

GMTH Proceedings 2008
herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Musiktheoretische Implikationen im Briefwechsel zwischen Elisabeth von Herzogenberg und Johannes Brahms

Renate Bozic, Harald Haslmayr

Elisabeth von Herzogenberg's letters to Johannes Brahms express her deep admiration and devotion to the composer's work, but she also tentatively formulated criticism, mostly in cases when she was encouraged by Brahms to do so. What were the issues of music-theoretical relevance discussed in this correspondence? Was Elisabeth von Herzogenberg really a discussion partner on equal terms and were her views accepted by the composer? In several of Herzogenberg's letters detailed analyses of Brahms' vocal works can be found, especially of his songs with piano accompaniment and his choral compositions. Because of her broad musical experience in these fields, Brahms valued her opinion highly.

Elisabeth von Herzogenberg had enjoyed a comprehensive education in musical practice and theory. She was an excellent pianist and singer, had a beautiful voice and was praised for her perceptive skills. Her statements on Brahms' vocal works, which concern harmonic, melodic and rhythmic aspects, exhibit aesthetical criteria deeply rooted in the Classical-Romantic tradition. Above all she pays attention to a sensitive relationship of poetry and music. She disapproves »visualizing« effects in music, which according to her disturb the integrity of a composition. Herzogenberg noticed the increasing success of Brahms' works with deep satisfaction and at the same time – in agreement with Brahms – refused to accept Anton Bruckner's music.

This article sheds light on the music-theoretical details discussed in the Brahms-Herzogenberg-correspondance in paratactic manner and suggests that their systematic documentation forms a desideratum of Brahms research.

»Welche Frau! Was für Briefe! Ich kenne nichts Ähnliches an Temperament, Bildung, Anmut des Herzens und des Stils und nie versagender Güte!«¹

Die emphatischen Worte des Dichters Paul Heyse gelten der Briefschreiberin Elisabeth von Herzogenberg, deren Anteil an der 1907 veröffentlichten Herzogenbergschen Korrespondenz mit Johannes Brahms den ihres Gatten Heinrich Freiherr von Herzogenberg an Umfang und in der Intensität des Schreibens bei weitem überragt. Für Max Kalbeck, den Herausgeber der Briefsammlung, aber auch für viele spätere Brahms-Biografen repräsentiert die musikalisch hochbegabte und überaus gebildete Frau einen weiblichen Idealtypus des 19. Jahrhunderts: selbstlos, was die Entfaltung ihrer eigenen reich vorhandenen Talente betrifft, hingebungsvoll den künstlerischen Ambitionen des Gatten wie auch dem Schaffen des genialen Freundes zugetan.

Die persönliche Zurücknahme der Briefschreiberin schließt aber keinesfalls Leidenschaftlichkeit und Kritikfähigkeit aus, wenn es um Fragen der Kunst geht, um

1 Kalbeck, *Johannes Brahms im Briefwechsel*, Bd. 1, S. 6 (Vorwort zur zweiten Auflage).

die Beurteilung künstlerischer Entwicklungsprozesse, oder um die Positionierung im Parteienstreit zwischen »Neudeutschen« und Brahmsapologeten.

Elisabeth von Herzogenberg, 1847 als drittes Kind des Hannoverschen Gesandten Bodo Albrecht von Stockhausen und seiner Frau Clotilde, geb. Gräfin von Baudissin, in Paris geboren, übersiedelte als Fünfjährige mit ihrer Familie nach Wien, wo sie zuerst beim Organisten der evangelischen Gemeinde und später bei Julius Epstein, einem renommierten Wiener Pianisten, Klavier- und Musiktheorieunterricht erhielt. Ihr vielversprechendes Talent erregte Aufmerksamkeit, dennoch wurde ihrerseits keine professionelle Laufbahn ins Auge gefasst. Max Kalbeck spricht davon, dass sie kurze Zeit Unterricht bei Johannes Brahms gehabt hätte, der allerdings aus ungeklärten Umständen bald wieder eingestellt wurde.²

