer interpretierenden Musikwissenschaft. Ich weiß nicht, wieweit ich derzeit in der Lage wäre, dies methodisch zu explizieren. Der Raum dazu fehlte allemal. Zu einem Überwuchern des Textes mit Anmerkungen hätte – angesichts der Fülle kleiner Bezugnahmen – das wissenschaftlich detaillierte Nachweisen der Zitate geführt. Ich habe jedoch nur allbekanntes Material benutzt, das der Interessierte mit Hilfe des Literaturverzeichnisses schnell identifizieren kann.

Dem Haupttext ist, kursiviert, ein weiterer eingeflochten, der auf Probleme der musikalischen Brahms-Interpretation eingeht und einzelne Tonträgerinspielungen bespricht. Das ist teils eine formale Spielerei, die mir Anlaß gibt, Beobachtungen und Reflexionen aus meiner Tätigkeit als Musikkritiker einzubringen. Der Spielerei unterliegt jedoch ein methodischer Ernst. Musik ist ein sinnliches Phänomen. Wir hören Musik. Und auch wenn wir sie lesen, geht in dieses Lesen die Hörerfahrung ein. Der Analytiker dürfte sich über sich selber täuschen, wenn er denkt, nur objektive Strukturen des Textes festzustellen. Die Entscheidung, was wesentlich und was unwesentlich für die Analyse ist, wird vom Höreindruck gelenkt. A fortiori gilt das für ein sinnhaftes Verstehen von Musik. Wie die Musik zu verstehen sei, kann ich nur ausmachen in Auseinandersetzung damit, wie sie von musikalischen Interpreten verstanden wird.

Mit dem poetischen Realismus kategorial reflektiert umzugehen, habe ich bei Karl-Robert Mandelkow gelernt. Meine Versuche in Richtung auf eine Musikkritik als Interpretationskritik wurden von Stephan Speicher kritisch begleitet. Kontur erhalten haben die Gedanken dieses Buches in Auseinandersetzung mit Jens Hagestedt, Andreas Hellmedach, Rahel Jaeggi, Werner Konitzer, Claus-Artur Scheier, Helga Schwalm. Ohne das behutsame Drängen meines Verlegers, Frank Böttcher, wäre das Buch kaum wirklich in Angriff und keinesfalls so schnell fertig geworden. Ohne die akribischen Korrekturen des gesehe-

den Nachbarn wäre seine Gestalt noch mangelhafter. Für die mittägliche Rekreation sorgte der Fischstand der Eisenbahn-Markthalle, eine grüne Stelle in der mondialisierten Prosa. Ihnen allen sei gedankt.

Berlin, Frühlingsanfang 1997

Die Kunst der Vermittlung

Vom Sinn der Kompositionstechniken

Aimez-vous Brahms »the progressive«? heißt ein Band der Reihe *Musik-Konzepte*. Wie immer dieser Titel genau gemeint sein mag, er wird durch keine Einleitung erläutert, suggeriert er doch, daß bei Brahms zwei Sprachen im bloßen Schein einer einheitlichen Aussage zusammentreten. Die Geschmacklosigkeit des Editoreneinfalls ist geradezu Index einer prinzipiellen Unwahrheit. Das Herbstliche, die Sextenseligkeit, die Melancholie der Unbefriedigten, sie sollen getrennt werden von den kompositionstechnischen Errungenschaften: neunzehntes Jahrhundert im Ausdruck, zwanzigstes Jahrhundert in der Konstruktion. Erregen schon allgemein Versuche, in Werken Totes von Lebendigem säuberlich zu scheiden, hermeneutisches Mißbehagen, so werden hier darüber hinaus schlechthin scheidende Grenzen gezogen zwischen dem Fühlen und dem Denken, zwischen den Intentionen und den Leistungen. Dabei belehrt die einfachste Reflexion darüber, daß ein Ausdruckswille sich seine Mittel schaffen muß, wie umgekehrt technische Veränderungen einen neuen Ausdruckscharakter mit sich bringen. Brahms' technischen Innovationen müssen ästhetische Intentionen zugrundeliegen, das als typisch gehörte Klangbild muß mit den neuen Techniken zusammenhängen. Im tiefsten Grunde sind es das formanalytische Apriori der Musikwissenschaft und dessen schlechte dualistische Metaphysik, die sich im Bilde eines Brahms niederschlagen, der progressiv wider Willen gewesen sei. Man könne, so wird vorausgesetzt, das Tun unabhängig vom Sinn dieses Tuns betrachten. Musik aber ist ein sinnhaftes Phänomen. Warum sollte man sich sonst für sie interessieren?

