

Volkslied und Allusionstechnik bei Brahms Beobachtungen an *Sonntag* op. 47/3

von Matthias Schmidt, Wien

„Doppelgesichtigkeit“

Johannes Brahms' Interesse am Volkslied bildet eine Konstante seines gesamten Schaffens,¹ tatsächlich sogar einen durchaus einflussreichen Faktor innerhalb seines musikalischen Denkens. Brahms hat sein Leben lang Volkslieder gesammelt und bearbeitet, besonders intensiv allerdings in den Jahren zwischen 1854 und 1858. Es zählen allein zu den von Beginn an als Sammelwerk geplanten Volksliedbearbeitungen die wohl Mitte der 1850er-Jahre entstandenen und 1858 erschienenen *15 Volks-Kinderlieder* (WoO 31), „den Kindern Robert und Clara Schumanns gewidmet“, die *28 deutschen Volkslieder* (WoO 32) vermutlich vom Frühjahr 1858, die *Zwölf deutschen Volkslieder* für vierstimmigen gemischten Chor (WoO 35), die zwischen 1858 und 1863 entstanden, die *Acht deutschen Volkslieder* für drei- und vierstimmigen Frauenchor (WoO 36) von 1859 bis 1863, die *Sechzehn deutschen Volkslieder* für drei- und vierstimmigen Frauenchor (WoO 37), ebenfalls zwischen 1859 und 1862 verfasst, die *Zwanzig deutschen Volkslieder* für drei- und vierstimmigen Frauenchor (WoO 38) aus derselben Zeit, die *Vierzehn deutschen Volkslieder* für gemischten Chor (WoO 34) von 1864 und schließlich die Sammlung der *49 deutschen Volkslieder* (WoO 33), die Brahms 1893/94 zusammenstellte, obgleich sie größtenteils wesentlich früher entstanden ist.

Die genannten Werkgruppen setzen sich aus Vokalmelodien zusammen, deren Begleitung oftmals sehr eigenständig, wiewohl zumeist ökonomisch ausgearbeitet erscheint und deren Anordnung von formalen und dramaturgischen Überlegungen bestimmt ist. Brahms wählte die zu bearbeitenden Melodien sorgfältig aus und scheute sich dabei nicht, neben „ursprungsrechten“ Volksliedern auch solche in seine Sammlungen einzubeziehen, die auf Originalkompositionen etwa von Johann Friedrich Reichardt, Christoph Friedrich Nicolai oder Anton Wilhelm Florentin Zuccalmaglio beruhten. Dem Künstler blieb im Hinblick auf eine solche Vorgehensweise der Vorwurf nicht erspart, dass er zwischen tatsächlichen und nur „im Volkston“ komponierten Liedern nicht habe unterscheiden können.² Eine solche Kritik ging auf eine ästhetische Auseinandersetzung zurück, die bereits nahezu das gesamte 19. Jahrhundert geprägt hatte: den ideengeschichtlichen Streit um „echte“ (unverändert übernommene) und „uneigentliche“ (bearbeitete) Volkslieder,³ der sich aus der alten scholastischen Unterscheidung zwischen hervorbringender Natur („natura naturans“) und hervorgebrachter Natur („natura naturata“), naturgebener und menschlicher Setzung bzw. „natürlich“ und geschichtlich Geprägtem speiste. Die Skepsis entzündete sich hierbei an der Frage,

¹ Ludwig Finscher, „Lieder für eine Singstimme und Klavier“, in: *Johannes Brahms. Leben und Werk*, hrsg. von Christiane Jacobsen, Wiesbaden 1983, S. 140.

² Max Friedländer, *Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen*, Berlin 1922, S. 23.

³ Raphael Georg Kiesewetter, *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Spiels und den Anfängen der Oper*, Leipzig 1841, S. 117.

ob ein Komponist legitimerweise in einer Form der „zweiten Unmittelbarkeit“ – quasi durch die Kunst hindurchgehend – zum Volkslied zurückfinden könne, indem er die Anstrengung seines Metiers verbarg⁴ und eine „natürliche“ Schlichtheit des Volksliedes gleichsam als „Illusion“⁵ wieder erschuf (wie es etwa das Ziel der Zweiten Berliner Liederschule um Johann Abraham Peter Schulz, Reichardt oder Carl Friedrich Zelter war) oder ob er die mündlich überlieferten Texte und Melodien gar mit eigenen Zusätzen oder stellenweisen Umarbeitungen der persönlichen „Handschrift“⁶ (wie es etwa die „romantischen“ Volksliedsammler Achim von Arnim und Clemens Brentano im Bereich der Dichtung praktizierten) veredeln könne. Die notwendige Folgeerscheinung eines solchen Ansinnens, das ästhetisch und moralisch Anstößige nämlich, wie Gassenhauer und Pöbellieder, aus dem Kanon erhaltenswerter Volksgesänge auszugrenzen, trifft die „ideologische Komponente“⁷ dieser Volkslied-Ästhetik.

Im späteren 19. Jahrhundert entwickelte sich im Gegenzug hierzu eine von betont nüchterner Sachlichkeit getragene Sammlertätigkeit, deren vorrangiger Deskriptionsanspruch sich an einer – nach Kriterien der Kunstfertigkeit – qualitätsunabhängigen „Volksläufigkeit“ der jeweiligen Lieder ausrichtete⁸ (und damit auch bereit war, aktuelle „Kunstlieder im Volksmunde“⁹ zu berücksichtigen). Dass sich Brahms entschieden gegen eine positivistisch wertungslose Betrachtungsweise des Volksliedes aussprach, bedeutet indes keineswegs, dass er unbesehen den Anhängern der zuvor erwähnten normativen Ideen zugeordnet werden könnte. Sein differenzierter Begriff des Volksliedes lässt sich besonders sinnfällig an der Einstellung gegenüber einer von Franz Magnus Böhme später stark erweiterten und neu edierten Liedersammlung Ludwig Erks¹⁰ nachvollziehen, die als erster Versuch einer „wissenschaftlichen Gesamtausgabe deutscher Volkslieder“¹¹ gelten kann und eine wesentliche Grundlage der deutschen Volksliedforschung des 20. Jahrhunderts bilden sollte. Der positivistischen Ethnographie Ludwig Erks, der in seinen insgesamt etwa 20.000 Aufzeichnungen auch die Sammlung von Gassenhauern oder (von Brahms schroff abgelehnten) im Unterhaltungsgeschäft bereits heimisch gewordenen Kunstliedern jüngeren Datums nicht scheute, verzichtete dabei auf qualitative Auswahlkriterien zugunsten einer wertungsfreien Zusammenstellung des Gefundenen. In einem Brief an Philipp Spitta vom April 1894 kritisierte Brahms die Liedersammlung Böhmes in nachdrücklicher Weise: „Könnten Sie danach Jemandem (und gar fremder Nation) auch nur den geringsten Begriff von

⁴ Carl Dahlhaus, „Die Idee des Volkslieds“, in: ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (NHdb 6) Laaber 1980, S. 90.

⁵ Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 3), Regensburg 1965, S. 118. Vgl. Siegfried Kross, *Geschichte des deutschen Liedes* (= WB-Forum 4), Darmstadt 1989, S. 88 ff.

⁶ Walter Wiora, *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms. Alte Liedweisen in romantischer Färbung* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 7), Bad Godesberg 1953. Vgl. hierzu auch: Heinz Rölleke, „Nachwort“, in: Achim von Arnim u. Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, hrsg. von Rölleke, Stuttgart 1987, S. 557 ff.

⁷ Jan Ling, „Volks- und Populärmusik als Quelle kompositorischer Inspiration“, in: *Volks- und Populärmusik in Europa*, hrsg. von D. Stockmann (NHdb 12), Laaber 1992, S. 426.

⁸ Doris Stockmann, „Volksmusiksammlung und -forschung seit Herder“, in: *Volks- und Populärmusik in Europa*, S. 11 f.

⁹ John Meier, *Kunstlieder im Volksmunde*, Halle 1906, Nachdr. Hildesheim 1976.

¹⁰ Ludwig Christian Erk u. Wilhelm Irmer, *Die deutschen Volkslieder und ihre Singweisen*, Faks.-Nachdr. der Ausgabe Berlin 1838–1845, Potsdam 1939, Nachdr. Hildesheim 1982.

¹¹ Hartmut Braun, *Einführung in die musikalische Volkskunde*, Darmstadt 1985, S. 13.

unserem Volkslied geben? Ist es denn in der Wissenschaft gar so nöthig, daß man [...] jeden Dreck von der Landstraße so breit tritt wie Böhme es thut?“¹² Offensichtlich hatte der Komponist in diesem Zusammenhang auch eine „Streitschrift“ gegen Erk-Böhmes „Liederhort“ abgefasst und sich darin detailliert mit deren Sammlerarbeit auseinandergesetzt, ja nach eigenen Worten sogar „Rezensionen“ hierzu geschrieben.¹³ (Er vernichtete diese allerdings später, weil er die Beurteilung seiner kurz darauf edierten eigenen 49 Volkslieder, die „an sich zu leben verdient[en]“,¹⁴ nicht von einem ästhetischen Parteienzank beeinträchtigt sehen wollte.) Zu den 49 Volksliedern bemerkte der Komponist: „Eigentlich ist diese meine Sammlung das – was von einer großen Streitschrift gegen Böhme übrig geblieben ist, an dessen Büchern ich ungemein viel auszusetzen habe. Diese meine Beispiele sprechen jedoch nur von dem einen: daß ich mich für die gar so philiströsen Texte und Melodien, wie sie seit Erk so gepflegt werden, nicht interessieren kann; ich zeige solche Gedichte und Melodien, die mir schön und gut erscheinen und seit längerer Zeit lieb und wert sind“.¹⁵

Es lässt sich hieraus der Anspruch an ästhetische Auswahlbestimmungen erkennen, welcher Brahms' Betrachtung von Volksliedern begleitet: Im Sinne seines Verständnisses einer „dauerhaften Musik“¹⁶ meinte er nur in einem nach eigenen Qualitätskriterien ausgewählten Teil jener Volkslieder, die sich der Nachwelt erhalten hatten, etwas „Bleibendes“ erkennen zu können.¹⁷ (Und aus ganz ähnlichen Gründen hat er auch bei seinen eigenen Kompositionen lediglich dasjenige gelten lassen, was der äußersten Selbstkritik standhielt, und darüber hinaus sogar den Abdruck „schwächerer“ Werke in der Schubert-Ausgabe von Mandyczewski beanstandet.¹⁸) Dass Brahms von der Veröffentlichung seiner „Streitschrift“ absah, gibt aber dennoch zu erkennen, dass er mit seiner Kritik selbst keine verpflichtende Theorie vertreten sehen wollte, sondern in erster Linie auf den Einzelfall zugeschnittene ästhetische Interessen verfolgte. „Über den Streit, echt oder unecht, komme ich leicht weg“,¹⁹ betonte der Komponist; den Pluralismus einer wissenschaftlich ausgerichteten, unvoreingenommenen Sammelmethode wollte er vom Anspruch eines künstlerischen Qualitätsmaßstabes aus betrachtet lieber auf die Mehrschichtigkeit der je einzelnen Volkslieder als auf deren quantitatives, empirisches Nebeneinander bezogen wissen. Die ideologische Trennung von „Echtheit“ und „Uneigentlichkeit“ war für Brahms' Interesse am Volkslied mithin kaum vorrangig, weder als Anspruch auf die künstlerisch nachgebildete „Natürlichkeit“ noch als Bekenntnis zur bedingungslosen Authentizität einer Vorlage. Mochte der Komponist einerseits weder

¹² Brief an Philipp Spitta vom April 1894, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, hrsg. von Carl Krebs (= Briefwechsel 16), Berlin 1920, Nachdr. Tutzing 1974, S. 97 f.