Nach ihrer Heirat mit dem 1843 in Graz geborenen Komponisten Heinrich von Herzogenberg lebte das Ehepaar von 1868 bis 1872 in Graz, übersiedelte dann nach Leipzig und schließlich 1885 nach Berlin, wo Heinrich von Herzogenberg eine Professur für Komposition an der Hochschule für Musik innehatte. Dieses nach außen eher unspektakuläre, aber durch die Strahlkraft der Erscheinung Elisabeth von Herzogenbergs geprägte Leben hinterließ Spuren, die in der Anbindung an andere herausragende Persönlichkeiten der Zeit (neben Brahms u.a. an Clara Schumann, Joseph Joachim und die englische Komponistin Ethel Smyth) ein kulturhistorisches Szenario entstehen und vielfältige soziokulturelle Zusammenhänge manifest werden lassen. Die bekannten Fronten der ästhetischen Anschauungen zwischen Konservativen und Progressiven, »Brahminen« und »Neudeutschen« hatten sich längst verfestigt und drohten, geschürt von den Anhängern beider Lager, mit dem wachsenden Erfolg Anton Bruckners erneut an Heftigkeit zu gewinnen. Als die Herzogenbergs am 30. Dezember 1884 Zeugen eines sinfonischen Großereignisses, der Uraufführung von Bruckners Siebenter Sinfonie unter Arthur Nikisch im Leipziger Stadttheater, werden, stehen sie ratlos einem musikalischen Werk gegenüber, das ihrer ästhetischen Wertordnung zuwiderläuft. Ohne Verständnis für die allgemein aufkeimende Begeisterung sehen sie sich dem Vorwurf ausgesetzt, die Kraft dieser Sinfonie und das Talent Bruckners nicht zu erkennen. Durch Brahms finden sie ihre Ansichten bestätigt, als dieser sie wissen lässt: »Alles hat seine Grenzen. Bruckner liegt jenseits, über seine Sachen kann man nicht hin und her, kann man gar nicht reden.«³ (Es ist davon auszugehen, dass die verunglückte Uraufführung von Bruckners Dritter Sinfonie am 16. Dezember 1877 das einzige war, was Brahms von Bruckner kennen konnte und worauf sich sein Urteil stützte⁴).

Im darauf folgenden Brief wird Elisabeth von Herzogenberg deutlicher, offensichtlich durch den Eifer der Bruckner-Befürworter provoziert, wenn sie in Bruckners Siebenter Sinfonie einige »nicht ganz schlechte musikalische Motive, aber wie Fettaggen auf einer kraftlosen Suppe schwimmend«, zu erkennen meint. Aber dies sei schon alles, was »Meister Bruckner« anzubieten hätte, und sie fügt noch hinzu: »Ich möchte nur Eins wissen: wer die Parole Bruckner ausgegeben hat, und wie das

2 Ebda., S. 13f.

3 Ebda., Bd. 2, S. 53 (Brief vom 12. Januar 1885, Antwort auf Brief von Elisabeth von Herzogenberg vom 5. Januar 1885, ebda., S. 47–49).

4 Vgl. Kross, *Johannes Brahms*, Bd. 2, S. 893.

entsteht, und ob nicht eine Art Freimaurerei unter den Wagnerianern besteht.«⁵ Etwas später macht sie ihrem Ärger noch einmal Luft, wenn sie Brahms gegenüber vom »anwachsenden Bruckner-Wahnsinn« spricht, einer »Krankheit«, die offensichtlich auch bereits ihre Umgebung befallen hat und »schon so weit gediehen ist.«⁶

Der Standort, von dem aus dieses ästhetische Urteil gefällt wurde, ist eindeutig. Es war nicht das Resultat von Ignoranz oder musikalischer Unbedarftheit, sondern setzte sich aus Kriterien zusammen, die sich zum einen aus der Tradition Bachs und zum anderen aus dem klassischen Instrumentalstil herleiteten und als verbindlicher Wertmaßstab angesehen wurden.

