Zeitschrift: Bündnerisches Haushaltungs- und Familienbuch
Herausgeber: [s.n.]
Band: - (1934)

Artikel: Johannes Brahms : Wege zum Verständnis seiner Kunst
Autor: Cherbuliez, A.-E.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-555623

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

JOHANNES BRAHMS

WEGE ZUM VERSTÄNDNIS SEINER KUNST

VON PROF. DR. A.-E. CHERBULIEZ

Das Jahr 1933 war für die Musikwelt besonders reich an Gedenktagen großer Meister der Tonkunst. Frankreich erinnerte sich an den bedeutenden Organisten Titelouze (gest. 1633), an den genialen Komponisten und Theoretiker Rameau (geb. 1683), den hervorragenden Klaviermeister Couperin (gest. 1733) und an den beliebten Opernkomponisten Hérold (gest. 1833). Italien gedachte seines bedeutenden Orgelmeisters Frescobaldi (geb. 1583), während die Deutschen das Andenken an J. S. Bachs wichtigen Zeitgenossen Böhm (gest. 1733), an die Geburt von Johannes Brahms (1833—1897), an den vor 50 Jahren erfolgten Tod des liebenswürdigen Opernkomponisten Flotow, des geistvollen Instrumentalkomponisten Volkmann und vor allem des europäischen Großmeisters Richard Wagner erneuerten.

Neben der überragenden Gestalt Wagners war es wohl (zunächst in den Ländern deutscher Zunge) besonders die Persönlichkeit Johannes Brahms', die durch Gedenkfeiern, festliche Aufführungen seiner Werke, neue Biographien (und sogar Romane) dem Musikfreund wieder nahe gebracht wurde. Es möge an dieser Stelle einmal der Versuch gemacht werden, einige Wege zum Verständnis der Tonsprache von Johannes Brahms aufzuzeigen. Wenn Wagner auch durch den Gehalt an Geist und Ideen, den er seiner Musik unterbaut, sowie durch deren kompositionstechnische und klangliche Kompliziertheit an den Hörer außergewöhnliche Ansprüche stellt, so besitzen seine Werke, seine Opern und Musikdramen anderseits unzweifelhaft zahlreiche Elemente stilistischer, szenischer und rein musikalischer Art, die ihnen eine packende und einleuchtende Leichtverständlichkeit und damit eine ganz ungewöhnliche Popularität sichern. Die Plastik mancher Wagnerscher Operngestalten, die kernhafte und suggestive Eindringlichkeit seiner musikalischen Themen und Motive, der hinreißende Zauber seiner Meisterschaft in der Mischung der orchestralen Klangfarben haben in der Tat ihre Wirkung auf die weitesten Kreise des musikliebenden Publikums nicht verfehlt. Ja, Feinde und Bewunderer Wagners mußten und müssen zugeben, daß dieser Komponist durch eine Reihe von Eigentümlichkeiten seiner Gesamtkunst, die sozusagen außerhalb der Musik liegen, die Hörer in seinen Bahn zu ziehen mag (indem er gewissermaßen nicht auf das Gehör, sondern auf das Nervensystem, nicht allein auf das Tonerlebnis, sondern auch auf die Augenfreude einwirkt und nicht nur durch Musik, sondern durch Charakter und Handlungen seiner Operngestalten, durch Regie und Schauspielerisches, durch Sprache und Erscheinung zur Erfassung seines «Gesamtkunstwerkes» hinführt).

Nicht so bei Brahms. Auch er ist ein Meister der Tonkunst, der nicht beim Elementaren, Einfachen stehen blieb, sondern in individueller Weise zum Komplizierten, geistig und technisch Anspruchsvollen weiterschritt. In diesem Sinne ist Brahms sogar einer der «ernstesten» und «schwersten» Meister der Musik im 19. Jahrhundert, dem man eine prachtvolle Vertiefung der musikalischen Sprache der Romantik und Nachklassik, eine neue und eindringliche Gediegenheit der musikalischen Satzweise verdankt. Zweifellos hat Brahms auf den «Gebildeten» (d. h. den geistig und musikalisch über den banalen Durchschnitt sich Erhebenden) seiner und unserer Zeit eine außergewöhnliche Wirkung ausgeübt. Das mag

auch erklären, warum Brahms nach verhältnismäßig so kurzer Zeit und in beinahe noch jungen Jahren sich als freier Komponist (der etwa seit seinem 30. Lebensjahr keine feste Stellung, kein brotgebendes «Amt» inne hatte) wirtschaftlich unabhängig machen konnte, so daß aus dem gänzlich mittellosen Sohn eines bescheidenen Kontrabassisten, der in einem Hamburger Armeleutequartier zur Welt kam, schließlich ein recht wohlhabender Mann wurde.

Wenn nun Brahms zweifellos nicht in gleichem Maße wie Wagner — obwohl beide eine anspruchsvolle, mit höchstem Kunstverstand und ausgereiftester technischer Meisterschaft gestaltete Tonsprache reden — beim «großen Publikum» bekannt und beliebt ist und daher objektiv seine «Popularität» als bedeutend geringer im Vergleich zu derjenigen Wagners bezeichnet werden muß, so hängt dies zunächst rein äußerlich mit der Tatsache zusammen, daß Brahms sich als schöpferischer Künstler auf ganz andern Gebieten als Wagner betätigt hat. Wagner lebt völlig und fast ausschließlich in der von ihm selbst sozusagen aus dem Nichts geschaffenen Wunderwelt seiner Opern und Bühnenwerke. Seine Musik erhält Saft und Kraft erst im Zusammenhang mit der scharf umrissenen, bühnenmäßig charakterisierten, handelnden und empfindenden Einzelgestalt und durch den Feueratem der dramatischen oder der tragischen Gesamtidee. Reine, absolute, undramatische und textlose Musik hat Wagner sozusagen überhaupt nicht oder nur als gelegentliche Bagatelle und als Jugendwerk komponiert. Ganz anders Brahms. Er hat nie eine Oper komponiert und Opernpläne, die ihn einmal eine Zeitlang beschäftigten, ähnlich wie den Gedanken an eine Heirat, halb verzagt, halb resigniert und halb erlöst endgültig zurückgestellt. Brahms' wahre Welt ist die Instrumentalmusik (Klaviermusik, Kammermusik mit und ohne Klavier, Instrumentalkonzerte, Orchestermusik), ist das Lied (mit Klavier, für eine bis vier Solostimmen) und ist das Chorwerk (a capella, mit Begleitung, Kantate, Oratorium); als nachgelassenes Werk erschienen Stücke für Orgel. Das sind weniger «populäre» Bezirke, in denen es außerdem die gefährliche Nähe zahlreicher Werke von Vorgängern zu ertragen galt, über denen das Zauberwort der klassischen Vollkommenheit oder der romantischen Beliebtheit leuchtete.

