

»In  
meinen  
Tönen  
spreche  
ich«

Johannes Schild

Brahms  
und die  
Symphonie



Johannes Schild

»IN MEINEN TÖNEN  
SPRECHE ICH«

Brahms und die Symphonie

Bärenreiter

Metzler

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

eBook-Version 2022

© Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 2022

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Berlin

Umschlaggestaltung: **+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN**

Umschlagabbildung: Bildnis Johannes Brahms (1833–1897)

© Österreichische Nationalbibliothek (Mediennr.: 00421760)

Korrektur: Kara Rick

Notensatz: Robin Moll

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: textformart, Daniela Weiland, Göttingen

ISBN 978-3-7618-7281-9

DBV 333-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

Für Regula und David Noé



# Inhalt

Vorwort .....	11
<b>I. Einleitung .....</b>	<b>13</b>
Historisches .....	14
Brahms und die Symphonie .....	16
Eine maliziöse Beziehung .....	22
Ästhetische Bestimmungen .....	26
<b>II. Der »Vizemeister« .....</b>	<b>32</b>
Prüfstein »Tristan« .....	37
Wagner-Episoden .....	40
<b>III. Opus 100 – Ein Bedeutungsfeld .....</b>	<b>44</b>
»Meistersinger«-Aspekte .....	46
Zur zweiten Unmittelbarkeit .....	55
Penzinger Nachklang .....	65
<b>IV. Brahms' symphonische Tetralogie .....</b>	<b>68</b>
<b>V. Grundlegendes in der Ersten Symphonie .....</b>	<b>77</b>
Der »Hymnus« .....	77
Die F-A-F-Chiffre (Terz/Sext-Modell) .....	79
Das Todesmotiv (Terzenkette) .....	89
Der Chiasmus .....	99
Leitmotiv und Kernmotiv .....	112
Das Motiv der Götterdämmerung .....	115
Rückschau im Doppelkonzert .....	118

VI. Verstohlene Poesie .....	123
Eine Spurensuche .....	123
Der »Manfred«-Stoff .....	132
Das Alphonsthema .....	143
Relationsmusik .....	157
VII. Die »geheime, schwere Last« .....	176
Ein kleines Requiem .....	180
Vom »milchjungen Knaben« .....	186
Tragische Idylle .....	200
VIII. Die Passacaglia und ihr Thema .....	206
IX. Exkurs: Brahms und Coriolan .....	214
X. Autobiografisches im Finale der Vierten Symphonie .....	217
Musik und Programm .....	217
Über Brahms' Passacaglia .....	220
Jenseits aller Menschenschicksale .....	236
XI. Exkurs: Bachs Fuga E-Dur (BWV 878) .....	240
XII. Zum Akrostichon der vier Symphonien .....	249
Bach- und Mozart-Konvergenzen .....	249
Ein Kanon und seine Rezeption .....	255
Leitstern Jupiter-Symphonie .....	268
»... unsere Götter über uns« .....	271
Der tetralogische Plan .....	284
XIII. Im Zeichen der seligen Genien .....	287
Resonanzen und Korrespondenzen .....	287
Brahms' letzte Melodie .....	313

XIV. »In meinen Tönen spreche ich« .....	319
»... was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe« .....	322
Fluchtpunkt Bach .....	331
Brahms und die Symphonie .....	338

## Anhang

Anmerkungen .....	346
Literatur .....	410
Abkürzungen .....	432
Noten-Ausgaben .....	433
Bildnachweis .....	435
Register .....	436



# VORWORT

Es ist nur ein einziger Satz im rund zwölfhundert Seiten umfassenden Briefwechsel zwischen Johannes Brahms und Clara Schumann, aber er wirkt wie der Schlüssel zu Brahms' Musik schlechthin: »In meinen Tönen spreche ich«, schrieb der Komponist im Jahr 1868 an die Freundin, und es besteht kein Zweifel, dass dieser Satz auch seine kommenden symphonischen Hauptwerke betraf. Im Abstand von einer Woche nämlich folgte dem besagten Brief ein Albumblatt mit jenem berühmten Alphornthema, welches schließlich im Finale der Ersten Symphonie seinen prominenten Platz finden sollte.

Wovon »sprechen« Brahms' Symphonien? Das bleibt auch heute, bald 150 Jahre nach ihrer Entstehung, ungewiss. Fremd und vertraut zugleich wirken diese Werke, eine Verschweigekunst, die aller Konzertpräsenz zum Trotz ihren künstlerischen Gehalt hinter einer Schranke der Verslossenheit zu verbergen versteht. Das vorliegende Buch wagt einen neuen Blick ins Innere dieser Musik und rückt dabei das »Rätsel Brahms« in eine ungewohnte Perspektive. Herzstück der Untersuchung ist eine enigmatische Ton-Konstellation, die hier das »Akrostichon der Brahms-Symphonien« genannt sei; bis heute verkannt, verleiht sie als heimliches Credo des Komponisten den vier Symphonien ihr Gepräge. Die **Kapitel XII** und **XIII** dieses Bandes erhellen diese zentrale Werk-idee und ihre Bedeutungsspuren – alles Weitere arbeitet dem zu.

Neu durchmessen werden dabei wesentliche Dimensionen von Brahms' Komponieren: seine Position im Musikstreit seiner Zeit, seine oft missverstandene Relation zur Symphonik Beethovens, vor allem aber die Rolle literarischer Stoffe in seinem Werk und seine Verwendung von Musikzitat und Allusion; gerade die beiden letztgenannten Momente machen Brahms' Instrumentalmusik auf artifizielle Weise beredt und werden dergestalt ein »Sesam öffne Dich« zu ihrer inneren Welt. Neu in den Blick rückt auch Brahms' Verhältnis zu Wagner, wobei die Gegensätzlichkeit der künstlerischen Auffassungen lange überschätzt wurde; hauptsächlich spiegelten sich die beiden »Antipoden« wohl in ihrem

wechselseitigen professionellen Interesse, und die vier Symphonien sind vor diesem Hintergrund von Brahms wie von langer Hand als Tetralogie dem wagnerschen Jahrhundertwerk entgegengestellt.