¹³ Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing 1971, S. 64 f. Vgl. dazu auch: Imogen Fellingner, „Brahms' beabsichtigte Streitschrift gegen Erk-Böhmes ‚Deutscher Liederhort‘“, in: *Brahms-Kongreß Wien 1983*, hrsg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 139 ff.

¹⁴ Brief an Richard Heuberger von 1894, zit. nach Heuberger, S. 70.

¹⁵ Brief an Hermann Deiters von 1894, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedrich Heimoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz*, hrsg. von Wilhelm Altmann (= Briefwechsel 3), Berlin 1907/08, S. 127 f.

¹⁶ Gustav Jenner, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*, Marburg 1905, S. 74.

¹⁷ Heuberger, S. 67.

¹⁸ Ebd., S. 60.

¹⁹ Brief an Hermann Deiters vom 29. Juni 1894, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler...*, S. 128.

der einsinnigen Schlichtheit einer ausgeklügelt hergestellten Volkstümlichkeit noch der mitunter plakativen Abgegriffenheit des zu seiner Zeit volksläufigen Liedgutes²⁰ vertrauen, so suchte er das „Bleibende“ andererseits – um mit Johann Gottfried Herder zu sprechen – gerade in der „Doppelgesichtigkeit“²¹ von Einzelliedern, dem spannungsvollen und oftmals übergangs- und voraussetzungslosen Zugleich etwa von Heiterkeit und Trauer, Freude und Klage, aber auch dem Ineinander von einförmiger und unregelmäßiger Sprachrhythmik, aufzufinden. In einer so gearteten unterschwellig differenziertheit, die weder der im Kunstgesang des „Volkstons“ geglättete noch der volksläufige, wiewohl (von Brahms so benannte) „philiströse“ Teil solcher Lieder aufzuweisen vermochte, meinte der Komponist jenes Element des „Dauerhaften“ zu erkennen, mithilfe dessen er Volkslieder auch noch am Ende des 19. Jahrhunderts in geschichtsbewusster Angemessenheit vorstellen konnte.

Die Suche nach dieser Angemessenheit verfolgte der Komponist mit wohlbedachter Präzision. Brahms nahm für sich selbst stets in Anspruch, was er Böhme als fehlende philologische Sorgfalt bei der Quellenwiedergabe vorhielt:²² die einmal anerkannten Melodien mit größter Genauigkeit in seine Sammlungen übernommen zu haben. Die mitunter elaboriert zu nennende Begleitung dieser Lieder soll vom Zuhörer durchaus bewusst als Kunstprodukt erkannt werden. Sie bekennt darin einen historischen Abstand zur Liedvorlage ein und bemüht sich zugleich, deren Struktur und Inhalt quasi von außen behutsam nachzuzeichnen. Gerade die bewusste Distanznahme legt zum einen die Abhängigkeit der Melodievorlage vom historischen Wandel künstlerischen Schaffens offen, zum anderen ermöglicht sie der Melodie aber auch, gegenüber dem Begleitsatz als ästhetisch eigenständige Gestalt wahrgenommen zu werden. „Echtheit“ kann, Brahms' Betrachtungsweise vom Standpunkt des Künstlers zufolge, zwar als vorgebliche Unverfälschtheit und „Ursprünglichkeit“ gelesen werden, aber auch – so man sich des unüberbrückbaren zeitlichen Abstandes zum Vorgefundenen bereits bewusst ist – als einzig mögliche Art, in der Gegenwart über Vergangenes sprechen zu können: nicht in der umstandslosen Gleichsetzung, sondern gerade in der Fruchtbarmachung der Differenz zwischen Früherem und Heutigem, eben als weitestmögliche Annäherung an das Denken einer Vorlage, die diese und zugleich die Grenzen zwischen ihr und dem Kunstcharakter der Bearbeitung deutlich werden lässt.

Wurde zu Anfang davon gesprochen, dass dem Volkslied eine besondere Bedeutung für Brahms' musikalisches Denken zukommt, so hinterließ dies freilich auch kompositorische Spuren jenseits der bloßen Bearbeitung oder Einrichtung solcher Lieder. Als musikalisches Vehikel dieses Denkens kann insbesondere die Allusionstechnik gelten. Es handelt sich dabei um das nicht-wörtliche Übernehmen von Bestandteilen anderer Musikstücke, um zitathafte Anspielungen, die sich bei Brahms wesentlich häufiger finden als gänzlich unverändert vorgestellte und ausdrücklich als Zitat zu verstehende

²⁰ Hermann Rauhe, „Zum volkstümlichen Lied des 19. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von C. Dahlhaus (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 8), Regensburg 1967, S. 159 ff.

²¹ Johann Gottfried Herder, Vorrede zu „*Stimmen der Völker in Liedern*“ [1803], in: *Poetische Werke*, hrsg. von Carl Redlich (= Sämtliche Werke 25), Berlin 1885, Nachdr. Hildesheim 1967/68, S. 23.

²² Fellinger (wie Anm. 13), S. 146 ff.

Rückgriffe auf die musikalische Vergangenheit.²³ Als „volkstümliches Idiom“ verbleiben die Spuren des Aufgenommenen etwa zumeist unterhalb der Ebene des unmittelbar Zitierten. Sie schaffen als Allusionen die Vertrautheit eines klanglichen Bezuges, der eine Verweisfunktion in Anspruch nimmt, ohne für den Hörer als exakt erkennbares Anführen von Eigenem oder Fremdem wahrnehmbar zu werden.²⁴ Ein bekanntes Beispiel (neben zahllosen anderen) ist die Bezugnahme auf ein „romantisierendes“ Volkslied im „Andante“ der *Klaviersonate* op. 1 („Verstohlen geht der Mond auf“), die im *Intermezzo* op. 117/1 für Klavier wieder in Erscheinung tritt. Bewusste Setzung und Verschleierung des Originals halten dabei eine durchdachte Balance, wie ein Brief an Simrock von 1894 zu erläutern sucht: „Ist Ihnen übrigens aufgefallen, daß ich als Komponist deutlich Adieu gesagt habe?! Das letzte der Volkslieder und dasselbe in meinem op. 1 stellen die Schlange vor, die sich in den Schwanz beißt, sagen also hübsch symbolisch, daß die Geschichte aus ist“. Die Vierertonwendung des Volkslied-Incipits von „Verstohlen geht der Mond auf“ (Quart- und zwei Sekundintervalle in aufsteigender Folge) findet sich in zahlreichen Brahms-Werken thematisch aufgehoben: vom „Allegro con moto“ oder dem Scherzo des *Trios* op. 8 bis zum „Andante“ des *Doppelkonzertes* op. 102. Brahms will dabei Vergangenes nicht bestätigend wiederholen, sondern es lediglich im Bewusstsein der gewonnenen zeitlichen Distanz erinnern: Kopf und Schwanz der Schlange berühren einander, obwohl oder gerade weil sie deren am weitesten voneinander entfernte Körperteile darstellen. Die Grenzen zwischen „natürlich“ und „geschichtlich“ Gewachsenem erweisen sich hierbei als fließend, wenn man allein bedenkt, wie oft Brahms nicht nur Volkslied-Texte in seinen mit Opusnummer versehenen Werken vertont hat (so z. B. auch aus *Des Knaben Wunderhorn* oder aus den *Stimmen der Völker*), die bezeichnenderweise (wie das Wiegenlied „Guten Abend, gute Nacht“ op. 49/4) später selbst zu regelrechten Volksliedern avancierten, oder wenn man betrachtet, wie häufig Brahms Dichtungen der „Romantik“ (so von Brentano, Eichendorff oder Tieck) als Textvorlage für seine Lieder verwendet hat, deren kunstvoll durchdachtes Einbeziehen von volksliedhafter Thematik und Idiomatik ohnedies bereits zum Wesentlichen ihrer Poetik gehört.

Durch die Betrachtung dessen, was zunächst in gebotener Kürze mit dem Wort Allusionstechnik umrissen werden sollte, mag Brahms' Umgang mit der ästhetischen Frage von „echt“ und „uneigentlich“ des Volksliedhaften auch innermusikalisch näher bestimmbar werden. Mit ihrer Hilfe könnte sich für den Komponisten nämlich eine Möglichkeit geboten haben, seine Vorstellung vom Volkslied gerade im Bewusstsein der Gefahren von erzwungener Künstlichkeit und zum Gemeinplatz abgesunkener „Ursprünglichkeit“ darstellbar zu machen. Der wesentliche Reiz des musikalischen Anklangs besteht für Brahms darin, das Verhältnis von Distanz und Nähe zwischen einer

²³ Hanns-Werner Heister, „Enthüllen und Zudecken. Zu Brahms' Semantisierungsverfahren“, in: *Johannes Brahms oder Die Relativierung der „absoluten“ Musik*, hrsg. von H.-W. Heister (=Zwischen/Töne 5), Hamburg 1997, S. 19. Vgl. hierzu auch: Kenneth Ross Hull, *Brahms the Allusive: Extra-compositional Reference in the Instrumental Music of Johannes Brahms*, Diss. Princeton University 1989, S. 60 ff.

²⁴ In diesem Sinne hat Heinz Becker Brahms' Kammermusikwerke auf das „volkstümliche Idiom“ hin untersucht; vgl. Heinz Becker, „Das volkstümliche Idiom in Brahmsens Kammermusik“, in: *Brahms und seine Zeit*, hrsg. von Constantin Floros (= Hamburger Jb. für Mw. 7), Laaber 1984, S. 87 ff.

Vorlage und ihrer Adaption, mithin auch zwischen musikalischer Geschichte und Gegenwart, innerhalb einer Komposition transparent machen zu können. Dies mag an einem Beispiel näher erläutert werden. Im Folgenden soll es um ein Werk aus der Liederreihe op. 47 gehen, das von einem Volkslied-Text und einer volksliedhaft zu nennenden Idiomatik bestimmt ist und zugleich mit Allusionstechniken arbeitet. Gleich mehrere musikalische Verweisebenen verdichten sich in diesem Lied, mit denen Brahms auf andere Volkslieder und Melodiebildungen auch der eigenen Vergangenheit anspielt. Eine aufschlussreiche Rolle nimmt im Zusammenhang damit, und dies wird funktional zu begründen sein, der biographische Hintergrund der künstlerischen Produktion ein.

