

Schicksalslied op. 54

Krise des Inhalts – Krise der Form

Mit dem *Schicksalslied* op. 54 konkretisierte sich im Rahmen der sinfonischen Chorwerke erstmals jene eigentliche, für das große Konzert und ein entsprechend großes Publikum über gewichtige klassische Texte geschriebene bekenntnishafte Weltanschauungsmusik, die im konkreten Fall freilich auch umgehend und schwer erklärbar irritierte. Vom Publikum zwar sogleich und von der Kritik mindestens zum Teil mit großer Zustimmung aufgenommen, stieß es im wissenschaftlichen Schrifttum bis in die Gegenwart auf Vorbehalte und Zurückhaltung.¹ Diese konnten sich, durch Zeugnisse dokumentiert, auf Brahms selbst berufen: auf seine Unsicherheiten bei der Schlussgestaltung und die damit zusammenhängende längere Entstehungszeit (die teilweise parallel zu jener der *Alt-Rhapsodie* und des *Triumphlieds* verlief), und allgemein auf skeptische Einwände gegenüber einem Hölderlin-Text, der schon von Theodor Fröhlich als unveröffentlichtes Klavierlied vertont,² wie kaum eine andere von Brahms gewählte Vorlage (vom *Gesang der Parzen* und den intimeren *Vier ersten Lieder* op. 121 einmal abgesehen) ob seinem inhaltlich unveröhnlich harten Kontrast verstörte. Er gab Rätsel auf vor dem Hintergrund eines bei Brahms vermeintlich doch weitgehend tröstenden Werkbestands, zwang zu Begriffen wie Pessimismus und Nihilismus, zur Verteidigung eigener bedrohter philosophischer oder religiöser Überzeugungen und somit zum Widerspruch und daraus entwickelter Kritik am nicht oder nur mühsam Gelungenen des Werkes, das sich in formaler Unausgewogenheit und finaler Unsicherheit äußerte. Diese

- 1 Neuere Arbeiten zum Thema unter anderem von Ute Jung-Kaiser: Brahms' Schicksalslied op. 54 in der Interpretation Max Klingers, in: *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*, hg. von Friedhelm Brusniak und Horst Leuchtman, Tutzing 1989, S. 271–289; John Daverio: The »Wechsel der Töne« in Brahms's Schicksalslied, in: *Journal of the American Musicological Society* 46 (1993), S. 84–113; Annette Kreutziger-Herr: Hölderlin, Brahms und das Schicksalslied, in: *Johannes Brahms. Quellen, Text, Rezeption, Interpretation. Internationaler Brahms-Kongress Hamburg 1997*, hg. von Friedhelm Krummacher u. a., München 1999, S. 343–373. Zudem Brachmann: *Ins Ungewisse hinauf*, hier vor allem S. 189–201.
- 2 Komma: Hölderlin und die Musik. Die Vertonung Fröhlichs findet sich im Anhang. Das Werk des dreißig Jahre älteren Schweizer Komponisten (er lebte von 1803 bis 1836) ist auf den 12. Januar 1830 datiert, wurde im 19. Jahrhundert nicht veröffentlicht und wird in der Universitätsbibliothek Basel handschriftlich aufbewahrt. Es stellt den frühesten bekannten kompositorischen Versuch zum *Schicksalslied* dar, entstand zu einer Zeit, da Hölderlin allgemein noch kaum vertont wurde und konnte Brahms nicht bekannt sein. Die skizzenhafte Ausführung als Klavierlied lässt Fragen sowohl zur Gattungszugehörigkeit wie zur Verbindlichkeit der Besetzung offen, zeigt im Übrigen inspirierte und durchaus überzeugende Ansätze (zum Beispiel Beginn der zweiten Strophe) wie allerdings auch einen weniger zwingenden Zug ins Rhapsodische.

Vorwürfe sind ebenso ernst zu nehmen wie andererseits die unbestreitbare Tatsache, dass der Komponist das Gedicht von Hölderlin offenbar in großer Betroffenheit gewählt, komponierend an ihm festgehalten und es schließlich bedenkenlos publiziert hatte.

