

CLEMENS GOLDBERG

Vergänglichkeit als ästhetische Kategorie und Erlebnis in Liedern von Johannes Brahms

Musik als Kunst, die sich in der Zeit konstituiert und deren Dauer immer nur temporär ist, allenfalls Teil der Dauer des individuellen Gedächtnisses werden kann, muß immer auch mit der Tatsache ihrer Vergänglichkeit umgehen. Die Geschichte der westlichen Musik weist dafür die vielfältigsten Varianten auf. Eine besonders extreme Variante können wir in der Werkauffassung des 19. Jahrhunderts erblicken, in der dem Werk eine im wahrsten Sinne des Wortes absolute, losgelöste Existenz zugesprochen wurde¹. Diese Werkauffassung ist jedoch eine Idee, die - hätte Sie eine Berechtigung - trotzdem immer wieder neu erfahren werden müßte. Immer wieder muß die Musik sich ihren eigenen Zeitablauf durch eine Intensivierung ansonsten undimensionierter Erfahrung beim Hörer erschaffen².

Zwei Augenblicke sind dabei besonders wichtig: der Anfang und das Wissen um das notwendige Ende der Musik-Zeit und der Musik-Dauer³.

Der Anfang, die Stille vor der Rezeption, bedeutet eine Intensivierung von Erwartung, ein Sichöffnen der Erfahrungszeit des Hörers hin auf einen Verlauf, der von den diffusen und nicht durchgängig bedeutungsvollen Erfahrungen mit ihren Zeitkonstituentia verschieden ist. Das Wissen um den Schluß, die Zeit-Endlichkeit des Kunstwerks, ist eine als Potential immer anwesende Kategorie der Hörerfahrung, die der Komponist z.B. durch interne Pausensetzungen, besondere Zeitformungen (etwa Taktwechsel, Fermaten, besondere Akkordformen etc.) aktualisieren kann. Er macht dieses Potential dadurch für Augenblicke gebündelter Intensität dem Hörer bewußt. Im Verlauf von der ersten zur letzten Stille bei Vollendung des Hörablaufs entsteht der Eindruck von Dauer, der Schein, als handle es sich um eine vollständige Erfüllung des Erlebnisraumes des Hörers. Es entsteht gleichsam eine räumliche Projektionsvorstellung, innerhalb deren sich Bewegungsabläufe, etwa die lineare Melodiestimme oder

¹ Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. München 1978.

² Die folgenden Ausführungen sind komprimierte Andeutungen einer Theorie der musikalischen Rezeption als Prozeß, die ich in meinem Buch *Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert*, Laaber 1987 (Neue Heidelberger Schriften zur Musikwissenschaft 14), entwickelt habe. Ich habe dort ausführlich die notwendigen Vermittlungsprozesse zwischen einer in der Regel diffusen Daseins-Zeit des Rezipienten und einer suggerierten intensivierten Raum-Zeit-Erfahrung beim Hören eines musikalischen Kunstwerks dargestellt.

³ Fast jedes von Brahms' Kunstliedern zeigt diese besondere Beachtung des Anfangs, ja, der Anfang hatte - nach Brahms eigener berühmter Äußerung - eine Art "Keimfunktion", sowohl im Prozeß der Komposition als auch später für das Lied in seinem Verlauf. Die Parallele zwischen Kompositions- und Rezeptionsprozeß ist frappierend. Brahms verbannte die anfängliche Inspiration ins Unterbewußte, und nur wenn sie ihm wieder ins Bewußte kam, verarbeitete er sie weiter (vgl. hierzu *Kalbeck II*, S.179). Das Spiel zwischen Oberfläche und Untergrund ist dann auch ein hervorstechendes Merkmal von Brahms' Liedkompositionen.

Harmonieverläufe, abzeichnen und sich erst verständlich machen. Erfahrung und Erinnerung werden Teil der Rezeption. So bleibt auch ein identisches Element bei seiner Wiederholung nicht das, was es bei der ersten Erwähnung bedeutete. Die Analyse muß dem Rechnung tragen und diese Elemente nicht etwa als statische Motivabläufe in abstrahierter Reihung darstellen (Motiv a' folgt auf Motiv a ...), dies würde in der summarischen Reihung oder auch der rein statischen schematischen Übereinander-Darstellung ein ganz falsches Bild der Kunsterfahrung und auch der Kompositionsabsicht vermitteln. Vielmehr sollte die Analyse möglichst dem Hin und Her von Erwartung, Erfahrung und Erinnerung Rechnung tragen. Auch die Analyse muß ein sich entwickelnder Prozeß sein, analog dem der Hörerfahrung.

Diese Grunderfahrung gilt übrigens auch für eine musikalische Sprachform, das Gedicht. Es ist bei der umfangreichen Sekundärliteratur zu Brahms' Liedern immer wieder die Streitfrage gestellt worden, ob die Musik die Gedichte "ausdeute" oder ob sie auch für sich allein bestehe und nur einzelne Momente des Textes aufgreife. Die Frage ist ganz falsch gestellt. Beide Anteile, Gedicht und Musik, können innerhalb des Zeitablaufs der Kunstform Lied überhaupt nicht getrennt erfahren werden, sie beeinflussen sich immer gegenseitig. Musikalische Schichten der Sprache gehen in den Tonsatz ein, und ansatzweise sprachliche Elemente des Tonsatzes (gemeint sind hier Motive, Bewegungsmuster, Harmoniebeziehungen) beeinflussen das semantische Verständnis der Sprache. Schon die Tatsache, daß das Gedicht in eine melodische Form gebracht wird, bedeutet ein Ausformulieren und Intensivieren einer musikalischen Sprachschicht, die sonst höchstens ansatzweise beim Rezitieren oder Hören des Gedichtes angesprochen wird. Umgekehrt kann ein Tonsatz, dessen unverzichtbarer Bestandteil die Liedmelodie ist, niemals "autonom" funktionieren⁴. Wenn man die Unterschiede etwa zwischen Hugo Wolf und Brahms aufzeigen will, so ergeben sie sich nicht darin, daß der eine mehr den Text und der andere mehr die Musik unabhängig entwickelt. Es ergeben sich ganz verschiedene Zeiterfahrungen, je nachdem, ob sich Musik zeitgleich und in etwa parallel zur linearen Textabfolge verhält oder ob sie den Text gleichsam wie eine polyphone Stimme behandelt.

Wir können hier nur ganz summarisch auf die verschiedenen möglichen Zeiterfahrungen innerhalb der Kunstform Lied hinweisen, einzelne in den Analysen herausgreifen. Besonders reizvoll wird diese Analyse aber, wenn Lieder das Thema der Vergänglichkeit allgemein, zugespitzt das Thema Tod behandeln. Brahms hatte eine besondere Affinität zu dieser Thematik, wir verdanken seine bewegendsten Vertonungen (etwa die

⁴ Gerade bei Brahms wird dies oft behauptet, um nur ein Beispiel zu nennen in Christian Martin Schmidts Buch *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber 1983. Als zeitgenössische Aussage wird dort (S.144-45) eine Äußerung Schumanns zitiert, bei Brahms' Liedern handle es sich um musikalische Gebilde, "deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde". Dies ist nun kein Argument für ein mögliches Verstehen der Lieder ohne Text, es geht hier um den poetischen Aspekt, und in der Tat, Brahms greift (in der Sprache Schumanns) poetische Elemente des Textes auf und entwickelt sie im musikalischen Satz. Dies geschieht nicht parallel zur Entwicklung des gesungenen Verses, sondern gleichsam als polyphone Stimme zu ihm, aber auch in einem Gedicht wirken poetische Prozesse, die unabhängig von der linearen Abfolge des Textes sich konstituieren. Die Musik bringt diesen Vorgang "zur Sprache".

Vier ernsten Gesänge op. 121) solchen Vorlagen. Doch so verschieden das Thema "Vergänglichkeit" in den hier besprochenen Liedvorlagen behandelt wird, so verschieden sind auch die Wege, die Brahms einschlug, um Vergänglichkeit und Tod in einem kurzen Kunstgebilde erfahrbar zu machen. Denn darauf kam es - dies ist in vielen Briefstellen belegt - in Brahms' und seiner Zeitgenossen Ästhetik dem Komponisten an: Texte sinnlicher, erfahrbarer zu machen, von ihrer sprachlichen Abstraktion weg zu ihrem Gefühlsgehalt vorzudringen und diesen zu vermitteln. Wenn also Vergänglichkeit überhaupt Konstituens des musikalischen Kunstwerks ist, so darf es von besonderem Interesse sein, die Verbindung von Texten mit diesem Thema mit einem musikalischen Ablauf im Kunstlied zu betrachten.

Das Opus 32 vereint mehrere Lieder von Platen und Daumer. Zwei der Lieder Platens haben eine äußerst düstere Grundstimmung, beide schildern in verschiedener Form tiefste Verzweiflung. Das Lied Nr.4 (*Der Strom*) behandelt das Gefühl des vergehenden Lebens, symbolisiert im *Strom*, und endet mit der Frage: *Und jener Mensch, der ich gewesen, und den ich längst mit einem andern Ich vertauschte, wo ist er nun?* Diese Aussage, vor dem Hintergrund von Platens qualvoller Identitätsproblematik angesichts seiner gesellschaftlich unmöglich auszulebenden homoerotischen Neigungen, ergänzt das Bild, das wir im Lied Nr.1 (*Wie rafft ich mich auf*) präsentiert bekommen. Auch hier spielt das Wasser eine symbolische Rolle, auch hier ist das Generalthema der nahe Tod und - explizit im letzten Vers angesprochen - die Reue angesichts eines verpuschten Lebens. Brahms wird diese beiden Gedichte nicht zufällig gewählt haben, und es muß ihm bewußt gewesen sein, daß ihre Kombination den biographischen Aspekt noch verstärken mußte. Es ist sicherlich nicht zu weit interpretiert, und dies wird durch Brahms Komposition gestützt, das Lied Nr.1 als Verlockung des Selbstmordes zu deuten⁵.