Zur ästhetischen Relevanz des Biographischen

Die vier 1868 mit den Opuszahlen 46 bis 49 edierten Liederreihen kreisen in ungewöhnlicher Deutlichkeit um ein einziges Themenfeld (Trennung, Verlassenwerden und Sehnsucht nach der Geliebten), welches nachgerade wie eine „idée fixe“ variiert erscheint. Im Allgemeinen lassen sich die Themenkreise, welche Brahms in seinen Liedtexten bevorzugt zur Sprache bringt, für das Gesamtœuvre zumindest schwerpunktmäßig chronologisch gliedern. So kann etwa beobachtet werden, dass der obengenannte thematische Bereich vom Ende der fünfziger bis zum Ende der sechziger Jahre eine eigenartige Vorrangstellung innerhalb des brahmsschen Werkes beanspruchen kann.²⁵ Dieser Umstand lenkt die unmittelbare Aufmerksamkeit zunächst auf die biographischen Entstehungsbedingungen, zumal Erfahrungen des Liebesverzichts im Laufe von Brahms' Lebens „eine ausgesprochene Wiederholungstendenz“ (von Clara Schumann bis Elisabeth von Herzogenberg) zeitigen.²⁶ Im Sommer 1858 hatte Brahms in Göttingen Agathe von Siebold als Klavierschülerin von Julius Otto Grimm kennengelernt. Die Zeugnisse der folgenden ebenso heftigen wie kurzen Liebesbeziehung zwischen beiden, die bis zum Bruch Agathes mit Brahms im Frühjahr 1859 währte, sind freilich rar, die Gründe für die Trennung indes aber offensichtlich: Neben Brahms' wenig entscheidungsfreudiger psychischer Disposition ließen seine finanziellen Mittel und die Anstellung im entfernten Detmold Plänen für eine gemeinsame Zukunft wenig Raum. Bereits Ende September des Jahres 1858 musste der Komponist Göttingen verlassen, um seine Stelle in Detmold wieder anzutreten. In dieser Zeit hat er vor allem Lieder (und dabei auch eine Anzahl solcher in einem als volksliedhaft zu bezeichnenden Idiom) komponiert. Agathe von Siebold, die des öfteren in privatem Kreise und gelegentlich auch öffentlich als Sängerin in Erscheinung trat, besaß (folgt man entsprechenden brieflichen Schilderungen) stimmliche Möglichkeiten, die sie offenbar insbesondere für Werke von

²⁵ Vgl. dazu ausführlich: Christiane Jacobsen, *Das Verhältnis von Sprache und Musik in ausgewählten Liedern von Johannes Brahms, dargestellt an Parallelversionen* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 16), Hamburg 1975, S. 80 ff.

²⁶ Siegfried Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Bonn 1958, S. 233.

begrenzter technischer Schwierigkeit veranlagte, und Brahms entwarf mehrere seiner Lieder offenbar bewusst im Hinblick darauf.²⁷

Grimm hatte Brahms zu einer baldigen Entscheidung für oder gegen eine ernsthafte Verbindung mit der Geliebten gedrängt, nachdem die Angelegenheit in Göttingen bereits Stadtgespräch wurde. Als er gewahr wurde, dass ein klarer Entschluss nicht zu erwarten war, drängte er Brahms schließlich zum Verzicht. Zehn Jahre nach der ersten Begegnung mit Agathe von Siebold entschloss sich Brahms, die Lieder mit ihrer so durchgängigen melancholischen „Wollust“²⁸ am Verlassensein und der Trennung zu veröffentlichen; zu dieser Zeit hatte sich Agathe im für die damaligen Verhältnisse durchaus reifen Alter von 33 Jahren wieder gebunden (und Brahms mag aus Göttingen über Grimm oder Joachim davon rasch Kenntnis bekommen haben). Die über viele Jahre von einer latenten Offenheit geprägte Beziehung wurde eigentlich erst mit der Verheiratung Agathes im folgenden Jahr endgültig beendet. Brahms war zu jener Zeit immerhin einmal auf dem Weg nach Baden-Baden eigens über Göttingen gefahren, um erklärtermaßen Erinnerungen wachzurufen, und hatte sich nach Agathe von Siebold (die sich zu dieser Zeit allerdings in Irland aufhielt) erkundigt.²⁹ Es mag kein Zufall gewesen sein, dass der Künstler sämtliche seiner in der Liebes- und der ersten Trennungszeit (also von Herbst 1858 bis 1862) komponierten und noch unveröffentlichten Lieder gerade jetzt, im Sommer 1868, mit einigen später entstandenen zusammengestellt und zum Druck befördert hat.

Ob und inwieweit Brahms die bereits früher entstandenen Lieder vor ihrer Publikation noch umgearbeitet hat, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Ihre Auswahl verrät jedoch eine genaue Planung. Die These, derzufolge die Vokalwerke von Brahms in ihrer Zusammenstellung innerhalb der einzelnen Opera zumeist „locker“ und „ohne übergreifende“ Leitgedanken³⁰ aneinandergesetzt seien, muss differenziert werden. Es sei darauf verwiesen, dass Brahms (im Hinblick auf die noch zu seinen Lebzeiten geplante Ausgabe von Gustav Ophüls) selbst darauf bestand, die Liedtexte seiner Kompositionen bei der Zusammenstellung nicht etwa chronologisch, sondern in der von ihm selbst vorgenommenen Anordnung innerhalb der Opera zu gliedern.³¹ Die Reihen von op. 46 bis op. 49 formen nicht nur in sich thematisch sinnvoll geordnete Liedabfolgen, sie zeigen sich auch einer sorgfältig überdachten Dramaturgie unterworfen. So bilden etwa die Opera 46 und 49 im Hinblick auf die erwähnte Zentralthematik gleichsam den reflektierenden Rahmen (hier ausgehend von zunächst kalkuliert unbestimmten Andeutungen, dort schließend mit der Eindeutigkeit ergebener Todessehnsucht) für die einander ergänzen-

²⁷ In einem Brief von Grimm aus dem Sommer 1858 heißt es: „Johannes hat herrliche Lieder gemacht, die uns die Gathe singt, und wir alle sind einmütiglich, es ist eine herrliche Zeit“ (zit. nach einem Brief von Julius Otto Grimm an Joseph Joachim in H. Kuntzel: *Brahms in Göttingen*, [Göttingensia 2], Göttingen 1985, S. 56), und ein anderes Mal berichtet Grimm: „Heute kommt die Gathe, wir werden viel brahmssen“ (Brief von Julius Otto Grimm vom Herbst 1858, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Otto Grimm*, hrsg. von R. Barth [= Briefwechsel 4], Berlin 1907/08, S. 77). Auch noch Anfang Oktober 1858 ließ Brahms über Grimm Grüße an Agathe ausrichten und „ein paar Lieder“ übergeben, unterschrieben hat der sich bereits im fernen Detmold aufhaltende Komponist diesen Brief mit: „Euer melancholischer Johannes“ (Brief an Julius Otto Grimm von Anfang Oktober 1858, in: *Briefwechsel mit Julius Otto Grimm*, S. 68).

²⁸ Brahms, zit. nach: Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 Bde., Berlin 1904–1914, Bd. 4, S. 289.

²⁹ Nach Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bonn 1997, S. 445.

³⁰ Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 143.

³¹ Vgl. dazu Gustav Ophüls, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Berlin 1921, S. 68, bzw. ders., *Brahms-Texte. Sämtliche von Johannes Brahms vertonten und bearbeiteten Texte*, hrsg. von Kristian Wachinger, Ebenhausen 1983.

de Anordnung der mittleren beiden Sammlungen. Während op. 47 einen freilich bereits beschädigten Liebestraum imaginiert, schildert op. 48 den Treuebruch (mit dem Vorwurf an den „Überläufer“ und der angedeuteten Heirat mit dem Rivalen) und das Leiden an der auch weiterhin Geliebten.

Auch die unter die Opuszahl 47 zusammengefassten fünf Lieder entstammen unterschiedlichen Phasen des brahmsschen Schaffens. Während der Künstler die Lieder Nr. 1, 2 und 4 vermutlich im Sommer 1868 (mithin nicht lange vor der Veröffentlichung der Liederreihe im Oktober desselben Jahres) komponierte, findet Lied Nr. 5, „Die Liebende schreibt“, bereits in einem Brief von Julius Otto Grimm vom Herbst 1858 an Brahms Erwähnung. Der Komponist hatte es einem früheren Schreiben angefügt („Ich kann nicht umhin, ein Lied und einige Worte expreß für Agathe beizulegen“),³² und Grimm antwortete anspielungsreich: „Deine schreibende Liebende hat so viel schöne Empfindungen, daß sie die wärmste Gegenliebe finden muß, besonders wo ihre Tränen trocknen und sie dann im Lispeln des Liebeswehens immer inniger um ein Zeichen bittet“.³³

Die Vertonung dieses Goethe-Sonetts wählte Brahms als Schlusstück der Liederreihe op. 47. Das dritte Lied, „Sonntag“, ist bereits in jener Liste enthalten, in der Brahms 1860 seine bisher unveröffentlichten Lieder und Duette aufgeführt hatte. Außerdem liegt hiervon eine Fassung für drei Stimmen vor, die sich im Repertoire des von Brahms bis 1861 geleiteten Hamburger Frauenchores befand. Im Falle von op. 47 gaben dem Komponisten also mindestens zwei Lieder den Impuls für ein eigenständiges Opus, zu denen dann – wie angenommen werden kann – die weiteren Stücke hinzugefügt wurden. Dieses Hinzufügen wird offenbar durch die Suche nach textlichen, dramaturgischen und innermusikalischen Entsprechungen zwischen den einzelnen Liedern angeleitet und verleiht der Sammlung schließlich ihren durchaus zyklisch zu nennenden Charakter. Alle Lieder sind vom Einsatz des lyrischen „Ich“ in seiner Bezugnahme auf ein Gegenüber („Du“) geprägt. Die besondere Leistung der brahmsschen Kombinationskunst dieser Liederreihe ist es, mit der Anordnung zweier gänzlich verschiedener Gedichte (als erstes bzw. letztes Lied aus unterschiedlichen Quellen: der Übertragung altorientalischer Lyrik durch Daumer und einem Sonett Goethes) eine dem Hörer unmittelbar einleuchtende Bezugsmöglichkeit zu eröffnen. Beide Texte scheinen gleichsam spiegelbildlich aufeinander abgestimmt zu sein: Der erste ist aus dem Blickwinkel des Liebenden, der letzte aus der Sicht der Liebenden verfasst. Heißt es in „Botschaft“ op. 47/1:

Wehe Lüftchen, lind und lieblich
Um die Wange der Geliebten,
Spiele zart in ihrer Locke,
Eile nicht, hinweg zu fliehn!
Tut sie dann vielleicht die Frage,
Wie es um mich Armen stehe,
Sprich: ‚Unendlich war sein Wehe,
Höchst bedenklich seine Lage,
Aber jetzo kann er hoffen,
Wieder herrlich aufzuleben,
Denn du, Holde, denkst an ihn‘,

³² Brief an Julius Otto Grimm von Oktober 1858, in: *Briefwechsel mit Julius Otto Grimm*, S. 69.

