

KLEINE BEITRÄGE

Über das „Triumphlied“ von Johannes Brahms*

von Peter Petersen, Hamburg

Spätestens seit Max Kalbecks 1907 vorgelegter und 1921 in „dritter, vermehrter und verbesserter Auflage“ erschienener monumentaler Brahms-Biographie haftet ein chauvinistisch-nationalistischer Geruch an Brahms' *Triumphlied* von 1870/71. In durchaus affirmativer Einstellung zu Brahms' Franzosenhaß in diesen Kriegsjahren (der er mit Wagner und vielen anderen Intellektuellen teilte) schrieb Kalbeck: „Was die Engel im Himmel dereinst über den Fall Babylons als ‚Triumphlied der Auserwählten‘ sangen, das konnten nach so und so viel tausend Jahren auch die Auserwählten singen, welche den Fall des modernen ‚Seine-Babel‘ erlebten.“¹

Kalbeck stützt seine politische Deutung des *Triumphlieds* durch den Hinweis auf drei im Werk gegebene Sachverhalte: (1) der erste Satz spiele mit seinem Hauptthema auf das Preislied „Heil Dir im Siegerkranz“ an,² (2) mit der Wahl des Textes (Offenbarung 19) und dessen manipulierend geheimnistuerischer Handhabung werde Paris als die biblische „Hure Babylon“ angeprangert;³ (3) im zweiten Satz finde sich mit dem (instrumentalen) Zitat der Choralmelodie „Nun danket alle Gott“ die historische Reminiszenz an die siegreiche Schlacht bei Leuthen von 1757 und damit die Parallele zwischen Friedrich dem Großen und Kaiser Wilhelm.⁴

Die Auslegung von Kalbeck wird heute im großen und ganzen akzeptiert.⁵ Daß man seine Angaben, sofern sie die musikalischen Sachverhalte ansprechen, gleichwohl als vage hinstellt bzw. sogar als unzutreffend ablehnt, hat Kalbeck sich selbst zuzuschreiben. Seine Zuordnungen (abgesehen von dem Zitat der Choralmelodie im zweiten Satz) sind nämlich unklar, teils auch abwegig und sogar fehlerhaft. Die folgenden Anmerkungen wollen versuchen, die Sachlage aufzuklären.

1. Das Hauptthema des ersten Satzes als Variation der Hymne „Heil Dir im Siegerkranz“

Das Hauptthema des ersten Satzes wird in T. 36 vom Chor auf den Text „Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserm Herrn“ (Offenbarung 19,1) exponiert. In der Orchestereinleitung tritt es in einer Diminutionsvariante (Sechzehntel- statt Achtelfiguren) auf, hier (in T. 1) in Verbindung mit einem der „Halleluja“-Motive⁶ in Erscheinung. Zur Einleitung gehören auch die „Halleluja“-Rufe des Chores, die ab T. 30 das dann folgende Kopfmotiv des Hauptthemas ‚vorimitieren‘.

Kalbeck macht die Ähnlichkeit des Hauptthemas mit der Melodie der „Siegerkranz“-Hymne an dem gleichen Tonbestand sowie an den von Brahms akzentuierten ersten drei Noten fest,

* Mit Bezug auf Sabine Giesbrecht-Schutte, „Gründerzeitliche Festkultur. Die ‚Bismarckhymne‘ von Carl Reinthaler und ihre Beziehung zum ‚Triumphlied‘ von Johannes Brahms“, in *Mf* 52 (1999), S. 70–88.

¹ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 2, dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1921, S. 352.

² Kalbeck, Bd. 2, S. 352.

³ Ebd., S. 348 f.

⁴ Ebd., S. 352 f.

⁵ Vgl. zuletzt Sabine Giesbrecht-Schutte, s. a. Peter Petersen, „Werke für Chor und Orchester“, in: *Johannes Brahms. Leben und Werk*, hrsg. von Christiane Jacobsen, Wiesbaden 1983, S. 170–172; Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart 1993, S. 208 f.; Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 Bände, Bonn 1997, hier Bd. 2, S. 612 ff.