Auch Schönberg, auf den die Fortschrittspartei in ihrer Verehrung des fortschrittlichen Brahms zurückgeht, teilt dualistisch zwischen Stil und Gedanken (engl.: idea). Aber anders als in der Musikwissenschaft üblich nimmt er den Gedanken durchaus als das Wesentliche. Das Konstruktive, für das er Brahms Anerkennung zollt, betrifft demgegenüber nur die »Organisation, die die Darstellung des musikalischen Gedankens verständlich macht.« Von den Brahms'schen Gedanken sagt er dann zwar, außer be-

wundernden Hinweisen auf das ›O Tod, O Tod, wie bitter bist du!«, nichts. Selber Schöpfer, umgibt er das Geistige in der Kunst mit einer schützenden Zone des Schweigens. Aber das zeigt auch das Recht seines Verfahrens. Er möchte sich seiner *eigenen* geschichtlichen Stellung vergewissern, und er sucht nach Möglichkeiten der Verarbeitung seiner *eigenen* musikalischen Gedanken. Die Analyse also ist ihm Mittel. Sie müßte auch in der Musikwissenschaft Mittel sein – Mittel nämlich zur Interpretation der Gedanken in Brahms' Musik.

Brahms macht für Schönberg einen weiten Schritt auf dem Wege, »Musik für Erwachsene« zu schreiben. Musik für Erwachsene ist Musik, die auf alles verzichtet, was nur der leichteren Faßlichkeit, Erinnerbarkeit dient: Wiederholungen, Symmetrien, vorgestanzte Formeinheiten. Redundanz soll vermieden, Komplexität vermehrt werden. Und Musik für Erwachsene ist Musik, in der »die Abschnitte und Teile, die strukturelle Forderungen erfüllen, nicht nur leeres Geschwätz sein sollten«. Alles Nachgeordnete hat kein künstlerisches Recht, wenn es »den Gedanken des Stücks nicht entwickelt, modifiziert, intensiviert, beleuchtet oder belebt.« Damit hält Schönberg jedoch zugleich an der Trennung von Gedanken und Abgeleitetem, zwischen Haupt- und Nebenstimme, an der Idee des Werkes als gegliederter Einheit gegen die Willkürfreiheit einer entfesselten Moderne fest, die sich nicht mehr als Vollstreckerin einer intensiv studierten Tradition begreift. Hinter Brahms, dem Fortschrittlichen, steht immer Schönberg, der Konservative. Brahms hat ihm zufolge zwar einerseits das, was er musikalische Prosa, eben Musik für Erwachsene, nennt, gegen das Poetische, die klassische oder klassizistische Ordnung, in absolute Musik umzusetzen geholfen. Aber Prosa ist, wie er zugleich einräumt, in der zeitgenössischen Musik »kein Wunder« mehr und macht »auch kein Verdienst aus«. So ist für ihn denn eigentlich auch das Bewundernswürdige an Brahms nicht, wie frei er mit Gedanken umgeht und wie weit er sich von ihnen entfernen kann, sondern umgekehrt, daß das Entfernteste noch mit dem ursprünglichen Gedanken zusammenhängt, daß alles »durchorganisiert« ist. Wie »unser Herrgott« hat der Komponist ein »außergewöhnlich guter Schachspieler« zu sein, der Billionen Züge im Voraus plant. Ein ganzes Werk erfaßt er »in einem einzigen schöpferischen Augenblick«.

