

Ein weiteres Kriterium ist das Auftreten solcher Erscheinungen oft vor Schlüssen und Zwischenschlüssen. Nb. 3 gab ein dafür charakteristisches Beispiel. Sie lassen sich in mannigfachen Formen und Arten vermehren.

Daß Brahms diese Art von Gabeln wichtig waren, folgt aus einem bei Fellingner zitierten Brief über das Finale der *Violinsonate* op. 78, in dem es heißt: „Die kleinen >> in der linken Hand bleiben, nur die großen >> und gar das Wort *dim.* wünschte ich getilgt“ Die motivisch bedingten Akzentgabeln — es handelt sich um die Takte 130/1 — waren ihm wichtiger als die schon von der sinkenden Tonlage bedingte allgemeine Dynamik; die motivisch-thematische Struktur, auch hier handelt es sich um sequenzmäßige Wiederholungen, setzt die Akzentgabeln in Evidenz.

Das Anfangsbeispiel zeigt, wie wichtig die Kenntnis solcher Notationseigentümlichkeiten eines Meisters ist. Nur sie kann zur richtigen, bewußten, künstlerischen Auslegung führen.

SIEGFRIED KROSS / BONN

Rhythmik und Sprachbehandlung bei Brahms

In nahezu keinem Brahms-Buch fehlt bei der Besprechung seiner Lieder und Chöre der Hinweis auf die (echten oder vermeintlichen) Fehlbetonungen, die Brahms bei der Textbehandlung in seinen Vokalwerken unterlaufen seien. Dafür, daß Brahms ein sehr empfindliches Ohr hatte für die sprachlichen, syntaktischen, rhythmischen und metrischen Verhältnisse seiner Texte, lassen sich ebenfalls zahlreiche Beispiele anführen. Dieses Nebeneinander von minutiösem Eingehen auf die Struktur eines Textes, weniger auf seine Sprachmelodie als seinen rhythmischen und syntaktischen Aufbau, und anderen Fällen, bei denen sich sprachliche Struktur und Vertonung so autonom gegeneinander verhalten, daß der Eindruck entsteht, es handle sich um Fehlbetonungen, bedeutet natürlich eine Schwierigkeit für die Brahms-Interpretation. Schließlich wäre nicht zu verstehen, warum Brahms in einem Falle die sprachliche Gestalt eines Textes so präzise erfaßt und in die Musik umgesetzt haben sollte, während er in anderen Fällen förmlich taub gewesen sein müßte gegenüber den sprachrhythmischen Verhältnissen seiner Textvorlage; und das bei einem Künstler, dem man andererseits die komplizierte Faktur seiner Rhythmen zum Vorwurf machte, von dem also zumindest vorauszusetzen ist, daß er auch das musikalische Element des Rhythmus durchaus beherrschte.

Hugo Riemann hat 1912 als erster dieser Frage eine Spezialuntersuchung gewidmet¹ und versucht, durch Verschiebung der Taktstriche in jenen Fällen, in denen ihm Fehlbetonungen vorzuliegen schienen, Taktstärkungen und Versakzente in Übereinstimmung zu bringen. Im gleichen Jahre erschien eine Leipziger Dissertation, in der Walter Hammermann² eine „theoretisch-ästhetische Stiluntersuchung“ der Lieder von Brahms vornahm. Mehr als die Hälfte dieser Arbeit ist Problemen der Rhythmik und des Taktaufbaus in ihrem Verhältnis zur sprachlichen Rhythmik der Textvorlagen gewidmet. Zwangsläufig gerät dabei die von Riemann angeregte Dissertation in den Dogmatismus seiner Auffassungen von Versrhythmik und Periodenbau. Das macht die Arbeit problematisch, denn ihr virtuosos Jonglieren mit Taktstrichen zeigt die Unanwendbarkeit der Riemannschen Vorstellungen vom symmetrischen Periodenbau gegenüber den komplizierteren und diffizileren rhythmischen Bildungen bei Brahms ebenso deutlich wie die Einseitigkeit seiner metrischen Auffassungen. Angesichts des

¹ *Die Taktfreiheiten in Brahms' Liedern*, in *Mk*, Jg. 12, Bd. 45, 10; gekürzt in Jg. 25, Nr. 8 (Johannes Brahms-Festschrift), 35.

