

Nr. 8486. Wien, Dienstag, den 10. April 1888

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

10. April 1888

1 Der neue Brahms-Katalog .

Ed. H. Vor uns liegt ein gar werthvolles Buch, welches der Laie, darin blättern, ein sonderbares, ja räthselhaftes nennen dürfte. Kein einziger zusammenhängender Satz, kleine abgerissene Notenbeispiele von 2 bis 3 Tacten, Aufschriften, Jahreszahlen, Verlegerfirmen — und dennoch gibt es nichts, was organischer und vollständiger wäre. Es ist ein „“, und zwar der bei Simrock'scher Thematik Katalog, soeben erschienene von sämmtlichen Compositionen Johannes Brahms'. Die „thematischen Kataloge“ sind eine Brahms' dankenswerthe Erfindung der neuesten Zeit; Beethoven und Schubert haben sich noch nichts davon träumen lassen. Es werden uns da die sämmtlichen Werke eines Meisters, chronologisch gereiht, nicht blos nach ihren Titeln aufgezählt, sondern mit den Anfangstacten in Noten citirt und dadurch lebendig ins Gedächtniß gerufen. Können wir uns nicht gleich erinnern, wie das Finale von Brahms' dritter Symphonie beginnt, oder welche Opuszahl sein B-dur-Sextett trägt, wann er das Deutsche Requiem schrieb, oder wie viele Quartette er componirt hat — der Thematische Katalog sagt es uns augenblicklich. Ist außer Brahms Liszt der erste Componist, dem bei Lebzeiten so ein „thematisches“ Monument gesetzt worden. Den Anfang hatte Breitkopf mit dem Katalog gemacht (Beethoven's 1851), dann folgten Mendelssohn (Chopin 1852), (Liszt 1855), (Schumann 1860), (Mozart 1861), (Weber 1872), endlich (Schubert 1874). Solche Verzeichnisse, unentbehrlich für die praktischen Zwecke des Dirigenten, des Musikalienhändlers, des Dilettanten, sind es nicht minder für die Arbeiten des Historikers und Kritikers. Aber es steckt überdies etwas von einem ästhetischen Genuß darin. Wer sich recht angelegentlich in einen Lieblingsautor vertieft hat und dann emporgearbeitet vom Einzelnen zur Erkenntniß der ganzen Persönlichkeit, der sieht in den Blättern des thematischen Katalogs das Leben des Meisters wie in treuen Schattenbildchen vorüberziehen. Am Ende steht dessengesammtes Wirken anschaulich wie eine Summe vor uns. Das paßt gottlob nicht völlig auf den neuen Brahms-; wirkt doch der Tondichter in der Fülle seiner Kraft Katalog unter uns. Brahms, der an Schaffenslust und wetterfester Gesundheit nur in seinen musikalischen Uraffen, Bach und Händel, ein Seitenstück findet, hat voraussichtlich noch eine lange Thätigkeit vor sich.

Dem Simrock'schen Brahms-Katalog gebührt das Lob, vollständig und verläßlich zu sein. An ihm haftet keine der Nachlässigkeiten, die wir ähnlichen Publicationen vorwerfen mußten. So ist der, der doch volle Schumann-Katalog sechs Jahre nach des Meisters Tod erschien, nicht vollständig; es fehlen darin zum Beispiel Chöre („Die Nonnen“, „Das“, „Schifflein Der Gänsebube“, „Der Schmied“ und andere), die lange zuvor öffentlich gesungen waren. Es fehlen ferner, ganz wie im, vor den meisten Mendelssohn-Katalog Vocal-Compositionen die Namen der Dichter. Bei Componis-