*Wie rafft ich mich auf in der Nacht, in der Nacht,
Und fühlte mich fürder gezogen,
Die Gassen verließ ich vom Wächter bewacht,
Durchwandelte sacht
In der Nacht, in der Nacht,
Das Tor mit dem gotischen Bogen.*

⁵ Der biographische Aspekt hat im Fall Platens viel Spekulation ausgelöst. Es kommt für die Liedvertonung allerdings nicht darauf an, ob Platen jemals oder genau zur Entstehungszeit des Gedichtes (1820) tatsächlich vom Selbstmord verlockt war. Wichtig ist, daß man dieses Gedicht durch einen Kontext mit anderen Vertonungen und durch eine musikalische Interpretation so verstehen kann. Sicher scheint mir jedoch, daß der Strom, ansonsten ein weit verbreitetes Symbol, hier zugleich für den Trieb und die Vergänglichkeit steht. Vgl. hierzu auch Peter Bumms *August Graf von Platen*, Paderborn usw. 1990, S.30ff. Bumm interpretiert das Symbol des Stromes aber zu einseitig. Sehr aufschlußreich zum Himmel-Strom-Topos ist ein Vergleich von vier Gedichten bei Emil Staiger, *Himmel und Strom - zu Gedichten Goethes, Platens und Benns*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1968, S.237-256. In diesem Vergleich wird deutlich, wie sehr Platens Gedicht vom verbreiteten Topos gerade in seiner unmittelbaren Musikalität entfernt ist. In der Tat hat Platen später nicht mehr so direkt sein Gefühlsleben offen gelegt.

*Der Mühlbach rauschte durch felsigen Schacht,
 Ich lehnte mich über die Brücke,
 Tief unter mir nahm ich der Wogen in Acht,
 die wallten so sacht
 In der Nacht, in der Nacht,
 Doch wallte nicht eine zurücke.*

*Es drehte sich oben, unzählig entfacht
 Melodischer Wandel der Sterne,
 Mit ihnen der Mond in beruhigter Pracht,
 Sie funkelten sacht
 In der Nacht, in der Nacht,
 Durch täuschend entlegene Ferne.*

*Ich blickte hinauf in der Nacht, in der Nacht,
 Und blickte hinunter aufs Neue:
 O wehe, wie hast du die Tage verbracht,
 Nun stille du sacht
 In der Nacht, in der Nacht,
 Im pochenden Herzen die Reue!*

Aus Äußerungen von Brahms ist bekannt, daß er immer wieder das Rezitieren von Gedichten für die Komposition als wesentlich empfand, dies aber auch vor dem Hören von Liedern empfahl, um das Lied als Ganzes "durchleben" zu können⁶. Vielfach äußerte er sich darüber, daß er einem Gedicht weitere musikalische Substanz geben wollte, weshalb er zu perfekte und in sich geschlossene Gedichte nicht vertonen wollte⁷. Wir wollen uns also fragen, welche Aspekte des Platenschen Gedichtes Brahms besonders entgegenkommen mußten. Das ganze Gedicht spielt zwischen einer äußeren Handlung (der Sänger erzählt, wie er in der Nacht zu einer Mühle geht und dort vom Himmel und von der Tiefe des *Schachtes* beeindruckt wird) und einem inneren Vorgang, nämlich der Schilderung der *Nacht* im Innern, von Verzweiflung über das eigene Leben, und schließlich der *sachten* Versuchung, sich hinunterzustürzen. Diese letzte Folgerung wird nie ausgesprochen, sie wird aber - immer stärker werdend und durch den daktylischen Rhythmus als unentrinnbar dargestellt - immer deutlicher im Verlauf des Gedichtes. Dies wird schon in der ersten Strophe deutlich, wo das *Aufraffen* mit dem *sachten Durchwandeln* kollidiert. Erneut, und noch stärker, ist der Bruch zwischen den *wallenden Wogen* des Mühlbaches und ihrer gleichzeitigen Qualifikation als *sacht*. In allen vier Strophen ist *sacht* mit *Nacht* verknüpft. Dies wird besonders dadurch hervorgehoben, daß der jeweils 4. Vers mit dem Wort *sacht* als Halbvers künstlich ge-

⁶ Im Mai 1856 äußert er sich zu Clara Schumann nach dem Hören der Müller-Lieder: "Ich habe noch nie solchen Genuß vom Liedersingen gehabt wie gestern abend. Wie vertieft man sich in die Lieder und durchlebt so viel. Lassen Sie sie sich doch im Zusammenhang vorsingen, nicht einzeln, aber - vergiß nicht, auch die Gedichte ordentlich erst zu lesen, um das Ganze mit durchleben zu können." (Schumann-Brahms BW II, S.175).

⁷ Vgl. hierzu die ausgezeichnete Analyse von Brahms' Äußerungen zur Liedkomposition bei Christiane Jacobsen, *Das Verhältnis von Sprache und Musik in ausgewählten Liedern von Johannes Brahms, dargestellt an Parallelvertonen*, Hamburg 1975 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 16).

trennt wird von Vers 5, mit dem er eine normale Verslänge bilden könnte. In *sacht* und *Nacht* kommen äußere und innere Handlung zusammen. In der dritten Strophe wird der Hinweis auf das Jenseits am stärksten, die *sacht* funkelnden Sterne befinden sich *täuschend entlegen*⁸, sind also in Wirklichkeit schon ganz nahe, das Firmament ist Symbol für das Jenseits. Oben und unten sind immer wieder in Variation als räumlich und gefühlsbestimmend vorgetragene Dimensionen anwesend. Himmel und Schacht kommen in der letzten Strophe direkt verkoppelt vor, aber der Blick bleibt nun unten, das letzte angesprochene Gefühl ist Reue über die Vergangenheit. Das nie angesprochene Moment im Gedicht ist der Augenblick des Todes, die sachte Versuchung, die Zeit durch einen Sprung hinter sich zu lassen. Brahms hat die Unwiderstehlichkeit des Todes und gleichzeitig die changierenden Gefühle des Sängers mit einfachen und für ihn ganz typischen knappen Mitteln ausgedrückt.

Der Anfang des Liedes besteht eigentlich nur aus einem Rhythmus, der sich langsam aufbaut. Erst beim Einsatz der Singstimme erscheint die zweite Daktylus-Hebung, angeschärft durch eine Punktierung, die das "pesante", das Getriebenwerden, die von außen wirkende Kraft, verstärkt. Keine klare Harmonik ist im langen Unisono des Anfangs erkennbar, nur die Terz *f-des* ist angespielt, Drehachse zwischen Moll und Dur. Diese Terz und ihren Rhythmus als "Motiv" anzusprechen, ist viel zu wenig. Es handelt sich hier vielmehr um die Steigerung von Intensität in Wiederholung in immer neuem Kontext, eine räumliche Dimension wird errichtet.

Für das Gefühl von Raum ist der Rhythmus wesentlich, kumulierte Rhythmen schaffen einen Beziehungsrahmen, der Fixpunkte für die Erfahrung von abweichender Bewegung schafft. Dies ist schon im Gedicht der Fall, wo der Daktylus diesen Projektionsraum bildet, weiter durch Reim und Versabfolge dimensioniert. In der Erweiterung durch die Musik fällt das architektonische Element der Versendpause und ihrem Reim nicht so sehr ins Gewicht, sie ist stark dynamisiert, dafür wird der Vers durch Periodisierungen und Harmoniefelder als Einheit gegliedert. Genau diese Einheit wird in unserem Lied durch die kumulative Steigerung und die räumliche Auffächerung untergraben. Die Periodengliederung und ihr regelmäßiger Rhythmus werden durch die statische Harmonik und den sich aufbauenden Stimmraum als Projektionsmuster deutlich, das immer weiter umgedeutet, zu einem inneren Erleben umgestaltet wird. Vers- und Melodierhythmus werden von äußeren Gliederungsmomenten zu Faktoren innerer Zustandsbeschreibung. Die melodische Terz wird erst horizontal verdoppelt, in zweifacher Oktave geführt, dann erscheint die Terz auch vertikal, ohne jedoch zu einer harmonischen Klärung zu führen, hier kommt es nur auf Parallelführung an. Auch diese Terzen werden weiter oktaviert, die Kumulation und Auffächerung wird durch das Wiederholen von *in der Nacht* verstärkt, schon ein musikalisches und rhetorisches Element des Gedichtes, aber hier wirkt es wie aus der Musik heraus erfunden, wie eine je-

⁸ In der Handschrift hatte der Vers noch *Durch ewig unendliche Ferne* gelautet. Hier wird besonders deutlich, daß Platen eben nicht den typischen Himmelstopos im Sinn hatte, sondern durch das *täuschend entlegen* dem Topos eine ganz neue Richtung gab, die Brahms dann auch sogleich erkannte und musikalisch umsetzte (vgl. *August Graf von Platens sämtliche Werke*, hrsg. v. Max Koch u. Erich Petzold, Leipzig 1910, S.89).