Für die Herzogenbergs realisierten sich ihre ästhetischen Werthaltungen in so mannigfaltiger wie exemplarischer Weise in Brahms' Vierter Sinfonie (1884–85), obwohl sich die Wertschätzung dieser Sinfonie bei ihnen wie in der breiten Öffentlichkeit nur sehr langsam und zögerlich einstellen sollte. Zunächst war es zu einem Kuriosum im Briefwechsel zwischen Elisabeth von Herzogenberg und Brahms gekommen, insofern diese ihre allererste, teilweise kritische Reaktion auf die ersten Teile des Klavierauszuges vom 8. September 1885 *nicht* sofort an Brahms zu senden wagte, sondern diesen Brief dem Schreiben vom 31. (sic!) September 1885 als eine Art Postskriptum beilegte. In diesem Postskriptum heißt es:

Es ist mir, als wenn eben diese Schöpfung zu sehr auf das Auge des Mikroskopikers berechnet wäre, als wenn nicht für jeden einfachen Liebhaber die Schönheiten alle offen lägen, und als wäre es eine kleine Welt für die Klugen und Wissenden, an der das Volk, das im Dunkeln wandelt, nur schwachen Anteil haben könnte. Ich habe eine Menge Stellen erst mit den Augen entdeckt und mir gestehen müssen, dass ich sie nur mit den Ohren meines Verstandes, nicht mit den sinnlichen und gemütlichen aufgefasst hätte, wenn mir die Augen nicht zu Hilfe gekommen wären. [...] Mich will bedünken, daß, wenn es in der Gesamtwirkung dennoch einfach und unmittelbar erscheint, es dies gleichsam nur auf Kosten der darüber ausgebreiteten Schlinggewächse geistreicher Detailkombinationen erreichen kann[,] über die man hinwegsehen muß, um den Kern voll und ganz zu schmecken und genießen.⁷

An drei Stellen aus dem ersten Satz – mit genauen Notenbeispielen versehen – versucht Elisabeth von Herzogenberg dann ihre These zu untermauern, was einmal mehr beweist, dass sie keine oberflächlich-musikfremde »Genießerin« war, sondern dass der unmittelbar sinnliche Genuss eine ihrer leitenden ästhetischen Prämissen darstellte, so subtil sich ihre Unterscheidung zwischen Augen-Wissen und Ohren-Gewissheit auch darstellt.

Am 31. September modifiziert Elisabeth von Herzogenberg nun ihre drei Wochen zurückliegenden ersten Eindrücke den Kopfsatz der Vierten Sinfonie betreffend:

Ich empfinde jetzt so deutlich die Hügel und Täler in dem Satze, dass ich darüber den Eindruck der Kompliziertheit verloren habe, oder vielmehr nicht mehr glaube, daß die Kompliziertheit, wie es mich anfangs dünken wollte, dem Werk zum Schaden gereicht, seiner Wirkung im Wege steht;

5 Kalbeck, *Johannes Brahms im Briefwechsel*, Bd. 2, S. 54 (Brief vom 14. Januar 1885).

6 Ebd., S. 123 (Brief vom 26. Februar 1886).

7 Ebd., S. 86f. (Brief vom 8. September 1885). Elisabeth von Herzogenberg muss offensichtlich sehr nervös gewesen sein, als sie diesen Brief doch abschickte und den 30. mit dem 31. September verwechselte.

höchstens kommt es mir vor, als hätte der Meister mit seiner Meisterschaft ein wenig Verschwendung getrieben!⁸

An dieses Mal sieben in Notenform zitierten Stellen zeigt Elisabeth von Herzogenberg dem Komponisten, warum sie ihre erste Meinung nunmehr modifizierte.

Panegyrischer Jubel stellt sich jedoch erst im Bericht der Meininger Uraufführung vom 25. Oktober 1885 ein, wiederum aber trotzdem mit wohlwollend-kritischer Besprechung einiger kompositorischer Details, wobei das bruske Wiedereintreten des C-Dur im dritten Satz die drastischste Formulierung hervorruft: »Es tut so weh, dieses gewaltsame C Dur, es ist eine Operation, keine Modulation!! Ich kann nicht anders, Gott helfe mir.«⁹

Den Höhepunkt der emphatischen Rezeption der *Vierten* – in diesem Fall eine im Grunde inkommensurable Engführung von spontanem Gefühlsausdruck, religiöser Terminologie, musikanalytischer Kompetenz und synästhetischer Sensibilität – bildet schließlich der Brief vom 3. Februar 1886, der Elisabeth von Herzogenbergs Eindrücke der Aufführung unter Joseph Joachim vom 1. Februar in Berlin widerspiegelt:

Der Klang ist [...] ganz überwältigend, das Andante zwang mir die Tränen ab, die man gerne weint. Wie nach dem ersten gewaltigen quasi-phrygischen Ruf das E hängen bleibt und das Gis leise ansetzt, und wie dann das wunderbare E dur losgeht wie ein sanfter Orgelklang aus der Ferne – ich weiß keine ähnliche Orchesterwirkung – das ist mit das Ergreifendste was ich kenne, wie ich denn überhaupt mit diesem Satz leben und sterben möchte. Das ist A L L E S Melodie, vom Anfang bis zum Ende, und immer kommt es noch schöner, je weiter man dringt, es ist wie ein Wandeln in idealer Landschaft bei Sonnenuntergang, immer wärmer werden die töne, immer purpurner – wie das zweite Thema in E dur wiederkehrt, da sahen wir uns selig an und opferten Ihnen Dank!¹⁰

Antje Ruhbaum¹¹ hat in ihrer Studie über Elisabeth von Herzogenberg neben deren Rolle als Sängerin, Pianistin und gelegentliche Komponistin vor allem diejenige der (von der Autorin so bezeichneten) »Musikförderin« thematisiert und darin vier Tätigkeitsfelder unterschieden: die Unterstützung ihres Mannes bei seiner Arbeit als Chorleiter, die Aufführung von Werken ihres Mannes und ihrer komponierenden Freundinnen und Freunde, die Beratung von Künstlerinnen und Künstlern des Freundeskreises sowie den Aufbau und die Erhaltung des Freundeskreises selbst. Im Hinblick auf Brahms ist die wiederholt zitierte Beraterinnenfunktion von Interesse und genauer zu hinterfragen. Ab 1874 wird in den Briefen eine größere Vertrautheit bemerkbar, trotzdem bedurfte es immer der ausdrücklichen Ermutigung und Aufforderung durch den Komponisten, ehe Elisabeth von Herzogenberg über die schwärmerische Verehrung hinaus einen kritisch differenzierteren Kommentar wagte. Und es sind hauptsächlich Vokalkompositionen, für welche Brahms das Urteil der Freundin suchte, deren Kompetenz, Intuition und Erfahrung er in diesen

8 Ebd., S. 80f. (Brief vom 31. September 1885). Es erstaunt, dass Elisabeth von Herzogenberg vom »Werk« spricht, obwohl ihr bis dahin nur der Klavierauszug des Kopfsatzes vorlag.

9 Ebd., S. 101 (Brief vom 30. Oktober 1885).

10 Ebd., S. 116 (Brief vom 3. Februar 1886). Der quasi religiöse Duktus des Briefes mag mit dem Tod des Vaters von Elisabeth – Bodo Albrecht von Stockhausen – am 29. Dezember 1885 zusammenhängen.

11 Ruhbaum, *Ein Talent*, »als Sängerin, Pianistin, vielleicht sogar als Komponistin in der Öffentlichkeit zu glänzen...«, S. 200.

künstlerischen Feldern schätzte. Die geäußerten Kritikpunkte werden von Brahms brieflich nicht diskutiert, so kennen wir seine Reaktion nur in Einzelfällen, etwa wenn eine Vertonung wahrscheinlich aufgrund der geäußerten Kritik unveröffentlicht blieb oder nicht weiter verfolgt wurde.¹²

Anders verhält es sich in theoretischen Fragen, die für die akademisch gebildete Elisabeth von Herzogenberg Anlass sind, dem Freund die Abweichungen vom Regelkanon der Musiktheorie vorzuhalten, etwa wenn es um die »grausame Stelle« im Lied *Immer leiser wird mein Schlummer*, op. 105,2 geht, in dem eine Folge von Quartsextakkorden, ohne entsprechende Einführung und entgegen ihrer »natürlichen« Tendenz zur Auflösung, in kleinen Terzen von G- über B- nach Des-Dur weitergeführt werden (Abb. 1). Sie erkennt zwar »die treibende Sehnsucht jener Stelle« an, ist aber entsprechend ihrem ästhetischen Empfinden von der Notwendigkeit einer solchen harmonischen Gestaltung zu Ausdruckszwecken nicht überzeugt: »Was Sie wollen, ist gewiss klar; aber wie Sie's wollen, ist nicht so schön, wie sonst Brahms ist, und etwas in mir sagt förmlich Au! dabei; und wie schade um das so schön dahindämmernde weiche Lied, das einem plötzlich Ohrfeigen erteilt.«¹³ Das Vordergrundige des Textbezugs, das Herausheben eines äußeren Details mit Hilfe »unzulässiger« musikalischer Mittel ist in ihren Augen ein Verstoß gegen das überhörende Prinzip der Darstellung des Wortes durch die Musik und somit eine Verletzung des maßvoll Einheitlichen, einer fixen Kategorie ihres ästhetischen Urteilens.