Schönbergs Brahmsdeutung ist doppelgesichtig. Gegen das neunzehnte Jahrhundert und die, die in ihm stehengeblieben

sind, hebt er an Brahms die fortschreitende Differenzierung der Konstruktion hervor. Gegen den aufdämmernden Traditionsverlust, gegen Fragment-, Zitat- und Montagetechniken hält er daran fest, daß es dabei immer um die Verfeinerung der Integration gehe. Das scheint evidentermaßen dasselbe zu sein, aber doch nur weil die entwickelnde Variation im selben Prozeß Vielheit und Einheit erzeugt. In Wahrheit stehen hinter Differenzierung und Integration zwei klar zu unterscheidende Intentionen, die sich durchaus auch unterschiedlicher Mittel bedienen können. Und bei der näheren Untersuchung der Brahms'schen Integrationsformen mag denn auch herauskommen, daß ganz andere Tendenzen des zwanzigsten Jahrhunderts sich mit gleichem Recht auf Brahms berufen könnten.

Die fortschrittszugewandte Seite von Schönbergs Brahmsdeutung wird vielleicht am gründlichsten ausbuchstabiert bei dem Brahmsforscher Christian Martin Schmidt. Die motivische Arbeit, die sich bei Brahms auf alle Formteile und alle Gattungen ausdehne, ermögliche kraft ihres engen Beziehungsnetzes ein Komponieren, das »sowohl auf die Harmonik als auch auf die normativen Formschemata verzichten kann.« Brahms Werke »tendieren somit hinsichtlich des formalen Zusammenhanges zur Überbestimmtheit«, was wiederum, wie man ergänzen muß, dem künstlerischen Ökonomieprinzip widerspricht. So liegt letztlich eine einfache Dialektik vor. »In bewußtem Konservatismus war Brahms bestrebt, dem Verfall sowohl der musikalischen Formen als auch der Harmonik in ihrer formtragenden Bedeutung entgegenzutreten. Er wollte diese musikalischen ›Werte‹ vom Innern des Tonsatzes aus neu begründen und rechtfertigen. Das Verfahren jedoch geriet ihm – gleichsam unter der Hand – so stringent, daß es Formbildung auch ohne jene formkonstituierenden Elemente möglich macht. Beleg dafür sind die Kompositionen von A. Schönberg.«

Es ist schwer, sich der Erklärungsmacht dieses Gedanken zu entziehen. Die Hand, von der da geredet wird, ist die ›invisible hand‹, eine List der Vernunft regiert den Prozeß, als dessen Telos die »Zwölfontechnik« fungiert, die vollkommen individualisierte Formen ermöglicht. Allerdings auch nur ermöglicht. Teleologien werden vom Ziel her und auf dieses Ziel hin konstruiert. Aber Ziel ist eben die Zwölfontechnik. Und mit den Techniken sind die Werke noch nicht geschrieben. Von der allein untersuchten Sprache ist unterschieden das, was in dieser Sprache gesagt

wird. Und schärfer sogar: Die Technik muß immer erst im Werk plausibilisiert werden. So hat nicht zuletzt Schönberg selber sich immer gewehrt, viel Wesens um die Zwölftontechnik zu machen. Eine vom Paradigma der Analyse geleitete Musikwissenschaft ist eine letztlich aufs Allgemeine gerichtete Wissenschaft, die nach den Regeln der musikalischen Sprache fragt, nicht das Sinngefüge einzelner Werke interpretierend erschließt. Sie ist, vergleicht man sie den sprachlichen Fächern, linguistisch, nicht literaturwissenschaftlich ausgerichtet, und auch in der Linguistik betrachtet sie nur die *langue*, nicht die *parole*. Schönberg dagegen nennt, bei Brahms, Stellen »so ausdrucksvoll, daß man versucht ist, Worte zu unterlegen« - unter die Syntax!