³³ Brief von Julius Otto Grimm vom Herbst 1858, ebd., S. 70.

so scheint das Schlusslied von op. 47, „Die Liebende schreibt“, diesen Text in der innerästhetischen Werkzeit rückblickend bestätigen zu wollen, obwohl er ihm in der Realzeit der Entstehungsgeschichte (und deren autobiographischen Bezügen) vorgeordnet ist. Seine letzte Strophe lautet: „Vernimm das Lispeln dieses Liebeswehens; / Mein einzig Glück auf Erden ist dein Wille, / Dein freundlicher, zu mir; gib mir ein Zeichen!“ Dabei scheint das nachgerade spiegelbildliche Verhältnis der Aussagen zueinander den chronologischen Verlauf der Werkzeit umkehren zu können – das zehn Jahre zuvor entstandene fünfte Lied wird an den Schluss gesetzt und die Thematik und Struktur dieses letzten Liedes so gewählt, dass das erste Lied als seine Folge gedeutet zu werden vermag. Zudem zeigt sich in solcher Anordnung die Persona des „impliziten Autors“ gespiegelt: Erweist sich der Text des abschließenden Liedes in absichtsvoller Unmittelbarkeit als Selbstbeschreibung des Komponisten eingesetzt, die so gleichsam durch die Gedanken der Geliebten gespiegelt erscheint (und diese Gedanken mithin auf sich selbst bezogen wissen will), scheint es im ersten Lied das „Ich“ des Komponisten zu sein, das das Gegenüber der Geliebten aus der Entfernung heraus vorstellbar macht.

Innerhalb dieses reflektierenden Rahmens der Außenlieder stehen mit „Liebesglut“ (Nr. 2) und „O liebliche Wangen“ (Nr. 4) zwei Gesänge, die auf unterschiedliche Weise – das erste eher angstvoll und selbstquälerisch, das zweite in besinnungslos affirmativem Taumel – die rückhaltlose Preisgabe an die Geliebte schildern. Was dabei das erste dieser Lieder noch zweiflerisch als Liebeswahn begreift, führt das zweite in nachgerade stammelnder Emphase („O Sonne der Wonne! / O Wonne der Sonne!“), wengleich nicht ohne Ironie, vor. Das dritte Lied, „Sonntag“, das gleichsam als Mittelachse dient, antizipiert in einem (freilich nur auf den ersten Blick) der ungetrübten „noble simplicité“ des „Volkstons“ verpflichteten Gesang bereits die Ahnung von der bevorstehenden Trennung. Motivische Übereinstimmungen innerhalb der Liedtexte von op. 47 bestehen zudem zahlreiche: das Motiv der „Locken“ in erstem und zweitem, die Assoziationskette von „Winde“, „Lüftchen“, „Liebeswehen“ zwischen erstem, zweitem und fünftem Lied, die „Augen“ in viertem und fünftem Lied lassen eine aus gänzlich verschiedenen Gedichten gefügte Neukombination gedanklicher Zusammenhänge möglich werden. Texte aus uneinheitlichen Quellen (Volkslieder, Kunstgedichte, zumeist aber selbst Zwitterformen, bei denen sich Volksliedelemente kunstvoll eingesetzt zeigen) werden vermeintlich locker gefügt, geben untergründig aber ein Netz von motivischen Anspielungen und Verweisen zu erkennen und entwickeln einen dramaturgisch und thematisch eigenständigen Bezugsrahmen.

Brahms, dem Eduard Hanslick bescheinigte, dass er stets „nur schwer die kleinste Beschränkung seiner persönlichen Freiheit“³⁴ in Kauf nehmen könne, und dem Hans Gál „in feminis“ eine stete „Fluchtbereitschaft“³⁵ bescheinigte, besaß die schwer zugängliche Psyche eines notorischen „Abseitsers“³⁶ und vor allem in Fragen des persönlichen Bindungswillens die nicht weniger schwierige Disposition für eine Form

³⁴ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, Berlin 1894, Bd. 2, S. 18.

³⁵ Hans Gál, *Johannes Brahms. Werk und Persönlichkeit*, Frankfurt a.M. 1961, S. 64.

³⁶ Brief an Julius Otto Grimm von Anfang 1871, in: *Briefwechsel mit Julius Otto Grimm*, S. 122, bzw. Brief an Karl Reinthaler vom 26. Februar 1870, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler ...* (wie Anm. 15), S. 29.

des „Verlangens nach Verlangen“ (wie dies Friedrich Schlegel genannt hätte).³⁷ Bereits vier Jahre zuvor, bei der mit autobiographischen Chiffren (etwa jener berühmten, auf Agathes Namen bezogenen Tonverbindung *a-g-a-h-e* im ersten Satz, T. 136 f.) durchgesetzten Komposition des *Zweiten Streichsextetts* op. 36 hat Brahms seinem Freund Joseph Gänsbacher gegenüber angeblich geäußert, sich erst mit diesem Werk von seiner letzten Liebe „losgemacht“³⁸ zu haben. Mit der unkommentierten Wiedergabe einer solchen Aussage mag eine biographische Hermeneutik die Grenzen der Seriosität freilich bereits überschritten haben. Denn allein das für seine Beziehung zu Agathe von Siebold scheinbar so eigentümliche (und zweifellos in einem solchen, höchst eigentümlichen biographischen Zusammenhang entstandene) Lied „Die Liebende schreibt“ hat Brahms ein Jahr vor dem Abschluss seines *Sextetts* mit einer überraschenden Widmung versehen: Am Ende des Manuskripts findet sich mit hellerer Tinte „Frl. Marie Völckers / zu freundl. Erinnern / J. Brahms“ eingetragen. Darunter notierte die Angesprochene mit Blei offenbar das Geschenkdatum: 6. August 1863,³⁹ und eine durchaus glaubhafte Familienüberlieferung berichtet von einem Heiratsantrag von Brahms an Marie Völckers, einer Sängerin aus dem Hamburger Frauenchor. Bekannt geworden ist zudem Brahms' noch in der Zeit zuvor unmissverständliche Zuneigung insbesondere zu den Chormitgliedern Bertha Porubszky und Laura Garbe.⁴⁰ Nicht nur erscheint angesichts einer solchen Beobachtung die durch Kalbeck vermittelte Äußerung Gänsbachers fragwürdig, sie stellt sich als – in der biographisch-hermeneutischen Werkinterpretation der Zeit – gängiger Bestandteil eines jener klischeehaft geheimnisumwitterten Vermächtnisse dar, mit denen das Œuvre eines Künstlers für zahlreiche Betrachter freilich überhaupt erst interessant zu werden scheint. Die Bewusstheit der Anagramm-Setzung ist unbestritten, ihre Absicht und künstlerische Bedeutung dagegen tatsächlich aber umso schwerer zu erschließen. Die Frage nach dem ästhetischen Gewicht solcher Beobachtungen⁴¹ hat mithin ihre Berechtigung.

Von musikalischer Bedeutung für die hier angestellte Betrachtung mag eher ein gleichsam abstrahiertes Gegenstück dieser Brahmsschen Vorgehensweise sein: Die Allusionstechnik gründet auf einem Verfahren der Eingliederung auch von biographisch konnotierbaren musikalischen Satzbruchstücken, Idiomen oder Charakteren, die dem Werkzusammenhang mit ähnlicher Dringlichkeit eingepasst werden können, wie dies bei vorrangig strukturellen, etwa motivisch-thematischen Integralisierungsbemühungen der Fall ist (deren Bedeutung für Brahms' Poetik insgesamt kaum überschätzt werden kann). Es erscheint mithin für die Signatur seines musikalischen Denkens jene Technik bedeutsam, mit der der Komponist seinem Werk eine wohlversteckte Ebene von Zitaten und Allusionen einzieht, welche der „privaten“ Deutung von „Enthüllungsstrategien“ indes wenig Chancen gibt – weil das Zitierte und Alludierte „in einem vordem unbekanntem Grade in alle Fasern des musikalischen Gewebes eingegangen ist, jene

³⁷ Vgl. Friedrich Schlegel, „Athenäumsfragmente“, in: *Kritische Schriften und Fragmente*, 6 Bde., hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn 1988, Bd. 2, S. 155.

³⁸ Kalbeck (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 157.

³⁹ Nach Margit McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 186.

⁴⁰ Vgl. hierzu ausführlicher: Kross, *Johannes Brahms* (wie Anm. 29), S. 311.

⁴¹ Schmidt (wie Anm. 30), S. 162 f.

Prägungen also bestenfalls bis zur Kenntlichkeit aus einem Zusammenhang auffragen, der sich substantiell kaum von ihnen unterscheidet“.⁴² Ein vermeintliches ästhetisches „Programm“ wird vollständig von der musikalischen Substanz aufgesogen und tritt wie ein nachgerade unabhängiger Subtext auf. Die mitunter als äußerer Anlass dienenden biographischen Umstände bilden kaum das Wesentliche, aber den für ein angemessenes Verständnis notwendigen (weil vom Komponisten als solchen durchdachten) Impuls des künstlerisch Hervorgebrachten. Im Falle der Liederreihen op. 46 bis op. 49 verbindet sich die Praxis bewussten Alludierens mit der Behandlung ganzer Lieder als in zeitlichem Abstand wiederaufgenommener Siglen einer bedeutungsgeladenen Personalgeschichte.

Solches zeigt Brahms bevorzugt auch in Zitaten aus dem eigenen Werk als einer Form der verborgenen Selbstversicherung, die etwa das Themenfeld Verlassenwerden von demjenigen der Heirat des Nebenbuhlers mit der eigenen Geliebten durchdringen lassen: In op. 46 findet sich zum Beispiel mit dem Mittelteil des Liedes „Von ewiger Liebe“ jener berühmte „Brautgesang“ zitiert, den Brahms um 1860 für den Hamburger Frauenchor komponierte, aber nie veröffentlicht hat. In op. 48, wo im Text mehrfach das „Braut“- und „Heirats“-Motiv als Vollzug eines vermeintlichen Betrugs des Liebenden angespielt wird, sind indes mehrere Lieder mit einer Entstehung vor 1860 nachweisbar: Nr. 1, 2, 3 und 6.

Weder das Verbergen noch das ausdrückliche Offenlegen biographischer Konstellationen besitzen hierbei also eine wesentliche Bedeutung für die Befragung des innermusikalischen Zusammenhangs, ihr Nachvollzug dient aber dem Verständnis der Strategien musikalischen Denkens. Hob Brahms zum vermutlichen Entstehungszeitpunkt von „Sonntag“, 1860, das „Volkslied“ als das „Ideal“ einer Liedkomposition seiner Zeit im Allgemeinen hervor,⁴³ so hatte dies auch den Grund, sein gerade in reminiszenzartigen Kompositionsverfahren offenbar besonders fruchtbares Denken zu rechtfertigen, bei dem etwa vor allem bereits bestehende Volkslieder anregend wirkten,⁴⁴ allein weil deren Texte dem Künstler (wie er es namentlich schätzte) „so viel übrig“ für die musikalische Gestaltung ließen.⁴⁵ Der Einsatz von volksliedhafter Idiomatik, von Volkslied-„Intonationen“ oder -zitaten bei Brahms distanziert und alludiert, ist darin maskenhaftes Versatzstück und Individuationsversprechen zur selben Zeit.

Präzise Mehrdeutigkeit

Der Beginn des dritten Liedes von op. 47, „Sonntag“, nach einem Text aus Ludwig Uhlands *Volksliedern*,⁴⁶ beschwört ein Konnotationsfeld von Anklängen und Zitaten aus mehreren früher entstandenen (eigenen wie fremden) Kompositionen. So erinnert seine Melodie etwa zunächst an eine frühere Volkslied-Adaption von Brahms, die selbst in mehreren Fassungen vorliegt: Bei Max Friedlaender⁴⁷ ist diese zum Text „Soll sich

⁴² Peter Gülke, *Brahms – Bruckner. Zwei Studien*, Kassel 1989, S. 43.