42

Willst du mich noch ein - mal seh'n,

pp *poco cresc.*

46

komm', o kom - - me bald,

Abbildung 1: Brahms, *Immer leiser wird mein Schlummer*, op. 105,2, T. 42–48.

12 Vgl. Kalbeck, *Johannes Brahms im Briefwechsel*, Bd. 2, S. 63, Anmerkung 5.

13 Ebd., S. 132f. (Brief vom 2. Dezember 1886).

In dieselbe Richtung zielt ihr im selben Brief geäußertes Vorbehalt gegenüber dem Lied *Wie Melodien zieht es mir*, op. 105,1, das ihr wegen des »warmen Zugs der Melodie«¹⁴ sehr ans Herz gewachsen ist, dessen Schlusswendung ihrer inneren musikalischen Auffassung aber widerstrebt. Aus der Sicht ihrer rein harmonischen Beurteilungsperspektive hatte die Stufenfolge keinen stringenten Verlauf. Eine Erklärung dafür aus der Bezugnahme zu dem von ihr als abstrakt empfundenen Text herzuleiten, erschien nicht plausibel.

An parallelen Stellen dieses Strophenliedes in A-Dur spielt Brahms geschickt mit dem Wechsel zwischen II. Stufe, Doppeldominante und erniedrigter II. Stufe, dem Neapolitanischen Sextakkord, als bewusst eingesetzter Stimmungsfacette. Die Wechsel könnten Ausdruck sein für die Ambivalenz der Stimmung, wobei die neapolitanische Sphäre mit speziellen Inhalten besetzt ist und auch mit »Tod« und »Todessehnsucht« in Verbindung gebracht wird.¹⁵ In vergleichbarer Weise ließe sich auch das implizit Unbestimmte, zwischen A-Dur und D-Dur schwankende der Schlusswendung (Abb. 2), das die Schreiberin so irritiert, semantisch interpretieren: Die »vagierende« harmonische Stufenfolge und der verminderte Septakkord auf *gis* zum Text »ein feuchtes Auge« können als Ausdruck versteckten Schmerzes gelten. Dabei zeigt sich die zunehmende Bedeutung des »Textgehalts« für den musikalischen Gesamtverlauf.

The image displays two systems of musical notation for Johannes Brahms's song 'Wie Melodien zieht es mir'. The first system, starting at measure 36, shows the vocal line with the lyrics 'ruft, den mild aus stil - - lem' and the piano accompaniment. The second system, starting at measure 39, shows the vocal line with the lyrics 'Kei - me ein feuch - - tes, ein feuch - - tes Au - - ge' and the piano accompaniment. The piano part is characterized by intricate harmonic textures, including a diminished seventh chord (gis) and a Neapolitanian sixth chord, which are highlighted in the analysis.

Abbildung 2: Brahms, *Wie Melodien zieht es mir*, op. 105,1, T. 36–42.

14 Ebd., S. 133.

15 Krones, *Harmonische Symbolik im Vokalschaffen von Johannes Brahms*, S. 418.

Direkte Kritik übt Elisabeth von Herzogenberg an Querständen, nicht nur als theoretische Verletzung von Prinzipien der Stimmführung, sondern vielmehr als stilistischen Bruch, etwa bei einem einfachen schlichten Lied wie *Trennung*, op. 97,6.¹⁶ Wie sehr sie solche satztechnischen »Mängel« auch bei anderen Komponisten stören, beweist die Erwähnung Edvard Griegs und seines Liedes *Der Bergentrückte*, op. 32. Nur die liebenswürdige Natur Griegs lasse sie über solche Entgleisungen hinwegsehen, schreibt sie an Brahms¹⁷ anlässlich des Aufenthalts des norwegischen Komponisten in Leipzig im Jahre 1883. Ein bisschen Selbstironie kommt dabei auch zum Tragen, wenn es an anderer Stelle um zu vermeidende terminliche Überschneidungen geht, gewissermaßen »Querstände«, wie sie hinzufügt, »für die nur Bach und Brahms Talent hätten, aber wir nicht«.¹⁸