Nun muß oder kann es *nach* Brahms in der Tat so aussehen, als seien die vorgegebenen Formen überflüssig geworden, eine Hülle längstvergangerer Zeiten, die bestenfalls den alten Duft der Märchenzeit atmet - wenn man auch meinen möchte, daß die von Schmidt diagnostizierte Überbestimmtheit der Form nicht im Ausdruckscharakter indifferent sein kann. Von Brahms aus kann sich die Sache jedoch kaum auf diese Weise dargestellt haben. Am Ende doch wieder ganz undialektisch nimmt Schmidt Brahms' Konservatismus in Fragen von Form und Harmonie einfach als - sinnloses - Faktum. Aber auch Konservative denken sich ja etwas bei ihrer Geisteshaltung. Die Verteidigung, ja die Restaurierung von Sonatensatz und Tonalität muß für Brahms, wenn sie denn Motor der ganzen Entwicklung gewesen sein soll, eminente Bedeutung gehabt haben. Aber warum? Welchen *ästhetischen* Sinn hat er in den schon für Wagner abgelebten Formen erblickt? Folgt man Schmidt und seiner Zweiteilung von Konservativem und Fortschrittlichem, so müßte das Festhalten an der Form Selbstzweck sein. Damit wäre Brahms' Ziel gewesen, Sonatensätze und Kadenzen, nicht etwa Musik zu komponieren. Daß diese Schiefheit nicht auffällt, liegt letztlich eben darin begründet, daß die musikwissenschaftliche Analyse ihren Gegenstand ohnehin nicht als sinnhaftes Phänomen betrachtet. Wer damit nicht zufrieden ist, muß Rück- und Fortschrittliches, die musikalische Prosa *und* den Sonatensatz, auf immerhin zusammenhängende kompositorische Intentionen zurückführen können.

Für die Explikation dieser Intentionen macht Hans Gál ein von der Wissenschaft zwar ins Populäre abgeschobenes, aber dadurch kaum erledigtes Angebot. Während Schönberg über die

musikalischen Gedanken nicht redet und Schmidt sich unter musikalischen Gedanken wohl gar nichts Rechtes vorstellen könnte, ist für Gál überhaupt die Brahms'sche Entwicklung durch den Prozeß zwischen der »romantischen, gefühlsseligen Substanz« und der »klassisch-formalen Gestaltungsweise« gekennzeichnet. Nachdem im Frühwerk der »Überschwang des Ausdrucks« und das »außerordentlich starke, an Beethoven geschulte Formbewußtsein« einen intuitiven Ausgleich erführen, ringe dann Brahms »die Hälfte seines schöpferischen Daseins mit dem Problem, einen affektbetonten, erlebnisschweren Inhalt in die Form zu zwingen.« Gesucht werde der Durchbruch »zur Objektivität, zur kräftigen, freien, vom seelischen Druck befreiten Gestaltung, vom Sturm und Drang des Romantikers zum Ideal einer neuen Klassik, die durch das romantische Erlebnis hindurchgegangen ist.«

Es ist leicht, sich über die etwas altväterlichen Formulierungen Gáls lustig zu machen, und die reaktionären Tendenzen liegen auch offen zutage. Die »Disziplin« der Form wird gefordert, weil »auf der anderen Seite nur das Chaos zu sehen ist«, die »chaotischen, explosiven Naturkräfte«. Am Ende habe sich Brahms dazu durchgerungen – immer wieder die Ringkampfmetapher –, »die Welt ohne Illusionen zu sehen, ohne Mitleid mit sich selbst, aus dem distanzierten Gefühl des Stoikers«. Diese »heroische Fähigkeit, Gefühle zu unterdrücken und das Chaos des Innern zu bändigen«, ist in ihrer Stilisierung persönlicher Unfähigkeiten wenig sympathisch. Selbst die Liebe, die im *Deutschen Requiem* und dann in den *Vier ernsten Gesängen* als »die Rechtfertigung, die ganze Hoffnung des menschlichen Daseins vorgeführt wird«, soll auf jeden Fall nur als Liebe »im höchsten, allumfassenden Sinn« verstanden werden. Vielleicht trägt Gál im Gegensatz zum Gegenstand seiner Analyse die Gegensätze, von denen er redet, nicht wirklich aus, sondern stimmt einfach das alte Entsagungslied an. Vielleicht schwingt umgekehrt in den stilistischen Vorbehalten des heutigen Lesers Gál gegenüber auch der Abstand mit, der uns von Brahms' Stilisierungsmodellen trennen mag. In der wissenschaftlichen Intention muß man jedoch zugestehen, daß hier die kompositorischen Probleme auf ihren Sinn hin durchsichtig werden: Formung ist für Gál der Ort der Subjektwerdung, der Affektkontrolle, und Ausdruck letztlich ein Ausagieren.

Wesentlich anders sieht das bei Adorno auch nicht aus. »Die subjektiven Ausdrucksmomente brechen aus dem zeitlichen