»Erinnerungen«

Der Entschluss zur Vertonung von Friedrich Hölderlins »Schicksalslied«, das der Dichter in den 1799 erschienenen 2. Band (2. Buch) des Briefromans *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* eingefügt hatte, dürfte nach dem bekannten Zeugnis in Albert Dietrich's 1898 veröffentlichten *Erinnerungen an Johannes Brahms*³ als spontaner Akt sichtlicher Betroffenheit im Sommer 1868 gefallen sein.⁴ Es waren die Monate unmittelbar nach der erfolgreichen und gefeierten Uraufführung des *Deutschen Requiems* im Bremer Dom vom 10. April 1868, die Monate auch, in denen Brahms den Schlusschor zum *Rinaldo* für die im nächsten Jahr nun doch erfolgende Veröffentlichung vorbereitete. Es war die Zeit, in welcher die Komposition der *Alt-Rhapsodie* bevorstand (Sommer 1869), das erste Streichquartett seinen Ausgang nahm (1870?), die Zeit somit, in der jene verhalten-düstere c-Moll-Gestimmtheit im Brahms'schen Schaffen sich auszubreiten und niederzuschlagen begann,⁵ die auch in der aufgewühlten Vertonung der 3. Strophe des *Schicksalsliedes* sich Ausdruck verschaffen sollte. Dietrich beschreibt das Ereignis folgendermaßen:

»Im Sommer kam Brahms noch einmal, um mit Reinthaler's und uns einige Parthien in die Umgegend zu machen. Eines Morgens fuhren wir zusammen nach Wilhelmshaven, Brahms interessirte es, den großartigen Kriegshafen zu sehn.

Unterwegs war der sonst so muntere Freund still und ernst. Er erzählte, er habe früh am Morgen (er stand immer sehr früh auf) im Bücherschrank Hölderlin's Gedichte gefunden und sei von dem Schicksalslied auf das Tiefste ergriffen. Als wir später nach langem Umherwandern und nach Besichtigung aller interessanten Dinge ausruhend am Meer saßen, entdeckten wir bald Brahms in weiter Entfernung, einsam am Strand sitzend und schreibend.

3 Albert Dietrich: *Erinnerungen an Johannes Brahms (in Briefen besonders aus der Jugendzeit)*, Leipzig 1898, S. 65, Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1889.

4 Rätselhaft diesbezüglich die Mitteilung an Ferdinand Hiller vom Juni 1884: »Ich hatte das Gedicht übrigens auch früher schon für eine (Alt)Stimme componirt.« Reinhold Sietz: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, 7 Bände, Köln 1958–1970 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte Bd. 28, 48, 56, 60, 65, 70, 92), Zitat Bd. 5, S. 86. Handelte es sich um eine im vorliegenden Zusammenhang entworfene und zeitlich somit verbundene »Vorstufe« oder gar – schwer nachvollziehbar – um eine unabhängige, unveröffentlichte, früher entstandene Einzelfassung?

5 Siehe hierzu Ravizza: *Brahms' Musik in tonartencharakteristischer Sicht*, S. 33–46.

den entsprechenden, von höchster musikalischer Autorität geprägten, »klassischen« kompositorischen Satz zu Verfügung stellte.⁸¹ Der Reichszusammenschluss schien nicht nur Brahms ein überfälliger, ideell schon lange vollzogener und durch Komponisten wie Schütz (den »Vater der deutschen Musik«) oder Händel künstlerisch schon lange vorweggenommener. Der Komponist entschied sich somit, dem Ausnahmecharakter des politischen, geschichtlichen Anlasses mit einer Ausnahmeidiomatik zu begegnen, die exzeptionelle funktionale Ausrichtung des Chor-Orchesterwerkes mit ebenso außergewöhnlichen, stilistisch weit zurückweisenden Bezugnahmen kenntlich und hörbar zu machen. Brahms dürfte folglich sein Stück als außerhalb der normalen Werkreihe stehend geplant haben, als Gelegenheitskomposition mit freilich dem Wortsinn entgegenstehendem hohem Anspruch.