ten, welche ihren poetischen Honig mit so wählerischer Hand sammeln, wie Mendelssohn und Schumann, ist diese Kenntniß von Belang. Die Dichternamen gehören zur Charakteristik jedes großen Lieder-Componisten. Ist es nicht unverzeihlich, wenn der Schumann-Katalog so hervorragende und den Poeten ganz einzig charakterisierende Liedergruppen wie den, op. 39, oder den *Eichendorff*'schen Liederkreis, op. 24, einfach als „Liederkreis“ anführt; bei *Heine*'schen dem Cyklus „Frauenliebe und Leben“ den Namen's, bei dem „Chamisso Minnespiel“ jenen ver Rückert's schweigt? Man beachte im, aus welchen *Brahms*-Katalog Dichtern er seine Lieder wählt; sie sind höchst bezeichnend sowohl für die Belesenheit wie für den aparten Geschmack des Componisten. Auch die *Dedicationen* sind nichts Gleichgiltiges. Bei Künstlern, welche ihre Werke nicht in der ehe mals beliebten Absicht auf eine goldene Dose oder einen Ordensband dediciren, bilden die Widmungen eine Art Stammbuch, das uns die Namen ihrer Freunde aufbewahrt. So sparsam wie Brahms ist damit wohl kein neuerer Componist verfahren; nur ein Viertel seiner sämtlichen Werke ist mit Dedicationen versehen. Seine drei ersten Werke widmet er Joachim, Clara Schumann und Bettina Arnim. Es folgen Dedicationen an Collegen, wie Albert Dieterich, F. Wenzel, Otto Grimm, Julius Stockhausen, Amalie Joachim, an die Kinder Schumann's. Aus dieser Künstlergruppe ragt wundersam eine einzelne Prinzessin (Anna von Hessen) hervor. Dann ein gekröntes Haupt. Aber welches! Kaiser Wilhelm, dem das „Triumphlied auf den Sieg der“ (deutschen Waffen 1870) dargebracht ist. Von Wien er Freunden sind nur drei bedacht, darunter und Joseph Billroth. Nebst den Dichternamen und den Widmungen Gänsbacher wollen wir bei jeder Composition auch die Jahreszahl ihres Erscheinens erfahren; nur dann erfüllt der Katalog die Aufgabe eines historischen Documents. Weder der (1851 erschienene) Katalog von Werken, noch jener der Beethoven'schen und der Mendelssohn'schen bei Schumann berücksichtigt diese Forderung. Im Brahms-Katalog sind die Jahreszahlen überall angegeben. Sonst noch in dem von verfaßten Nottebohm und der *Schubert*-Katalog aus derselben Feder stammenden zweiten Auflage des Beethoven-Katalog 1868). Leider gehört es noch immer zu den frommen Wünschen, daß jedes Notenheft seine Jahreszahl auf dem Titelblatt trage, wie es bei Büchern üblich; eine sehr mißverständliche Rücksicht auf die Mode und die Speculation stemmt sich noch immer dagegen. Ein Gesamtkatalog sollte aber dieses unentbehrlichen und leicht herzustellen Nachweises nie entbehren. Hier erwarten wir etwas Vollständiges, Tadelloses; schon der hohe Preis eines solchen Katalogs gibt uns ein materielles Recht zu dieser Erwartung.

Die Durchsicht des Brahms-Katalogs reizt unwillkürlich zu Vergleichen mit der Thätigkeit anderer Meister, wie sie uns in ähnlichen Verzeichnissen vor Augen liegt. Brahms hat als Componist nicht so frühe begonnen, wie, der seine ersten Werke im Knabenalter Mendelssohn publicirte und vor seinem 20. Jahre schon 4 Opern, 3 Quartette u. A. geschrieben hatte. Dieser frühe Beginn macht es erklärlich, daß Mendelssohn, der nur 38 Jahre alt wurde, 100 Werke veröffentlicht hat, also gerade so viel, wie der 54jährige Brahms. Dieser hat in seiner Entwicklung mehr Aehnlichkeit mit, der erst mit 25 Jahren, Beethoven und mit, der mit 21 Jahren sein Opus 1 Schumann herausgab. Beethoven hinterließ 137 Werke, Schumann 143. Mit und Franz Mozart, die in ihrer kurzen Schubert Lebenszeit von wenig über 30 Jahren eine schier unabsehbare Fülle von Compositionen schufen, läßt sich gar kein Anderer in Bezug auf Productivität vergleichen. Der alte Satz, daß das Genie auch durch große Fruchtbarkeit sich kundgebe — ein Satz, den man freilich nicht umkehren darf — bewährt sich neuerdings an Brahms. Er hat in den 34 Jahren, von 1853 bis 1887, hundertundein Werke veröffentlicht.