Es trennen aber noch tiefere und einschneidendere Unterschiede die Tonsprache beider Meister und beeinflussen ihre Wirkung in der Öffentlichkeit. Diese Unterschiede hängen mit der Persönlichkeit der Komponisten selbst zusammen. In Wagner lebte ein dämonischer Drang nach Mitteilung; sein Lebenselement war es, zu überzeugen, zu packen, zu werben, weiteste Kreise, das ganze Volk, die Nation für seine Ansichten zu gewinnen, zu seinen künstlerischen und erzieherischen Idealen zu bekehren. Seine Musik will auf den g a n z e n Menschen wirken; sie erhebt «Totalitätsansprüche». Mit allen Sinnen und Fasern, mit Geist und Gemüt, mit Ohren und Augen, mit Nerven und Weltanschauung will er den Hörer mitreißen, erheben, fesseln, sich ausleben lassen. Es ist wahr: Wagner hat die große Gebärde, das theatralische Pathos, die sichtbare und zur Schau gestellte Leidenschaft; aber dies alles ist echt bei ihm, ein Ausfluß seiner wahren Natur, das Ergebnis eines überwältigenden Wollens, eines großartigen inneren und äußeren Schauens und Erkennens. Brahms ist sozusagen das Gegenteil von all diesem. Er scheut das grelle Licht der Öffentlichkeit, er ist wortkarg und schreibfaul; er hat weder eine literarisch-polemische, noch eine propagandistisch-organisatorische Ader. Er muß sich fast überwinden, um sein Innerstes in Tönen bloßzulegen. Er will nur durch Musik, durch gute, ernsthaft gebaute, unpathetisch sprechende Musik wirken; er will um keinen Preis sein Publikum durch Mitteilungen, Bücher, Vorworte, erklärende Broschüren, offene Briefe, durch Festspielhäuser, Brahmsvereine, Patronatsgesellschaften beeinflussen, heranziehen, aufrütteln, zusammenscharen. Er zieht sich eher zurück, als daß er sich einmal vor- und aufdränge; er wartet seine Zeit ab, er ist seiner geschichtlichen Stellung sicher. Sensationelle, die Öffentlichkeit aufwühlende Erlebnisse, Handlungen, Manifeste, Beziehungen liegen ihm fern und sind ihm ein Greuel. So ist Brahms, und auch das ist völlig echt bei ihm, keine Pose, keine Tugendheuchelei, kein bewußtes Pharisäertum. Dabei leben in ihm die Kräfte der Sinne, das Feuer der Leidenschaft, die Sehnsucht nach den heiligen, großen Wundern des Lebens, das Weh der Einsamkeit, die Herrlichkeiten des Naturerlebens, die Säfte der heimatgebundenen Bodenständigkeit genau so gesund und stark wie nur je in einem Künstler. Aber es sind Gluten und Flammen, die mehr nach innen brennen, Melodien, Harmonien und Rhythmen, die nicht nur mit dem äußeren, sondern auch mit dem inneren Ohr gehört werden müssen, wenn ihr süßes Blühen, ihr inniges Schweben, ihre herbe Kraft und ihr männliches oder entspannendes Gleiten voll verstanden werden will.

Wenn der Mensch künstlerische Eindrücke aufnimmt und verarbeitet, so tut er dies nicht als leblose, passive Masse. Im Gegenteil, er nimmt diese von außen an ihn herantretenden Eindrücke (wenn er überhaupt dafür empfänglich ist) auf, indem er gleichzeitig nach Maßgabe seiner persönlichen Artung, seiner eigenen Individualität, seiner besonderen Charaktereigenschaften darauf reagiert. Deshalb wird ganz unbewußt dieser Mensch von der mächtig nach außen strebenden, alle Sinne gefangen nehmenden Musik Wagners mit ihrem mehr oder weniger sichtbaren psychologischen und philosophischen Untergrund, jener Mensch aber in erster Linie von der äußerlich weniger glänzenden und faszinierenden, jedoch von tiefer, fast scheuer und keuscher Empfindung getragenen Kunst Brahms' mit ihrer oft zurückhaltenden, edlen

menschlichen Haltung und mit ihrem schlichten, warmen, intensiven Leuchten angezogen und gefesselt werden. Glücklich aber sind die zu preisen, die beiden Meistern für erhebende Genüsse, für tiefste Eindrücke, für das Erlebnis musikalischer Schönheit und Ausdruckskraft ehrlich danken können, die, mit andern Worten also, in sich selbst die Möglichkeit tragen, das Wesen des einen und des andern Künstlers und künstlerischen Künders mit offenen Sinnen und richtiger Einstellung aufzunehmen und somit auch das aus diesem Wesen entsprungene Kunstwerk. Denn jenes alte Märchen, als ob es eine Kunst ohne Zusammenhang mit der Natur ihres Schöpfers geben könne, sollte wirklich endlich verstummen. Kein echter und wirklich begnadeter Künstler kann und wird auf die Dauer gegen seine eigene Natur und ihre nun einmal vorhandenen Gegebenheiten Wertvolles schaffen oder sozusagen «außerhalb» seiner eigenen Persönlichkeit gesunde, weiterwirkende und echte Kunst erformen können.

Die Frage, auf welchem Wege man zum lebendigen und beglückenden Erlebnis der Musik Johannes Brahms' vordringen kann, findet also zunächst eine der möglichen Beantwortungen durch das Bestreben, die Persönlichkeit des Meisters, die Umwelt seiner Lebenskurve, die geistigen Kräfte, die von ihm ausgingen und zu ihm hinströmten, sinngemäß kennen zu lernen und zu berücksichtigen.

Dieses Leben ist im Äußeren sehr einfach und gradlinig gestaltet, in seinem inneren Verlaufe reich an wertvollen Beziehungen, Auswirkungen, künstlerischen Taten und an — unablässiger Arbeit. Das Verständnis für die Eigenart der Persönlichkeit unseres Meisters wird uns Schweizern erleichtert durch die unbezweifelbare Vergleichsmöglichkeit mit Gottfried Keller, die sogar als ein Ausfluß innerer Geistesverwandtschaft und gleicher Art des künstlerischen Schaffens angesprochen werden kann. Gleiche, schlicht-bäuerliche Herkunft, gleiche Art des sozialen Aufstieges im geistigen Verkehr und Austausch mit den gebildetsten Geistern in Ländern deutscher Zunge, und zwar ausschließlich nur auf Grund schöpferischer Leistungen. Gleiche keimkräftige, schicksalsmäßige und bewußt hochgehaltene Verbundenheit mit dem heimatlichen Boden; Vaterhaus, Vaterstadt, Vaterland wirkt in beiden Meistern mit gleicher Stärke (wenn auch mit ganz verschiedenen konkreten und praktischen Folgen), die ihrer künstlerischen Sprache erst Saft und Kraft, plastische Klarheit und lebendige Mannigfaltigkeit verleiht. Gleiche Brummigkeit, Bärbeißigkeit, Wortscheu, Pokulierlust, bei gleicher Heftigkeit und Feinheit der seelischen Sensibilität und der inneren Gluten. Gleiche Unfähigkeit, dem Publikum Konzessionen zu machen, schmeichelnd und diplomatisch sich durch Ungelegenheiten und wesensfremde Lebenslagen hindurchzuwinden, gleiche Unmöglichkeit, anders als mit strengster Selbstkritik und höchsten inneren Anforderungen nur allein durch die unmittelbare Durchschlagskraft schöpferischer (oder nachschöpferischer) Leistung ihren einsamen Weg zu gehen.