⁴³ Brief vom 27. Januar 1860 an Clara Schumann, in: Clara Schumann, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, Bd. 1, S. 294.

⁴⁴ Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen, besonders aus seiner Jugendzeit*, Leipzig 2¹⁸⁹⁹, S. 3.

⁴⁵ Zit. nach Wolfgang A. Thomas-San-Galli, *Johannes Brahms*, München 1912, S. 89.

⁴⁶ Brahms hatte die *Volkslieder* 1857 von einem Freund geschenkt bekommen: *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Mit Abhandlung und Anmerkungen*, hrsg. von Ludwig Uhland mit einer Einleitung von Hermann Fischer, 2 Bde., Stuttgart 1844–45, nach: Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974, S. 117.

⁴⁷ Friedlaender [wie Anm. 2], S. 181.

der Mond nicht heller scheinen“ sowohl in Friedrich Wilhelm Arnolds *Deutschen Volksliedern* wie auch in dessen *Volksliedern aus dem Siebengebirge*⁴⁸ nachgewiesen, die sich in Brahms' Bibliothek befanden. Unter dem Titel „Vor dem Fenster“ komponierte Brahms zudem im September 1858 ein Lied nach dem gleichen Text (das im Januar 1861 als op. 14/1 erschien). Hier lehnte sich der Künstler lediglich vage an das von Arnold dokumentierte Volkslied an, er wählte etwa die gleiche Taktart und das gleiche Tongeschlecht. Besonders deutlich davon abweichend erscheint das Lied als Fassung für Singstimme und Klavier in der Sammlung der 49 deutschen Volkslieder (WoO 33/35), die im Winter 1893/94 zusammengestellt und im Juni 1894 gedruckt wurde. Zudem existiert hiervon eine Ausgabe für Frauenchor (WoO 38/19), die zwischen 1859 und 1862 gesetzt wurde und innerhalb der *Zwanzig deutschen Volkslieder* für drei- und vierstimmigen Frauenchor im Druck erst 1968 erschien (der Titel lautet hier ebenfalls: „Vor dem Fenster“). Dabei zeigt sich wieder die „ursprungsrechte“ Melodie des Volksliedes verwendet.⁴⁹

Auch von „Sonntag“ ist neben der im Folgenden eingehender zu erörternden Fassung für Gesang und Klavier eine solche für dreistimmigen Frauenchor überliefert, die das Repertoire des Hamburger Frauenchores unter Brahms' Leitung (bis 1861) bereicherte. Das Lied müsste folglich vor 1860 entstanden sein.⁵⁰ Ähnliche Verfahren des Doppelarrangements und der Doppeltextierung, bei denen Volksmelodien und Originalkompositionen zum selben Text vorliegen, finden sich bei Brahms mehrfach (so etwa mit „Da unten im Tale“, „Dort in den Weiden“, „Des Abends kann ich nicht schlafen gehn“, „Gut'n Abend, mein tausiger Schatz“, „Ich weiß ein Mädlein hübsch und fein“). Max Kalbeck verwies als erster auf die offensichtliche diastematische Beziehung zwischen dem Melodiebeginn von „Sonntag“ und jenem von „Soll sich der Mond“.⁵¹ Ergänzt werden sollte hier freilich, dass Brahms noch eine weitere mögliche Quelle, Paul Heyse's 1860 erschienenen *Italienisches Liederbuch*, bekannt gewesen sein mag.⁵² Der Komponist besaß die Gedichtsammlung Heyse's und vertonte aus ihr einen (dem von op. 47/3 thematisch durchaus ähnlichen) Text als erstes Lied für sein Opus 49 – er ist mit „Am Sonntag Morgen“ überschrieben. Die Entstehung dieser Komposition ist nicht genau datierbar, muss spätestens aber für den Sommer 1868 angenommen werden, weil das Lied einen Monat nach op. 47 (im November desselben Jahres) veröffentlicht wurde. Obgleich die Lieder Nr. 2 bis 4 aus op. 49 im Sommer 1868 geschrieben wurden, ist es freilich auch möglich, dass op. 49/1 bereits viel früher, also ähnlich wie „Sonntag“ um 1860, kurz nach Erscheinen des Buches, komponiert wurde. Es findet sich dort in einem kurzen Notenanhang eine „Barcarola“ („Ncoppa ha montagüella“), die der brahmsschen Melodie von „Sonntag“ ähnlich ist. Das Erschei-

⁴⁸ Friedrich Wilhelm Arnold, *Deutsche Volkslieder mit Pianoforte*, Elberfeld 1862–70, Heft 1, S. 6, bzw. in gleicher Form (allerdings mit nur einer Strophe) in: ders., *Volkslieder aus dem Siebengebirge*, Nr. 14, „gesammelt von Prof. Grimm und Dr. Arnold (nach Dr. Arnolds Handschrift kopiert von Havlacek im Auftrage Brahms', mit eigenen Notizen und Ergänzungen)“.

⁴⁹ Vgl. dazu Werner Morik, *Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied*, Göttingen 1953, S. 103.

⁵⁰ Vgl. McCorkle (wie Anm. 39), S. 185. Der Titel des Liedes findet sich auch bereits auf Brahms' 1860 erstellter Liste mit eigenen unveröffentlichten Liedern; vgl. dazu George S. Bozarth, „Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and other Documents of his Life and Work“, in: *FAM* 30 (1983), S. 98–117.

⁵¹ Kalbeck (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 322.

⁵² Paul Heyse, *Italienisches Liederbuch*, Berlin 1860.

nungsjahr des *Liederbuches* von Paul Heyse und die Entstehung von „Sonntag“ fallen möglicherweise ins selbe Jahr.

So hab ich doch die gan-ze Wo - che mein fei-nes Lieb-chen nicht ge - seh'n

Notenbeispiel 1a: „Soll sich der Mond“ WoO 33/35

'Ncop-pa ha mon - ta - güel - la, 'ncop-pa ha mon - ta - güel -

Notenbeispiel 1b: „Barcarola“ (Paul Heyse, *Italienisches Liederbuch*)

Soll sich der Mond nicht hel-ler schei - nen, soll sich die Sonn' nicht früh auf - geh'n

Notenbeispiel 1c: „Sonntag“ op. 47/3

Bei „Soll sich der Mond nicht heller scheinen“ handelt es sich um ein Gedicht, das (wie häufig in der Volksdichtung) in schlichten vierfüßigen Jamben mit zunächst regelmäßigen, dann freier wechselnden männlichen und weiblichen Kadenzten gebaut ist. Die Volksliedmelodie passt sich dem Deklamationsrhythmus des Textes weitgehend an. Brahms arbeitet der besonders ausgeprägten Schlichtheit mit musikalisch eigenständigen und zum Teil unregelmäßigen rhythmisch-melodischen Bildungen innerhalb des Klaviersatzes entgegen. In „Vor dem Fenster“ op. 14/1 interpretiert der Komponist die Deklamationsregeln des Textes (mit einer nurmehr ansatzweise an das Volkslied erinnernden Melodie) etwas freier. Sozusagen im Gegenzug ist jede Zeile durch eine zweitaktige Pause der Singstimme von der nächsten fasslich abgesetzt, und der Klavierpart gestaltet sich rhythmisch – nahezu durchgehend in Achtelbewegungen verlaufend – äußerst regelmäßig. Die betonte Silbe am jeweiligen Taktanfang des 3/8-Satzes wird dabei zumeist von zwei Achteltönen besetzt. Harmonisch-melodisch bilden diese Töne aber oftmals Vorschlag- oder Vorhaltfiguren zum dritten Achtelton aus, was die rhythmisch-metrische Gewichtung zugunsten einer insgesamt auftaktig leichten, federnden Gestaltungsweise nuanciert. In T. 21 zeigt sich der Strophenschluss jeweils durch ein Melisma um einen Takt hinausgezögert, ein Viertakter wird dabei zu einem Fünftakter gedehnt. Die „Barcarola“ schließlich lässt vor allem beträchtliche Unterschiede zwischen den wechselnd männlich und weiblich endenden Zeilen aus dreihebigen Jamben und der vom Deklamationsrhythmus abweichenden Melismenbildung der Melodie erkennen.

„Sonntag“ vermag sich der Melodiebildung mit seinem vierhebigen Deklamationsrhythmus zum einen gleichwertiger anzupassen als der dreihebige der „Barcarola“. Zum anderen erscheint das Gedicht insgesamt deutlich weniger regelmäßig gegliedert als etwa „Soll sich der Mond“, auf dessen Melodiebeginn Brahms mit seiner Vertonung ja ebenfalls zurückgriff. Die Beobachtung eines von gänzlich ironischer und zugespitzter

Eindeutigkeit der Aussage bestimmten Tons, der Ludwig Uhlands eigene Gedichte im Allgemeinen präge⁵³ (und der Brahms' früherem musikalischen Denken gerade darin entgegen gekommen sein soll),⁵⁴ lässt sich anhand der Volksliedsammlung Uhlands und mithin auch dem von Brahms vertonten Gedicht kaum bestätigen. Eine Strategie der Doppeldeutigkeit verrät bei „Sonntag“ nicht nur Brahms' allusive Zusammenstellung von Melodie und Text, sondern bereits allein der Wortlaut der gewählten Verse: Inhaltlich und im Tonfall changiert das Gedicht gleichsam zwischen dem unerfüllten Sehnen der beiden Protagonisten aus „Soll sich der Mond“ und dem scherzhaft tändelnden Zwiegespräch von Fischer und Mädchen aus der neapolitanischen „Barcarola“. Es heißt hier:

So hab' ich doch die ganze Woche
 Mein feines Liebchen nicht geseh'n,
 Ich sah es an einem Sonntag
 Wohl vor der Türe steh'n:
 Das tausendschöne Jungfräulein,
 Das tausendschöne Herzelein,
 Wollte Gott, ich wär' heute bei ihr.

So will mir doch die ganze Woche
 Das Lachen nicht verjeh'n,
 Ich sah es an einem Sonntag
 Wohl in die Kirche geh'n:
 Das tausendschöne Jungfräulein,
 Das tausendschöne Herzelein,
 Wollte Gott, ich wär' heute bei ihr.

Während seine ersten beiden sowie die fünfte und sechste Zeile genau wie „Soll sich der Mond“ aus vierfüßigen (abwechselnd weiblich und männlich kadenzierenden) Jamben bestehen, weichen die Zeilen 3, 4 und 7 deutlich von diesem Schema ab. Bildet die dritte Zeile sich aus zwei Jamben mit eingeschlossenem Anapäst und weiblicher Endung, folgt die vierte einem dreifüßigen jambischen und die letzte Zeile einem dreifüßigen anapästischen Deklamationsrhythmus. Solche Unregelmäßigkeit rechtfertigt sich durch den Inhalt des Textes: Die drei betreffenden Zeilen (also die dritte, vierte und siebte) geben inmitten der scheinbaren Beschaulichkeit eines Liebesliedes der Unsicherheit des lyrischen „Ich“ über die Entfernung vom und das ungewisse Wiedersehen mit dem Gegenüber der Geliebten Ausdruck. Die räumliche Distanz, die durch das mehrfach auftretende Wort „sehen“ nahegelegt wird, die verzweifelte Exklamation des Stoßseufzers „wollte Gott“, welche die offensichtliche Unmöglichkeit einer Erfüllung der eigenen Sehnsuchtsprojektion unterstreicht, oder – in der zweiten Strophe – das wie in zahlreichen anderen Volksliedern eingesetzte Motiv der Kirche als Andeutung einer nahenden Verheiratung der Geliebten,⁵⁵ verdeutlichen in diesem Sinne Zusammenhänge zwischen Textinhalt und -struktur.