Brahms' Musik, so zeigt sich, folgt einem Textparadigma, das manchem heute als überholt gilt, denn der Kern ihrer unmittelbaren künstlerischen Wirkung steckt mitunter weniger im Performativen als in einer Art mehrfachen Schriftsinn, der zunächst gelesen und durchlebt sein will. Die zahlreichen Notenbeispiele dieses Buches sind zuvörderst dieser Tatsache geschuldet und dienen so gesehen weniger dem abstrakten Anschauen der Werke als ihrer Verlebendigung. Das denkwürdige Brahms-Wort »In meinen Tönen spreche ich« erweist sich hierbei in umfassendem Sinne als ästhetischer Leitgedanke für Brahms' Schaffen. Es bezeichnet eine Musik, die ohne Beiwort auskommt und doch präzise sprachfähig sein will.

Von Herzen danken möchte ich allen, die mich beim Zustandekommen dieses Buches unterstützt haben. Dies sind zunächst die Mitarbeitenden der involvierten Bibliotheken und Archive; besonders seien erwähnt: Dr. Ingrid Fuchs (Archiv der Musikfreunde Wien), Dr. Markus Ecker † (Bibliothek der Hochschule für Musik und Tanz Köln), Wolfgang Günther (Universitätsbibliothek Frankfurt / M.), die Damen und Herren der Universitätsbibliothek Basel, der Bibliothek der Musikakademie Basel und des Instituts für Zeitungsforschung der Stadt Dortmund sowie schließlich Ilka Hecker als Geschäftsführerin der Brahmsgesellschaft Baden-Baden, die mir freundlicherweise einen Studienaufenthalt im Brahms-Haus Lichtental gewährte. Des Weiteren gilt mein großer Dank allen Kollegen und Freunden, die dieses Projekt mit Anregungen, Kritik und Korrekturen inspiriert, begleitet und unterstützt haben. Dies sind insbesondere Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen, Regula Bänziger, Prof. Bernhard Haas, Alain Gehring, Andreas J. Winkler, Dr. André Baltensperger und Prof. Stefan Rohringer. Ferner danke ich meiner Mutter Christa Schild für mehrfaches Korrekturlesen und Robin Moll für die akkurate Erstellung der Notenbeispiele. Ganz besonders bedanke ich mich beim Bärenreiter-Verlag, vor allem bei Dr. Jutta Schmolz-Barthel, Kara Rick und Daniela Weiland für die kompetente Betreuung und umsichtige Gestaltung dieses Buches.

Basel, im Frühjahr 2022

Johannes Schild

# I. EINLEITUNG

Die Symphonie sei ein »Weltbild in Tönen«, so lautet ein geflügeltes Wort. Es ruft zu Beginn dieses Essays in Erinnerung, dass sich die Symphonie in ihrer jahrhundertelangen Geschichte schon früh als eine Gattung verstand, deren Musik über sich selbst hinausweist. Bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert war von solcher ›Welthaltigkeit‹ der Symphonie die Rede – exemplarisch bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, der sie als den »höchsten Triumph der Instrumente« rühmte und darin »eine ganze Welt, ein ganzes Drama [von] menschlichen Affekten ausgeströmt« sah, oder ähnlich bei E. T. A. Hoffmann, der befand, die Symphonie sei »insonderheit durch den Schwung, den Haydn und Mozart ihr gaben, das Höchste in der Instrumentalmusik – gleichsam die Oper der Instrumente geworden«.¹

Der Devise vom »Weltbild in Tönen« begegnet man heute beinahe nur noch mit Blick auf die Symphonien Gustav Mahlers, meist als Echo auf Mahlers eigene Werkkommentare – seine Dritte Symphonie etwa nannte er ein Werk, »in welchem sich [...] die ganze Welt« spiegelt.² Während Mahler aber bei solchen Zuschreibungen vor allem auf die vokal-instrumentalen Werke zielte, seine »Symphonie-Kantaten« also, verstand sich die Metapher vom »Weltbild in Tönen« ursprünglich ganz anders, nämlich im Sinne Wackenroders als Apologie der instrumentalen Symphonie klassischen Typs.³ Geprägt wurde sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch Moriz Carrière, einen Schriftsteller und Philosophen, der seinerzeit zum Kreis um den Münchner Dichter Paul Heyse gehörte und dort in den 1870er-Jahren auch mit Johannes Brahms zusammentraf.⁴ In seiner 1859 erschienenen *Aesthetik* heißt es: »Die Vollendung der Instrumentalmusik ist die Symphonie. Sie gibt ein Weltbild in Tönen.«⁵

## Historisches

Bedenkt man das Erscheinungsjahr von Carrières Schrift, wirkt sein Lob der instrumentalen Symphonie fast ein wenig aus der Zeit gefallen. Längst wurde ja offen diskutiert, ob sich die Gattung Symphonie nicht insgesamt überlebt habe, ob nicht, wie Wagner formulierte, »die letzte Symphonie bereits *geschrieben sei*«. <sup>6</sup> Bezeichnend ist, dass sich 1859, dem Jahr in welchem Carrières *Aesthetik* in Leipzig erschien, ebendort die sogenannte Neudeutsche Schule gründete, ein Bündnis jener ›Zukunftsmusiker‹ um Franz Liszt und zunächst auch Richard Wagner, deren Reformeifer es in vorderster Linie auf die klassische Symphonie abgesehen hatte. Mit der Vertonung von Schillers »Ode an die Freude« im Finale der Neunten Symphonie, so das neudeutsche Credo, habe Beethoven der Symphonik verbindlich einen neuen Weg gewiesen, nämlich abseits der klassischen instrumentalen Form in einem musikalisch-dichterischen Amalgam der Künste. Die Zukunft gehöre damit Sinfonischer Dichtung, Programmsymphonie und Musikdrama, und in letzter Konsequenz der Utopie des sogenannten »Gesamtkunstwerks«, wie sie Wagner in frühen Schriften formuliert hatte.