Die Joachim gewidmete Claviersonate in C-dur, das erste Werk des Zwanzigjährigen, erschien 1853. Schon mehrere Jahre vorher hatte Brahms sich in seiner Vaterstadt Hamburg als Clavier-Virtuose hervorgethan. In Als ein interessantes Curiosum sei hier das Programm eines Concertes mitgetheilt, das am 21. September Brahms

1848 in Hamburg im Saale des Herrn Honef gegeben hat: 1. Adagio und Rondo aus dem A-dur-Concert für Piano von, Rosenhain vorgetragen vom *Concertgeber*. 2. Duett aus Mozart's „Figaro“, gesungen von Madame und Fräulein *Cornet*. 3. Variationen für von die Violine, vorgetragen von Herrn Artot. 4. Risch Das, Lied gesungen von Madame Schwabenmädchen. 5. Cornet Phan von tasie über Rossini's „Tell“, vorgetragen vom Döhler *Con*. 6. certgeber Variationen für die Clarinette von, vor Herzog getragen von Herrn. 7. Arie aus Mozart's „Glade Figaro“, vor getragen von Fräulein. 8. Cornet Phantasie für das Violoncello, componirt und vorgetragen von Herrn. 9. Lieder („d'Arien Der“, „Tanz Der Fischer“), gesungen von Madame. 10 a) Cornet Fuge von Sebastian; b) Bach Serenade für die linke Hand von; Marxen b) Etude von H., vorgetragen vom Herz *Concertgeber*. auffallend langen Zwischenräumen erschienen seine ersten Com positionen. Der Grund dieses Zögerns lag keineswegs in stockender Production, sondern in einer bewunderungswürdi gen Selbstbeherrschung. Brahms war bekanntlich durch Schumann's enthusiastisches Urtheil so glänzend in die Oef fentlichkeit eingeführt, daß man vermuthen mochte, er werde nun die Composi tionen nur so aus dem Aermel schütten. Aber um so straffer zügelten ihn sein Verstand und seine Gewissenhaftigkeit; er hat in den ersten *acht* Jahren seit jenem Opus 1 nicht mehr als 15 Stücke veröffentlicht. Componirt hat er deren gewiß eine schwere Men ge. Wir wissen aus den kürzlich erschienenen Briefe n von Robert, daß dieser im Jahre Schumann 1853 dem Verleger Härtel einige Compositionen des jungen Brahms empfahl, darunter eine Sonate für Violine und Clavier, ein Trio und ein Quartett — „Alles von ganz genialer Art“. Trotzdem hat Brahms, dem es damals obendrein recht schlecht ging, diese größeren Sachen zurückbehalten und fast 25 Jahre nach jenem Briefe erst seine erste Violin-Sonate und sein erstes Quartett veröffentlicht.

Es ist bemerkenswerth, daß die ganze Bewegung der neuen Musik von Clavier spielern ausging. Von den Söhnen Bach's bis zu Brahms waren (mit einziger Ausnah me des Violinisten Joseph Haydn) die schöpferischen Talente, die epochemachenden Componisten Cavierspieler. Auch Brahms begann mit Clavierstücken (drei Sonaten, Scherzo). Aber bald trieb es ihn zu Liedern, zur Kammermusik, zum Orchester. Die sehr geringe Zahl seiner Solo-Clavierwerke ist um so auffallender, als Brahms zu den bedeutendsten Virtuosen zählt. Von Mendelssohn gehören 25 Werke, von Schumann 39 dem Clavier allein, von Brahms nur 12. Wir können den Wunsch nicht unterdrü cken, daß Brahms, der seit zwanzig Jahren fast gänzlich der Clavier-Composi tion ferngeblieben, wieder zeitweilig dahin zurückkehre. Bei der inneren Armuth der neueren Clavier-Literatur wäre dies höchst erwünscht und von doppeltem Werth, wenn Brahms sich entschließen könnte, etwas minder horrenden Anforderun gen an die Technik und die Spannweite des Pianisten zu stellen. Man kann seinen Schumann und Chopin ganz leidlich spielen und doch nicht im Stande sein, ein einziges Solo stück von Brahms technisch zu bewältigen.