ner vielen Stellen, wo einzelne Worte oder Halbverse als Nachdruck wiederholt werden. Die intensivierende Steigerung wird in den zweiten Vers hineingetragen, das Schlüsselwort ist *fürder*, das nun gleichsam auch rückwirkend erfahren werden kann: *fürder* bündelt, punktiert im Begriff einen Prozeß, der schon dauernd anwesend ist. Die Melodie, die eigentlich keine ist, war bisher immer wieder auf ihre Grundterz zurückgefallen, jetzt weitet sich der Raum unmerklich zur Sexte über dem Baß, oktaviert in Oberstimme und Singstimme, die Senkung des Daktylus erhält im Klavier eine Punktierung, während die Punktierung in der Singstimme durch eine Pause weiter zugespitzt wird. Die Intervalle der Singstimme-Oberstimme werden größer, fallen, werden gleichzeitig aber chromatisch nach oben gezogen, und zwar durch einen Prozeß enharmonischer Umdeutung: Der fallende chromatische Vorhalteton auf *des* ist *eses*, umgedeutet als *d* zieht er wie ein Leitton nach *es*, dann wird *fes* zu *e*. Noch immer fehlt jeder Ansatz zu funktionaler Harmonik, Akkorde sind gleichsam Nebenprodukte, stehen meistens, charakteristischerweise, in Terzstellung. Die Musik nimmt also insofern Einfluß auf die Textlinearität, als sie diese dimensioniert, ihr eine "Geschichte" verleiht, die gleichzeitig dazu führt, daß einzelne Aspekte aus dem linearen Verlauf des Textes herausgebrochen werden, ohne diesen jedoch in der "Erzählzeit" tatsächlich zu verlassen. Dieses Lied ist ein Extrembeispiel, die Musik nimmt den zeitlichen Aufbau weitgehend in die Hand, indem sie einen an sich vorwärts ziehenden Rhythmus zugleich benutzt und konterkariert, den geschilderten äußeren linearen Vorgang zu einem Erlebnis innerer Unsicherheit bei gleichzeitiger Machtlosigkeit der Versuchung gegenüber werden läßt. Zu diesem Zweck wiederholt Brahms in der Vertonung auch den Vers, bezeichnenderweise ist das *und* weggelassen, es ist schon in der Musik und würde als Zeitkonjunktion gerade die eigentliche Wirkung zu sehr ins punktuell Begriffliche ziehen. Poetischer Text und Textur hängen eng zusammen, das Verwandeln zweier Texte (Sprache und Musik) in einen neuen Text geschieht mit Bewegungsmustern und Schaffung einer Textur.

Die erste Strophe ist an dieser Stelle in zwei stark kontrastierende Hälften geteilt, die Situation ist völlig verändert. Die Singstimme löst sich erstmals vom Klaviersatz, entwickelt eigene Aktivität und bekommt eine Akkordunterlegung in Triolen, eine ebenfalls neue Textur. Ja, hier erscheint im D^7 über *G* der erste vollständige Akkord überhaupt. Auch der Deklamationsrhythmus ist nun genau daktylisch. Aber immer noch ist die chromatische Schwankung in *Wächter bewacht* enthalten (*h'-b'*), der Wächter ist zugleich der Sänger selbst. Die nun folgende Unisono-Passage, bei der Oberstimme und Singstimme zwar verschmelzen, aber durch den Rhythmus 2:3 erschüttert sind, hat eine ganz neue Qualität, verglichen mit der Einleitung. Sie konstituiert nicht mehr wie dort erst den Raum des Liedablaufs, dieser ist rhythmisch und in der Erinnerung schon enthalten. Wir sind von außen nach innen versetzt. Die Passage ist fast opernhaf, das Heimliche, *sacht in der Nacht*, das dort so oft mit Unisono in Verbindung gebracht wird. Hier steht es für den inneren Kampf, es führt aber auch auf einen Weg, durch den *gotischen Bogen*, der in vielfacher Hinsicht musikalisch ausgeformt und interpretiert wird. Einerseits ist dies die erste große Deklamationsdehnung,

zum zweiten wird sie als Echo im Klavier nachvollzogen, aber im Baß: schon hier oben und unten. In sich ist der Bogen in der Singstimme noch konventionell kadenzierend, f-Moll aufwärts und abwärts drei Töne des s_5^6 -Akkordes. Dieser Bogen wird im Echo chromatisch geformt: f-Moll nach oben und ges-Moll nach unten. Der Unterschied im Klavier ist aber signifikant nicht nur in der Positionsvertauschung: Das *F* im Baß bleibt stehen, der chromatische Spalt schmerzhaft spürbar, die lineare Qualität wird zu einer vertikalen, von der Erzählung zum Zustand. Der Spalt ist übrigens auch in der Unisono-Passage spürbar in der verminderten Quart *as'-e'* auf *Nacht*. Der gefundene Eingang durch den Bogen wird weiter ausgeformt, indem die Akkorde absinken und der Bogen im Baß halboffen stehen bleibt, somit den Blick zur nächsten Strophe öffnet, eine typische musikalische Perspektive-Wirkung.

Die zweite Strophe präsentiert eine weitere Verdichtung der Textur, indem die Akkord-Triolen erhalten bleiben und unter ihr die rhythmische Terzbewegung des Anfangs aufgegriffen und variiert wird. Die Singstimme ist zwar mit der Oberstimme einstimmig verknüpft, aber durch die Triolen immer wieder gebrochen. Ein neues Element ist der sequenzierende Charakter der Singstimme, wobei auch hier eine Zunahme von Spannung zu verzeichnen ist, die Stimme kämpft sich nach dem Halbschluß immer weiter nach oben. Dabei integriert sie bildhafte Lockfiguren auf *über die Brücke* und *wallten so sacht*, Brahms betont das sich schon andeutende Moment des In-die-Tiefe-Gezogenwerdens.

24
ich lehn - te mich ü - ber die Brü - cke,

25
die wall - ten so sacht - in der Nacht, in der Nacht,

Daß die Singstimme so eng an der Textdeklamation bleibt, kaum einmal einen kleinen Akzent setzt, macht die Sogwirkung nur noch stärker, sie wird von Brahms durch ein *crescendo* bis zum *forte* unterstrichen. Die Gefahr der Wogen wird sowohl in der Singstimme als auch in der Klavierakkordik durch Chromatik unterstrichen, besonders bei *in Acht*, wo statt des zu erwartenden *As* im Baß ein *A* erscheint und eine Dissonanz mit *b'* erzeugt. Die Dissonanzen treten auch schon am Anfang in verschiedener Form und Intensität auf, das Sequenzmuster behinhaltet einen 4-3-Vorhalt und dissonante Durchgänge im Baß. Signifikant ist auch, daß die vorher prinzipiell fallenden Terzen der Singstimme in der zweiten Strophenhälfte sich nach oben richten, obwohl doch im Text von *tief unten* die Rede ist. Zudem hebt das *crescendo* und die Steigerung der Singstimme auch das schon im Text dichotomische *sacht* aus, macht seine ganze unausgesprochene Bedeutung zum Thema. Die Wirkung ist klar: Brahms zeichnet den inneren Kampf des Sich-vor-dem-Selbstmord-Rettens nach.

Die Nacht wird strahlend harmonisch als D-Dur, also weit entfernt von der Ur-

sprungstonart f-Moll präsentiert. Diese Wendung nach D wird in geradezu erschütternder Weise in den nächsten *Bogen*, die Parallele zur ersten Strophe, geführt: plötzliche Wende nach h-Moll mit höchst dissonantem Durchgang in Sexten und "Auflösung" in einen vollständigen D_7^9 -Akkord über G, die Septime liegt in der Singstimme und erzeugt nunmehr direkt die mittlerweile schon symbolisch für den inneren Spalt stehende Chromatik:

$$\underline{fis'} - h' - cis'' - d'' \quad \underline{f''} - es'' - d''$$

Im Unterschied zur ersten Strophe wird hier der letzte Vers tatsächlich wiederholt. Diese Wiederholung ist unbedingt notwendig, denn das *nicht zurücke*, der entscheidende Satz des ganzen Gedichtes, wurde im "Bogen" gebannt, er symbolisiert das Tor des Todes, den in der kleinen Sekund gefangenen Augenblick. Um den Übergang zu mildern, sind weiter die parallelen Sexten in das Triolengeflecht eingewoben, aber zunehmend werden die Dissonanzen abgebaut, die Kadenzharmonik ist großflächig und normiert.

Wie opernhaft dieses Lied der früheren Schaffensperiode ist, zeigt sich am Übergang in die dritte Strophe. Bildhafter kann man das Öffnen eines Vorhanges kaum gestalten, die Hinwendung zum Himmelszelt wird nicht nur in der Bewegungsrichtung dargestellt, sondern sogleich auch mit einer irrealen Qualität versehen, insofern nur Quart und Quint in den Triolen erscheinen, die Terzen sind ausgelassen, also jenes Element, das bisher die "Motivik" so sehr bestimmte. Dieses Aussparen hat natürlich bei Brahms nichts Zufälliges, die Terz erscheint sofort wieder, aber nun in der Klavieroberstimme über der Singstimme. Trotz *pianissimo* und dem so beschwörend ruhigräumlichen Text hat die Textur hier ihre höchste Intensität erreicht: neue räumliche Disposition, die steigernde Singstimme der vorangegangenen Strophen, Sextolen in der Unterstimme und die aus dem letzten "Bogen" gewonnenen parallelen Sexten, die dort für Dissonanz gesorgt hatten. Die Höhe der gesamten Textur hat einen doppelten Boden: Einerseits weist sie auf den Himmel, von dem der Text spricht, sie suggeriert den "Blick nach oben", andererseits aber deutet sie auch das Irreale, Jenseitige dieses Himmels, der keineswegs beschaulich-schön, sondern zugleich bedrohlich und anziehend ist. Da Melodik und Harmonik in sich fast genau gleich sind wie in der vorangegangenen Strophe, verbindet die Erinnerung das Identische und nimmt die Veränderung um so stärker wahr. So muß, wie ja auch im Gedicht für sich der Fall, eine Parallele zwischen den Strophen entstehen. Der *melodische Wandel der Sterne* entspricht der *Brücke*, von der der Sänger sich magisch in die Tiefe gezogen fühlt, und der *Mond in beruhigter Pracht* entspricht den *wallenden Wogen* - hier bricht der Text weiter auf, die völlig veränderte Textur der Musik integriert aus der vorangegangenen Strophe das Moment der Tiefe, der Verzweiflung, des Selbstmords. Plötzlich wird das so unscheinbare *beruhigter Pracht* in seiner Brüchigkeit sinnlich erfahrbar: Beruhigt muß ja nicht der Mond werden, sondern das Gemüt des Verzweifelten. Am intensivsten treffen die Strophen im identischen, aber weiter in der Textur verwandelten *Bogen* zusammen, der Kernbegriff hier ist *täuschend entlegen*. Hier findet sich der Sinn des Texturwandels. Das Identische

wurde in der Textur verwandelt, um dieses Erlebnis des täuschend Entlegenen zu ermöglichen: Das Entlegene ist nur zu bekannt, es ist das Unausgesprochene, der Tod. Dieser höchsten Intensität in der Vereinigung von Oben und Unten läßt Brahms wieder einen Theatereffekt folgen, der Vorhang fällt, die leeren Triolen führen in die letzte Strophe ein, die ganz der ersten parallel gestaltet ist, allerdings auch hier in neuer Textur und mit einer Ausweitung am Schluß.