Mit dem Erstarken der Neudeutschen entstand ein grundlegender musikästhetischer Richtungsstreit. Die Rolle des Antagonisten fiel dabei dem konservativen Wiener Kritiker Eduard Hanslick zu, Verfasser einer seinerzeit viel gelesenen Abhandlung mit dem Titel *Vom Musikalisch-Schönen*. <sup>7</sup> Das Buch, welches Hanslick 1854 als junger Mann von 29 Jahren veröffentlicht hatte und in den folgenden Jahrzehnten in zahlreichen Neuauflagen verbreiten ließ, unternimmt es, anknüpfend an Hegels Parallelsetzung von Inhalt und Form die Wirkung von Musik jenseits der romantischen Gefühlsästhetik zu bestimmen. <sup>8</sup> Was zunächst der publizistische Versuch war, eine sachliche Alternative zur »wuchernden Metaphorik« des Musikschrifttums seiner Zeit zu formulieren, <sup>9</sup> mauserte sich bald zur Kampfschrift gegen das neudeutsche Kunstideal, ließ sich doch Hanslicks Verständnis von »absoluter Musik« leicht als Dogma einer Musik deuten, die allem ›Außermusikalischen‹ und damit auch jeder Vereinigung der Künste abzuschwören habe. »Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik«, schrieb er, <sup>10</sup> und so könne und solle Musik weder Gefühle ausdrücken, noch auf Inhalte außer ihrer selbst verweisen.

Einspruch gegen Hanslick erhob sich indessen nicht nur von Protagonisten des neudeutschen Lagers wie Franz Liszt und Ferdinand Graf Laurenzin,<sup>11</sup> sondern auch seitens einer klassisch disponierten Musikästhetik, etwa von August Wilhelm Ambros und Moriz Carrière. Letzterer schrieb in seiner *Aesthetik*: »Hanslick's Polemik ist im Recht, wenn sie gegen die Meinung geht als ob die Musik die materielle Erregung von Leidenschaften, die realistische Abschilderung von Empfindungen zur Aufgabe habe; allein er hat schon nicht mehr recht, wenn er sagt die Darstellung bestimmter Gefühle liege nicht in den Mitteln der Tonkunst.«<sup>12</sup>

Hanslick seinerseits blieb nicht nur bei seinem Standpunkt, er radikalisierte ihn in einer Weise, die der Fortschrittspartei weitere Angriffsflächen bot. Mit der zweiten Auflage des *Musikalisch-Schönen* (1858) verkürzte er die komplexe Form-Inhalt-Frage in der Musik zusehends zu einer Dichotomie von Inner- und Außermusikalischem, sodass sich im Grunde bestätigt fühlen konnte, wem eine absolute Instrumentalmusik ohnehin nur leeres Spielwerk bedeutete. Eine ›Welthaltigkeit‹, wie man sie der Symphonie traditionell zugeschrieben hatte, war mit Hanslicks Ästhetik nun gänzlich unvereinbar geworden. Über Mozarts große g-Moll-Symphonie, die er als Beispiel anführte, schrieb er lakonisch, sie sei »Musik und weiter nichts«.<sup>13</sup>

Rückblickend betrachtet irrte Hanslick in seiner Vereinnahmung der Klassiker vermutlich ähnlich grundlegend, wie die Neudeutschen mit der ihren. Denn so wenig Beethoven die ›Neunte‹ in der Absicht schrieb, im neudeutschen Sinne der klassischen Symphonie den Todesstoß zu versetzen (bekanntlich skizzierte er im Anschluss eine rein instrumentale zehnte Symphonie<sup>14</sup>), so wenig plausibel war es, die Klassiker fürs Konzept einer einseitigen Formalästhetik in Anspruch zu nehmen. Im Gegenteil: ›Außermusikalisches‹ zu tabuisieren, wie Hanslick es unternahm, hätte außerhalb der Vorstellungswelt des späten 18. Jahrhunderts gelegen. Zwar verblasste um 1740 die barocke Figurenlehre und mit ihr ein Teil der Affektwirkungen, die sich die Musik im Wechselspiel von grammatischer Norm und kunstvoller rhetorischer Abweichung bis dato erschlossen hatte. Neues Leitbild allerdings wurde nicht das müßige Spielwerk der ›tönend bewegten Formen‹, sondern eine Musik, die sich umfassender denn je als »Sprache des Herzens« verstand.<sup>15</sup> Diesem Ideal zu entsprechen, machte fortan einen Komponisten aus, wovon die Wiener Klassiker vielfach Zeugnis ablegten.

Mozart etwa äußerte sich in diesem Sinne über Haydns reiche musikalische Empfindungssprache: »Keiner aber [...] kann alles, – schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und alles gleich gut; als – Joseph Haydn.«<sup>16</sup> Und in einem Brief an seinen Vater aus dem Jahr 1781 sprach er ähnlich blutvoll auch über eigene Komponieren. Zur Arie Nr. 4 »O wie ängstlich, o wie feurig« aus der *Entführung* heißt es hier: »auch ist das klopfende Herz schon angezeigt: die Violinen in Oktaven. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto im Unisono ausgedrückt ist,« usw.<sup>17</sup>

Der Irrtum Hanslicks wird in solchen Aussagen augenfällig, geben sie doch ein frühes Zeugnis dessen, was er dereinst als die »verrottete Gefühlsästhetik« anprangern sollte, vor der es das Erbe der Klassiker zu bewahren gelte.<sup>18</sup>

## Brahms und die Symphonie

Johannes Brahms betrat also unwegsames Gelände, als er 1876 im Alter von 43 Jahren und nach jahrzehntelangem Zögern seine Erste Symphonie präsentierte. Die Wirkungsgeschichte des Werkes verlief dementsprechend erratisch. Kaum zu überhören ist, dass er in seinem mit Spannung erwarteten symphonischen Debüt ein Werk großen und leidenschaftlichen Zuges intendierte – das würdigte zum Teil auch die neudeutsche Musikkritik.<sup>19</sup> Gleichwohl war schon bald der Stab über Brahms' Symphonik gebrochen, und man dichtete ihr eine rückwärts-gewandte philisterhafte Parteiräson an, die mehr ihrer klassizistischen Manier anhing, als den Zeitgeist zu lebendigem Ausdruck zu bringen.