² *Johannes Brahms als Liedkomponist*, Phil. Diss. Lpz. 1912.

differenzierten rhythmischen Gefühls, das sich in Brahms' Werken zeigt, mußte dieser Dogmatismus besonders deutlich zutage treten, wenn man plötzlich annehmen sollte, daß ein großer Teil seiner Vokalwerke korrigiert werden müsse, weil der periodische Aufbau und die immanente Rhythmik der Textvertonung entweder vom Komponisten nicht erfaßt oder doch zumindest mit dem Schleier des Uneigentlichen durch seine Taktvorzeichnung verhüllt sei.

Natürlich stießen diese Versuche, einem Dilemma der Brahms-Deutung zu entgehen, die ohne Frage weitgehend die Auffassungen Riemanns selbst wiedergeben — bezeichnenderweise unter gelegentlichen, vorsichtig angedeuteten Vorbehalten des Verfassers —, auf Ablehnung. Aber erst 1956 auf dem Hamburger Kongreß legte Hellmut Federhofer³ auseinander, warum das von Riemann vorgeschlagene Verfahren, durch Versetzen der Taktstriche Vers- bzw. Wortakzent und betonte Taktzeit in Übereinstimmung zu bringen, nicht nur von der Verslehre her methodisch zu eng angelegt ist, sondern vor allem im Musikalischen zu widersinnigen Konsequenzen führt: Federhofer untersuchte die von Riemann vorgeschlagenen Taktverschiebungen in ihren Auswirkungen auf die Harmonik und machte damit deutlich, daß eine isolierte Untersuchung der Rhythmik methodisch fragwürdig ist, weil die Taktschwerpunkte in Vokalwerken nicht allein von Metrik und Rhythmik der sprachlichen Vorlagen abhängen und sich nach deren Belangen willkürlich verschieben lassen. Vielmehr wirken auch die harmonischen Vorgänge schwerpunktbildend. Und die Harmonik entsprach eben den von Brahms notierten Taktschwerpunkten, nicht den Änderungsvorschlägen Riemanns. Freilich war ein derartiger methodischer Vorbehalt auch von Hammermann in seine Betrachtungen einbezogen worden.

Mit dem methodologisch grundsätzlichen Referat Federhofers hätte an sich der Weg frei sein müssen, die Sprachbehandlung in Brahms' Liedern nicht mehr so einseitig von der Rhythmik her anzugehen, sondern vielmehr die übrigen musikalischen Elemente mit in die Untersuchung einzubeziehen. Man brauchte also über diese Frage nicht mehr weitere Worte zu verlieren, wenn nicht vor einiger Zeit erneut eine Arbeit erschienen wäre, welche die Sprachbehandlung in Brahms' Liedern einseitig vom musikalischen Rhythmus her behandelt⁴. Daß in ihr die vertheoretischen Prämissen Riemanns gefallen sind, ändert nichts an der Tatsache, daß sie m. E. im Musikalischen methodisch zu eng angelegt ist und angesichts der Vorbehalte, die Hammermann gemacht hatte, in manchem sogar noch einen Rückschritt seiner Arbeit gegenüber bedeutet.

Aus dem klassisch-romantischen Lied weiß man, daß die Verbindung einer unbetonten Silbe mit einem melodischen Spitzenton eine gewisse Gegenbetonung erzeugt. Im Gegensatz zum Volkslied rechnet das Kunstlied sogar mit dieser Spannung, die aus höheren Melodienoten auf unbetonten Silben herrührt, und ihrem bewußten Ausgleich durch den Interpreten. Bei der Untersuchung der Chorwerke⁵ von Brahms fiel mir nun seinerzeit schon auf, daß Brahms in ihnen sich mehrfach dieser Verwendung von Spitzentönen einer Melodie auf leichten Taktzeiten bediente in solchen Fällen, bei denen — rhythmisch gesehen — eine Divergenz zwischen sprachlichem und musikalischem Schwerpunkt vorlag. Angesichts der Deutlichkeit derartiger Fälle schien mir ein Zufall ausgeschlossen und ich bezog daher die von Brahms häufig verwendete Dehnung betonter Silben auf leichten Taktzeiten und die Verwendung höherer Melodienoten in die Betrachtung seiner Sprachbehandlung ein. Dadurch macht ein Teil dessen, was der Brahms-Deutung bislang als sogenannte Fehlbetonung problematisch schien, in der Interpretation keine Schwierigkeiten mehr. Bereits damals wies ich auf die Notwendigkeit einer Untersuchung der einstimmigen Klavierlieder hin.

³ Kongreßbericht, 97—99.