Der Anfangsrhythmus und die um eine Quint nach oben transponierte Melodie des Anfangs sind jetzt in den fallenden "Vorhang" integriert, ganz parallel dem Textwort *hinauf*, ein letzter Blick zum Himmel. Wenn dann vom *hinunter aufs Neue* - wiederholt wie in der ersten Strophe - die Rede ist, verschwindet die Transposition, die Gegenwart des Sängers verschmilzt mit seinem Ausgangspunkt, der Himmel rückt in die Ferne, die Entscheidung ist jetzt zu treffen, das Neue ist zugleich das Alte, die bohrende Frage. Brahms hat die Integration von Vergangenenem und Neuem wieder in der Veränderung der Textur zuerst als Zeichen (die Melodie wird in die Ursprungslage des Anfangs zurückversetzt), dann als Intensivierung mit vergangenen Texturelementen (Triolen, parallele Sext-Terz-Melodie, "Triolierung" des daktylischen Rhythmus) umgesetzt⁹. Die Wiederholung des "hinunter aufs Neue", Parallele zu *fürder gezogen*, schafft neue Spannung, *hinunter* hat ja mittlerweile die Konnotation mit der Todesversuchung durch die Geschichte des Liedes.

Wie in der ersten Strophe wird die Strophe in zwei Teile geteilt, aber hier ist der Übergang ganz dynamisch, weil ja das damals neue Element, die Triolen und die Akkordik, hier schon anwesend waren. Es bleibt nur der "neue", aber bekannte Rhythmus der Singstimme. Es tritt jedoch nun eine entscheidende Veränderung ein. Im Gegensatz zur ersten Strophe fällt die Melodie nicht zurück, sie wiederholt den aufsteigenden Bogen, einen Halbton höher auf *as'* beginnend. Der harmonische Raum erweitert sich nach des-Moll, der vermollten Tonikaparallele. Auf diese Tonart bezieht sich das noch dunklere ges-Moll. Die Text- und Harmonieausweitung ist so angelegt, daß der zur ersten Strophe parallel angelegte Unisono-Bereich genau einen Halbton höher liegt, auf *des* anstatt auf *c*. Wie genial diese Verschiebung ist, zeigt sich im neuen Bogen, der den alten, *gotischen*, ersetzt: Er hat seine Basis auf *ges'*. Man erinnere sich: der zweite Bogen, derjenige des Mittelteiles, enthielt in sich die Sekundspannung *fis'-f'*! Genau diese Spannung ist hier in zwei Dimensionen übertragen, harmonisch und melodisch, und sie wird dieses Mal im Bogen selbst eingeführt, indem der Fall des Bogens über dem Subdominant-Quintsextakkord konstruiert ist, also als Sexte *g* und nicht *ges* enthält. Die Botschaft ist klar: Die kleine Sekunde hat gesiegt, der Rückfall nach f-Moll, der so selten präsenten Tonika, bedeutet die gefallene Entscheidung, der innere Spalt ist in die Horizontale eingeführt worden und wird den Sänger endgültig hinabziehen, so wie die

⁹ Hier erweist sich besonders deutlich, daß eine ja auch mögliche Interpretation der musikalischen Struktur als geschlossenes Variationsgebilde ganz in die Irre führen muß. Die musikalischen Variationen sind gerade keine autonomen, geschlossenen Vorgänge, sondern sie brechen den Text auf, durchleuchten und durchschreiten seine Dimensionen, geben ihm Raum, wo er nur zweidimensional erklingen würde. Indem die Musik aber dies vermag, bleibt sie natürlich auch nicht unverändert, wird durch die Text-Stimme verändert. Eine neue, die wichtigste, Stimme wird Teil der Rezeptions-Polyphonie.

Akkorde in die Tiefe fallen, die Wogen sich im Sexten-Bogen über dem Sänger schließen.

Das Lied *Herbstgefühl* (op. 48/7) über einen Text des Grafen von Schack entstand wohl im Frühjahr 1867¹⁰. Es macht Vergänglichkeit in ganz anderer Weise zum Thema als das dramatische Platen-Lied. Wir werden aber konsistent ähnliche Verfahrensweisen der Zeitgestaltung im Zusammenhang mit der Textur des Liedes feststellen. Das Lied ist stark von Schuberts *Winterreise* inspiriert und fängt - mit trotz vieler Ähnlichkeiten ganz anderen Mitteln - eine Lebens-Herbst-Situation ein¹¹. Brahms kommt es jedoch vor allem auf ein Moment im Gedicht an, nämlich den eingefangenen Augenblick, an dem das gefährdete Blatt fällt, obwohl - wieder eine Parallele zu Platen - gerade dieser entscheidende Augenblick nicht ausgesprochen wird. Das Nicht-Ausgesprochene der Texte ist die Substanz Brahms'schen Liedschaffens. Ebenfalls nachvollzogen findet sich der scharfe Kontrast der zweiten Strophe, indem ihr in der Musik eine neue Melodie gegeben wird. Sie enthält die Darstellung des Herzens im Vergleich zum Herbst der Natur.

Herbstgefühl

*Wie wenn im frostgen Windhauch tödlich
Des Sommers letzte Blüte krankt,
Und hier und da nur, gelb und rötlich,
Ein einzles Blatt im Windhauch schwankt,*

*So schauert über mein¹² Leben
Ein nächtig trüber kalter Tag,
Warum noch vor dem Tode beben,
O Herz, mit deinem ewgen Schlag!*

*Sieh rings entblättert das Gestäude!
Was spielst du, wie der Wind am Strauch,
Noch mit der letzten welken Freude?
Gib dich zur Ruh, bald stirbt sie auch.*

Die gesamte musikalische Struktur der ersten Strophe ist die Versinnlichung des ungewiß schwankenden Blattes, und mit ihm das letzte Zögern vor der Annahme des Todes. Wie so oft bei Brahms, so steht auch am Anfang dieses Liedes die Substanz schon konzentriert, hier in den harmonisch völlig zwielichtigen, baßberaubten fallenden Terzen. Sie konstruieren mit ihrem Rhythmus schon das Metrum des Gedichtes, das strikt durchgehalten wird. Gerade die strikte Umsetzung ist es aber, die einen beson-

¹⁰ Das Autograph trägt das Datum "6. Mai 1867" (BraWV, S.190 bzw. 192).

¹¹ Diesen Beziehungen kann hier nicht näher nachgegangen werden, andeutungsweise sei nur gesagt, daß die Deklamation sowie die Funktion der Pausen eine ganz andere sind bei Brahms.

¹² Bei Schack: *meinem*.

ders künstlichen Raum hervorruft, der zum feinen Koordinatensystem für jede kleine Veränderung durch Bewegung der Melodik oder Harmonik wird. Der gesamte erste Vers wird von mehr oder minder vollständigen Andeutungen auf einen D_7^9 -Akkord harmonisiert, wobei ganz typisch die kleine None als "Schwankton" *d*" über *cis*" in der Singstimme erscheint. Die Stimmung wird zusätzlich durch das *pianissimo* verschleiert, in eine Art unwirklichen Bereich gesetzt, der kein Fundament hat. Mit knappsten Mitteln ist hier das Schwanken des Blattes, das ja erst im letzten Vers angesprochen und damit begrifflich faßbar wird, auch in der Spannung zwischen der Dominante in stabiler und in instabiler Position evoziert. Auf das Wort *tötlich* schlägt diese Stimmung radikal um, indem *d*" zum Grundton der Subdominantparallele umgedeutet wird. Dieser Bereich ist aber auch auf der betonten Zeit in offener Quart-Sext-Stellung angespielt, diese offenen Stellungen bestimmen die Harmonik und damit das Raum-Ziel-Gefühl des ganzen Liedes¹³. Diese Akkorde sind keine funktionalen Umkehrungen von Grundstellungen, sondern für sich bestehende harmonische Werte. Dabei ist besonders wichtig, daß sich niemals ein sicheres Gefühl für ein Oben oder Unten der Töne einstellt, ein Grundton kann im nächsten Augenblick Offenheitsfaktor werden. Die räumliche Disposition bei der Umsetzung von Kernbegriffen kann man hier besonders gut erkennen: Die Singstimme wandert in ihrem Quartfall (*tötlich*) in das erste - und sogleich besonders tiefe - Fundament des Basses, ohne jedoch eine harmonische Stabilität zu erlangen. Solcherart wird zugleich das Gefühl für die prekäre Situation und die offene Dauer des Todes evoziert. Der Begriff *tötlich* wird zum Fundament des ganzen Liedes. Derselbe räumliche Prozeß erweitert den Begriff *Blüte* des zweiten Verses, er wird damit unmittelbar mit *tötlich* verbunden¹⁴. Eine ähnliche Erweiterung eines eigentlich im Gedicht gar nicht hervorgehobenen Wortes, das aber im metaphorischen Sinn den Lebensübergang zum Tod bezeichnet, ist auf *gelb* zu finden. Zuvor wird ein D^7 über *A* angedeutet, der aber nicht nach D-Dur, sondern in einer Trugschlußwirkung nach *cis*-Moll führt. Auch hier steht keine funktionalharmonische Wirkung im Vordergrund. Die Wirkung wird vielmehr durch eine Raumdisposition erzeugt, indem nämlich ganz plötzlich ein langes Kontra-*Gis* erscheint, damit gerät die Tonart wieder in die Quart-Sext-Stellung, eine drastische Verschiebung des Raumgefühls wird sowohl durch Tiefe als auch durch harmonische Umstürzung erzeugt. Wie subtil Brahms das Zeitgefühl des Musik-Text-Ablaufs beherrscht, sieht man in der Einsetzung der Pausen. Diese Pausen haben zugleich eine Wirkung auf die Textdeklamation und eine Bildwirkung. *Rötlich* als Reimwort wird zwischen zwei Pausen gesetzt, aber in seinem Rhyth-

¹³ Philipp Spitta schrieb am 1. März 1869 an Brahms: "*Mächtig in seiner düstern Stimmung, und meiner Individualität äußerst sympathisch ist das 'Herbstgefühl'. Wer je recht die schaurige Melancholie der dahinsterbenden Natur durchgeföhlt hat, der muß sich ins Herz getroffen fühlen bei der wankenden, fast das ganze Lied durchziehenden Bewegung, den nachhallenden Seufzern in der Tiefe des Basses, dem eigenthümlichen harmonischen Aufbau*" (Briefwechsel XVI, S.26).