Was war also geschehen? Gab hier tatsächlich die Musik den Ausschlag, die ja in klassischer Viersätzigkeit und ohne programmatische Überschriften daherkam – oder waren es eher äußere Zuschreibungen? Vieles spricht für Letzteres: Da war einmal der begreifliche Argwohn gegen Brahms' freundschaftlichen Verkehr mit Hanslick seit seinen ersten Aufenthalten in Wien ab 1862. Vor allem aber belastete ein früher musikpolitischer Fehltritt den aufstrebenden Komponisten, nämlich seine Unterschrift auf dem Entwurf einer »Erklärung« gegen die Neu-

deutsche Schule aus dem Jahr 1860. Hier vor allem lag wohl die Ursache für das Etikett ›konservativ‹, das fortan an seinen Werken haften sollte, war sich die Musikkritik doch bis dato keineswegs einig gewesen, in welchem politischen Lager sie den jungen Musiker verorten sollte.

Zunächst hatte man Brahms sogar eher den »Zukunftsmusikern« zugerechnet, und es kursierte die hübsche Anekdote, ihm sei im November 1853 anlässlich seines Leipziger Debüts »ein verheißungsreicher Empfang« im Hause des späteren Neudeutschen Franz Brendel bereitet worden, bei dem »Berlioz den jungen Mann tiefbewegt mit beiden Armen umfaßte und an sein Herz drückte«. <sup>20</sup> Nach der besagten »Erklärung« und im Zuge wachsender Verhärtung der Parteifronten wendete sich allerdings das Blatt, und Brahms wurde schließlich zusehends zu dem versimpelt, was er in landläufiger Vorstellung teilweise bis heute blieb: ein strenger, etwas altväterischer Klassizist, ein ostentativer Statthalter Beethovens und Bannerträger der Absoluten Musik, und nicht zuletzt: ein Gegner Wagners.

Die Neubestimmung dieses zeitweise regelrecht zum Klischee gewordenen Brahmsbildes beschäftigt die Forschung unterdessen zunehmend. Zwar gilt Brahms weiterhin als gediegener Formenkünstler und Konservator alter Werte sowie – ins Progressive gewendet – als vielbewunderter Protagonist einer thematischen Arbeit im Sinne von Schönbergs Begriff der »entwickelnden Variation« (s. Kap. VI). Eine deutliche Aufwertung erfuhren daneben allerdings inhaltsästhetische Sichtweisen. Brahms, das zeigen neuere Studien zur Klavier- und Kammermusik wie auch zu seinem Liedschaffen, wird längst auch als Schöpfer einer hintergründigen musikalischen Poesie wahrgenommen, deren Zweifel und Abgründe den Heutigen womöglich näher stehen, als die gebildeten Sujets der selbst ernannten ›Zukunftsmusiker‹. <sup>21</sup>

Den Symphonien als zentraler Werkgruppe der Reifezeit wird diese gewandelte Sicht allerdings teilweise noch zögernd zuteil, was sicher auch am hermetischen Augenschein dieser Werke liegt; sie tragen weder Widmungen noch sonst ein erhellendes Beiwort und scheinen der Vorstellung vom »absoluten« Musiker Brahms somit in besonderem Maße zu entsprechen. Exemplarisch ist hier ein Beitrag für die Donaueschinger Musiktage 2014 von Johannes Kreidler. »Absolute Musik« definierte Kreidler zunächst ganz in Hanslicks Sinne als eine Musik, die sich »gegen semantische Bedeutungen von Klang [verwahre],

wie sie etwa durch andermediale Zusätze [...] oder durch sogenannte Fremdreferenzen«, sprich: »klar erkennbare Zitate und Allusionen« geschehen. Paradigmatisch für diesen Musikbegriff, so weiter, stünden »die Symphonien Johannes Brahms' oder Karlheinz Stockhausens *Klavierstücke*.«<sup>22</sup>

Wo es um mehr als nur den »Formenkünstler« Brahms geht, das zeigt dieser Passus, bleiben die Symphonien bis heute mitunter ausgeklammert; stattdessen richtet sich der Fokus hier gerne aufs instrumentale Frühschaffen, wo etliche »inhaltsästhetische« Äußerungen des jungen Brahms alias »Fritz Kreisler junior« der Interpretation vergleichsweise sicheren Boden bieten.<sup>23</sup> Die zurückliegende Entdeckung und Veröffentlichung eines bekenntnishaften Brahms-Briefes zum Gehalt der Zweiten Symphonie stellt somit einen seltenen Glücksfall dar, der zumindest punktuell eine veränderte Werksicht eröffnete.<sup>24</sup> Vor allem aber erbrachte sie den unabweisbaren Beleg, dass sich das Schaffen des Meisters auch in späten Jahren und namentlich in den Symphonien nicht in »tönend bewegten Formen« erschöpfte, dass einer im Werk begründeten Inhaltsästhetik also auch hier jede Berechtigung zukommt.

Verständlich bleibt die Zurückhaltung auf diesem Gebiet vor allem aus historischer Sicht, zieht sie doch ihre Lehren aus den frei poetisierenden Beethoven- und Brahms-Deutungen, wie sie trotz Hanslicks Feldzug für die Sachlichkeit noch um die Jahrhundertwende kursierten und seither massiv in die Kritik gerieten.<sup>25</sup> Giselher Schuberts mit Blick auf Brahms' Dritte Symphonie formuliertes Plädoyer für eine Wende »von inhaltsdeutender Hermeneutik zur kompositionstechnischen Analyse«<sup>26</sup> ist so gesehen zu begrüßen und entspricht auch dem Leitbild der vorliegenden Arbeit – allerdings nur soweit hier nicht das Kind mit dem Bade ausgeschüttet wird, und eine analytisch fundierte Inhaltsästhetik sich nicht am Ende in einem Topf mit der fabulierenden Hermeneutik alter Schule wiederfindet.