Über allem jedoch steht die Forderung nach dem Einswerden von Wort und Musik, aber auf eine Weise, die dem textbezogenen Detail nur so viel Gewicht zugeht, wie es die künstlerische Geschlossenheit des Ganzen zulässt. Dies verwirklichte Brahms auf unterschiedliche Weise, etwa unter dem Dach der »wohligen melodischen Linie« der Singstimme im Des-Dur Lied *Wir wandelten* op. 96,2, einem der Lieblingslieder Elisabeth von Herzogenbergs, mit einem klaren harmonischen Verlauf, der von der Dominante As am Ende der ersten Strophe durch die enharmonische Verwechslung as-gis in den E-Dur-Mittelteil geführt wird und danach wieder zurück zur Ausgangstonart im Schlussteil. Somit konnte Elisabeth von Herzogenberg resümieren: »Im Einzelnen, wie fein und liebevoll ausgeführt, und jedes hinzutretende Detail wirklich auch eine Steigerung, z.B. die nachfolgenden Achtel bei: ›In meinem Haupte die Gedanken‹ und die anders gelegten, in sich doch unveränderten Harmonien.«¹⁹

Komplexer und harmonisch kühner wirkt dagegen *Meerfahrt*, op. 96,4 nach Heinrich Heine (Abb. 3). Schon im dritten Takt legt sich über den a-Moll-Tonikaakkord ein *forte* akzentuiertes fis. Dieses fis kann hier als Ziel eines melodischen Trugschlusses e-fis und so vielleicht als ein Hinweis auf das Trügerische der im Folgenden dargestellten Szene aufgefasst werden. Elisabeth von Herzogenberg spricht »von seltsam ergreifenden Hornstößen. [...] Wie etwas völlig nie Gehörtes wirken sie und gehören zu jenen Wunderbarkeiten, die gesteigertes Ausdrucksbedürfnis sich gewiss ewig erzeugen wird, so ausgeschöpft der Quell musikalischen Materials auch manchmal erscheint und für die Nichtausgewählten ja auch ist.«²⁰ Bei der Parallelstelle im Übergang zur zweiten Strophe (T. 29) findet sich eine analoge Bildung, nämlich ein cis über e-Moll. Ein weiteres Mal begegnen wir dieser harmonischen Wendung beim Erreichen der Ausgangstonart vor dem letzten Vers (»trotzlos auf weitem Meer«, T. 54) und bei dessen Wiederholung als h über d-Moll (T. 58). Die Kompaktheit und Geschlossenheit des harmonischen Satzes wird durch die chromatisch enge Führung der Mittelstimmen und der orgelpunktartigen Bassstimme unterstrichen. Trotz der klaren harmonischen Eckpunkte (dazwischen weist das tonale Geschehen eine bemerkenswerte, von der Tonika wegführende zentrifugale

16 Kalbeck, *Johannes Brahms im Briefwechsel*, Bd. 2, S. 64f. (Brief vom 21. und 22. Mai 1885).

17 Ebda., S. 12 (Brief vom 24. November 1883).

18 Ebda., S. 42 (Brief vom 4. Dezember 1884).

19 Ebda., S. 61 (Brief vom 21. und 22. Mai 1885).

20 Ebda., S. 61f.

Kraft auf) liegt etwas unbestimmt Verhangenes, auch Verschwimmendes über der geschlossenen Grundstimmung, am augenfälligsten in der dritte Strophe bei den Worten »[...] und wogt' es hin und her. Wir aber schwammen vorüber [...]«, die Brahms als eine Folge von aneinander gereihten verminderten Septakkorden gestaltet hat. »Wie schneidig, wie großartig wirkungsvoll ist das alles, und wie maßvoll zugleich!«²¹, schreibt Elisabeth von Herzogenberg. Es ist der stimmige Gesamtentwurf, den dichterischen Gehalt überhöhend, der dieses Lied für sie zum ästhetisch gelungenen Glücksfall werden lässt.

Andante sostenuto.

1

26

31

auf wei - - ter, wei - ter Was-ser - bahn.