¹⁴ Hier sieht man umgekehrt besonders gut, daß der Text durch die Musik auch ganz neue Begriffsverbindungen erhält, nicht durch Zeichen oder die semantische Struktur des Textes vorgesehene Öffnungen können so zu neuen Verbindungen führen. So wird das Reimwort zu *tötlich*, *rötlich*, eben nicht mit dieser musikalischen Zeichenverbindung bedacht.

mus als reiner Übergang umgesetzt. Die Reimpause verschwindet, und das völlig gegen den Textrhythmus überdehnte Wort *einzel* wird mit *gelb* in Beziehung gebracht. Diese Beziehung ist großartige Textinterpretation: Es entsteht eine metaphorische Kette durch musikalische Zeichensetzung, das *einzel* steht natürlich für das Gefühl des Alleinseins angesichts des Todes, und der Übergang dahin wurde im Wort *gelb* bezeichnet. Daneben schaffen die Pausen aber auch gleichsam "Luftkissen" zwischen den Worten, die ganz sinnlich das schwankende Blatt erfahrbar machen. Wenn diese begriffliche Aktivierung eines schon dauernd sinnlich erzeugten Gefühls endlich stattfindet, wird die Verdichtung von Gefühl und Begriff sogleich aufgegriffen und in einen neuen Kontext gesetzt. Das neue Element sind die auf einmal auftretenden vollständigen Akkordprogressionen, die in ihrer Harmonik der Keim für den choralartigen Schluß sind. Diese Choralakkorde sind aber rhythmisch so gesetzt, daß sie ihr Ziel auslassen, anstatt des Zielakkordes steht immer eine Pause. Wie entrückt diese Choralakkordik ist, zeigt der Bezug zu G-Dur und D-Dur, also eine Subdominantrelation, und der direkte Anschluß des dritten Akkordblocks mit einem Dominantseptnonenakkord, wieder mit der kleinen None *a*" in der Singstimme. *D* wird also von der Quint von G-Dur zur None über Cis-Dur. Erst die letzte Akkordfolge führt zu einer klaren Zieltonart, A-Dur als Tonikaparallele. Die Quint ist aber charakteristischerweise ausgelassen, so daß nur eine Terzschichtung erscheint.

Die zweite Strophe ist deutlich abgehoben durch eine neue Textur. Von Anfang an besteht ein Baß, es wird ein ganz statischer Raum um *d*, also wieder den Subdominantvertreter, konstruiert. Erstaunlich die Parallele in der Raumtextur zum Platen-Lied: wie dort "leere" Akkorde, Triolenbildungen, parallel geführte Oktaven. Die Singstimme zeigt erstmals melodische Konturen, sie formuliert einen d-Moll-Raum, symbolisch eingesetzt als neue Tonika, auf die sich die weiteren Tonarten a-Moll und B-Dur beziehen. Im Gegensatz zur ersten Strophe, wo das Ungesagte die Hauptaussage bildete, ist hier alles ausformuliert: Schmerz in melodischer Chromatik, immer weiteres Absinken des Basses, die Beschreibung des inneren Zustandes wird mit äußerlichen Mitteln geleistet, also eine Dissoziation der Ebenen. Ziel der weit ausgreifenden harmonischen Entwicklung ist eine Verdurung von *d*, geleistet über eine enharmonische Verwandlung von *as* (das als D^7 nach Es-Dur führte) zu *gis*, das leittönig nach *a* führt und den Weg nach D-Dur eröffnet. In dieser Verwandlung kündigt sich die Atmosphäre des endlich ausgesprochenen Wortes *Tod* an. Um diesen neuen Bezugsraum anzukündigen, wird wieder auf die Textur der ersten Strophe zurückgegriffen, der Baß entfällt, der Tonraum wird ganz statisch, nur der chromatische Wechsel in der Singstimme sorgt für Bewegung. Im Augenblick des Eintrittes des Textwortes wandert dieses chromatische Schwanken in den Baß, wir sahen ja schon vorher, wie wichtig diese Lagenveränderungen sind¹⁵. Das *fis'* der unbestimmten Terz *fis'-a'* (diese könnte,

¹⁵ Man könnte diesen Vorgang rein motivisch deuten und sagen, Brahms schaffe sich syntaktische Beziehungen in der Übernahme der Singstimme in den Baß. Dies führt an der tiefen Wirkung in Zusammenhang mit der Geschichte des Liedes und der Interaktion mit dem Text vorbei, wie man gerade an diesem Lied hervorragend sehen kann.

wie so oft in diesem Lied, sowohl zu fis-Moll als auch zu D-Dur gehören) wird nach *f* verdunkelt. Durch die vorangegangene, so äußerlich eindringlich formulierte neue Bezugstonart d-Moll wird man die Terz, ohne daß ihr Grundton formuliert würde, nach d-Moll deuten: Während also der Text das Unaussprechliche ausspricht, zeigt die Musik das Nicht-Seiende im ausgelassenen Fundament. Daß d-Moll anwesend ist, zeigt sich auch in der Dominantseptnon-Bildung mit None in der Singstimme über *a*. Diese schmerzliche None *b'* des Todes, wird nun - fast könnte man es erwarten - zum Baßfundament B-Dur. Die Akkorde auf der Wiederholung von *o Herz* sind mit den chromatischen Wechseltönen im Baß einerseits unbestimmt, andererseits von starken Dissonanzen durchsetzt. Es deutet sich eine Kadenz $D^D-D \rightarrow$ Tonika (D-Dur) an, die aber in der Satzstruktur entweder keinen Grundton, dann eine Nonendissonanz *h'* in der Singstimme, dann einen aussetzenden Baß und schließlich eine fast erzwungene chromatische Zuspitzung der Singstimme aufweist, die zuerst die kleine None, dann die große None, den nun übersteigerten Dominantseptnonenakkord bildet. Der Herzschlag ist empfindlich durch den chromatischen Wechselton *gis* im Baß gestört. Der D_7^9 -Akkord besitzt keinen Grundton und löst sich in eine Terz auf. Unmerklich hat sich der Rhythmus der ersten Strophe wieder eingeschlichen, der jetzt durch den Text als pulsierender Herzschlag sinnlich umgesetzt wird.

Obwohl die Harmonik für die letzte Strophe ganz derjenigen der ersten entspricht, ergeben sich durch die Erinnerung entscheidende Veränderungen im Verstehen des Ablaufs. Neben dem Pulsschlag werden die fallenden Terzen des Anfangs jetzt harmonisiert in fallenden Oktaven, die eine neue Art Bodenlosigkeit andeuten. Dem *letzten Blatt* entspricht jetzt, da die Blätter ganz abgefallen sind, die *welke Freude*. Die schwankenden Intervalle mit ihren offenen Quart-Sext-Stellungen erhalten durch den Text eine intensivere Deutung, nämlich durch die schon angesprochene Leere des Todes, die keine Freude mehr mit Hoffnung überdecken kann. Besonders eindringlich wird die Veränderung in der Dehnung der Akkordfortschreitungen im Choralstil in einen 6/4-Takt. Die Singstimme liegt am Anfang auf den Akkorden und umschreibt eine fallende Terz in die *Ruhe* von *D*, Symbolzentrum der Subdominante. Der trochäische Rhythmus ist verschwunden, die ursprünglich den Raumbezug bildende Gliederung entfällt und mit dieser Gliederung auch die erste Pause. Nur die Brückenstellung eines Subdominantseptakkordes bleibt bestehen, in ihr treffen sich Symboltonart, Dissonanz in der Singstimme und arhythmische Pause. Der letzte Fall in die endlich erreichte Tonika fis-moll wirkt sanft, fast zufällig. Wie im Platen-Lied beschreibt die Tonika ein Ziel, das weder in Worte noch in Musik zu fassen ist, nur in Übertragungsprozessen begrifflich gemacht wird. Das Ende des Liedes ist nicht Untergang - es ist Übergang.