⁵³ Walther Dürr, „Umland im Lied. Zur Interpretation der Gedichte durch die Musik“, in: *Ludwig Uhland. Dichter – Politiker – Gelehrter*, hrsg. von Hermann Bausinger, Tübingen 1988, S. 205.

⁵⁴ Peter Jost, „Brahms und das deutsche Lied“, in: *Brahms als Liedkomponist*, hrsg. von P. Jost, Stuttgart 1992, S. 17.

⁵⁵ Stith Thompson, *Motif Index of Folk-Literature*, 6 Bde., Kopenhagen 1955–1958, Bd. 2, S. 223.

' x ' x ' x ' x '
 So hab' ich doch die ganze Woche
 ' x ' x ' x ' x '
 Mein feines Liebchen nicht geseh'n,
 ' x ' ' x ' x '
 Ich sah es an einem Sonntag
 ' x ' x ' x '
 Wohl vor der Türe steh'n:
 ' x ' x ' x ' x '
 Das tausendschöne Jungfräulein,
 ' x ' x ' x ' x '
 Das tausendschöne Herzelein,
 ' ' x ' ' x ' ' x '
 Wollte Gott, ich wär' heute bei ihr

Der thematische Bezug des Umland-Gedichtes zum Volkslied „Soll sich der Mond“ erscheint offensichtlich (in beiden Fällen geht es um das Leiden an einer unerfüllten Liebe, die durch äußere Umstände verhindert wird), stellenweise auch im Anklang einzelner Begriffsverwendungen: hier setzt der Text die Worte „mein feines Liebchen“ und „Herzelein“, dort „mein feines Lieb“ und „Herzlieb“. Der Volksliedtext ist jedoch in seiner Aussage eindeutiger, es heißt in der letzten Strophe:

Ach Scheiden, Scheiden über Scheiden
 tut einem jungen Herzen weh;
 daß ich mein schön Herzlieb muß meiden,
 daß vergeß ich nimmermehr.

Aus „Vor dem Fenster“ op. 14/1 nun erinnert Brahms in „Sonntag“ reminiszenthaft wesentliche rhythmisch-melodische Motivbildungen. Diese bestehen insbesondere aus zwei in verschiedenen Varianten und Kombinationen auftretenden Zellen, welche in op. 14/1 (etwa in Gestalt einer in Hornquinten oder Terzen geführten Melodiefigur aus Sekundschritten) eingesetzt wurden: Zum einen handelt es sich um eine Dreitonfigur, die in Großsekundschritten auf- oder absteigt (deutlich in T. 3), zum anderen um eine ebenfalls dreitönige Folge aus sich jeweils in derselben Richtung bewegendem Kleinterz- und Großsekundschritt, die man besonders prägnant in T. 9 antrifft. Aus diesen Intervallverbindungen setzen sich bereits die musikalischen Kernstrukturen von op. 14/1 zusammen, in „Sonntag“ finden sie sich freilich noch wesentlich ökonomischer und dichter gefügt. Entsprechendes gilt für die Charakteristik der Begleitung, die trotz einer vergleichbar intensiv auf Ähnlichkeitsbeziehungen aufgebauten Gestaltungsweise im späteren Lied deutlichere Differenzierungen etwa des Rhythmus-Metrum-Verhältnisses aufweist.

Während „Vor dem Fenster“ op. 14/1 mit „Andante“ und „Sonntag“ mit „Nicht zu langsam“ überschrieben ist, findet sich zu „Soll sich der Mond“ WoO 33/35 der Hinweis „Gehend und mit herzlichem Ausdruck“. Hier ist es – wie erwähnt – vor allem die melodische Fügung des Liedbeginns, die als Anregung für „Sonntag“ gedient haben könnte. Der zunächst in kurzen Einwüfen auftretende, dann in wachsender Dichte die wesentlichen Motivbildungen synkopisch vernetzende Begleitsatz des Klaviers erinnert indes kaum an jenen – an seiner Oberfläche homogener erscheinenden – von op. 47/3. Es handelt sich um eine zu jeder der drei Strophen variierte Begleitung (mit drei jeweils ebenso voneinander abweichenden Zwischenspielen), die sich mit jeder dieser Strophen zunehmend beziehungsreich ausgeführt zeigt. Die ersten vier Takte von „Sonntag“ und

„Soll sich der Mond“ sind im Rhythmus und in ihren wichtigsten diastematischen Wendungen übereinstimmend gestaltet. Die Entsprechungen betreffen ebenso die Bewegungsrichtung der Melodie wie die wichtigsten Intervallverbindungen, vor allem den fasslichen Beginn aus aufsteigender Quart und nachfolgender Wechselnote im Sekundabstand. Unterschiede lassen sich in den ersten vier Takten auf Notwendigkeiten der harmonischen Entwicklung zurückführen. Während „Soll sich der Mond“ mit einer – gegen die Laufrichtung der Melodie gesetzten – Sekundbewegung aufwärts (*h-cis* in T. 1, dritte Zählzeit) den Harmoniewechsel von der Molltonika zur Durparallele unterstreicht, bewegt sich die Melodie von „Sonntag“ bei gleichbleibender Tonikaharmonik in kontinuierlicher melodischer Bewegungsrichtung abwärts. Im zweiten und dritten Takt sequenziert die Melodieführung des ersten Taktes von „Soll sich der Mond“ entsprechend innerhalb der Durparallele, während sie in „Sonntag“ eine variierte Wiederholung des Anfangs ausbildet. Dass sich die Melodie von WoO 33/35 mithin zur Oktave ausgedehnt zeigt und einen wichtigen Harmoniewechsel beinhaltet, während sie sich in op. 47 schwerpunktmäßig auf den Sextumfang beschränkt und von einer äußerst stabilen Tonikaharmonik geprägt ist, verrät angesichts der deutlichen Zusammenhangsbildung vor allem Brahms' Absicht zur größtmöglichen Vereinfachung der melodisch-harmonischen Struktur von „Sonntag“ gegenüber „Soll sich der Mond“; im Rhythmischen lässt sich eine solche auch gegenüber dem neapolitanischen Volkslied beobachten, dessen punktierte Werte zu geraden Vierteln bzw. Achteln geschlichtet werden. Das hierbei gewonnene hohe Maß an Übersichtlichkeit ermöglicht dem Komponisten später umso deutlichere Ungleichmäßigkeiten in der Gestaltung zu verfügen, ohne den Charakter volksliedhafter Schlichtheit zu gefährden. Nach dem vierten Takt – mit dem erläuterten Bruch im Deklamationsrhythmus von „Sonntag“ und der dagegen in gleichmäßiger Deklamation fortgesetzten Gestaltung von „Soll sich der Mond“ – wird die Melodie durch eine variative Fortspinnung weitergeführt. Der kurz geschilderte Zusammenhang von Allusionen und kompositionstechnisch-semantischen Überlagerungen in der solchermaßen gleichsam bewusst rückschauend angelegten Gestalt der ersten Takte von „Sonntag“ erscheint bedachtsam hergestellt, und zwar vor allem im Dienste einer schlüssigen, musikalisch gegliederten Durchdringung der Textvorlage. Die gewählte Vorgehensweise bei der Melodiebestimmung entspricht der doppelbödigen Ausrichtung von Uhlands nachträglich artifizialisiertem „Volkslied“:⁵⁶ Sie bewahrt „Intonations“-Ähnlichkeiten zum Volksgesang und befördert darin zugleich ein Stück personalgeschichtlicher Selbstversicherung. In der weiteren Liedgestaltung findet sich eine solche Denkweise in ihrem Kern fortgesetzt: Die kompositorische Struktur versucht die Schlichtheit des volksliedhaften Idioms innerhalb der eigenen ästhetischen Vorgaben differenziert zu unterlaufen, wie kurz in einer genaueren Analyse gezeigt werden soll.

Die vier Takte des Beginns folgen mit den ersten beiden Gedichtzeilen in Deklamationsrhythmus und wesentlichen Motivbausteinen „Soll sich der Mond“, in der Diastematik und einzelnen rhythmischen Bestandteilen „Ncoppa ha montagüella“. Die beiden nächsten Zeilen, die weniger Versfüße besitzen, werden vom Komponisten

⁵⁶ Ludwig Uhland 1787–1862. Dichter, Germanist, Politiker, hrsg. von Walter Scheffler (= Marbacher Magazin 42), Marbach 1987, S. 46.

ebenfalls innerhalb von vier Takten komponiert (T. 4–8). Brahms verwirklicht diese Strategie, indem er die Taktbetonung gegen den Deklamationsrhythmus auf das Wort „es“ (T. 5) legt und damit den Beginn der Bassstimme im Auftakt vor T. 1 um eine Achtel nach vorne verschoben wiederholt, und indem er das „wohl“ als Melisma auf zwei Achtel verteilt. Dies wird unauffällig nachvollziehbar gemacht durch eine übereinstimmende Gestaltgebung im Pendanttakt 2. Ein solches Verfahren rechtfertigt sich freilich auch inhaltlich, etwa durch die eindringliche Betonung des Wortes „Liebchen“ (als dem im Lied emphatisch angerufenen Gegenüber des Singenden) auf dem Takt-schwerpunkt in T. 3.

Traten im zweiten Viertakter lediglich dessen anfängliche zwei Takte variiert gegenüber dem ersten in Erscheinung, so ist es innerhalb der nächsten Gruppe von vier Takten, die wieder dem jambischen Rhythmus des Anfangs verpflichtet ist, gerade diese erste Hälfte des zuvor intonierten Vierers, welche nun (geschickt ausbalanciert) zum Gegenstand der Fortspinnung wird. T. 9 entspricht rhythmisch T. 5, T. 10 augmentiert jene Dreiklangbewegung, die sich an entsprechender Stelle zum Beispiel in T. 2 fand, zu Vierteln und stört damit den vorherrschenden Deklamationsrhythmus. Solche Ungleichmäßigkeit begründet sich wiederum in der textlichen Disposition, die gerade hier Verunsicherung und Leid konnotierbar macht, ohne dass Brahms freilich den vorgegebenen strukturellen Rahmen gänzlich aufzulösen bestrebt wäre. Der Komponist wendet vielmehr stets größte Aufmerksamkeit auf die Verhältnisbestimmung von Sprachmetrum und musikalischem Rhythmus,⁵⁷ einem Denkmodell folgend, das „nur unter dem Gleichen“ einen „eigentlichen Gegensatz stattfinden“ sieht – denn „das Ungleiche kann sich nicht entgegen gesetzt werden“.⁵⁸ Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass das in der zweiten Gedichtzeile der zweiten Strophe als „vergeh'n“ gedruckte (und in späteren Ausgaben so immer wieder übernommene) Wort ursprünglich als „verjeh'n“ bestimmt wurde, was die Bedeutung des begrifflichen Zusammenhangs nachhaltig verändert. Das aus dem Mittelhochdeutschen stammende Wort, welches auch in op. 48/6 anzutreffen ist („muß ich mich dein verjehen“) und im vorliegenden Kontext etwa soviel wie „muß ich dir für immer entsagen“ bedeutet, hat nach Kalbecks Hinweis⁵⁹ die Bedeutung von Zusagen, Gelingen. Die Zeile hieße also im Gegensatz zur landläufigen Deutung: ‚Das Lachen will mir die ganze Woche nicht gelingen‘ – ein dauerndes Lachen vermöchte sich für die beschriebene Situation des Sängerprotagonisten wohl auch kaum gebührend zu rechtfertigen.