Die Gei - - ster = In - - sel, die

[a]

[e]

Abbildung 3: Brahms, *Meerfahrt*, op. 96,4, T. 1-5, 26-35.

Originalität und Individualität im Detail, die Teile in ausgewogenem Verhältnis zueinander und zu einer Einheit gefasst – das sind die Kategorien, die Elisabeth von Herzogenberg in *Der Wanderer*, op. 106,5 vermisst. Das Lied erscheint ihr »nordisch grau«, weil ihm »der liebe Gegensatz fehlt, und man durch das, was den zweiten Teil bildet, nicht genügend entschädigt wird.«²² Einer anderen Heine-Vertonung, die von

21 Ebda., S. 62.

22 Ebda., S. 63.

Brahms zurückgezogen wurde, attestiert sie nur die »Kontur Brahmscher Musik (oder was man wohl Manier nennt, im Gegensatz zu Stil)«. ²³

Elisabeth von Herzogenbergs kritische Einschätzung war für Brahms auch hinsichtlich seiner Chorwerke von Interesse, besaß sie doch hinlängliche Chorerfahrung, nicht nur als Sängerin, sondern vor allem als Chorleiterassistentin ihres Mannes. ²⁴ Neben Zustimmung und Bewunderung für das Brahmsche Chorwerk verweist sie auch hier auf vermeintliche Schwächen: In Nr. 3 *Letztes Glück* aus *Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella*, op. 104 ist es eine »garstige Harmonie« ²⁵ in Gestalt eines Septimenakkords mit doppeltem Vorhalt (Abb. 4). Durch die vertikale Sicht des isolierten harmonischen Details bleibt die lineare Stimmführung, die den Akkord hervorbringt, aber letztlich unberücksichtigt, auch wenn Herzogenberg die enge Beziehung zwischen Tenor und Sopran – »die von dem Tenor dem Sopran abgenommene Stimme« – erwähnt. Die motivische Engführung zwischen Sopran und Tenor ist aber an dieser Stelle auch vom Standpunkt des Hörens das beherrschende Gestaltungsmoment. Besonderes Missfallen bereitet der Schreiberin der obere Vorhaltston, zugleich höchster melodischer Punkt der Melodie, der bei seiner unmittelbaren Wiederkehr in der anderen Stimme querständige dissonante Reibung verursacht.

43
espress.
 letz - ten Glück, ei - nem sü - Ben, hoff - nungs - , hoff - nungs - lo - sen.
espress.
 letz - ten Glück, ei - nem sü - Ben, hoff - nungs - , hoffnungs - lo - sen.
espress.
 letz - ten Glück, ei - nem sü - Ben, hoff - nungs - , hoffnungs - lo - sen.
espress.
 nem letz - ten Glück, einem sü - Ben, einem sü - Ben, hoffnungs - lo - sen.
espress.
 nem letz - ten Glück, ei - nem sü - Ben, hoff - nungs - , hoffnungs - lo - sen.

Abbildung 4: Brahms, *Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella*, op. 104,3 *Letztes Glück*, T. 43–52.

Kritisch fällt auch der Kommentar zum Gesang Nr. 4 *Verlorene Jugend* aus, der ihr vor allem wegen der instrumentalen Behandlung der Singstimmen die ironische Bezeichnung »Streichquartett in d-Moll« entlockt. Auch hier handelt es sich um einen imitatorischen Stimmenverlauf, jeweils im ersten Teil der beiden Strophen, einmal

23 Ebd.

24 Vgl. Ruhbaum, *Ein Talent, »als Sängerin, Pianistin, vielleicht sogar als Komponistin in der Öffentlichkeit zu glänzen...«*, S. 201.