Etwa vierzehn Jahre liegen zwischen dem Schack-Lied und dem berühmten Lied *Über die Heide* auf einen Text von Storm (1882 oder früher entstanden). Ähnlich wie im Lied *Herbstgefühl* wird Vergänglichkeit in einem Naturbild beschworen, allerdings nicht

wie dort in einer Kontrastanlage Außen-Innen, sondern ähnlicher der Anlage des Platten-Liedes, indem der Gang des Sängers in die Natur beschrieben wird und eine stete Steigerung bis zum Schluß vorliegt¹⁶. Diese Steigerung wird im Metrum durch eine Erweiterung auf zehn Silben mitten im dritten Zweizeiler und in der letzten Strophe erzeugt, mit ihr hängt die Überspielung der bisher gesetzten Zäsur in durchgängigem daktylischem Metrum zusammen:

*Über die Heide hallet mein Schritt
Dumpf aus der Erde wandert es mit.*

*Herbst ist gekommen, Frühling ist weit -
Gab es denn einmal selige Zeit?*

*Brauende Nebel geistern umher,
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer,*

*Wär ich nur hier nicht¹⁷ gegangen im Mai!
Leben und Liebe - wie flog es vorbei!*

Die Diktion der Singstimme ist wieder eng am Metrum des Verses orientiert, und wieder dient diese Bindung vor allem dazu, eine Art Koordinatensystem für rhythmische Bewegungen aufzubauen, die damit zu Ausdrucksfaktoren werden. So würde am Anfang die Wirkung des Schritt-Motives im Klavier mit seinen Echo-Figuren leiden, wenn der Daktylus in der Singstimme genau nachvollzogen würde. Vor dem einfachen, geglätteten Rhythmus wirken die sehr tiefen Bässe noch stärker und kann sich die sehr einprägsame, eindringlich einfache Melodiebewegung abheben. So entstehen zwei Ebenen: die *dumpe Erde* mit dem Nachhall des Schrittes, metaphorisch für das vergangene Leben, und die Zirkelbewegung der Singstimme¹⁸. Beide Bewegungen sind durch den aufsteigenden Terzgang, das Ausgangsmodell für alle Ausdrucks- und Aussage-Ebenen des Liedes, verbunden. Wieder kann man das Prinzip der Verknüpfung von Baß und Singstimme als Medium zur Erweiterung der Ebenen von Text und Musik beobachten. Die Harmonik ist denkbar klar gehalten, sie ist fast statisch in die Echo-Akkorde der rechten Hand eingebunden. Aber innerhalb dieser Statik vollziehen sich unmerklich Veränderungen, die zu Stimmungswechseln und Bewegungen aus dem bildhaften Grundmuster heraus beitragen. Hier ist auch wieder das Ziel, eine bildhafte Bewegung zu einer inneren Bewegung zu machen, eine Bewegung zu versinnlichen, die sonst nur

¹⁶ Ich teile nicht die Interpretation und vor allem die sozialgeschichtliche Deutung des Heide-Topos in Harro Müller u. Norbert Mecklenburg, *Theodor Storms Gedicht 'Über die Heide'*, in: *Schriften der Theodor Storm-Gesellschaft* 19, 1970, S.35-42.

¹⁷ Bei Storm: *Wär ich hier nur nicht.*

¹⁸ Brahms benutzt sehr gerne Gedichte mit starkem musikalischen Anteil, sei es im Rhythmus oder in Begriffen selbst (*hallt, dumpf* etc.). Storm selbst hat immer sehr auf die musikalische Qualität seiner Gedichte geachtet. "... diese Worte müssen auch durch die rhythmische Bewegung und die Klangfarbe des Verses gleichsam in Musik gesetzt und solcherweise wieder in die Empfindung aufgelöst sein, aus der sie entsprungen sind" (*Sämtliche Werke*, hrsg. v. Peter Goldammer, ²Berlin 1967, Bd.VIII, S.115). *Über die Heide* ist ein besonders sorgfältig in der Melodik gearbeitetes Gedicht. Man kann so weit gehen zu sagen, daß die äußerste Verknappung des Gehaltes wieder durch die reiche Melodik musikalisiert, ins Offene dimensioniert wird.

in der Wahrnehmung der Hörer des Gedichtes geleistet werden könnte. Die Harmonik verändert sich unmerklich aus der Tonika g-Moll über einen schwachen Anklang der Subdominantparallele Es-Dur zur Mollsubdominante mit Sexte, in immer neuen Stellungen vorgetragen, von Grundstellung über Terzstellung zur Sexte im Baß und damit einem Septakkord der zweiten Stufe *a*. Die Sekunde des S_5^6 -Akkordes liegt zuerst in der Akkord-Echo-Schicht und löst sich dann in den Baß. Mit diesem Prozeß löst sich auch die Echo-Obergrenze *d'* und übernimmt den Terzgang in Dezimen zum Baß. Ein Intensivierungsprozeß des Kernmotivs, der sowohl horizontal als auch vertikal Ausdruck findet. Der Trugschluß auf den Versschluß der Singstimme ist harmonisch zwar fast konventionell, er hat aber genau denselben Zweck wie die Dimensionierung des musikalischen Raumes, die eben beschrieben wurde. Er dient der Übernahme des Terzfalles der Singstimme auf *Erde* (also dem ausgesprochenen Wort für die bisher nur sinnlich präsenste Baß-Funktion) zuerst in der Klavieroberstimme, dann im Baß, und mit diesem Einsinken des horizontalen, melodischen Terzfalls wird auch wieder die Grundtonart g-Moll erreicht. In diesem so wichtigen Takt der Übernahme findet sich schon wieder in der Mittelstimme der schrittweise Terzgang, der seinerseits auch wieder Baßstimme wird und in den nächsten Zweizeiler einleitet. Diese Einleitung ist aber ganz anders als der Liedbeginn. Es handelt sich hier nicht etwa nur um eine musikalische Erweiterung einer Kadenz, ein spannendes Herausögern, es handelt sich um die Übernahme der Textschicht in die Klaviertextur. An diesem Punkt sind alle Elemente von Text und Musik erstmals in den Prozeßablauf des Liedes in allen Dimensionen integriert worden und können jetzt eine neue Geschichte durchlaufen. Das *es in wandert es mit* ist Teil des Liedes geworden.

Der zweite Zweizeiler ist zwar in Melodie und Harmonik fast identisch mit dem ersten, es ergibt sich aber durch die Texturveränderung eine Intensitätszunahme. Die Echo-Schritte im Klavier sind jetzt zuerst in der zweiten Takthälfte anstatt in der ersten, vom ersten Echo bleibt nur ein einzelner Akkord, es sind also fühlbare Stillen einkomponiert. Die Terzaufgänge sind jetzt von Anfang an in die Echos einkomponiert, liegen zum Teil parallel mit denen der Singstimme, zum Teil in Gegenbewegung. Nach dreimal gleicher Struktur weitet sich das Echo mit zwei Akkorden auch auf die erste Takthälfte aus, bereitet so den Boden für die abgehobene zweite Strophe, bei der die synkopische Akkordverschiebung über den ganzen Takt ausgreift. Der Übergang zum dritten Zweizeiler ist genauso gestaltet wie beim ersten Zweizeiler, aber um einen halben Takt verkürzt.

Die Textur des dritten Zweizeilers ist merklich zugespitzt, der Rhythmus ist daktylisch angeschärft, die Echoschritte werden gänzlich zu einem musikalischen Phänomen, nämlich einer dauernd verschobenen synkopischen Akkordschicht. Der Aufbau der Strophe ist steigernd sequenzierend und wird von einer subdominantischen Harmonik bestimmt. Die Akkorde gehen unaufgelöst ineinander über, typisch die Verwandlung des Quintsextakkordes über *g* mit Quint im Baß in einen $\text{D}_7^{9^4}$ -Akkord, bei dem die große None als Vorhalt auf die kleine None *fis'* (Leitton in einem verminderten Septakkord), der Zielton *g* aber dann als Quint eines erneuten Subdominantquintsextakkor-

des über *c* erscheint. Dieser Akkord wird durch eine Absenkung von *g* nach *fis'* und von *es'* nach *d'* zu einem Dominantseptakkord über *D*, bei dem der vorherige Grundton *c'* jetzt Septime im Baß ist. Durch geringe Verschiebungen wird harmonische Dramatik erzeugt. Immer ist dabei auch der aufsteigende Terzgang im Baß anwesend und legitimiert die harmonischen Fortschreitungen. Besonders weit entfernt sich der harmonische Raum über der Verswiederholung *schwarz ist das Kraut*: Die Subdominante *c*-Moll verwandelt sich in die Parallele *Es-Dur*, und dieses führt mit einer Septime *des''* nach *As-Dur*. Die Terz von *As-Dur* wird durch einen Oktavsturz zu einem Grundton eines Subdominant-Septakkords. Dieser Akkord löst sich in einen Quartsextakkord über *B* auf, der seinerseits chromatisch als Vorhalt auf die Dominante *D-Dur* eingesetzt ist:

D-Dur, die bisher ausgesparte Dominante, wird als eigentlich positiver harmonischer Gegenpol zur Tonika mit dem Wort *leer* des Textes verknüpft. In dieser harmonischen Entwicklung bleibt das durchgängige Synkopenecho immer anwesend, wird gleichsam Signum des inneren Zustandes des Sängers, während er von der äußeren Natur redet. Beide Ebenen werden in der Überleitung zur letzten Strophe vereint. In die *D*-Oktave ist als Trübungsfaktor zuerst eine kleine Sekunde *cis'* eingefügt, die dann akkordlich wird in einer Absenkung zur Septime *c'*, also dem Dominantseptakkord. Am intensivsten wirkt aber die "Generalpause" von drei Achteln, in der die Naturebene und die Ebene der inneren Bewegung zusammenfallen, erst hier wirkt der Zentralbegriff *leer*, Leere ist das Ziel des Lebens im Tod. Seine Entsprechung in der Musik ist die Stille. Der letzte Zweizweiler, der zur Textur der ersten Liedhälfte zurückkehrt, ist dann auch nur noch ein Echo dieser Stille.

Der Schluß des Liedes vereint alle bisher verwendeten Elemente miteinander, führt sie in für Brahms ganz charakteristischer Weise zur Synthese. Synthese heißt hier nicht Motivverarbeitung oder Kombination, Synthese bedeutet Aufgreifen des Gedächtnisprozesses und Integration mit dem Momenterlebnis der Stille, die nicht nur im Übergang zum letzten Zweizeiler anwesend war, sondern den Hörer auch am Schluß des Liedes erwarten wird. Zwischen diesen beiden qualitativ verschiedenen Stillen (die erste ist im Prozeßverlauf ein Momentereignis, die zweite am Schluß des Prozesses ein räumliches Element, sie macht das Lied erst zu einem in sich geschlossenen Verlauf) vermittelt die synthetisierend eingesetzte Textur: Die Melodie aus der ersten Hälfte, aber mit der zehnsilbigen Erweiterung und daher dem angeschärften daktylischen Rhythmus, wird noch weiter in einem 9/8-Takt gedehnt, um einen verstärkten Akzent auf *Liebe* herzustellen; die Terzgänge sind zwar identisch mit dem Beginn, aber ihr Echo ist weiter durchgängig, wie in der dritten Strophe. Die anfängliche Bildhaftigkeit wird in der Übernahme des Terzfalls in den Stimmen und dessen Umkehrung in der Echostimme wieder angesprochen: *flog es vorbei*, der melodische Terzfall im Baß, ist Anteil an der Geschichte der Verinnerlichung des Naturerlebnisses, die aufsteigenden Echoterzen, am Anfang der Erde als *Hall* zugeordnet, führen jetzt ganz deutlich als Schritte wieder aus dem Lied heraus.