⁶ Daß es sich bei dem eröffnenden, auf Sechzehnteln und punktierten Achteln basierenden Oktavmotiv um einen diminierten „Halleluja“-Ruf handelt und nicht, wie Kalbeck (Bd. 2, S. 353) meint, um ein „an einen alten Reitermarsch erinnerndes Signalmotiv“, erhellt aus T. 19, wo der Chor mit „Halleluja“ im Rhythmus von Viertel und punktierter Halbe einsetzt, imitiert von den Streichern in vierfacher Verkleinerung. Im ersten Satz kommen auch die anderen Diminutionsstufen vor.

ohne die man der Anspicung „nie auf die Spur gekommen sein“ würde.⁷ Macht man sich indessen klar, daß die dreigliedrige Melodie der Hymne (T. 1–6), die durch die Verse vorgegeben ist, mit dem dreigliedrigen Vers aus der Offenbarung korrespondiert, tritt die rhythmisch-metrische Strukturähnlichkeit der beiden Melodien offen zutage.

Heil und Preis	Heil dir im Siegerkranz
Ehre und Kraft	Herrscher des Vaterlands
sei Gott unserm Herrn	Heil, König, dir!

Die entsprechend einander zugeordneten Melodien (s. Notenbeispiel 1) zeigen denn auch die präzise Relation von sechs Halben zu sechs punktierten Halben, also die Umwandlung des ternären Taktes der Hymne ins binäre Metrum des Hauptthemas.⁸ Ambitusgrenzen, die Kontur der Melodie und ihr ideeller Umfang erweisen sich als identisch. Da Brahms auch in anderen Kompositionen binär-ternäre Variantenbildungen kennt (z. B. im dritten Satz der 2. *Symphonie*), kann kein Zweifel bestehen, daß er das Hauptthema des *Triumphlieds* als Variante der „Siegerkranz“-Hymne angelegt hat.⁹ Damit tritt aber auch dessen Text¹⁰ als ein Subtext in Brahms' Komposition auf. Dies beinhaltet zugleich die präzise Konnotation, daß der Kaiser Wilhelm, dem das *Triumphlied* gewidmet ist, auf den Preußischen König Friedrich Wilhelm II. zurückbezogen wird. Unter dessen Regentschaft wurde nämlich die „Siegerkranz“-Hymne in Berlin 1793 offiziell eingeführt.¹¹

2. Das verschwiegene Bibelzitat „daß er die große Hure verurtheilt hat“

Der von Kalbeck preisgegebene Sachverhalt, daß Brahms im ersten Satz des *Triumphlieds* sich den „Witz“ geleistet habe, die Zeile aus Offenbarung 19,2 („daß er die große Hure verurteilt [sic] hat“) zwar zu vertonen, sie nicht aber vokal hörbar werden zu lassen,¹² wurde von dem Herausgeber der Brahms-Gesamtausgabe, Eusebius Mandyczewski, bestätigt.¹³ Allerdings hat Kalbeck die Stelle in der Partitur falsch zugeordnet. Er übersieht, daß das instrumentale „Huren“-Thema in T. 70 eingeführt wird und nicht erst in T. 89, wie er angibt.¹⁴ Folglich ist es nicht zutreffend, daß dieses Thema „nur ein einziges Mal vorkommt und nicht weiter verwendet wird“¹⁵. Richtig ist vielmehr, daß das „Huren“-Thema im ganzen Mittelteil des Satzes (T. 66–116, „Denn wahrhaftig...“) vorkommt und innerhalb dieses Abschnitts regelrecht ‚besiegt‘ wird, also verschwindet.¹⁶

Friedhelm Krummacher hat in seiner umfangreichen Studie über das *Triumphlied* Kalbecks Fehler zwar erkannt, daraus aber nicht die richtigen Konsequenzen gezogen. Obwohl er den Fehler Kalbecks bemerkt, führt er seine Analyse doch an dessen Beispiel durch. Statt, was sinnvoll wäre, den ersten Auftritt des neuen Themas zu analysieren, bespricht er das Problem

⁷ Kalbeck, Bd. 2, S. 354.