Gleiche Einfachheit, Schlichtheit, Anspruchslosigkeit und Kleinbürgerlichkeit des Gehabens, Benehmens und der geselligen Neigungen. Endlich gleiche Gedrungenheit und rundliche Kleinheit der äußeren Gestalt, ja, die gleiche Grundform der hochgewölbten Stirn und die gleiche Beherrschung des bärtigen Antlitzes durch den ausdrucksvollen Blick.

Brahms hatte das große Glück, in jungen Jahren einen sehr zuverlässigen und verständnisvollen Lehrer für Klavier und Musiktheorie zu finden (Eduard Marxsen in Hamburg), das noch größere Glück, in den Matrosenkneipen der großen norddeutschen Seestadt, wo er als Knabe nächtelang zum Tanz aufspielen mußte, seelisch und körperlich keinen Schaden zu nehmen. Das größte Glück endlich, als Zwanzigjähriger im Haus, in der Familie von Robert und Clara Schumann und im innigsten künstlerischen wie freundschaftlichen Kontakt mit diesem begnadeten Künstlerpaar die reinsten Strahlen der deutschen Romantik unmittelbar und ungebrochen in sein allem Edlen und Echten offenstehendes Herz hineinleuchten lassen zu können. Und mit Schumann, der des blonden, blauäugigen, mit klavieristischem Genie geladenen Hamburgers kompositorische Bedeutung sofort in der großzügigsten Weise und mit nachtwandlerischer Sicherheit erkannte, lernte Brahms den Rhein, das frohe, aufgeschlossene rheinische Volkstum mit seiner ursprünglichen Musizierfreude kennen — eine erste wohltuende Ergänzung seines eigenen norddeutschen, herb-verschlossenen, protestantisch-ernsten, trocken-humorvollen und zugleich von tiefen Sehnsuchtsströmen durchrauschten Grundwesens.

Als Komponist und Pianist erregte der durch Schumann so glänzend in die große Kunstwelt eingeführte Jüngling bald die Aufmerksamkeit aller ernsten Musiker und mancher internationaler Kunstgrößen; das Schicksal führte Johannes Brahms (den die eigene Vaterstadt zunächst nicht anerkannte) immer mehr nach dem Süden und Osten des deutschen Sprachbereiches: Wien wurde Anfang der sechziger Jahre sein ständiges Winterquartier, Wien, die Stadt herrlichster, hehrster klassischer Musiktradition, immer noch eines der wichtigsten Zentren der europäischen Musikpflege, ein Dorado des spielfreudigen, talentierten Musikantentums, aber auch ein heißer Boden unablässiger Rivalitäten und Intrigen! Süddeutschland (besonders Baden-Baden und Wiesbaden), die österreichischen Alpenländer (Pörtschach, Ischl), die Schweiz (besonders Winterthur und Zürich, später Thun), wurden Frühlings-, Sommer- und Herbstaufenthalte bei und mit lieben Freunden, nicht zum Müßiggang, sondern zum Komponieren, Ausarbeiten, Instrumentieren. Einzig nach Italien ist Brahms mehrere

Male als einfacher Tourist gekommen, nur zur Erholung und zum Genuß von Landschaft und Kunstwerken, sonst hat er auch außerhalb Wiens immer Arbeit und wieder Arbeit vorgehabt. Gleichzeitig beginnen nun während manchen Jahrzehnten die Konzertreisen von Budapest bis Amsterdam, von Danzig bis Zürich (meistens in der zweiten Winterhälfte), bei denen Brahms sich als Gastdirigent, Konzert- und Kammermusikpianist (vielfach bei Ur- und Erstaufführungen eigener Werke) betätigte.

Unterdessen, seit den siebziger Jahren, ist Brahms eine fest umrissene, aber auch stark umstrittene Komponistengestalt geworden, ja im Bereiche der deutschen Musik und Musikproduktion der einzige wirklich bedeutende Gegenspieler von Richard Wagner. Gewiß gegen seinen Willen und ohne sein Mittun wurde er, der Wagners ganz außerordentlich hohe, wenn auch ganz anders geartete Bedeutung nie verkannt und auch nie verleugnet hat, von seinen eifrigen und vor allem von seinen übereifrigen und fanatischen Anhängern als «Parteipapst» ausgespielt gegen die «neudeutsche» Richtung in der Instrumentalmusik und im Musikdrama, die durch Liszt und Wagner geführt wurde — damals erklang der leidenschaftliche Kampfruf «Hie Brahminen, hie Wagnerianer». Gerade in Wien stießen die Mitläufer und Parteigänger beider großen Meister erregt zusammen. Hanslick, als wärmster Anwalt Brahms', machte Wagner und dem Sinfoniker Bruckner, der auf Wagners Fahnen schwor, als Musikkritiker in Wien das Leben schwer, während anderseits der geniale Liederkomponist Hugo Wolf, feurigster Wagnerianer, die Werke von Brahms als Musikrezensent mit den boshaftesten Anrempelungen überschüttete.

Hohe und höchste Orden, das Breslauer Ehrendoktordiplom (das sehr klar die Stellung Brahms' in der zeitgenössischen Musik mit den Worten: «vornehmster jetzt lebender Meister deutscher Tonkunst strengeren Stiles» umschreibt), die Gunst des verständnisvollen, theater- und musikfreundlichen Herzogs von Meiningen, die volle Hingabe des großen Dirigenten und Pianisten Hans von Bülow für seine, Brahms', Werke, der Hamburger Ehrenbürgerbrief, die goldene Medaille der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, treue Freundschaft mit dem großen Geiger Joseph Joachim, dem begnadeten Sänger Julius Stockhausen, dem hochbedeutenden Bachforscher Philipp Spitta, mit dem Maler Anselm Feuerbach, dem Maler-Radierer Max Klinger, dem holsteinischen Dichterlandsmann Klaus Groth — und viele andere Ehrungen, Beziehungen und Menschen gaben dem Leben Brahms' starkes äußeres Relief, den Glorienschein der «Prominenz», die Fülle des Kontaktes mit bedeutenden Geistern. Und als er am 3. April 1897 im Alter von 65 Jahren der unheilbaren Krankheit erlag, fand der Hamburger aus der engsten Gasse des berüchtigten Gängeviertels in der Altstadt die ewige Ruhe im Ehrengrab der Gemeinde Wien, zwischen Beethoven und Schubert, und zur gleichen Stunde waren im Hamburger Welthafen auf Befehl des Senates die Flaggen aller dort befindlichen Schiffe auf Halbmast gehißt!