Das Lied *Auf dem Kirchhofe* (op.105/4)¹⁹ über einen Text von Detlev von Liliencron entstand zwischen August 1886 und Herbst 1888. Es schließt inhaltlich den Kreis der bisher besprochenen Lieder (Versuchung des Todes bei Platen, Herbstgefühl bei von Schack und Storm, Konfrontation mit dem Tod auf dem Kirchhof mit Winterstimmung).

Auf dem Kirchhofe

*Der Tag ging regenschwer und sturmbewegt,
Ich war an manch vergeßnem²⁰ Grab gewesen,
Verwittert Stein und Kreuz, die Kränze alt,
Die Namen überwachsen, kaum zu lesen.*

*Der Tag ging sturmbewegt und regenschwer,
Auf allen Gräbern fror das Wort: Gewesen.
Wie sturmestot die Särge schlummerten,
Auf allen Gräbern taute still: Genesen.*

Auch in diesem Gedicht spielen die Ebenen Natur als Zeit- und Gefühlsmetapher,

¹⁹ Zur interessanten Entwicklung der Endfassung dieses Gedichtes zwischen 1877 und 1879 (dem Jahr der endgültigen Fassung) vgl. Heinrich Spiero, *Detlev von Liliencron*, Berlin u. Leipzig 1913, S.120f. In den früheren Fassungen lautete der zweite Vers *Ich war an meiner Mutter Grab gewesen*, das Gedicht hat sehr durch die Entfernung des aktuellen Anlasses gewonnen.

²⁰ Bei Liliencron: *vergessenen*.

Ich-Erlebnis und Übersteigerung des Ich und schließlich die Überwindung des Todes im Wechsel zwischen Eis und Tau (ihrerseits stellvertretend für Winter und Frühling) eine Rolle. Die musikalische Ebene des Gedichtes ist intensiv, größter Wert ist auf melodische Vokalentwicklung und plastische Konsonantenverknüpfung gelegt (so im ersten Vers die e-Laute, die in die gleichsam leeren a-Laute übergehen und sich mit ihnen vermischen, im dritten Vers die harten Konsonantverbindungen in *Stein*, *Kreuz* und *Kränze* und schließlich die Verknüpfung der Verse 2 und 4 durch die a-Laute). Die Verbindung der beiden "Strophen" ist eng, nicht nur in der Identität der ersten Verse - wobei natürlich in der zweiten Versgruppe die Wirkung eine ganz neue ist - sondern auch in der Verknüpfung der Begriffe: *Sturm*, *Grab-Gräber*, *lesen-Wort* etc. Wie wir schon in den besprochenen Liedern sehen konnten, greift Brahms auch hier bestimmte musikalisch-bildliche Aspekte des Textes auf, um sie zum Ausgangspunkt neuer Entwicklungen sowohl in der Musik als auch im Text zu machen.

Das Schlüsselwort für den Anfang war sicher das Gegensatzpaar *schwer-bewegt* und das Bild von Sturm und Regen. Mit einfachsten Mitteln, aufsteigenden Arpeggien und einem "schweren" Akkord, der gleichwohl harmonisch auch eine offene Bedeutung hat (s⁶ in verschiedenen Stellungen), erzeugt Brahms sowohl eine Öffnung des Textes zu einer bildlichen Umsetzung bestimmter Worte als auch musikalisch einen Kontext: das Rezitativ. Das ganze Lied spielt mit archaisierenden Mustern, die Musik setzt die ungewöhnliche Strophenanlage des Gedichtes in einer freien, gleichsam rhapsodischen Form um. Diese Form besteht aber nicht um ihrer selbst willen, das Archaisieren ist keine "rein formale" musikalische Idee. Auch der Choralschluß - man beachte die Parallele zum Lied *Herbstgefühl* -, der auf Melodieanteilen von *O Haupt voll Blut und Wunden* basiert, ist nicht einfach nur ein "religioso"-Schluß²¹. Es handelt sich in allen diesen Fällen um ein Spiel mit zwei Zeitebenen. Die erste Ebene ist die der historischen Zeit, auf die die Archaismen anspielen. Der Bezug zum Text ist auch hier eindeutig: Die verwitterten Namen auf den Gräbern verweisen auf vergangene Zeit, die mit der vergangenen musikalischen Form evoziert wird. Die zweite Ebene ist das gleichzeitige Herausnehmen aus dem kontinuierlich linearen Zeitverlauf, diese Ebene hängt eng mit dem ersten Effekt zusammen. Es kommen aber noch der Rezitativ-Charakter und die gleichmäßige Metrik des Chorals hinzu, die beide Teile in einem Liedzusammenhang als "Fremdkörper" wirken lassen. Die Anfangsarpeggien, die oben als in erster Linie bildhafte Bewegungsumsetzungen des Textes analysiert wurden, wurden von Zeitgenossen als Harfenarpeggien verstanden²², wobei es aber nicht auf eine

²¹ So beschrieben z.B. in Konrad Giebeler, *Die Lieder von Johannes Brahms*, Diss. Münster 1959, S. 104.

²² Am 28. Oktober 1888 schreibt Elisabet von Herzogenberg an Brahms: "*Wie wunderbar in die Stimmung einführend gleich die präludierenden Anfangstakte mit ihrem Harfenpathos, wie schön deklamiert die ganze erste Strophe, wie ergreifend die 'überwachsenen Namen', wie groß die Steigerung bei dem Worte: 'gewesen' mit der so überraschenden und doch ungesuchten Wendung und dann die wunderbare Beschwichtigung bei dem C dur mit den gleichen Vierteln, dem aufgehaltene 'schlummerten', der schöne Aufblick bei 'still', die herrliche Linie der ganzen Melodie, - das alles ist so kräftig, so erfunden, so geschaut, so echte Musik und so vornehmer Art, daß man lange nichts anderes hören möchte*" (*Briefwechsel II*, S.205). Diese Beschreibung ist auch rezeptionsgeschichtlich sehr interessant, es finden sich die typischen Kriterien der Zeit versammelt: Un-

Instrumentalwirkung an sich ankam, sondern auf das damit evozierte "Pathos". Der Ausdruck ist ungemein treffend, in seinem ursprünglichen griechischen Sinn gebraucht: Es handelt sich um mehr als bloße "Stimmung", es handelt sich um ein "Gestimmtwerden". Auch hier geht die Wirkung von äußerlich nach innerlich. In die Arpeggien eingearbeitet ist eine harmonische Ambivalenz, wie wir sie jetzt als für Lieder mit Vergänglichkeitsthematik typisch ansehen können: Das Arpeggio ist aus der Tonika c-Moll und der Subdominantparallele As-Dur zusammengesetzt. Die Wirkung ist ein Wechsel von Duster nach Hell, ohne daß der besondere Charakter dieser Helligkeit verlorengehe, sie ist dem Bereich der Subdominante zugehörig, wie dann auch der Schwere-Akkord bestätigt. Diese Akkorde sind aber auch Teil eines Bewegungsmusters, sie sinken mit ihren Umkehrungen immer weiter herunter, die letzten beiden sind identisch und steigern die Erwartung auf die Singstimme. Sie sind nicht mehr der Subdominante zugehörig, sondern stellen eine Gleichzeitigkeit von Dominantseptakkord und Auflösungston im Baß her. Diese Akkorde sind als symbolisch zu werten: Auf dem Kirchhof sind Strebung, Leidenschaft, Bewegung nur als Erinnerung anwesend, die Auflösung dieser Strebungen ist allzu gegenwärtig, der Tod, der auch in diesem Lied mit der Tonika-Harmonik zusammenfällt. Arpeggio und Akkord erfüllen so noch eine weitere musikalische Dimensionierung: Die gesamte Einleitung wirkt als Orgelpunkt über c, der einmal aufgefächert, dann wieder punktuell zugespitzt wird. So wird gleichzeitig das räumliche Bezugssystem (die "Stimmung") hergestellt und die Bewegung in diesem System. Die Musik kann beides gleichzeitig, das ist ihr konstitutioneller Vorsprung vor der Sprache.