War dieser Entscheid ästhetisch vertretbar? Die Frage ist kaum schlüssig zu beantworten, geht es doch um die wenig rationalisierbare Beurteilung einer Balance, bei welcher der historisierende Rückbezug als solcher sowohl überzeugend ausgearbeitet wie auch ästhetisch motiviert sein musste. Die Stilkopie hatte sowohl ihren materialen Rückgriff wie dessen gegenwärtige »Usurpation« in entsprechender Durchmischung kenntlich zu machen und zu rechtfertigen sowie die zeitliche Distanz, die zur Vorlage zurückführte, als solche kompositorisch zu thematisieren. So allein war sie ästhetisch legitimiert und überzeugungsfähig. Diese schwierige Balance ist dem Komponisten nicht restlos gelungen. Ein persönlicher Höreindruck ist an dieser Stelle im vollen Bewusstsein seines subjektiven Charakters erlaubt. Eine Formübersicht⁸² sei vorangestellt.

Erster Teil

A	»Halleluja! Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserm Herrn.« Offenb. 19,1	T. 1–18	Orchester-Vorspiel, D-Dur, 4/4, <i>Lebhaft, feierlich</i>
		T. 18–35	Halleluja
		T. 36–66	Heil und Preis + Halleluja
B	»Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte.« Offenb. 19,2	T. 66–100	Denn wahrhaftig
		T. 101–116	Denn wahrhaftig + Halleluja
A'	»Halleluja! Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserm Herrn.« Offenb. 19,1	T. 117–141	Heil und Preis + Halleluja
		T. 141–157	Heil-und-Preis-Fugato
		T. 157–183	Halleluja, <i>tranquillo</i>
		T. 183–206	Heil + Halleluja – Coda, <i>animato</i>

81 So versteht es, allerdings auf der Basis einer emphatischen Bibeltextinterpretation, auch Krummacher: Eine meiner politischen Betrachtungen, S. 653: »Indem das Werk [...] seinen eigenen geschichtlichen Ort transzendiert, reagiert es auf die überzeitliche Dimension seiner Textvorlage.«

82 Sie folgt ebd., S. 649 und 652.

ästhetischen Auseinandersetzungen dienende Sonate war ihm ohne Zweifel bekannt und der Bezug auf sie, wie auch immer zustande gekommen, ein fast überdeutlicher, zudem über die ersten drei Noten hinausführender.⁶⁷

Oboe

p dolce espressivo

Adagio

Le-be wohl

p espressivo

cresc.

sf

[T. 9 f]

[f]

p

Beispiel 21 Bezug der eröffnenden Oboen-Melodie zu Beethovens Klaviersonate op. 81a *Les Adieux*

Obwohl der Beethoven'sche, von Punktierungen geprägte melodische Zug die Höhe im Gegensatz zum grundtongebundenen Brahms'schen viel nachdrücklicher und zielstrebig sucht und findet, sind es vorerst doch gerade wichtige übereinstimmende Anstiegs- und Spitzentöne, in der Folge dann auch mindestens zwei charakteristische melodische Wendungen, die bei Brahms kaum unabhängig von der Vorlage so geschrieben worden wären. Ist der Bezug somit sehr deutlich, bleibt die Frage nach dessen Sinn und Bedeutung. Möglich, dass es sich um eine absichtsvoll gesetzte Referenz an den großen, immer auch wieder belastenden »Vorgänger« handelt, um ein betontes Anknüpfen an ein Werk der *Wiener Klassik*, um programmatische klassizistische »Rückkoppelung« somit (die sich im Gegensatz zum Text und abgesehen von instrumentalen Anspielungen nicht auf *klassisch Antikes* beziehen konnte). Eine Abschiedsgeste somit aus klassischem Fundus, die im Prozess der Sublimierung, Vertiefung und elegischen Einfärbung nun der eigenen umfassenderen und tragischeren Abschiedsthematik dienstbar gemacht und ihr als prägendes

67 Auch Hinrichsen macht auf diesen Bezug aufmerksam (Brahms, Hanslick und Schillers Nänie, S. 138ff.), beschränkt ihn allerdings nur auf die ersten drei Noten, wobei die dritte umharmonisiert ist (bei Brahms 4. Stufe Sext, bei Beethoven Trugschluss): »dass dieser [Trugschluss bei Beethoven] sich freilich [bei Brahms], auf der Grundlage derselben Bassfortschreitung, anders als bei Beethoven nicht als Mollparallele, sondern als Subdominante konkretisiert, ist vordergründig eine Verschleierung des sonst vielleicht überdeutlichen Zitats.«