In einer weiter gefassten Perspektive bleibt es auch aktuell ein lohnendes Ziel, den Symphonien einen stimmigen Platz innerhalb von Brahms' Gesamtwerk und nicht als Sondergebiet desselben zuzumessen. Allzu lange kursierte ja die Auffassung, der Lyriker und Kammermusiker Brahms habe mit dem Schreiben von Symphonien sein genuines Terrain verlassen und sich den Zwängen einer Gattung unterworfen,

die ihm eigentlich nicht lag. Weniger an Paul Bekkers Schlagwort von der »monumentalisierten Kammermusik« ist hier zu denken,<sup>27</sup> als an das Brahms-Bild Friedrich Nietzsches und seiner Anhänger. Diese sahen Brahms' symphonisches Konzept als schlechthin gescheitert an, da der Komponist unter dem Druck übermächtiger Vorbilder eben in der Symphonie nicht zur gleichen poetischen Qualität habe finden können, wie sie ihm im kleinen Rahmen glückte. Nietzsche wörtlich: »Brahms ist rührend, solange er heimlich schwärmt oder über sich trauert – darin ist er ›modern‹ –; er wird kalt, er geht uns nichts mehr an, sobald er die Klassiker beerbt.«<sup>28</sup>

Die brahmskritischen Stimmen, die sich hinter diesem Verdikt versammelten, sind Legion, und meist setzten sie eo ipso voraus, was anhand der Werke eigentlich erst zu erbringen gewesen wäre, die Gewissheit des brahmsschen Wunsches nämlich, mit seinen Symphonien tatsächlich die Klassiker und vornehmlich Beethoven zu »beerben«. Repräsentativ ist hier ein Essay des bruckner- und mahlerfreundlichen Dirigenten Georg Göhler, erschienen drei Jahre nach Brahms' Tod. Die »echtesten und vollendetsten Werke, die Brahms geschaffen«, heißt es dort, seien jene, die sich »in den kleinen Formen der Lyrik« bewegen. »Seine Lieder und die Instrumental- und Chorsachen, die mit dem Lied im Stil verwandt sind,« verbürgten »Brahms den Platz in der Musikgeschichte, nicht die symphonischen Arbeiten.« Selbst die beiden Orchester-Serenaden des Komponisten (op. 11 und 16) – Brahms' frühe symphonische Gehversuche und in der heutigen Repertoirepraxis kaum mehr relevant – stünden demnach über den Symphonien. Göhler wörtlich:

»Brahms war auf dem rechten Wege *seiner* Kunst, als er die schönen Blüten seiner Phantasie zu zwei duftigen Kränzen zusammenwand, die nichts sein wollten, als Gewinde aus Blättern, Blumen und Ranken [gemeint sind die beiden Serenaden, d. V.]. Das war das Feld, auf dem der große Liedermeister neue köstliche Gaben hätte geben können, freundliche Gebilde für behagliche Stunden. Aber die Lorbeeren Beethovens, der Fluch junger Musiker, die Neunte, ließ ihn nicht schlafen. Und so kam's zunächst zum Klavierkonzert in D-moll, zur Symphonie mit Klavier. Für alle Zeiten wird man bewundern müssen, wie Brahms mit stolzer Verachtung alles Gefälligen, ohne Rücksicht auf Virtuosen und Publikum, hier den Versuch machte, im Geiste Beethovens zu schaffen.

Das war op. 15! Erst mit op. 68 wagte er den zweiten Ansturm. Ich meine, schon das gibt zu denken! Diesmal war's eine Symphonie, [...] eine Neunte in Brahms'schem Kolorit, aber ohne die Gewalt der Gedankenführung und Verarbeitung wie im Vorbild. [...]

Brahmsens Kraft ist an Beethoven gescheitert. In seiner nächsten Symphonie ist zum Glück wieder mehr Serenadenton. Aber schon in der dritten kommen wieder ›groß gedachte‹ Dinge vor, die nicht sind, was sie scheinen. Bei den Stellen, wo's um die Welt geht, strahlen die Farben bei Brahms kein Licht, obwohl alle Nebel geschwunden sind. [...] auf den Spuren Beethovens ist Brahms eben immer wieder zwar zu künstlerisch gediegenen Leistungen voll vieler schöner Einzelheiten, aber nie zu einem wirklich großen Stil gekommen. Der war ihm von Natur versagt und darum unerreichbar.«

Man möge »ehrlich sein«, schließt der Autor, »und anerkennen, was anzuerkennen ist, und fallen lassen, was es verdient. Brahms ist als Lyriker so groß, daß er es nicht nötig hat, wegen seiner Versuche, Beethovenische Felsenbauten aufzutürmen, nachsichtig behandelt zu werden.«<sup>29</sup>

Richtig an alledem ist sicher die Würdigung des Lyrikers Brahms und der ihm immerhin zugestandenen ›Modernität‹; ganz außer Acht bleibt indessen, welch persönlicher Fundus in diesen Eigenheiten gerade dem Symphoniker Brahms zu Gebote stand. »Brahmsens Kraft ist an Beethoven gescheitert«, lautet somit das Fazit einer Betrachtungsweise, die mit Blick auf die Symphonien kurzerhand dieses Singuläre des Komponisten vorab herausrechnet.

In Wahrheit will Brahms' Symphonik ähnlich unikat betrachtet sein, wie diejenige Bruckners oder Mahlers, und weder die enge Fixierung auf die Beethoven-Nachfolge noch überhaupt eine Zuschreibung zu gewissen ›Schulen‹ oder ›Richtungen‹ kann hier Raison d'être sein. Das gilt nicht zuletzt auch für die Rückprojektion auf die »Schumann'sche Schule« (Schubring) bzw. auf eine Art »dritte Partei« zwischen »Progressisten« und »Reactionären« (Bagge), wie sie bis heute versucht wird. Derlei gründet meist auf einem Kurzschluss vom frühen Brahms auf die Werke der Reifezeit – mit allen Zweifeln, die naturgemäß daran haften, denn so unbestritten es ist, dass Brahms sich in den 1850er-Jahren »in den Schumann'schen Bannkreis« gezogen fühlte, so sicher ist auch, dass er sich in der Periode seiner symphonischen Hauptwerke weitgehend daraus gelöst hatte.<sup>30</sup> Wie »wenig gemein« Brahms mit Schumann habe,

betonte 1892 nicht nur der Musikgelehrte und Brahms-Freund Philipp Spitta,<sup>31</sup> sondern kurz darauf auch Brahms selbst. Im Jahr 1896, als sein symphonisches Schaffen längst abgeschlossen war, formulierte er eine prononcierte Selbsteinschätzung, aus der ersichtlich wird, dass er sich durchaus nicht einer ›Schumann-Partei‹ zugehörig fühlte. Brahms wörtlich: »Schumann ging den einen, Wagner den anderen, ich den dritten Weg.«<sup>32</sup>