Die sich anschließende Sequenz dieser beiden Takte (T. 11–12) auf der Subdominante beginnt hierdurch gleichsam emphatisch überstürzt und zudem durch ein Nonintervall diastematisch erweitert. Hiermit bereitet Brahms (bereits in der Absicht, ein proportionales Gleichgewicht herzustellen) insbesondere die internen Unregelmäßigkeiten der folgenden beiden Viertakter vor. Durch den zweiten augmentierten Dreiklang von T. 12

⁵⁷ Brahms antwortete einmal Theodor Billroth, der sich mit dem Periodenbau in Volksliedern auseinandergesetzt hatte und um Rat bat: „Neuere [Volkslieder] werden Dir leicht genug einfallen, immer abwechselnd im Zweiviertel- und Dreivierteltakt. Du kannst Dir ja auch leicht das beweisen und klarmachen, wenn Du die bloßen Worte bedenkst“ (Theodor Billroth, *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin 1935, Nachdr. München 1991, S. 488).

⁵⁸ Novalis, „Fichte-Studien“, in: *Das philosophisch-theoretische Werk* (= Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs 2), hrsg. von Hans-Joachim Mähl, Darmstadt 1999, S. 90, Z. 16/7.

⁵⁹ Kalbeck (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 321 f.

nämlich sind die letzten beiden Gedichtzeilen tatsächlich im Gegensatz zum bisherigen jambischen Deklamationsrhythmus anapästisch zu intonieren. Gegenüber der Deklamation etwa in T. 4 f. verschiebt sich daher das Rhythmus-Metrum-Verhältnis gleichsam um eine Viertel nach hinten – auf der betonten Zählzeit erscheint „wollte“, auf der unbetonten „Gott“. Solches wird vom Komponisten nachdrücklich zweimal verfügt: Brahms lässt nämlich die erste der beiden Schlusszeilen noch einmal erklingen und dehnt die zweite auf einen Zweitakter, schließlich wiederholt er diesen ganzen Komplex, weitet damit den Vier- zu einem Achtakter und lässt so aus einer proportional symmetrischen Sechzehntakt-Einheit einen Zwanzigtakter entstehen. Der erwähnte, um eine Viertel „verspätete“ Einsatz bewirkt, dass das zweite „Gott“ (T. 14) nurmehr einen Viertel- und nicht einen Halbewert beanspruchen kann; aufgefangen wird diese Ungleichmäßigkeit in Takt 15 durch die Achtelbewegung aus T. 10 bzw. T. 12 und die sukzessiv im folgenden Takt sich anschließende Klavierbegleitung aus T. 12. Durch die eindringliche Wiederholung von „wollte Gott“ fügt Brahms trotz des anapästischen Rhythmus' aus einem Drei- einen Viertakter, im Blick auf den weiteren Zusammenhang durch die Gesamtwiederholung aus dem gleichgewichteten Sechzehn- aber auch den erwähnten Zwanzigtakter. Es zeigen sich mithin stete Überlagerungsverfahren von fasslich rahmender Gleichmäßigkeit und solche Rahmung differenzierender Ungleichmäßigkeit verfügt.

Eine Eigentümlichkeit des Liedsatzes von „Sonntag“ ist seine besonders ökonomische Gestaltungsweise. Im Wesentlichen sind es die zwei erwähnten Dreitonfiguren, auf die das gesamte diastematische Geschehen zurückführbar ist. Beide Motivbildungen erklingen bereits ganz zu Anfang in verdichteter Gestalt: Nach einem Einklang auf der Tonikadominante (*c*) erscheint die Sekundfigur in der rechten Klavierhand (*f-g-a*), in der linken Hand verschränken sich beide Figuren sogar in Umkehrungsbewegung zur rechten (also: *c-a-g-f*). Das Sekundmotiv bildet im Folgenden in auf- und absteigender Form das zentrale, zumeist auftaktig verwendete motivische Element der Singstimme (etwa in T. 1 f.: *c-h-a*, T. 2 f.: *f-g-a*, T. 3 f.: *c-h-a*, T. 5 f.: *a-g-f* etc.). In der sich rasch etablierenden und über nahezu das gesamte Stück unverändert beibehaltenen Begleitfiguration der rechten Klavierhand findet sich dieses Motiv in eine Achtelkette eingeflochten, ist also dauerhaft gegenwärtig: in T. 1 mit *e-f-g*, T. 2 mit *f-g-a*, T. 3 mit *e-f-g* etc. Die Verzahnung der beiden zentralen Motivbildungen ist so verdichtet, dass oftmals imitatorische Zusammenhänge zwischen ihnen wirksam werden können. Interessanterweise lässt sich dabei beobachten, dass Brahms vor T. 9, wo das Gegenüber in gesteigerter Emphase angesprochen wird („das tausendschöne Jungfräulein“), die Dreitonfigur zumeist als auftaktiges Element, mehrfach zumindest aber auf unbetonter Taktzeit, intoniert erscheint. Die Terz-Sekund-Figur findet sich nach dem Auftakt zu T. 1 zunächst in Umkehrung wieder mit dem Sekundmotiv im Klavier-Begleitsatz verschränkt (in T. 1: *c-e-f*, T. 3: *c-e-f* etc.). In der Melodiestimme dient sie als Auftaktfigur zu T. 5, wo zum ersten Mal der regelmäßige Deklamationsrhythmus der Gedichtvorlage durchbrochen wird (die hier ja selbst Abweichungen gegenüber der vorangegangenen Rhythmusstruktur ausbildet). T. 5 f. verschränkt wieder beide Motive, diesmal erneut in Abwärtsbewegung: (*a*)-*g-f*-(*d*). Auch die Bassbewegung ab T. 5 gestaltet mit ihrem Wechsel von der Dominante (mit Terz im Bass) zur Tonikaparallele und wieder zur Dominante (mit Grundton) eine absteigende Sekundfolge (*e-d-c*) aus.

So hab' ich doch die ganze Woche mein feines Liebchen nicht ge-
seh'n, ich sah es an ei-nem Sonn-tag wohl- vor der Tü-re

Notenbeispiel 2: „Sonntag“ op. 47/3, T. 1–7

Die Motivbildung erinnert nun an jene aus op. 14/1, wo sich insbesondere die beschriebene Sekundmotivik, die dort zumeist geterzt in Erscheinung trat (wie hier unter anderem in T. 9 f.), und die repetierte Achtelfigurierung des Begleitsatzes (in op. 14/1 etwa in T. 24 ff.) in ähnlicher Weise eingesetzt finden. Die Hornquinten zeigen sich als motivische Wendung bereits in T. 3 bzw. T. 5 von op. 14/1; deutliche Bezüge ergeben sich in dieser Hinsicht auch zu dessen T. 38 ff. Der zweite Viertakter von „Sonntag“ ist auch motivisch merklich am ersten ausgerichtet. Erst ab T. 9 mit Auftakt wird der Klaviersatz durch eine weitere, freilich eng an den bisherigen ausgerichtete Stimme (die Hornquinten und Terzenfolgen entstehen lässt) verstärkt. Die rhythmisch-metrisch diminutiv angelegten Takte 9 ff. wirken im Charakter nun drängender, wie etwa bereits der Sextsprung von T. 9 mit Auftakt in der Singstimme (*c-a*) zeigt, der die zusätzlichen Töne des Auftaktes zu T. 1 (*f-g*) gleichsam auslöst. Die Oberstimme der Hornquintenfigur wurde bereits im Auftakt zu T. 1 und in der Klavierbegleitung vorweggenommen (*c-f-g-a*), der Dreiklang in der Singstimme von T. 10 bzw., nach der bündigen Sequenzierung von T. 11, in T. 12 bildet eine Augmentierung des (dort als Quartsextakkord erscheinenden) Dreiklangs der Singstimme von T. 2.

Die Takte 13 bis 16 unterbreiten die bisher vorgestellten Motivverhältnisse wiederum in neuer Zusammenstellung. Statt wie in T. 5 mit Auftakt erscheint das Terz-Sekund-Motiv in T. 13 nun gegen den Deklamationsrhythmus auf der ersten Zählzeit betont und unterstreicht den dringlicher seine Ungleichmäßigkeiten hervorarbeitenden Charak-

ter des Satzes. Die Klavier-Begleitstimme zeigt in der zweiten Hälfte von T. 13 die erläuterte Sekundfigur in Achteln, in T. 14 auf der zweiten Hälfte die Terz-Sekund-Motivik. Der Takt lässt sich durch diese Aufspaltung als – gegenüber dem bisher geläufigen Dreierschlag – nun auf einer Zweierzählzeit basierender Sechs-Achtel-Komplex deuten. Anschließend erinnert der Auftakt zu T. 15 mit seinem aufsteigenden Sekundmotiv in der Singstimme erneut etwa an T. 3 mit Auftakt, und die Zweier-Dreier-Unregelmäßigkeit klärt sich zugespitzt erst im folgenden Takt: Hier erklingen zum ersten Mal gleichzeitig und auf den schweren Taktzeiten in Gegenbewegung der rechten Klavierhand (bzw. der Singstimme) austariert das absteigende Terz-Sekund-Motiv, in der linken Hand die Sekundfigur. Ähnelte die Singstimme von T. 15 derjenigen von T. 12, so intoniert das Klavier im folgenden Takt die Klavierstimme dieses Taktes 12 – und damit hier in sukzessiver Folge von zwei Takten, was dort in einem Takt simultan hörbar wurde. Dieser Takt bildet aber wiederum nur die ausbalancierte Schnittstelle für die leicht veränderte Wiederholung der T. 13–16 in T. 17–20. An dieser Partie wird besonders deutlich, dass die Melodiefügung der Singstimme ausschließlich aus den beiden genannten Motivzellen gespeist wird, die rhythmisch-metrisch variativ eingesetzt sind und in wechselseitiger diastematischer Verschränkung auftreten: etwa in T. 18 f., wo in der Singstimme unmittelbar hintereinander die Terz-Sekundfolge (*d-h-a*), dann die Sekundmotivik (*a-h-c*), schließlich in augmentierter Form die vom Auftakt zu T. 1 bekannte Überblendung dieser beiden Elemente (*c-a-g-f*) erklingt.

The image shows a musical score for the song 'Sonntag' (op. 47/3), measures 17-21. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and has the lyrics: 'woll-te Gott, woll-te Gott, ich wär' heu - te bei ihr'. The piano accompaniment is in G major and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking 'p'.