Auch in der Schweiz hatte Brahms innige, dauerhafte und künstlerisch fruchtbare Beziehungen mit Menschen, mit der Landschaft, ja sogar mit der Alphornmusik angeknüpft. Eine Postkarte aus dem Jahre 1868 an Clara Schumann enthielt als Geburtstagsgruß eine Notenzeile mit der Überschrift «Also blus das Alphorn heut» und mit dem Text «Hoch auf'm Berg, tief im Tal, grüß ich dich viel tausendmal» — und diese Postkarte kam aus der Schweiz, und die aufgezeichnete Melodie ist das herrliche und berühmte Hornsolo geworden, das in der ersten Sinfonie des Meisters zum Finale überleitet! Joseph Viktor Widmann in Bern, Theodor Kirchner in Winterthur, der Zürcher Komponist und Dirigent Friedrich Hegar, der Winterthurer Verleger Rieter-Biedermann, Gottfried Keller und viele andere gehören zum Schweizer Freundeskreis von Brahms. In Winterthur und Zürich vollendete er große Teile seines Trauer-oratoriums «Ein deutsches Requiem», in Thun entstanden herrliche Lieder und Kammermusikwerke.

Wer den Weg zur Kunst von Johannes Brahms sucht, wer sich anschickt, seine Werke zu hören, zu studieren, in ihre eigenartige Schönheit und Tiefe einzudringen, der stößt immer wieder auf das Gerücht und die Meinung, die Musik von Brahms sei für den Laien «schwer», undankbar, voll verwickelter Rhythmen und anspruchsvoller «Durchführungen», kurz sie bewege sich in einer nur für den «geschulten» Hörer erreichbaren Atmosphäre, es fehle ihr das Moment der breiten, klar und hell klingenden, frisch und unbekümmert herausmusizierenden Popularität. Man kann zwar nicht einmal leugnen, daß die Werke von Brahms in großer Häufigkeit Abschnitte aufweisen, auf die das oben Gesagte zutrifft. Aber man muß dann auch gleicherweise zugeben, daß in den Werken aller großen Meister der Tonkunst, auch der Klassiker, Romantiker und nicht zuletzt bei dem heute von so breiten Schichten vergötterten Musikdrama Wagners die gleichen für den «ungeschulten Laien» schwerverständlichen Höhen der künstlerischen Sprache und verwickelten Feinheiten der Werkgestaltung anzutreffen sind. Wenn man nun das Wesen und die technischen Eigentümlichkeiten der Brahmsschen Tonsprache näher und unvoreingenommen studiert, dann ergibt sich, daß gerade seine Musik trotz vieler kunstvoller und geistig anspruchsvoller Elemente in überraschend mannigfaltiger Art auf ganz einfachen, musikalisch schlichten und daher allgemeinverständlichen Grundlagen beruht, deren Schlüssel das eine Wort: Volksmusik, Volkslied, Volksmelodie ist. Einer der aufschlußreichsten und dankbarsten Wege zur Brahmsschen Kunst dürfte es daher sein, die Frage zu stellen: W a s i s t i n d e n K o m p o s i t i o n e n d e s M e i s t e r s v o l k s t ü m l i c h? Diesem Problem sei

der Schlußabschnitt dieser kleinen Skizze gewidmet.