Dieses Brahms-Wort vom »dritten Weg« – bis dato weithin ungehört – ist zweifellos der Mühe wert, nach seinem tieferen Sinn befragt zu werden: Erstaunlich die fast kühle Relativierung der innigen Sonderbeziehung zum Freund und Wegbereiter Schumann – kein Wort davon, gleichzeitig auch keines zu einer etwaigen Feindschaft gegen Wagner. Stattdessen das sachliche Gruppenbild dreier Kunstgenossen, die souverän ihre Bahnen ziehen. Bemerkenswert auch, welche Namen neben diesem Triumvirat ungenannt bleiben, denn es sind nicht nur die der unliebsamen Gegenspieler Bruckner und Liszt, sondern auch einer Anzahl hochgeschätzter Zeitgenossen wie etwa Dvořák, Verdi oder Johann Strauß. Für eine Positionsbestimmung zwischen seinen komponierenden Zeitgenossen fielen für Brahms offenbar weder persönliche Vorlieben noch modische Parteibildungen ins Gewicht. Was zählte, war ein bestimmter künstlerischer Rang, und hier kamen ihm ersichtlich nur Schumann und Wagner als Vergleichsgrößen in Betracht.

Rückblickend auf den berühmten »Neue Bahnen«-Aufsatz, mit dem Robert Schumann 1853 den 20-jährigen Brahms der Musikwelt bekannt machte, könnte man fast von einer Vorrede zu diesem Brahms-Wort vom »dritten Weg« sprechen. Der Schlussabsatz von Schumanns Artikel lautete: »Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte.«<sup>33</sup>

Fraglos erblickte Brahms im Triumvirat Schumann/Wagner/Brahms ein solches »Bündnis verwandter Geister«: sie gingen ihren eigenen Weg, aber sie erkannten und respektierten einander. Den Akteuren im musikalischen Parteienstreit seiner Zeit mochte derlei eine provozierende Vorstellung sein. Und doch war es wohl nur eines von etlichen Beispielen für die, wie Jean Cocteau einmal formulierte, »tief freundschaftlichen Kontakte, die in Wirklichkeit zwischen solchen Menschen bestehen, die die verschiedensten Werke schaffen und deren

Parteilänger sich einbilden, daß sie einander hassen«; dies, so weiter, gelte »von allen Künstlern, die sich zu widersprechen scheinen, sich aber im totalen Engagement ihres Geistes vereinigen, welcher Richtung sie auch angehören mögen.«<sup>34</sup>

## Eine maliziöse Beziehung

Wer über Brahms spricht, kann über Hanslick nicht schweigen, da sei hier keine Ausnahme gemacht. Dass dessen zugespitztem Begriff von »absoluter Musik«<sup>35</sup> lange die Deutungshoheit über Brahms' Werk eingeräumt wurde, sollte allerdings als das verstanden werden, was es ist: ein historischer Irrtum, der sich überwiegend dem besagten Parteienwesen verdankte. Die quasi freundschaftliche Verbindung, die Brahms in den Wiener Jahren mit Hanslick unterhielt, kann jedenfalls nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihm dessen Ästhetik zeit lebens fremd blieb. Schon 1856 teilte er Clara Schumann lapidar mit: »[Hanslicks] Buch, ›Vom musikalisch Schönen‹ [...] wollte ich lesen, fand aber gleich beim Durchsehen so viel Dummes, daß ich's ließ.« Und Jahrzehnte später, gegen Ende seiner Laufbahn, resümierte er: »Ich glaube, daß Hanslick zu meiner Musik niemals ein wirkliches Verhältnis gehabt hat.«<sup>36</sup>

In Wahrheit dürften es hauptsächlich pragmatische Gründe gewesen sein, die den Komponisten nach der Übersiedlung nach Wien rasch mit Hanslick in Beziehung treten ließen: Brahms war seinerzeit ein ehrgeiziger junger Musiker und stets bemüht, »mit den Zeitungsrezensenten in gutem Verhältnis zu stehen,« wie der Budapester Verleger Norbert Dunkel hervorhob – auch Heinrich Schenker vermutete in dieser Hanslick-Nähe vor allem »Pressedienerie.«<sup>37</sup> Dass Brahms in Wien schon bald bei dem großen Kritiker vorsprach, ist also wenig überraschend, zumal Hanslick bei allem Trennenden als ehemaliger Prager »Davidsbündler« immerhin ein Stück geistige Heimat mit ihm teilte.<sup>38</sup> Die vielberufene geistige Allianz Brahms/Hanslick, die der Musikgeschichtsschreibung lange als feste Größe galt, hat es augenscheinlich aber weder damals noch in späteren Jahren gegeben. Schon drei Jahre nach Brahms' Tod veröffentlichte der Wiener Musikschriftsteller Max Graf eine Studie, wonach das angeblich so harmonische Verhältnis der

beiden Männer eher eine Art Teufelspakt gewesen sei. Brahms, so Graf, sei »durch die Freundschaft eines Journalisten entehrt geworden«, und weiter: »Wusste Brahms [...] nicht, dass Hanslick zu den [sic!] Intimsten und Charaktervollsten seiner Kunst in einem so unverständigen Verhältnis stand, wie zu jeder anderen modernen grossen Kunst, und dass dieser ihn mit satanischer Klugheit nur benützte, um dem verhassten Wagner einen Gegenpapst entgegenzustellen?«<sup>39</sup>

Ähnlich ließ sich Wilhelm Furtwängler vernehmen, der 1933 in seinem Wiener Festvortrag zu Brahms' einhundertstem Geburtstag ausführte: »Wie sehr ihn auch erklärte Freunde mißverstanden, zeigt ein Blick auf das, was sein publizistischer Parteigänger und persönlicher Freund Hanslick über ihn und seine Werke zu schreiben wußte. Wie wenig sagend, wie an der Hauptsache vorbeigeredet erscheint uns das heute. Und man kann sich wohl vorstellen, wie es Brahms oftmals zumute sein mochte in einer Welt, wo das als der Inbegriff des Verständnisses für seine Kunst galt.«<sup>40</sup>