⁴ K. Giebeler, *Die Lieder von Johannes Brahms*, Phil. Diss. Münster 1959.

⁵ S. Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Bln. 1958.

Im Vergleich zum Chorwerk ermöglicht das einstimmige Sololied natürlich ein noch differenzierteres Vorgehen in der Textbehandlung. In der Tat findet sich die Akzentuierung durch Dehnung oder Verbindung mit höheren Melodienoten auch im einstimmigen Lied. Akzentuierung durch Melismen, durch Dehnung oder melodische Spitzentöne ist in der älteren Kompositionspraxis durchaus eine bekannte Erscheinung. Und bei seiner intensiven Beschäftigung mit alter Musik und Theorie halte ich es für wahrscheinlich, daß Brahms diese Mittel bewußt und aus seinen musikgeschichtlichen Kenntnissen heraus eingesetzt hat. In die Untersuchung der Textbehandlung bei Brahms müssen also in noch viel stärkerem Maße, als sich das aus Federhofers Hamburger Referat ergab, neben dem Rhythmus die anderen musikalischen Elemente mit einbezogen werden. Vor allem ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß Brahms melodische Mittel, Dehnungen, Melismen und höhere Melodietöne in den Fällen ausgleichend einsetzt, bei denen Sprachakzent und Taktschwerpunkt aus musikalischen Gründen nicht zusammenfallen. Deswegen halte ich es auch für methodisch unfruchtbar, wenn z. B. Giebeler mit zahlreichen Beispielen diese Betonungsprobleme abhandelt, ohne daß er seine Beispiele diastematisch notiert.

Natürlich hat diese Beobachtung auch grundsätzliche interpretatorische Konsequenzen insofern, als sie zu der Annahme zwingt, daß es bei Brahms zumindest Fälle gibt, in denen sich der Vorgang der Melodiefindung und -bildung zu seinen Textvorlagen gegenüber dem Rhythmus so autonom verhält, daß beide in der Wiedergabe des Sprachakzents austauschbar sind. Und mit dieser vorsichtigen Formulierung ist zugleich auch gesagt, daß mit den hier getroffenen Feststellungen nicht das Problem der Umsetzung sprachlicher Akzente in Brahms' Vokalkompositionen generell gelöst ist. Es gibt vielmehr nach wie vor jene unauflösbaren Fälle, in denen (*Wie bist du meine Königin*) der Text so komplex von seinem Ausdrucksgehalt her erfaßt ist, daß die Beachtung des Sprachakzents dahinter an Bedeutung zurücktritt; jene, in denen das konstruktive Element so überwiegt, daß der Versakzent z. B. einer Imitation geopfert wird; und schließlich bleiben noch die Fälle, in denen Brahms, wie R. Gerber das einmal formulierte, „mit dem Text nicht fertig geworden“ ist. Aber es gibt eben bei ihm auch die Möglichkeit, daß die Melodik selbst als Mittel der musikalischen Umsetzung von Sprachakzenten dient. Und auch diese Tatsache war, das ist die Pointe dieser methodologischen Anmerkungen und nur als solche möchte ich dies Referat verstanden wissen, bereits in der vielkritisierten Arbeit von Hammermann enthalten, wenn sie auch — sicher nicht zuletzt unter dem mächtigen geistigen Einfluß seines Lehrers Hugo Riemann — nur am Rande mitgeteilt wird.

IMOGEN FELLINGER / MÜNCHEN

Zum Problem der Zeitmaße in Brahms' Musik

Der Zeit, in die Brahms gestellt war, ist zwar die Unzulänglichkeit des Metronoms bis zu einem gewissen Grade bewußt gewesen, doch hielt sie seinen Gebrauch bereits für nahezu unentbehrlich. In Brahms' Musik fällt die geringe Zahl an Werken auf, denen Metronom-Angaben beigegeben sind. Und selbst diese wenigen Hinweise stammen — wie wir wissen — keineswegs alle vom Komponisten. Mehrfach erwähnt Brahms in seinen Briefen das Metronom, so Clara Schumann gegenüber, die für die Gesamtausgabe der Werke Robert Schumanns einen großen Teil der Kompositionen neu mit Metronom-Angaben versehen hat (25. 4. 1861): „Über das vorhabende Metronomisieren sprachen wir schon einmal des weitern. Du willst es also doch tun? Ich halte es sowohl [für] unmöglich als unnötig; wie ich auch weniger an Schu-