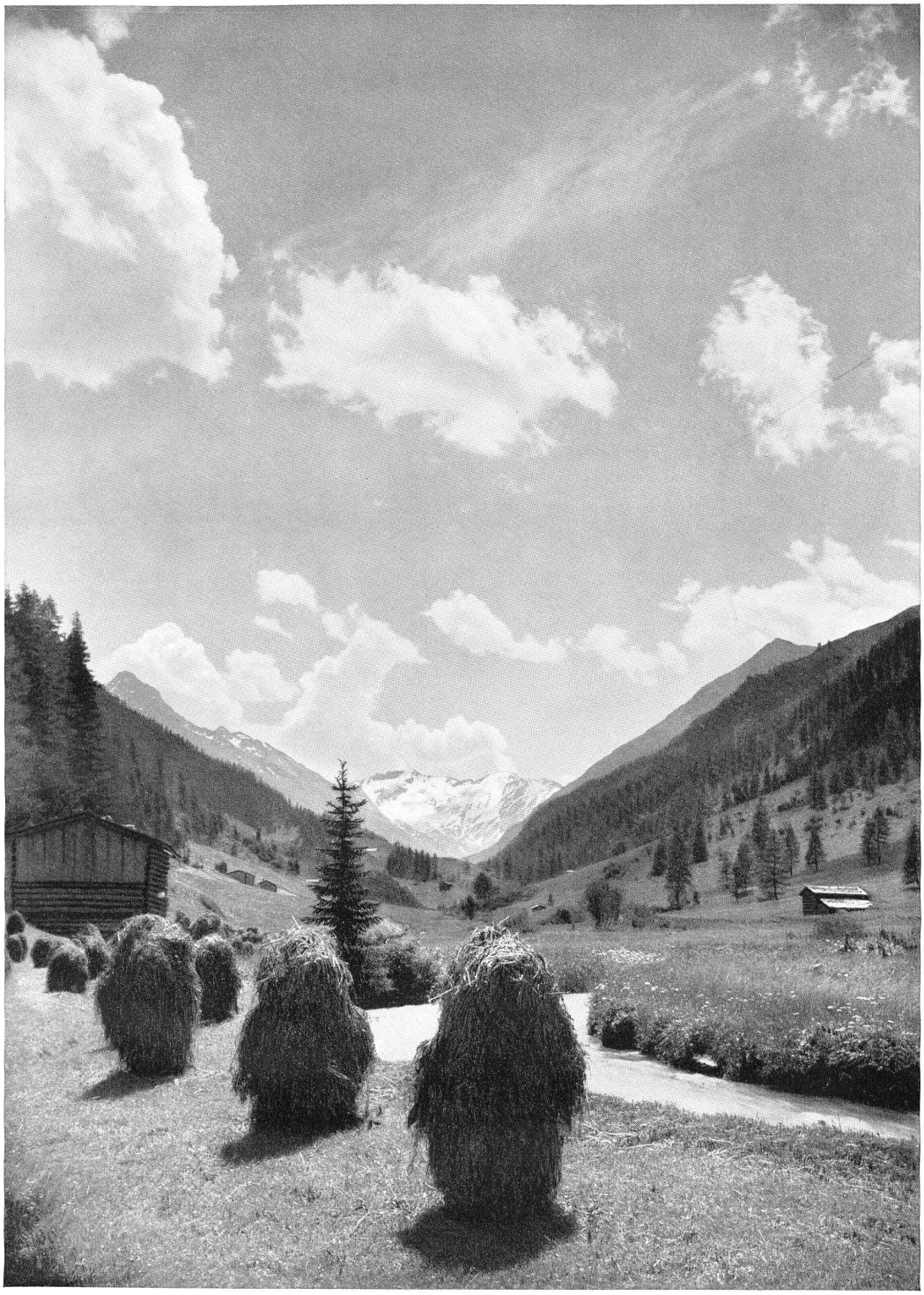
In welcher Art und Weise hat sich Brahms in seinen Werken volkstümlicher Elemente bedient? Die Antwort kann klar und einfach sein: Brahms hat entweder Volkslieder (für Solo- oder Chorgesang) bearbeitet und gesetzt, oder volkstümliche Melodien als Grundlage für ausgedehnte, kunstvolle, variierte und lyrische Vokal- und Instrumentalsätze verwendet, oder er hat schließlich in freier Erfindung Melodien für Stimmen und Instrumente geschaffen, die mit tiefster Einfühlungskraft die Einfachheit, Treffsicherheit, innere Reinheit und äußere Frische des echten Volksliedes aufweisen. Unter «Volkslied» schlechthin soll hier das weltliche und geistliche Volkslied, der volkstümliche, kraftvolle lutherisch-protestantische Gemeindechoral, die Weise des instrumentalen Volkstanzes, vor allem des deutschen Sprachgebietes, verstanden sein. Brahms hat vom Anbeginn seines künstlerischen Schaffens bis zum letzten Atemzug den Glauben an die Kraft, Schönheit und Ausdruckskraft des echten und unverfälschten Volksliedes sich bewahrt; er hat nicht nur theoretisch, sondern viel mehr praktisch in seinen eigenen Werken immer wieder zu beweisen versucht, daß er das Volkslied als einen der wertvollsten Samenkörper auch im großangelegten und kunstvollen Musikstück zur Grundlegung einer thematischen Entwicklung oder einer Charakterisierung einer Stimmung betrachtet. Im buchstäblichen Sinne des Wortes umspannt dieses Bestreben und diese Ansicht sein Schaffen vom ersten bis zum letzten Werk, das seiner Feder entstammte. Sein op. 1 (von etwa 1853), die erste Klaviersonate in C-Dur, enthält als langsamen Satz eine Reihe wundervoller, schlichter und technisch nicht schwerer Variationen über ein altes deutsches Minnelied «Verstohlen geht der Mond auf» als Thema. Es gibt keinen schöneren Zugang zu der keuschen, warmherzigen Kunst des jungen Brahms, als diesen Satz. In der Volksliedsammlung (d. h. Sammlung von Bearbeitungen von Volksliedern für einfachen Klaviersatz bzw. Singstimme mit Klavierbegleitung) von 1850, die handschriftlich blieb und erst 1926 veröffentlicht wurde, ist obiges Volkslied gleich als erstes anzutreffen (für Vorsänger und Gesamtchor gesetzt), so, wie es in Norderdithmarschen in Holstein, Brahms' Heimat, üblich war. Als Brahms etwa 1860 in Hamburg für einen von ihm kurze Zeit hindurch geleiteten Frauenchor Volkslieder bearbeitete und mit großem Erfolg öffentlich aufführte, war auch das Lied «Verstohlen geht der Mond auf» dabei. Das letzte Werk unseres Meisters für A-capella-Chor aber waren die sieben Hefte «Deutsche Volkslieder» für eine Singstimme beziehungsweise kleinen vierstimmigen Gemischten Chor und Vorsänger nebst Klavierbegleitung (1894). Es gibt keine edlere und schönere Kost für solche, die die prachtvolle Vereinigung von Volkstümlichkeit und hoher Kunst im vokal-instrumentalen Satz bei Brahms kennen lernen wollen. Das letzte dieser Volkslieder ist: «Verstohlen geht . . .», und Brahms schreibt an Clara Schumann darüber: «Ist Dir wohl aufgefallen, daß das letzte der Lieder in meinem op. 1 vorkommt? Es sollte . . . symbolisch sagen: die Geschichte sei nun aus, der Kreis geschlossen». Dieses Leben mit einer Volksliedmelodie, dieses liebevolle, immer wiederholte Befassen mit einer solchen schlichten Weise unter den verschiedensten Gesichtspunkten und als Zelle für einfache oder kunstvolle musikalische Sätze könnte noch an vielen anderen Liedern im Lebenswerk Brahms' aufgezeigt werden. Es ist an dieser Stelle unmöglich, noch weitere Beispiele dieser Art zusammenzustellen oder alle die Anregungen und Gelegenheiten aufzuzählen, die Brahms zur Verwendung volkstümlichen Gutes in seinen Werken veranlaßten.

In Gaststätten, Matrosenschenken, Bürgerhäusern spielte der junge Brahms manche Stunde, manchen Abend und manche Nacht zum Tanz auf und hat dabei manche gute — und schlechte Volksmelodie kennen gelernt, bearbeitet, variiert und auf ihren musikalischen Wert zu unterscheiden gelernt. Ganz früh beginnt er schon systematisch Volkslieder in Texten und Melodien zu sammeln, aufzuschreiben, nicht als Forscher und Musikgelehrter, sondern als Sohn des Volkes, als ein schaffender Musiker, der den geheimsten Quellen des Volksgeistes mit sicherem Instinkt nachgeht. Eine erste Sammlung ist von 1848 bekannt, diejenige von 1850 wurde schon erwähnt; auch dem Variationensatz der zweiten Klaviersonate op. 2 lag eine volkstümliche Melodie zu Grunde, die Brahms zu den Worten eines alten Minnesängerliedes selbst erfunden hatte. Damals (Anfang der fünfziger Jahre) sprach es Brahms einem Freunde gegenüber ganz klar aus: beim Komponieren erinnere er sich gern an Volkslieder, und dann stellten sich die Melodien von selbst ein. Die nächste ausgesprochene Volksliedsammlung sind die «Volkskinderlieder» für Singstimme und Klavier, die den Kindern des befreundeten Ehepaares Robert und Clara Schumann gewidmet wurden (1858). Das ist das Einfachste und Herzigste, was man sich denken kann; am beliebtesten daraus wurde das «Sandmännchen», reizend ist ein plattdeutsches Liedlein darin («Beim Ritt auf dem Knie»), das in Moll steht, und das kunstvoller gesetzte Weihnachtslied «Uns leuchtet heut der Freude Stern». Schon als vierzehnjähriger Junge hatte Brahms in der Nähe von Hamburg mit einem Lehrergesangverein, den er leitete (!), eigene Volksliedbearbeitungen vortragen lassen, und 1860, als er mitten in eifriger und bereits durchaus die Ebene der Meisterschaft erreichender Liederproduktion sich befand, schrieb er wiederum an Clara Schumann mit einem kritischen Seitenblick auf den zeitgenössischen Liederstil: «Das Lied segelt jetzt so falschen Kurs, daß man sich ein Ideal nicht fest genug einprägen kann. Und das ist mir das Volkslied». Den Ausgang für das eigene Schaf-