Am reichsten finden wir die *Vocal-Composition* vertreten und darunter wieder am zahlreichsten das *Lied*. Wir besitzen von Brahms (in 23 Opuszahlen) nicht weniger als 149 Original-Gesänge für Eine Stimme und zwanzig Duette. Dazu zwei Sammlun gen Vocalquartette mit Clavierbegleitung. Die Lieder finden sich meist zu zwei oder drei Heften zwischen den Instrumentalwerken verstreut. Ein ganzes „Liederjahr“, wie das, der als glück Schumann's licher Bräutigam sich nicht ersättigen konnte am Lieder componiren, findet sich nicht in unserm Katalog. Von Brahms ist kein Bräuti gamstand bekannt, keine tief in seinen Lebensgang eingreifende Leidenschaft. Sein Biograph wirdweder von einem das ganze Leben verklärenden Liebesglück wie bei Schumann und Mendelssohn, erzählen können, noch von ausgangslosen Verhältni ssen und häufigen Herzens gewittern, wie bei Beethoven und Schubert. Gänzlich wird es an letzteren auch nicht gefehlt haben. Ein echter Poet wandert schwerlich ohne jegliches Liebesglück und Liebesleid durch das Leben. Einigermaßen verrätherisch klingen zwei Mottos, die der Zwanzigjährige den Andante sätzen seiner C-dur und

seiner F-moll -Sonate beigelegt hat. („Verstohlen geht der Mond auf; blau, blau, Blümelein!“ und: „Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint, da sind zwei Herzen in Liebe vereint und halten sich innig umfangen.“) Dieser verliebte Mond dürfte vor 35 Jahren in Detmold oder in Hamburg, wenn auch „verstohlen“, doch nicht ganz vergeblich aufgegangen sein. Aber dem starken, mannhaften Wesen Brahms' entspricht es, daß er nicht selbstvergessen hinschmilzt, sich niemals „unterkriegen“ läßt. Ich kann mich nicht rühmen, über dieses Capitel mehr als Andere zu wissen, meine aber, daß Brahms es stets mit der Mahnung Herwegh's gehalten habe: „Es darf das Herz wol auch ein Wörtchen sagen — Doch ward es weislich in die Brust gesetzt — Daß man's so hoch nicht wie den Kopf soll tragen.“