⁸ Brahms notiert im 4/4-Takt, die „Siegerkranz“-Hymne ist im 3/4-Takt notiert. Siehe z. B. *Das deutsche Volkslied*, Bd. 1, hrsg. von E. L. Schellenberg, Berlin 1915, S. 2.

⁹ Vgl. dagegen Friedhelm Krummacher, „eine meiner politischen Betrachtungen über dies Jahr“. Eschatologische Visionen im ‚Triumphlied‘ von Brahms“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. von Annegrit Laubenthal, Kassel 1995, S. 634–654, hier S. 642 ff. Krummacher referiert die lange Rezeptionsgeschichte des *Triumphliedes* auch hinsichtlich der Bezugshymne „Heil dir im Siegerkranz“, bleibt aber skeptisch hinsichtlich ihrer Triftigkeit. Eine vergleichende Analyse der beiden Melodien führt Krummacher nicht durch.

¹⁰ 1790 von Heinrich Harries gedichtet, vgl. *Das deutsche Volkslied*, Bd. 1, S. 2.

¹¹ Ebd.

¹² Kalbeck, Bd. 2, S. 348 ff. Kalbeck schreibt: „Wer den Text mit der Musik vergleicht, bemerkt leicht, welche Worte hier gesungen, aber nicht gesagt werden.“ (S. 349) Auf das Problem der Orthographie des Wortes „verurteilt“ gehe ich weiter unten ein.

¹³ Johannes Brahms, *Chorwerke mit Orchester* II, hrsg. von Eusebius Mandyczewski (= Sämtliche Werke 18), Wiesbaden o.J. (1. Aufl. 1926, Nachdruck 1965), S. III f.

¹⁴ Kalbeck, Bd. 2, S. 349.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Eine letzte Spur findet sich in T. 103.

Brahms, Triumphlied, 1.Satz, T.36 / Carey-Harries, "Siegerkranz"-Hymne

Heil und Preis, Eh - re und Kraft sei Gott un - serm Herrn.
 Heil dir im Sie - ger - kranz, Herr - scher des Va - ter - lands, Heil, Kö - nig, dir!

Brahms, Triumphlied, 1.Satz, T.66-74

(faßer die gro - ße Hu - re ver - ur - thei - let hat)
 Denn wahr - haf - tig und ge - recht sind sei - ne Ge - rich - te. wahr - haf - tig, wahr - haf - tig und ge - recht.

anhand der späteren Stelle. Diese ist aber bereits durch motivische Verarbeitung gekennzeichnet. Nur deshalb kann Krummacher feststellen „daß die Unterlegung der fraglichen Textworte „Note für Note“ [Kalbeck] nicht nur gewaltsam, sondern schlicht unmöglich“ sei, um dann so zu schließen: „Die Darstellung von Kalbeck also – so folgenreich sie wurde – gehört nicht nur in das Reich der Fabel, sondern stellt eine Verfälschung dar, die ausschließlich dem Ziel diene, den pointiert nationalen Charakter des Werks zu behaupten.“¹⁷

Demgegenüber läßt sich jetzt zeigen, daß Kalbeck in der Sache (nicht aber im Beleg) recht hatte. Dazu ist vorab zu klären, welches die genaue Sprachform des Textes in der von Brahms benutzten Bibel war. Zumindest muß klar sein, wieviele Silben die zu unterlegenden Wörter und Wortteile hatten.