25 Kalbeck, *Johannes Brahms im Briefwechsel*, S. 203 (Brief vom 28. Oktober 1888).

zwischen Alt und Sopran, dann zwischen Sopran und 1. Bass, während der zweite Teil der beiden Strophen homophon geführt wird. Der »inkriminierte« Ton es in den Außenstimmen wird im Sopran durch einen verminderten Quintsprung erreicht (Abb. 5). Er steht auf unbetontem Takteil und ist eine Vorausnahme des folgenden melodisch-dynamischen Höhepunkts. Das gleichzeitig erklingende es im Bass ist dagegen Teil einer gleichmäßig ansteigenden melodischen Bewegung, die stufenweise aus der Subdominantsphäre der Durparallele nach d-Moll zurückführt. Die Stelle erscheint der Schreiberin »grausam«, einer inneren Logik der Phrasierung zuwiderlaufend, »obwohl ich mir schon denken kann, dass Sie sich gleichsam ein Komma zwischen zweitem und drittem Viertel gedacht haben«, und mit Seitenhieb auf namhafte Wortführer neuartiger Phrasierungsfreiheiten setzt sie fort: »der natürliche, nicht Bülow-Riemann-Westphalisch erzeugene Mensch erschrickt zunächst und erholt sich nicht gleich.«²⁶ Auch bei dieser Kritik wird – wie schon im Kommentar zu Nr. 3 aus op. 104 – der polyphonen Gestaltung als vorrangiges Element des musikalischen Sinnvollzugs zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

meine jun - gen Ta - ge, wo sind sie so bald, wo sind sie so bald?
 Ta - ge, wo sind sie so bald, wo sind sie so bald, so bald?
 jun - gen Ta - - ge, wo sind sie so bald, wo sind sie so bald?
 jun - gen Ta - - ge, wo sind sie so bald, wo sind sie so bald?

Abbildung 5: Brahms, *Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella*, op. 104,4: *Verlorene Jugend*, T. 6–11.

Im Verlauf dieser – ganz gegen den Geschmack von Elisabeth von Herzogenberg – parataktischen Ausführungen könnte deutlich geworden sein, dass dem Briefwechsel zwischen Johannes Brahms und Elisabeth von Herzogenberg zahlreiche musiktheoretische Implikationen eingeschrieben sind, die weiterhin eines systematischen Kommentars harren. Da sich ein resümierendes Fazit also verbietet, sei mit einem so sympathischen wie auch charakteristischen Zitat geschlossen, das sich in jenem Brief Elisabeths findet, in welchem sie auf Brahms' Alt- und Tenor-Ballade *Edward*, op. 75,1 zu sprechen kommt:

[U]nd doch liegt es schon so lange da, stumm, das Gedicht, bis plötzlich einer daherkommt und es bewegt in seinem Herzen und in f moll wieder auf die Welt bringt als sein Eigentum! – Und als unres auch; denn wer's genießt, besitzt das Kunstwerk!
 Oder haben sie dagegen etwas einzuwenden?²⁷

²⁶ Ebda., S. 202.

²⁷ Ebda., Bd. 1, S. 48 (Brief vom 31. Januar 1878).

Johannes Brahms hatte NICHTS einzuwenden!

Literatur

- Kalbeck, Max: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg*, 2 Bde., Berlin: Verlag der deutschen Brahms-Gesellschaft 1912.
- Krones, Hartmut: *Harmonische Symbolik im Vokalschaffen von Johannes Brahms*, in: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation*, Internationaler Brahms-Kongress Hamburg 1997, hrsg. von Friedhelm Krummacher, München: Henle 1999, S. 415–437.
- Kross, Siegfried: *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 Bde., Bonn: Bouvier 1997.
- Ruhbaum, Antje: *Ein Talent, »als Sängerin, Pianistin, vielleicht sogar als Komponistin in der Öffentlichkeit zu glänzen...« Elisabeth von Herzogenberg (1847–1892) als Musikförderin*, in: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 3), hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann, Herbolzheim: Centaurus 2002, S. 197–207.

© 2010 Renate Bozic (renate.bozic@gmx.at), Harald Haslmayr (harald.haslmayr@kug.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz [University for Music and Performing Arts Graz]

Bozic, Renate / Harald Haslmayr (2010), »Musiktheoretische Implikationen im Briefwechsel zwischen Elisabeth von Herzogenberg und Johannes Brahms« [Music-Theoretical Implications in the Correspondence between Elisabeth von Herzogenberg and Johannes Brahms], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 215–226. <https://doi.org/10.31751/p.72>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: bourgeois letter culture; bürgerliche Briefkultur; Elisabeth von Herzogenberg; gender; Johannes Brahms; music aesthetics; Musikästhetik; Verhältnis von Wort und Ton; word-tone relationship

eingereicht / submitted: 27/09/2009

angenommen / accepted: 09/07/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010