Eine strenge Eintheilung von Brahms' Werken nach inneren Gründen, nach Stylen, wie bei Beethoven, scheint mir ein ebenso schwieriges als mißliches Unternehmen. Wie man auch die Grenzen ziehen möge, sie verwischen sich, indem immer einige Werke darüber weg, voraus- oder zurückspringen, also so viele Ausnahmen begründen, daß von der Regel der Haupteintheilung, nicht viel übrig bliebe. Gleich Schumann begann man Brahms in „Sturm und Drang“, nur noch weit verwegener, wilder, in Form und Modulation emancipirter und technisch schwieriger. Diese erste Periode der genialen Gährung, die man häufig vom ersten bis zum zehnten Werke absteckt, wäre vielleicht richtiger bis zum Opus 18 an zunehmen, dem B-dur-Sextett, das die Reihe seiner völlig abgeklärten, reifen, klang- und formschönen Schöpfungen eröffnet und jedenfalls epochemachend dasteht in der Entwicklung wie in den Erfolgen des Componisten. Allerdings klingt schon die Serenade Op. 11 mild und maßvoll, aber gehört nicht das wildgeniale D-moll-Concert, Op. 15 der Zeit wie dem Charakter nach in die erste Periode? Von dem Sextett an finden wir (1862 bis 1868) die Kammermusik vorherrschend, daneben Lieder. Werfen wir gleich einen zusammenfassenden Blick auf Brahms' Kammermusiken, so überschauen wir einen reichen Blumenflor: vier Trios, vier Duos, drei Clavierquartette, drei Streichquartette, zwei Quintette, zwei Sextette. Unmittelbar an jenes B-dur-Sextett, welches seinen Autor zuerst populär gemacht und sich seit bis heute in der besonderen Vorliebe des Publicums erhalten hat, schließt sich dessen erste Reise nach Wien. Es war am 16. November 1862, als Brahms zum erstenmale vor das Wien er Publicum trat mit dem Clavierquartett in G-moll, Op. 25, das er bei Hellmesberger aus dem Manuscripte vortrug. Nicht sowohl die beifällige Aufnahme seiner Werke, die anderwärts ebenso warm und wärmer begrüßt worden sind, als vielmehr der sympathische Eindruck von Land und Leuten in Oesterreich hat Brahms zu bleibendem Aufenthalte hieher gelockt. Seit fünf und zwanzig Jahren zählen wir ihn zu den Unseren. Es läßt sich mehr fühlen, als mit knappen Worten ausdrücken, welchen günstigen Einfluß die bloße Anwesenheit und das Beispiel eines nach allen Seiten hin unabhängigen, künstlerisch theilnehmenden und fördernden großen Künstlers wie Brahms hier ausübt. 1863 übernahm er bekanntlich für ein Jahr die Leitung der Sing-Akademie, von 1872 bis 1874 die Direction der Gesellschafts-Concerte und des Wiener Singvereins. In Wien und den österreichischen Alpenhöfen (Ischl, Mürzzuschlag u. a.) sind seine größten und schönsten Werke entstanden; mit sehr wenigen Ausnahmen haben sie in Wien auch ihre erste Aufführung erlebt. Von Brahms' Kammermusiken sind die meisten zuerst im Hause Professor Billroth's worden; von jeder der vier Symphonien gab Brahms seinen Freunden ein vorläufiges Bild, indem er sie mit Ignaz Brüll auf zwei Pianos bei dem Hof-Clavierfabrikanten Ehrbar vortrug.

Das „(Deutsches Requiem 1868), das man schlechtweg sein Meisterwerk nennen darf, sieht als gewaltiges Monument am Eingang einer neuen Gruppe; wir meinen die großen *Chorwerke mit Orchester*: Rinaldo, Rhapsodie, Schicksalslied, Triumphlied, Nanie, Gesang der Parzen. Wir besitzen von Brahms acht Werke dieser Gattung. Ebenso viel Werke enthalten geistliche und weltliche *Chöre ohne Begleitung*, *Orchester-Compo* besitzen wir von Brahms — die beiden Clavier und das

concerte Violinconcert nicht mitgerechnet — blos *neun*. Dieselben beginnen mit den beiden Serenaden Op. 11 und 16; erst vierzehn Jahre später folgen darauf die Varia, Op. 56. Dann in den tönigen über ein Haydn'sches Thema Siebziger-Jahren die zwei Ouvertüren und die beiden ersten Symphonien; endlich 1884 die dritte, 1886 die vierte Symphonie. Verlegt sind die ersten fünfzehn Werke theils bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, theils bei Rieter in Winter; mit der Op. 16 gesellt sich *Simrock* dazu, wird einige Male noch von Härtel, Rieter, Peters und Cranz abgelöst, bleibt aber seit dreizehn Jahren der alleinige Verleger von Brahms.