Ein erhellendes Zeitdokument stellt der 2007 publizierte Briefwechsel zwischen Brahms und Hanslick dar. Zu lesen ist hier, was die beiden bedeutenden Männer sich tatsächlich zu sagen hatten; es war allem Anschein nach wenig, was über den Austausch bildungsbürgerlicher Artigkeiten hinausging. Brahms überschrieb seine Briefe meist mit der ungewöhnlich blumigen Anrede »Mein lieber Freund« oder »Liebster Freund« und scheute sich nicht, zu Beginn der Korrespondenz mit einer geradezu infamen Ergebenheitsadresse aufzuwarten, einem präziösen Loblied nämlich auf Hanslicks Hauptschrift *Vom Musikalisch-Schönen*, für die er im oben zitierten Brief an Clara Schumann nur Verachtung übrig gehabt hatte: »Großen Dank muß ich dir noch sagen für dein vortreffliches Buch vom Musikalisch-Schönen, dem ich genussreichste Stunden, Aufklärung, ja förmlich Beruhigung verdanke. Jede Seite ladet ein, auf das Gesagte weiter fort zu bauen, die schönsten Durchführungen zu versuchen und da hiebei ja, wie du sagst, die Motive die Hauptsache sind, so verdankt man dir immer den doppelten Genuß. Für den aber, der seine Sache so versteht, gibt's überall zu thun in unserer Kunst und Wissenschaft, und ich will wünschen, uns werde bald über Anderes so schöne Belehrung.«<sup>41</sup>

Gemessen am Briefstil, den Brahms echten Freunden gegenüber pflegte, zeugen solche Schmeicheleien von einer fast atemberaubenden

Mimikry – zugleich durchzogen von fein gesponnener Ironie gegenüber dem mächtigen Wiener Kritiker. Brahms' ausgefallene Formulierung etwa, er habe dem »vortrefflichen Buch [...] Beruhigung« zu verdanken, mag nicht bloß durchblicken lassen, dass er bei der Lektüre behaglich eingnickt ist, sie greift zugleich tief in den intellektuellen ›Giftschrank‹, stellt das Attribut »beruhigend« doch in diesem Kontext ein durchaus boshaftes Kompliment dar. »Philosophie ist das Gegenteil aller Beruhigung und Versicherung,«<sup>42</sup> schrieb Heidegger 1929, und schon Anton Bruckner benutzte das maliziöse Wort, ausgerechnet um Brahms' Musik herabzusetzen. Bruckner wörtlich: »Wer sich durch Musik *beruhigen* will, der wird der Musik von Brahms anhängen; wer dagegen von der Musik *gepackt* werden will, der kann von jener nicht befriedigt werden.«<sup>43</sup> Man ahnt, Brahms' Laudatio auf Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* war eigentlich ein Danaergeschenk, das in jedem einzelnen Satz eine beißende Kritik verbarg: Bekannte er etwa, jede Seite lade dazu ein, »auf das Gesagte weiter fort zu bauen [und] die schönsten Durchführungen zu versuchen,« steckt darin in Wahrheit der Vorwurf von Oberflächlichkeit und mangelnder Ausarbeitung – ähnlich doppelbödig sein abschließender Wunsch, »uns werde bald über Anderes so schöne Belehrung«, heißt er doch im Klartext, der Freund möge sich besser nicht mehr über Musik äußern. – In der Korrespondenz der Folgejahre kam der Komponist übrigens mit keiner Silbe mehr auf Hanslicks Hauptschrift zurück; offenbar war sein Bedürfnis, hier »weiter fort zu bauen« und schöne »Durchführungen zu versuchen«, doch weniger ausgeprägt als behauptet.

Das Konstrukt einer ›Anti-Fortschrittspartei‹ mit Brahms als künstlerischem und Hanslick als intellektuellem Kopf kann vor diesem Hintergrund ins Reich der Legende verwiesen werden. Max Grafts These, nach der Hanslick Brahms »mit satanischer Klugheit« benutzt habe, um eben dieser Partei ein prominentes Gesicht zu geben, trifft indes wohl nicht ganz den Kern der Geschichte, denn es war zweifellos auch Brahms, welcher aus dieser Mesalliance einen Vorteil zu ziehen glaubte. Der Opernkomponist Richard Heuberger, der dem Meister persönlich verbunden war, und dessen Erinnerungen zu den ergiebigsten Quellen zu Brahms' Leben und Werk zählen, vertraute seinem Tagebuch in diesem Zusammenhang Irritierendes über den berühmten Freund an. Demnach habe Brahms ihn und seine Werke insgeheim vor Hanslick

desavouiert und sei in ähnlicher Weise auch mit anderen aufstrebenden Komponisten in Wien verfahren. Anlässlich seiner neuen Oper *Mirjam* (*Das Manifest*), deren Manuskript er Brahms vertrauensvoll gezeigt hatte, machte Heuberger im Tagebucheintrag vom 4. Dezember 1892 seiner Enttäuschung Luft:

»Jetzt verstehe ich auch, was Kalbeck dieser Tage sagte: ›Schändlich ist, dass Brahms vor jedem neuen Werke in der Stadt herumläuft, um Stimmung dagegen zu machen. [...]«

Dann begegnete ich Goldmark, der mir sagte, dass er wisse, dass Brahms bei Brüll über meine Oper schändlich geschimpft habe. [...]

G.[oldmark] ist wütend über B.[rahms] und sagte: ›Ja, das ist eine Calamität in Wien für uns alle, dass kein Konzertprogramm ohne Rücksicht auf Brahms und Hanslick gemacht wird u. B.[rahms] die Kritik H.[anslick]s so beeinflusst. Brahms ist mein Laubfrosch. Wenn ich ihn sehe und spreche, so weiß ich wie H.[anslick] schreiben wird.«<sup>44</sup>

»Ohne Hanslick – geht's in Wien nicht,« klagte zu dieser Zeit auch Anton Bruckner,<sup>45</sup> und gab sich ebenfalls hinsichtlich Brahms' Rolle in diesem Ränkespiel keinen Illusionen hin. 1886 schrieb er: »Von Hanslick und leider auch von Brahms sind mir *für mich so kränkende* Geschichten erzählt worden, daß ich lieber darüber ganz schweige; aber mein Herz ist kummervoll!!!«<sup>46</sup> »Das war ein böser Mensch,« urteilte auch ein namentlich nicht genannter Teilnehmer an seinem Wiener Stammtisch über Brahms – und es fügt sich ins Bild, dass zum weiteren Kreis dieser Runde Hanslick gehörte.<sup>47</sup> Eine gewisse niederträchtige Facette in Brahms' Charakter, in der sicher auch eigene Blessuren und Zurücksetzungen ein Ventil fanden,<sup>48</sup> trat wohl tatsächlich in besonderem Maße im Umgang mit seinem ›Dämon‹ Hanslick zutage.