Textvergleich der Bibelausgaben, Offenb. 19, 2 u. 5

Wittemberg 1545	Denn wahrhaftig vnd gerecht sind seine Gerichte / das er die grosse Hure verurtheilet hat / welche die Erden mit jrer Hurerey verderbet [...] vnd die in fürchten / beide klein vnd gros.
Hamburg 1833	Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, daß er die große Hure verurtheilet hat, welche die Erde mit ihrer Hurerey verderbet [...] und die ihn fürchten, beyde klein und groß!
Cöln 1868	Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, daß er die große Hure verurtheilet hat, welche die Erde mit ihrer Hurerei verderbet [...] und die ihn fürchten, beide <u>Kleine und Große</u> .
Berlin 1879	Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, daß er die große Hure verurtheilet hat, welche die Erde mit ihrer Hurerei verderbet [...] und die ihn fürchten, beide Klein und Groß!
Stuttgart o. J. (heute)	Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, daß er die große Hure verurteilt hat, welche die Erde mit ihrer Hurerei verderbte [...] und die ihn fürchten, beide, klein und groß!
Brahms 1870/71	Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, [daß er die große — —] [...] und die ihn fürchten, beide, <u>Kleine und Große</u> .

Ein Vergleich mehrerer älterer Bibelausgaben (darunter die in Brahms' Bibliothek befindliche von 1833¹⁸) läßt schnell deutlich werden, daß seit Wittemberg 1545 bis Ende des 19. Jahrhunderts das Wort „verurteilt“ (so sämtliche Autoren von Kalbeck bis Krummacher) nicht, wie heute, dreisilbig, sondern viersilbig, also „verurt(h)eilet“, geschrieben wurde.¹⁹ Stellt man nun die richtige Textfassung und das richtige Orchesterthema zusammen (was ich in Form eines ‚analytischen Particells‘ im Notenbeispiel 2 getan habe), dann paßt der Satz „Note für Note“ sowie auch hinsichtlich der Betonungsverhältnisse genau zur Komposition.

Das Thema ist mit seinen auftaktigen Oktavsprüngen und dem weit gespreizten Oktavunisono am Anfang sowie mit den im Ambitus maßlos ausgedehnten verminderten Septnonakkorden auf die Silben „Hure“ und „verurtheilet“ geradezu monströs gestaltet. Beteiligt sind die Bläser und die Streicherbässe.²⁰ Der Sechzehntelgang in den höheren Streichern gehört der „Halleluja“- und „Heil“-Thematik an.²¹ Der Chor steigt einen Takt später in das „Huren“-Thema ein und bekundet mit seinem wiederholenden Text, daß die Verurteilung der „großen Hure“ rechtens sei. Es stehen somit (wie bei einer mehrtextigen Motette) zwei Aussagen gleichzeitig gegeneinander: der schamvoll verschwiegene, hämisch gegen die Franzosen gericht-

¹⁷ Krummacher, S. 639.

¹⁸ Vgl. Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974, S. 11. Unter den vier weiteren Bibeln in Brahms' Bibliothek sind zwei plattdeutsche und zwei fremdsprachige; sie kommen also nicht in Frage. Die in Brahms' Geburtsjahr in Hamburg erschienene Bibel hat der Komponist häufig benutzt, wie zahlreiche An- und Unterstreichungen zeigen. Unter den von Hofmann genannten Stellen findet sich die Offenbarung nicht.

¹⁹ Der Vergleich bringt nebenbei auch den Beleg, daß Brahms für die Komposition der *Triumphlieds* seine persönliche Bibel von 1833 nicht benutzt haben kann. Die von Brahms verwendete Sprach- und Schreibform „Kleine und Große“ (Offenbarung 19,5) findet sich z. B. in einer Kölner Bibelausgabe von 1868, nicht aber in der Hamburger Ausgabe von 1833.

²⁰ Die Orgel kann ad libitum eingesetzt werden.

²¹ Vgl. T. 42.

tete „Huren“-Text, und der aufrecht bekennende, dem deutschen Kaiser und seinem Kanzler huldigende „Wahrhaftigkeits“-Text.