So finden wir denn von Brahms alle Gebiete der Musik fruchtbar angebaut, zwei ausgenommen: das Oratorium und die Oper. Vom *Oratorium* trennt ihn wohl die richtige Ueberzeugung, daß dieses — das biblische, das Oratorium im strengen Sinn — keine lebendige Wurzel mehr treibt in der Gegenwart. Es ist eine Gattung, die vielleicht einmal wieder eine Zukunft haben kann, aber gewiß keine Gegenwart hat. Mit mehr Verwunderung fragt man häufig, warum Brahms der *Oper* ferngeblieben sei? Hätte künstlerischer Drang ihn dazu getrieben, er würde ihn gewiß befriedigt haben, allen Nöthen und Verdrießlichkeiten zu Trotz, welche des Operncomponisten harren. Die Sehnsucht nach dem Theater, welche Mendelssohn und Schumann zeitlebens tückisch verfolgt hat, sie scheint von Brahms nicht empfunden oder gadenlos erstickt worden zu sein. Daß er ausgesprochenen Beruf für die Oper besitze, kann man aus keinem seiner Werke folgern. Die Cantate „Rinaldo“, deren Zeugniß mitunter angerufen wird, scheint mir mehr dagegen als dafür zu sprechen, und was im *Liede* dramatisch anklingt, ist noch lange nicht die mächtige Stimme des geborenen Operncomponisten. Theaterblut ist ein ganz besonderer Saft. Kein Zweifel, daß Brahms uns auch Eigenartiges und Bedeutendes offenbarte, rückte er unversehens mit einer Oper hervor. Aber würde es nicht vielleicht eine „Partitur-Opern“ werden, wie man von „Buchdramen“ spricht, die bei allem poetischen Tiefsinn nicht für die Bühne taugen? So weit mein Einblick in Brahms' Individualität reicht, drängt diese keineswegs zur Oper; sie scheint mir zu subjectiv dafür, zu vornehm zurückhaltend, zu wenig sinnlich. Mit dem Wunsche, eine Oper nach seiner Art zu schreiben, mag er sich mitunter getragen haben; allein zwischen dem fünfzigsten und sechzigsten Jahr macht man nicht gern den Anfang. „Wenn eine Oper von mir schon durch gefallen wäre,“ äußerte Brahms einmal, „so schriebe ich gewiß eine zweite; aber zu einer ersten kann ich mich nicht entschließen. Es geht mir damit genau wie mit dem Heiraten.“ So werden wir denn schwerlich die Freude erleben, Brahms als Operncomponisten oder als Ehemann beglückwünschen zu können. Indessen, seien wir lieber zwiefach vorichtig; bei Brahms muß man immer auf Ueberraschungen gefaßt sein.

Indem ich dem Leser durch die stattlichen Reihen der Brahms'schen Werke, das Geleite gab, habe ich mich auf einige statistische und biographische Winke beschränkt. Den Katalog wollte ich besprechen, nicht die Compositionen; das hätte aus dem Feuilleton leicht ein Buch gemacht. So Schönes dieser Katalog auch aufweist, das Schönste bleibt doch, daß seine letzte Zeile kein „Ende“ bedeutet. Von Brahms darf die Welt noch viel erwarten. Einiges, was über Opus 101, die Schlußnummer des Katalogs, hinausreicht, haben wir bereits kennen gelernt, bevor dieser erschien. Zuerst einige der reizendsten Lieder, die aus dem Manuscript sang. Walter Sodann zwei gemischte Chöre aus Rückert's „Nachtwache“, mit welchen der von Frau *Bertha* gegründete Faber Singverein die Gäste dieses kunstsinnigen Hauses entzückte. Endlich, bei einem Cylkus „Billroth Zigeunerlieder“ für Vocal-Quartett mit Clavierbegleitung, etwa nach Art der „Liebeslieder“, aber noch farbiger und origineller. Unwider sprechlich bewiesen diese neuesten Compositionen, daß Brahms niemals productiver, wärmer, im besten Sinne jugendlicher gewesen ist, als eben jetzt. Der zweite Theil des „Thematischen“ wird nicht weniger lieblich anheben, als der erste Katalogs geendet hat.