fen im Klavierlied und den festen Pol in der Entwicklung des Brahmsschen Kunstliedes bildet das Strophenlied, so wie es auch für das Volkslied kennzeichnend ist. Oft genug hat Brahms auch Volksliedtexte genommen und sich durch sie zu eigenen Melodien anregen lassen, die sein sicheres Gefühl für den besonderen Charakter des Volksliedmäßigen immer wieder beweisen. Es sei hier nur ein einziges solches Beispiel genannt, das geradezu ein wirkliches Volkslied wurde: das «Wiegenlied» («Guten Abend, gut Nacht»), 1868 in Bonn komponiert (Nr. 4 aus op. 49). Im Sommer 1853 hielt sich Brahms mehrere Monate in der altberühmten Universitätsstadt Göttingen auf, wo der schon damals hochangesehene Geiger Joachim, nun sein Intimus, studienhalber weilte. Hier lernte Brahms das lebendige und frohe Studentenlied kennen, und als er der Universität Breslau 1880 für die Verleihung des Ehrendoktorates auf seine Art den Dank in Form einer humorvollen und quicklebendigen «Akademischen Ouvertüre» (op. 80) dankte, da kamen die Göttinger Studentenlieder-Erinnerungen zu ihrem Recht, allen voran «Was kommt dort von der Höh'?» und «Gaudeamus igitur». Von 1864 stammt die prachtvolle Sammlung «Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Gemischten Chor», in der vierzehn alte deutsche Volkslieder in einer teils schlichten, teils kontrapunktisch-kunstvollen Weise gesetzt sind. Die sachlich-künstlerische und geschichtliche Bedeutung dieser Sammlung kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Denn Brahms hat als einer der ganz wenigen Musiker jener Zeit mit genialer Sicherheit den Weg gesehen, der die in sentimental-romantischem Überschwang und Liedertafelstil befangene Chorproduktion für die zahllosen Chöre in Ländern deutscher Zunge (zu denen auch die Schweiz zu rechnen ist) aus einer gefährlichen (weil künstlerisch unechten und verlotternden) Lage zu neuem Aufstieg und neuer handwerklicher Reife führen konnte. Dieser Weg war die Rückbesinnung auf die große, fast völlig vergessene Kunst des 16. Jahrhunderts, die in Deutschland zu jener herrlichen Epoche der kunstvollen mehrstimmigen Bearbeitung von Volksliedmelodien geführt hatte. Was Jahrzehnte später die Musikwissenschaft und die praktische Editionstätigkeit sozusagen erst für unsere Gegenwart wieder in voller Kraft aufleben ließ, das ahnte der durch geheimnisvolle Ströme des Blutes und der Bodenständigkeit mit untrüglicher Sicherheit geführte Künstler Brahms schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts und setzte es mit meisterlichem Können in die kompositorische Tat um. «Mit Lust tät ich ausreiten» geht nach Melodie oder Tonsatz auf unseren großen schweizerisch-deutschen Meister Ludwig Senfl (der etwa 1490 ziemlich sicher in Zürich geboren ward), «In stiller Nacht» gar bis auf ein uraltes Stück Gregorianik zurück, und «Schnitter Tod» ist eines der packendsten Tongemälde des Totentanzgedankens im alten deutschen Volkslied. Dabei ist der Satz von herber Sparsamkeit, unaufdringlich polyphon, jede Stimme lebt wirklich ihr eigenes melodisches Leben, und doch bilden alle eine innige und sinnvolle Gemeinschaft! Hier hat Brahms in idealer Weise gesundes und edles Volksmusikgut und hohe, reife, «zünftige» Kunst vereinigt.

An feierlichen und kraftvollen Choralmelodien hat Brahms sich mehr, als man auf den ersten Blick meinen könnte, Anregung geholt. So ist sein op. 13: «Begräbnisgesang für Gemischten Chor und Blasinstrumente» in seiner ganzen Haltung, durch die einstimmige marschartige Gesangsweise choralartig gehalten. Der Text der «Marienlieder» (für Gemischten Chor), op. 22, vom Jahre 1862 geht auf Volkslieder zurück und die Musik (nach Brahms' eigenem Ausspruch) ergeht sich «etwa in der Weise der alten deutschen Kirchen- und Volkslieder». Ein Jahr später schreibt er seinem Freunde Joachim: «Seinerzeit werde ich Dir ein wundervolles altes katholisches Lied zum häuslichen Gebrauch schicken, Du wirst kein schöneres Wiegenlied auftreiben». Es ist «Joseph, lieber Joseph mein», von Brahms als op. 91 Nr. 2 in «Zwei Gesänge für eine Altstimme mit Viola und Klavier» ganz kongenial bearbeitet. Auf dem Friedhof zu Scherzligen bei Thun, wo sich Brahms, wie erwähnt, Ende der achtziger Jahre drei Sommer hintereinander aufhielt, wurde Brahms zur Vertonung jenes erschütternden, sturmbewegten, norddeutsch-herben Liedes «Auf dem Kirchhof» von Detlef v. Liliencron angeregt, das am Schluß zu den Worten des Dichters «Wie sturmestot die Särge schlummerten . . .» die ernste lutherische Choralweise zu «O Haupt voll Blut und Wunden» der Singstimme unterlegt.

In Wien hat Brahms mit besonderem Behagen die außergewöhnliche natürliche Musikbegabung des Volkes beobachtet und an der Wiener Volksmusik große Freude gehabt. Eine ihrer liebenswürdigsten Ausdrucksformen ist bekanntlich der Wiener Walzer und die aufrichtige, ja enthusiastische Bewunderung für ihren genialen Hauptvertreter, den «Walzerkönig» Johann Strauß, hat Brahms nie verhehlt. Es gibt keine hübschere Anekdote hierfür, als die Widmung, die Brahms einst auf den Fächer von Strauß' Gemahlin unter die Anfangstakte des Walzers «An der schönen blauen Donau» schrieb: «Leider nicht von Johannes Brahms»! Und die Freunde des den Wienern doch im ganzen immer ernst, gediegen erscheinenden norddeutschen Meisters (J. Strauß spricht von ihm als einer «großen, schwerverständlichen, aber allgemein beglaubigten Autorität») waren nicht wenig erstaunt, als unerwartet im Jahre 1867 eine Reihe von Walzern aus der Feder des Komponisten der ungeheuer schwierigen, in höchsten Höhen der technischen und stilistischen Verfeinerung wandelnden «Händel-Variationen und Fuge für Klavier zu zwei Händen» (1862) die Runde machten («Walzer für Klavier zu vier Händen», op. 39, vom Komponisten auch für Klavier zu zwei Händen und für zwei Klaviere zu vier



Phot. Meerkämper, Davos-Platz (V. V. f. G.)