Notenbeispiel 3: „Sonntag“ op. 47/3, T. 17–21

T. 20 nimmt eine gleichsam scharnierartige Funktion wahr: Mit ihm endet der Gesangspart der ersten Strophe, und zugleich setzt das Zwischenspiel des Klaviers ein. Letzteres ist selbst (wiederum kaum merklich) von einer gleichmäßigen Achttaktigkeit um einen Takt auf einen Siebentakter gestaucht. Nach zwei regelmäßig miteinander dialogisierenden Zweitaktern beginnt in gleichbleibendem Rhythmus eine Fortspinnungsgestalt, die eine auf vier Takte erweiterte Variierung des gerade angespielten motivischen Materials erwarten ließe. Stattdessen aber drängt sich das bisher nacheinander ausgebreitete Material des Zwischenspiels auf neun Achtel zusammen, wird synkopiert und endet – in Erinnerung an die beiden anapästischen Schlusszeilen der

Gesangspartie – auf unbetonter Schlagzeit. Es baut sich innerhalb des Zwischenspiels über vier Takte hinweg mit den jeweiligen Spitzentönen jedes Taktes in der rechten Klavierhand eine sekundweise aufsteigende Linie von *a* bis *f* auf, die innerhalb von einhalb Takten wieder absteigend zurückgenommen und kadenziert wird. Erneut zeigen sich hier motivische Bezüge zu op. 14/1 (aus T. 5 f.) und die bekannten, im zwischen linker und rechter Hand durchbrochenen Begleitduktus des Klaviers auf- und absteigend ineinandergeschobenen Dreisekundmotive. T. 24 nun, der die bisher regelmäßige Bewegung des Satzes staucht, verknüpft in der Melodielinie wiederum Elemente des Terz-Sekundmotivs. Die regelmäßige Steigerungsbewegung des Zwischenspiels wird also unter Weglassung eines Taktes, gleichsam in einer Verdichtung des Geschehens, beendet (Entsprechendes gilt für das Nachspiel des Liedes). Die Manifestation einer hoffnungslosen Leidenschaft, so bedeutet der musikalische Zusammenhang, kann keinem selbstgewiss gefestigten Grund vertrauen.

Die vor allem für den Liedbeginn bewusst verfügte Mehrdeutigkeit von volksliedhafter Idiomatik und personalgeschichtlich begründbarer Allusionsschichtung, welche einander fruchtbar in Frage stellen, steht im Einklang mit der Absicht, eine vermeintlich gleichförmige Einfachheit des innermusikalischen Zusammenhangs im Verlaufe des Liedes unterschwellig zu verunsichern. Allusions- und Satztechnik dienen damit auf funktional ganz ähnliche Weise Brahms' Annäherung an eine solche Vorstellung des Volksliedhaften, die vor allem deren „Doppelgesichtigkeit“ – zwischen suggestiver Unmittelbarkeit und geschichtsbewusster Distanznahme – für den Zuhörer anschaulich ausdifferenzieren will.

„Unsichtbare Spuren“

Sowohl Brahms' musikalische Ausrichtung an einer Strophenform (mit ihrer von dichter Motivtechnik unterstützten, in sich geschlossen wahrnehmbaren Anlage) wie auch die Adaption einer bestehenden Volksliedmelodie behindern nicht die angemessene Behandlung des in Deklamation und Wortsinn musikalisch zu deutenden Gedichts. Im Gegenteil: Aus der wohlerwogenen Spannung zwischen deklamatorischen und textinhaltlichen Vorgaben und einer integralen Formstrategie erwächst jener Gärstoff des musikalischen Denkens, der verhindert, dass das Lied zur künstlichen Idylle einer „belle nature“ geglättet erscheint. Vielmehr macht Brahms die im Bewusstsein ihrer Künstlichkeit eingesetzten Kompositionsbestandteile gerade zum Vehikel der Suche nach Voraussetzungen und Möglichkeiten eines angemessenen Umgangs mit den verwendeten Volksliedelementen. Brahms ist dabei ein geschlossener Zusammenhang der musikalischen Form ebenso wichtig wie die Ausrichtung an den Eigentümlichkeiten des Textes: Seine motivisch-thematischen Integrationsbemühungen, die formalen Proportionsbestimmungen oder die Klavierbegleitung als „mitgestaltender Faktor“⁶⁰ nehmen keineswegs in Kauf, dass der „Wortausdruck“⁶¹ geschmälert werden könnte – im Mittelpunkt von Brahms' Denken steht das Problem einer schlüssigen Verbindung von

⁶⁰ Zit. nach Jenner (wie Anm. 16), S. 40.

⁶¹ Ebd., S. 41.

musikalischem Form- und Textanspruch, ohne ein hierarchisch bedingtes Ungleichgewicht zwischen diesen beiden Kräften hervorrufen zu müssen.

Die ebenso dichte wie variable Motivstruktur und das um Ausgleich bemühte Spiel mit rhythmisch-metrischen Ungleichmäßigkeiten besitzt dabei einen wesentlichen gemeinsamen Bezugspunkt gegenüber der Allusionstechnik mit ihren semantischen und kompositionstechnischen Rückbezügen auf das eigene Werk. Man findet zu einem (möglicherweise selbst bereits bearbeiteten) Volkslied nach Uhland als Textgrundlage planvoll ungenau eingesetzte „Intonations“-Ähnlichkeiten gegenüber tatsächlichen Volksliedern und einen kompositionstechnischen Ansatz, der bewusst mit dem Ziel wirkungsvoller Einfachheit eingesetzte Komplexität der strukturellen Mittel zum Tragen bringt. Der gesicherten Erkennbarkeit des Wiederholten tritt also hier die strukturelle, dort die geschichtliche Beziehung des wohlerwogenen nur ungefähren Anklangs entgegen. Die unterschwellige Mehrdeutigkeit des aus verschiedenartigen Vorbildern zusammengesetzten, scheinbar so schlichten Liedbeginns entspricht damit einer Gesamtkomposition, deren auf den ersten Blick einfacher Satzbau sich durch zahlreiche Ungleichmäßigkeiten differenziert erweist. Die Doppelbödigkeit der kompositorischen Struktur wird gleichsam zu einer Art Fortsetzung mit anderen Mitteln jener Allusionstechnik, die den Beginn des Liedes auszeichnete.

Brahms' eigentümliche, zuweilen ironische, mitunter abstrahierende oder pluralisierende, nie aber deren Struktur und Inhalt missachtende Distanznahme zu den gesammelten Volksmelodien, ließ ihn anlässlich der Veröffentlichung seiner *Deutschen Volkslieder* bemerken, es sei „wohl das erstemal, daß ich dem, was von mir ausgeht, mit Zärtlichkeit nachsehe“: er dürfe „ungeniert verliebt sein – in etwas Fremdes“.⁶² Dass dasjenige, was „von ihm ausgeht“, etwas „Fremdes“ sei, hat Brahms, der die „Tradition als Maske“⁶³ seines Komponierens verstanden hat, immer wieder auch musikalisch einzuholen gesucht. Die „Uneigentlichkeit“ seines Zugangs zum Volkslied versucht Brahms mithin nicht zu verbergen, sondern bemüht sich im Gegenteil darum, die Distanz zum „Eigentlichen“ nicht nur zu kennzeichnen, sondern sie nachgerade zum Gegenstand des Komponierens zu machen. Ähnliches konnte hinsichtlich der autobiographischen Dimension des Vorgestellten bemerkt werden. Durch die Allusionstechnik mit ihrer ästhetischen Grundlegung im Volkslied geriert sich Brahms' Rückgriff auf die eigene Vergangenheit als eine Art maskierter Selbstinszenierung. Der Komponist legte – und dies wohl nicht nur als Briefschreiber, sondern auch als musikalischer Denker – ein Bekenntnis ab, als er davon sprach, dass er „immer nur halbe Sätze“ verfasse, bei denen es nötig sei, „daß der Leser die andere Hälfte dazudenkt! [...] Es läuft bei mir alles in Gedankenstrichen aus“.⁶⁴ Anklänge stellen bei ihm das nahezu unausgesetzt angewendete Mittel der Pluralisierung vorgeblicher Eindeutigkeit dar. Die Aktualität des Vergangenen, die in Brahms' Werken aufscheint, entspringt einer Kraft zur Differenzierung, die im Verschränken von unterschiedlichen Techniken, Genre, Topoi oder Charakteren gleichsam eine nie geschriebene Geschichte lesbar macht: Seine

⁶² Brief an Hermann Deiters vom 29. Juni 1894, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler ...* (wie Anm. 15), S. 128.

⁶³ Mauricio Kagel, „Brahms. Zum 150. Geburtstag“, in: *Über Brahms. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*, hrsg. von Renate und Kurt Hofmann (Universal-Bibliothek 9622), Stuttgart 1997, S. 282.

⁶⁴ Nach Gustav Jenner, zit. in: *Über Brahms*, S. 9.

Musik bildet die Historie weder ab, noch wird diese von ihm gedeutet – sie veranschaulicht vielmehr die Probleme ihrer Darstellung.

Die zitathafte, im Tonfall vermeintlich so deutliche, wenngleich nur „unscharf“ reminiszenzhafte Bezugnahme auf Elemente des Volksliedes gibt nicht vor, Authentizität zu verbürgen, sondern zeigt sich selbst bereits aus einer bewusst vertretenen Distanzhaltung heraus gestaltet, die ihre Zweifel an der Wiedergabe eines unhinterfragbar „Natürlichen“ und „Echten“ offensiv einbekennt. Die überlieferte Vergangenheit wird dem musikalischen Vorgang im Bewusstsein der eigenen Gegenwart eingefügt und der zeitliche Abstand zum erinnerten Vorbild so gleichsam mitkomponiert. In diesem Sinne wäre auch die biographische *camouflage*, die Brahms betreibt, im Sinne eines Aphorismus' von Walter Benjamin⁶⁵ als „Verstecken“ zu benennen, „das Spuren hinterläßt. Aber unsichtbare“. Das geradezu improvisatorische Verlangen nach einem stets wechselnden Aggregatzustand eng aufeinander bezogener musikalischer Gestalten spiegelt jene vorgestellte präzise Mehrdeutigkeit des musikalischen Denkens durch das Volkslied, in welchem Brahms eines seiner vorzugsweisen Ausdrucksmedien fand. Und das bis zur Identitätslosigkeit differenzierte Moment des Um- und Anspielens, der Tonfall des bewusst so planvoll eingesetzten, wenngleich für den Hörer nur vagen Erinnerns, das ebenso flüchtig scheint wie die von Brahms reflektierte Geschichte selbst, gewährleistet in solchem Verfahren nicht nur die Möglichkeit, auch noch zu seiner Zeit die „Doppelgesichtigkeit“ des Volksliedes wahrnehmbar zu machen, sondern bildet auch die Voraussetzung zum Verständnis der „Doppelgesichtigkeit“ von Brahms' biographisch erschließbarer Persönlichkeit.

⁶⁵ Walter Benjamin, „Der enthüllte Osterhase oder Kleine Versteck-Lehre“, in: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, hrsg. von Tillmann Rexroth (= Gesammelte Schriften 4,1), Frankfurt a.M. 1991, S. 398.