Ganz von der Bewegung inspiriert ist auch die fallende Singstimme:

5
 Der Tag ging re-gen-schwer und sturm-be-wegt,
 ich war an manch ver-gess-nem Grab ge-we-sen

Sie folgt genau dem Metrum des Gedichtes und betont eine metrische Gleichmäßigkeit, die nicht dem Rhythmus des Gedichtes inhärent ist. Dies liegt nicht etwa an mangelnder Sensibilität des Komponisten, sondern dieser hat eine andere Wirkung für wichtiger gehalten: die Gleichmäßigkeit der Fallbewegung, die Umsetzung und Erweiterung der bildhaften Arpeggien in der Stimme, die jetzt das Bild sprachlich koncreti-

erwartete Wendungen dürfen nicht "gesucht" sein, sondern müssen trotzdem gleichsam natürlich wirken, die Deklamation muß stimmen, visuelle Analogien sind häufig ("*Aufblick*") und werden auch zu einem schöpferischen Kriterium ("*geschaut*"), Wirkung ist "*groß*" etc. Bezeichnend ist auch, daß Frau von Herzogenberg nicht die Choralanspielung als solche kannte, aber das Ebenmaß der "*gleichen Viertel*" hervorhob.

siert und in einen Erzählrahmen einfügt. Der Gang zu den Gräbern wird unmittelbar in einer Verwandlung der immer noch anwesenden Arpeggien im Klavier in Schreitakkorde umgesetzt. Erstmals entsteht kadenzierende Bewegung, die zur Dominante führt, sie erscheint hier das erste Mal ganz für sich. Dies entspricht auch der neuen zeitlichen Stellung, der exemte Einführungsteil ist in einen suggerierten Erzählteil übergegangen. Daß diese Erzählzeit aber doch künstlich, auch herausgenommen aus einem "normalen" Liedduktus ist, zeigt die Verwandlung des Taktes von 3/4-Takt zu 4/4-Takt, mit der eine signifikante Veränderung des Rhythmus einhergeht. Der Textrhythmus wird noch stärker "unnatürlich" musikalisch verändert, in den plötzlich von Pausen durchsetzten Klaviersatz eingepaßt. Hauptkonstituens dieses Satzes ist die Echo-Figur im Übergang auf Vers 3, die jeweils eine kleine harmonische Fortschreitung beinhaltet, jedoch wie Seufzer gesetzt ist (erst *piano*, dann *diminuendo*) und sich schließlich in reine Begleitfiguren auflöst. Hier wird die *Verwitterung* umgesetzt, von der der Text spricht. Um so überraschender der Ausbruch auf *kaum zu lesen*. Bisher war die Singstimme sehr weiträumig in der Bewegung geplant, jetzt bricht sie plötzlich auf engstem Raum in eine Oktave nach *a''* aus. Die begleitenden Durchgangssexten in Gegenbewegung mildern den Effekt ab, eine eingliedernde räumliche Position wird im Baß durch das Kontra-D eingenommen. Hier findet Öffnung in jeder Hinsicht statt, denn das *kaum* und die *Verwitterung* sind ja geradezu dieser musikalischen Erweiterung entgegengesetzt. Hier wird also die vorherige punktuelle Textumsetzung und scheinbare Illustration zu einem autonomen Moment gesteigert, hier wird eine Aussage jenseits von Text und musikalischer Entwicklung formuliert, ein räumliches Ausrufezeichen gesetzt, das gleichzeitig den Text so verändert, daß wir nicht mehr auf die verwitterten Namen der Grabsteine verwiesen werden, sondern auf eine neue Aussage, die irreale, nicht auf den Grabsteinen befindliche, von der der Text der nächsten Strophe sprechen wird.

Die Auflösung des Strophenschlusses in die Dominante ist nur von punktueller Dauer, nur eine aufscheinende Idee, die sofort in einen D^7 - und dann in einen D_7^9 -Akkord aufgelöst wird. Auch hier ist horizontale und vertikale Gleichzeitigkeit ein Ausdrucksmerkmal, die horizontale Linie hat die kleine None als Spitzenton, sie kippt in einer Akkordbrechung nach unten wie eine zeitliche Auflösung. Diese Richtung ist die Bewegungsentsprechung zum erneuten "Harfenpathos". Wie im Gedicht ist der erste Vers der zweiten mit dem der ersten Strophe (musikalisch) identisch. Schon im Gedicht ist die Wirkung jedoch ganz neu, denn jetzt befinden wir uns nicht mehr im Stadium der Anfangserwartung, sondern kennen schon das Thema, haben den Gang zu den Gräbern hinter uns, sind jetzt äußerlich auf dem Friedhof und sind durch die poetischen Prozesse des Gedichtes in die Umwandlung äußerer Schilderung zu innerem Zustand eingeführt worden. Die Wiederaufnahme der Erzählung in der Vergangenheit bedeutet da einen Bruch in der horizontalen Logik, der Rückverweis ist aber eigentlich kein zeitlicher, der Bruch dient dazu, die Aufmerksamkeit auf etwas ganz Neues, noch Kommendes zu lenken, Vergangenheit ist hier Zukunft. In der Musik wird dieser Effekt noch drastisch verstärkt, hier ergibt sich die Möglichkeit, im polyphonen Gefüge (und hier sind nicht nur musikalische Stimmen, sondern auch das Zusammen-

wirken von Text und Musik gemeint) einzelne Elemente zu neuen Stimmen wachsen zu lassen, Identisches durch den Gedächtniskontext umzugestalten. Dies gilt insbesondere für die Wiederaufnahme der "präluzierenden" Takte, die nicht einmal gegenüber dem Anfang verkürzt werden. Ein Präludium mitten im Gedicht hat eine andere Funktion als am Anfang, es nimmt den logischen Bruch des Gedichtes schon vorweg, intensiviert ihn entscheidend. Bewegung und offene Statik sind hier nicht mehr einleitend, sondern werden gebrochen in der Erinnerung an die Verwandlung, die sie in der ersten Strophe schon durchgemacht haben. In diese Brechung tritt jetzt der Text ganz neu ein. Im zweiten Vers ist nicht mehr erzählend vom individuellen Gang die Rede, nicht nur von *manchem Grab*, sondern von *allen Gräbern*, die Aussage wird ins Allgemeine erhoben. Deshalb ist die Musik auch nicht mehr Schreitbewegung in regelmäßiger Kadenzierung, sondern Steigerung, die Arpeggien bleiben bestehen und sind auf einer chromatischen Baßlinie aufgebaut. Die Steigerung läuft auf das parallele Reimwort zur ersten Strophe, *gewesen*. Doch wie anders ist die Aussage des *gewesen!* Vergänglichkeit ist thematisiert in zwei ganz verschiedenen Kontexten. Im ersten Fall ist es ein reines Zeitwort in einer Erzählungslinie, daher auch überhaupt nicht musikalisch verstärkt, sondern mit einer schwachen Kadenz versehen, ohne Melisma. Im zweiten Fall handelt es sich um etwas ganz Irreales, ein *gefrorenes Wort*, das Nichterklingende, Gemeinte, doch allzu deutliche, die Schrift, die zum Wort wird, das zu "lesen" ist und doch nicht "dasteht", sondern erfahren werden muß. Die Musik kann das nicht Erklingende formulieren, aber es besteht dann die Gefahr, gerade den besonderen Spannungseffekt zu verlieren, den die merkwürdige Metapher der Sprache erzeugt hat. Dieser Gefahr entgeht Brahms, indem er das Reimwort zwar mit einem Melisma versieht, aber einem ganz besonders aussagekräftigen. Es ist parallel dem Spitzenton *d*" des letzten Reimwortes der ersten Strophe *lesen* (also poetisch eine Überbrückung eines nicht architektonisch parallelen Verses). Die Linie der Singstimme übernimmt ein Element dieses Schlusses, die sich auflösende Linie, die hier eine neue Bedeutung erfahren wird. Die Harmonik dieser Linie ist ein gebrochener Subdominant-Quintsextakkord, der Symbolakkord aller Todeslieder von Brahms, da er in idealer Weise den harmonisch dunklen Bereich der Subdominante mit gleichzeitiger Strebewirkung verbindet. Bleibt die Auflösung zur Durdominante aus oder wird ungebührlich verzögert, steht der Akkord für sich selbst, wird er zum Symbolprozeß. Dies ist hier der Fall, die Baßakkorde fallen in offene Tiefe, die Fallbewegung der Linie wird aufgegriffen in einem Echo im Klavier. Die Auflösung ist durch ihre Stellung nicht eine harmonisch-akkordliche, sondern ein Raumphänomen, die entscheidende Durterz *H-d* ist letztes Glied einer Terzfallkette, die sich endlos so fortsetzen könnte. Dies ist es, was Frau von Herzogenberg als "groß" empfand, eine existentielle Fallbewegung, die in wirklich erschütternder und bewegender Weise in einer zeitlich exzessiven Choralweise aufgefangen wird. Nicht der spezifische Choral *O Haupt voll Blut und Wunden* ist hier auf der Sinnebene entscheidend, seine Identifikation dürfte eher zufällig sein, es handelt sich ja auch nicht um mehr als einen Anklang. Entscheidend ist die übertriebene Ausweitung choralartiger Vorhaltsbildungen, die in ihrer Häufung so niemals in einem Choral Verwendung finden würden. Es ist die regelmä-

Bige, beruhigende, aus dem strengen Metrum erlöste fallende Linie, die zweimalige Sexte, die jetzt gleichsam schmeichelnd, bestätigend, tröstend von den Seufzerechos begleitet wird, die wir aus ganz anderem Kontext in der ersten Strophe kennengelernt hatten. Sie haben hier nicht die plötzliche Aufwärtsabweichung auf dem dritten Achtel, sondern sanft fallende Terzen:



Diese Terzen wenden sich um, erzeugen Erwartung auf der Subdominante, die sich, diesmal in ganz neuer Wirkung, zum "Quintsextakkord mit Sext im Baß"²³ auflöst. Der Schluß mit seiner Wendung nach C-Dur, seinen Sextgängen und seiner Aufhebung des Taktes in Synkopen, seiner Oben-Unten-Wirkung, der letzte Akkord in *piano* und über Höhe und Tiefe hinweg, sie sind, für sich genommen, konventionelle Aussagemittel für Trost, wären für sich sogar kitschig. Nur im Zusammenhang mit der mit einfachsten Mitteln erzeugten Wirkung des bodenlosen Falls und der harmonischen Subdominantwirkung wirkt der Schluß echt, als Auffangen aus dem sich öffnenden Schacht der Zeit- und Raumlosigkeit. Der Choral ist hier so wenig individuell wie die Gräber, er ist kollektives Singen, das hier doch nur durch einen Sänger und jenseits aller kirchlichen Trostverheißung zur Verheißung von Kunst wird: selbst vergänglich zu sein, der Zeit ausgeliefert, aber in sich die Überwindung der Zeit und des Raumes tragend, indem der notwendige Schluß jeder Musik als notwendige Voraussetzung neuer Schöpfung erfahrbar wird.

²³ Zwar gibt es nach der Harmonielehre eine solche Formung nicht, die Harmonielehre hatte schon immer Schwierigkeiten, den so entstandenen Septakkord zu deuten. Hier ist der entscheidende Aspekt die verfolgbare Umwandlung von Subdominante zu Septakkord, auf die dann das Reimwort gesetzt werden kann.