Im Dischmatal bei Davos

Typotiefdruck von Bischofberger & Co., Buchdruckerei Untertor, Chur

Händen bearbeitet). Hanslick sprach sich über sie in einer psychologisch feinen Weise aus: «... Der ernste, schweigsame Brahms, der echte Jünger Schumanns, norddeutsch, protestantisch und unweltlich wie dieser, schreibt Walzer? Ein Wort löst nun das Rätsel, es heißt: Wien ... Nicht umsonst hat dieser feine Organismus sich Jahr und Tag der leichten, wohligen Luft Österreichs ausgesetzt ...» Diese sechzehn Walzer sind eine wunderhübsche Huldigung Brahms' an den Geist der leichtbeschwingten Wiener Unterhaltungsmusik; sie sind teils Walzer, teils eher Ländler, und ihr Komponist hat trotzdem dafür gesorgt, daß nichts Alltägliches, nichts Banales, nichts Unkünstlerisches in ihnen vorkommt. Einige dieser Stücke zeigen zweifellos auch ungarischen Einschlag, und hier befand sich Brahms auf einem ihm gut bekannten Boden. Denn als blutjunger Mensch hatte er mit einem ungarischen Violinisten Eduard Reményi Konzertreisen in Norddeutschland gemacht, die ungarische Zigeunermusik durch ihn kennen gelernt und sich für die heiße Melodik, die freie Rhythmik und die seltsame Harmonik dieser melancholischen Klagen und hinreißenden Tänze lebhaft interessiert. 1869 und 1880 gab Brahms seine weltberühmt gewordenen 21 «Ungarischen Tänze für Klavier zu vier Händen» heraus, in denen er originale ungarische Motive mit höchster Kunst und zugleich im besten Sinn in zündend-populärer Art verarbeitete. In diesem Zusammenhang muß noch eine andere Gruppe von Kompositionen genannt werden, die letzten Endes zu der großen Reihe von Brahmsschen Volksliedbearbeitungen gehört: die «Zigeunerlieder» und die «Liebeslieder-Walzer». Letztere («Liebeslieder. Walzer für vier Singstimmen und Klavier zu vier Händen», 1867, mit einer Fortsetzung als op. 65 im Jahre 1875) sind ganz reizende Tänze mit Gesang, die zwar nicht auf volkstümliche Texte komponiert wurden (nach Versen aus «Polydora» von Georg Fr. Daumer), aber musikalisch ebenso wie die Walzer op. 39 durchaus volkstümlich und leichtverständlich gehalten sind und dabei den Kenner durch viele feine Züge und aparte Wendungen überraschen. Gleich erfolgreich und gleich bedeutend sind die «Zigeunerlieder für vier Solostimmen und Klavier» (op. 103 vom Jahre 1888, ergänzt durch op. 112 von 1891). Die originalen ungarischen Volksliedertexte hatte Brahms in einer deutschen Übersetzung kennen gelernt und gänzlich neu komponiert; sie sind erfüllt von der Leidenschaftlichkeit des Zigeunertemperaments, vom nervösen Feuer turbulenten Czardasjubels. Es mutet wie ein Symbol für die tiefe Verbundenheit Brahms' mit den Urquellen des volkstümlichen Empfindens im Weltlichen und Geistlichen an, daß Brahms, der sich von allen Nachlaßangelegenheiten, soweit sie hinterlassene Musikmanuskripte betrafen, fernhalten wollte, nur ein einziges posthumes Werk hinterließ, und dies sind «Elf Choralvorspiele für die Orgel», also Bearbeitungen von protestantischen Choralmelodien, zu denen die im besten Sinne volkstümlichsten gehören, die im Laufe der Zeiten entstanden, wie «O Welt, ich muß dich lassen», «Schmücke dich, o liebe Seele», «Es ist ein Ros' entsprungen», «Herzlich tut mich verlangen». Das erstgenannte, das in der Sammlung in zwei Bearbeitungen erscheint, ist wahrscheinlich das letzte Musikstück, das Brahms überhaupt schuf, und er schuf es in Anlehnung an eine herrliche, schlichte deutsche Choralweise des 15. Jahrhunderts ...

Alle vorgenannten Stücke sind entweder durch die Schlichtheit ihres melodischen oder harmonischen Materials und die Einfachheit ihrer musikalischen Sprache leichtverständlich und weisen einen «volkstümlichen» Einschlag auf, oder sie kommen, bei vielleicht schon etwas kunstvollerer Satzart, dem Verständnis auch des Laien entgegen, weil sie von solchen einfachen und leichtverständlichen Tongebilden ausgehen. Wer also einen Weg zu Brahms sucht, der über volkstümliche Elemente in dessen Kunst führt, der findet in den oben genannten Beispielen diese Möglichkeit. Ihnen könnte man eine lange Reihe von weiteren Beispielen anschließen, die teils Volksliedtexte in leichtfaßlicher Art neu komponiert aufweisen, teils verwickeltere musikalische Formen, wie instrumentale Variationen, Kanons, Kammermusiksätze u. a. m., von einem schlichten «Kopfthema» ausgehend entwickeln, so daß man gewissermaßen immer einen gut verständlichen thematischen Leitfaden verfolgen kann. Das Wertvolle an dieser zweiten Art von Beispielen ist der Umstand (der übrigens auch auf einen großen Teil der erstgenannten Gruppe von Beispielen zutrifft), daß zugleich die charakteristischen Eigenheiten der Brahmsschen Tonsprache klar und deutlich in ihnen zutage treten; man kann sich daher gut in die besondere Atmosphäre des Brahmsstiles «einleben», und damit ist der Weg zum Verständnis der schwierigeren Werke schon weitgehend geebnet. Die Lieder op. 3, 6, 7, 14 enthalten wunderhübsche Proben des einfachen Brahmsschen Liedstiles und sind überdies auf Volksliedtexte gesetzt (z. B. «Mei Mueter mag mi net» aus op. 7, Nr. 5, oder «Lied vom verwundeten Knaben» aus op. 14, Nr. 2). Die Klaviersonate in F-Moll, op. 5, weist im Andante durch Versüberschriften auf den liedartigen Charakter des Satzes hin; eindrucksvoll ist die liedmäßige Klavierballade in D-Moll aus op. 10 («Nach der schottischen Ballade Edward», die bekanntlich Herder übersetzte). Wie vormärzlich, romantisch-volkstümlich tönt es in den beiden Menuetten der Orchesterserenade in D-Dur (op. 11) und wie herrlich, zu großer Ausdrucks- und Formenkunst, blüht das klare Hauptthema im Variationensatz des B-Dur-Sextettes op. 18 auf (Andante, ma moderato)! Ein volkstümlicher und urkräftiger Treffer ist seit jeher das Lied «Der Schmied» (aus op. 19, Nr. 4), saftig und feurig klingt's im Rondo «alla Zingarese» (auf Zigeunerart), dem letzten Satz aus dem Klavierquartett in G-Moll (op. 25). Vo-