In T. 74 beginnt die zweite Durchführung des Textes „wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte“, jetzt auf eine andere Melodie²² und imitatorisch aufgelockert sowie mit „Halleluja“-Rufen hinterlegt. Auch diesem Abschnitt folgt das instrumentale „Huren“-Thema (T. 89), das jetzt mit eben solchen Wortwiederholungen versehen ist, wie sie im Vokalsatz schon ständig gebraucht wurden. Es ergibt sich hier etwa folgende Fassung des nonverbal dargebotenen Textes: „daß er die große Hure, daß er die große, große Hure verurtheilt hat“. Wenige Takte später (T. 100 ff.) bleiben dann nur noch Stücke des „Huren“-Themas nach („daß er die gro- / daß er die gro-“, auch in vielsagender Umkehrung).

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß es nicht in Zweifel zu ziehen ist, daß sich im *Triumphlied* von Brahms „massive antifranzösische Ressentiments verstecken“²³. Mit Sabine Giesbrecht-Schutte muß man zu dem Schluß kommen, daß „das Werk insgesamt doch von Sieg, Triumph und Herrschaft“ redet und „im Zusammenhang mit dem Entstehungskontext kaum anders als im gründerzeitlichen Sinne gedeutet werden“ kann.²⁴

²² Man beachte die diminuierte Vorimitation des Baßthemas in den Holzbläsern.

²³ Giesbrecht-Schutte, S. 76.

²⁴ Ebd.

Über Anton Bruckners Klang-Kontrapunkt

von Wolfgang Hoffmann, Weiskirchen

Folgender Beitrag zielt darauf ab, Anton Bruckner unter dem Aspekt Klang-Kontrapunkt näher zu kommen. Gerade auch im Fokus von Klang und Kontrapunkt zeigt sich Bruckners spezifische Musiksprache.¹ Klang-Kontrapunkt besagt, daß ein Klang bzw. eine Klang- oder Akkordreihe kontrapunktisch derart aufgespalten wird, daß diese selbst nicht mehr unmittelbar (auch hörend) wahrgenommen wird. Deshalb bietet sich methodisch an, diese mehr oder weniger versteckte Klangreihe ausgehend von einem primären Kontrapunktgerüst synthetisch freizulegen, um so das Verhalten der einzelnen Stimmen zueinander im Klangverband genauer zu überprüfen.

Da der Rahmen nicht zu weit gespannt werden kann, machen wir nur einige Beispiele zum Gegenstand der Untersuchungen. Zudem versteht sich der Beitrag lediglich als Impuls, umfassend einmal Bruckners Werk genauer darauf hin zu untersuchen.

Betrachten wir als Einstieg den Beginn des Graduale *Christus factus est* (1884 Notenbeispiel 1). Der Satz entwickelt sich aus einer homophonen *d*-Moll-Fläche im Piano und wird zunehmend mit dynamischer Steigerung polyphonisiert. Am ausgeprägtesten ist die Linearisierung im Abstieg T. 6.4–11.1.

¹ Vgl. Winfried Kirsch, *Studien zum Vokalstil der mittleren und späten Schaffensperiode Anton Bruckners*, Frankfurt 1958, S. 74.

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung

ARTIKEL

Peter Giesl: *Eine Anwendung der Claussellehre auf Wagners „Tristan und Isolde“*

Manfred Eger: *Die Mär vom gestohlenen Tristan-Akkord*

Marie-Elisabeth Tellenbach: *Die Bedeutung des Adler-Gleichnisses in Beethovens Brief an Gräfin Brunswick*

KLEINE BEITRÄGE

Peter Petersen: *Über das „Triumphlied“ von Johannes Brahms*

Wolfgang Hoffmann: *Über Anton Bruckners Klang-Kontrapunkt*

BERICHTE · BESPRECHUNGEN · MITTEILUNGEN