kalquartette auf böhmische, mährische Volksliedertexte aus op. 31, dazu aus dem gleichen opus das entzückende «Wechsellied zum Tanze» (nach Goethe), oder romantische Frauenchöre auf slavische und italienische Volkslieder (aus op. 44), ferner das schalkhafte Lied «Am Sonntag Morgen» (aus op. 49) und das humorvolle niederrheinische «Dort in den Weiden» (aus op. 97), weiterhin Herders Ballade «Edward» (von der vorhin die Rede war) und «Böhmisches» als Duette für zwei Singstimmen mit Klavier (aus op. 61 und 75) können hier genannt werden. Auf einem ganz schlichten Thema, einem von Haydn für Bläser gesetzten Choral zu Ehren des heiligen Antonius, beruhen die bedeutenden «Haydn-Variationen für Orchester» (op. 56 a, auch für zwei Klaviere zu vier Händen vom Komponisten als op. 56 b bearbeitet). Ungemein zart und durchsichtig schwebend breiten sich die schlichten Akkordfolgen im vierten Satz des «Deutschen Requiems» («Wie lieblich sind Deine Wohnungen») aus, eines der faßlichsten Beispiele für den Brahmsschen Oratorienstil; und wie herrlich quillt der melodische Born in wundervoll weitgeschwungenen, fast endlosen Bögen aus dem Andante des vergeistigten Klavierquartettes in C-Moll (op. 60) — das liedhafte Gegenstück ist etwa die weitgespannte, in tiefster Naturseligkeit versunkene Melodie des berühmten Liedes «Feldeinsamkeit» (aus op. 86). Altdeutsches, aus «Des Knaben Wunderhorn», Serbisches ist in den A-capella-Chören aus op. 62 und 93 a zu finden, wichtig und köstlich sind die drei- und vierstimmigen Kanons für Frauenchor (op. 113) auf Volksliedtexten.

Alle diese Beispiele von Einzelwerken und Sätzen kommen durch ihre Leichtverständlichkeit dem Hörer, der sich vor der «Schwere» der Brahmsschen Tonsprache fürchtet, entgegen durch schlichte Melodik, Sparsamkeit der harmonischen Würze, Einfachheit der Verarbeitungsart, kurz durch Eigenschaften, die nicht unbedingt die völlige Vertrautheit mit den Klippen und Eigenheiten des Brahmsstiles voraussetzen, aber anderseits genügende Elemente davon aufweisen, um gerade mit ihm bekannt zu machen!

Damit möchten wir den Rundgang durch einen Teil des Brahmsschen Lebenswerkes abschließen. Es war weder beabsichtigt, eine ausführliche biographische Skizze noch einen übersichtlichen Werkkatalog zu geben, sondern lediglich auf die Möglichkeiten hinzuweisen, das, was volkstümlich und nicht verwickelt in seinen Werken der verschiedensten Gattungen ist, aus dem Gesamtwerk herauszusuchen und kurz zu kennzeichnen. Auf diese Weise dürfte es auch solchen, denen Brahms, um mit Johann Strauß zu reden, «eine schwerverständliche Autorität» ist, möglich sein, zum Verständnis der hohen und reinen Kunst dieses Meisters der deutschen Tonkunst im 19. Jahrhundert vorzudringen, der es in ganz individueller und an sich bedeutender Art verstanden hat, die Vereinigung von echt romantischen Eigenschaften der Tonsprache mit der geistigen und technischen Weihe des klassischen Stiles und mit der in langer Entwicklung gewordenen kontrapunktischen Höchstleistung des Bachschen Zeitalters zu einem problemlosen Kunstgenuß zu gestalten. Darin liegt die eigentliche Größe von Johannes Brahms.

PASSUGGER HEILQUELLEN Passugg ob Chur

Der Gesundbrunnen Passugg spendet Ihnen fünf Quellen zu Ihrer Gesundung:

Die **ULRICUS-Quelle** erprobt bei Krankheiten von Magen, Darm, Leber u. Galle
Die **HELENE-Quelle** heilt Erkrankungen von Niere und Blase
Die **FORTUNATUS-Quelle** bekämpft Arterienverkalkung und Drüsenanschwellungen
Die **BELVEDRA-Quelle** ein leichtbekömmlicher Eisensäuerling, bewährt sich bei Anämie, Chlorose und allgemeiner Schwäche
Das **Tafelwasser THEOPHIL** ist das anerkannt beste Schweizer Tafelwasser.

An der Zika in Zürich 1930 erhielt Passugg als einzige Quelle den großen Ehrenpreis mit goldener Medaille.

Anleitung für Trinkkuren: Von der vom Arzt vorgeschriebenen Quelle wird jeweils eine Stunde vor der Mahlzeit ein Glas (ca. 2 Deziliter) langsam getrunken. Das Wasser kann auch leicht temperiert werden.
Die Passugger Mineralwasser sind überall erhältlich, wo Sie gut bedient werden, wo nicht, erfolgt die Lieferung auch direkt ab Quelle in Originalkisten von 25, 30 und 60 großen Flaschen oder 50 kleinen Flaschen.

Preise: Tafelwasser THEOPHIL: große Flasche 35 Cts. plus 20 Cts. Flaschenpfand,
kleine Flaschen 25 Cts. plus 20 Cts. Flaschenpfand.
Medizinalwasser (ULRICUS, HELENE, FORTUNATUS, BELVEDRA): große Flasche 55 Cts. plus 20 Cts. Fl.-Pfand
kleine Flasche 30 Cts. plus 20 Cts. Fl.-Pfand.

Alles franko Chur. Die leeren Flaschen und Kisten werden, wenn franko Chur retourniert, zum angerechneten Preise wieder zurückgenommen.

. . . Eine der feinsten und sinnigsten Gaben, die uns im Wagner-Gedenkjahr 1933 auf den Büchertisch gelegt worden sind.

. . . Es ist ein Genuß, in der gepflegten, aus fruchtbaren Seelentiefen genährten Sprache von Prof. Cherbuliez von Meilenstein zu Meilenstein geführt zu werden in einem Leben, das aus dem Kunstschaffen des vergangenen Jahrhunderts und aller kommenden Epochen nicht mehr wegzudenken ist.

. . . Vortreffliche kleine Gedenkschrift, die überdies noch ein charakteristisches Wagnerportät, ein Holzschnitt von O. Braschler, schmückt.

Aus Kommentaren über die Lebensskizze

RICHARD WAGNER

Verfaßt von Prof. Dr. A.-E. CHERBULIEZ
Mit Holzschnitt von O. Braschler Preis Fr. 1.60

Verlag: Bischofberger & Co., Chur