Brahms' komplizierte Beziehung zu Hanslick zu ergründen heißt, diese dunklen Punkte nicht zu verleugnen; in künstlerischer Hinsicht allerdings wurde dieser Komplex doch eher überschätzt. Was hier Not tut, ist eine Differenzierung zwischen dem Hanslick des journalistischen Tagesgeschäftes und jenem der großen musikästhetischen Grundsatzfragen. Relevant für Brahms' Musik ist ausschließlich letzterer, d. h. die Gretchenfrage bleibt die nach einer etwaigen Apologie von Hanslicks Lehre im Werk des Komponisten; das hässliche ›Wühlen‹ der beiden ungleichen Geister im Konzertbetrieb ihrer Zeit ist derweil

getrost auszuklammern und damit auch jene unheilige Männerfreundschaft, die vor allem es war, welche Brahms den Ruf eintrug, ein Bannerträger Hanslicks zu sein.

Der Komponist selbst zog diese Trennlinie überdeutlich: Dem Kritiker Hanslick suchte er schon früh zu gefallen – und war kleinmütig genug, noch gemeinsame Sache mit ihm zu machen, als er längst nicht mehr auf dessen Gunst angewiesen war. Auf der Ebene des ästhetischen Diskurses hingegen hielt er Distanz.

## Ästhetische Bestimmungen

Was waren aber konkret die Gründe, welche Brahms in Hanslicks Ästhetik »so viel Dummes« finden ließen? Er hat sich öffentlich niemals über Hanslicks Theorien geäußert, und die ablehnenden Kommentare im privaten Rahmen sind zwar scharf, aber unspezifisch. So setzt die Beantwortung dieser zentralen Fragestellung zunächst eine detaillierte Neubestimmung des brahmsschen Œuvres voraus und bleibt gesamt-haft deshalb dem letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit vorbehalten. Schon hier seien indes einige Positionen aufgefächert, in denen die ästhetischen Vorstellungen von Brahms und Hanslick offenkundig inkommensurabel waren.

Da ist zunächst Hanslicks Formel der »tönend bewegten Formen«, eigentlich eine evidente Definition des musikalisch Schönen, hätte er sie nicht mit der Zeit abgeriegelt gegen alles, was Musik eben auch ist. Carl Dahlhaus machte darauf aufmerksam, dass sich in der ersten Auflage des *Musikalisch-Schönen* Passagen finden, die der Musik noch umfassendere ästhetische Dimensionen zumessen, dass Hanslick sie aber später strich, so »als schäme er sich des metaphysischen Enthusiasmus, zu dem er sich hatte hinreißen lassen.«<sup>49</sup> Der Schlussabschnitt der Ausgabe von 1854 lautete: »Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das

Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.«<sup>50</sup>

Offenkundig stand die Frage nach Form und Inhalt in der Musik hier noch auf anderem Fundament, als im »modernen Formalismus« (Dahlhaus),<sup>51</sup> zu dem Hanslick die Essenz seiner Schrift nachträglich verengte. Den Satz von den »tönend bewegten Formen«, reduzierte er am Ende zum Versuch, »die Form des Kunstwerkes als das Schöne von jeglicher Relation zur Realität des Komponisten und des Hörers zu befreien«, wie Andreas Eichhorn formulierte,<sup>52</sup> und gerade in dieser Lesart wird Brahms' Distanz zu Hanslicks Theorie unmittelbar begreiflich: Zu komplex scheint demgegenüber sein eigener Zugang zur musikalischen Form, zu vielgestaltig auch in ihrer Vermittlung zur empirischen Welt des Komponisten und dabei im Übrigen jedem akademischen Formalismus abhold, der ihm so oft unterstellt wurde.<sup>53</sup> Brahms liebte in seinen Symphonien das Experiment und präsentierte mit allem Respekt für den überkommenen Rahmen je individuelle klein- und großformale Lösungen, die nicht bloß originell, sondern auch weit mehr als oft angenommen dem geschuldet sind, was hier vorläufig noch als »außermusikalisch« zu bezeichnen wäre. Zuweilen schlüpft dabei die traditionelle Form gleichsam in die Rolle des gestrengen Gegenparts seines unbedingten Ausdruckswillens. Im Resultat entsteht so eine explosive Spannung zwischen einem strikt gediegenen Formkonzept und den darin aufgestauten eruptiven Kräften, wie sie etwa in den Coda-Abschnitten seiner Symphoniesätze mitunter hervorbrechen.

Musterbeispiel solcher Dialektik ist die Passacaglia der Vierten Symphonie, deren flammendes inhaltliches Narrativ durch die rigorose »Mechanik« der Form in paradoxer Weise verstärkt wird (vgl. [Kap. X](#)). Diese Art, der Musik den Zaum anzulegen, um ihre Ausdrucksfülle zu steigern, mag hier direkt von Brahms' Vertiefung in die Musik Bachs herkommen, wo er vergleichbare ästhetische Überzeugungen vertrat. Über Joseph Joachims Vortrag der bachschen Chaconne lautete sein Urteil: »Er spielt sie ja herrlich – aber mir zu frei. Das muß felsenfest im Tempo stehen, dann kommt erst die rechte Leidenschaft herein.«<sup>54</sup> –

Dass der Autor des *Musikalisch-Schönen* zu solchen Verhältnissen im musikalischen Kunstwerk einen Zugang hatte, ist nicht erkennbar. Kläglich dürr wirkt am Ende sein musikalischer Formbegriff, nachdem

er ihn gleich einem ästhetischen ›Reinheitsgebot‹ aller Welthaltigkeit entbunden hat: »Die Musik«, so Hanslick, »besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen anderen Inhalt als sich selbst.«<sup>55</sup> Das radikal Antirömantische seiner Ästhetik wird hier deutlich, in welcher Hanslick, anders als er glaubte, nicht ein klassisches Ideal fortschrieb, sondern eher den Grundstein dessen legte, was erst ein halbes Jahrhundert später im Umkreis neoklassizistischer Tendenzen ins Werk gesetzt werden sollte. Strawinskys Diktum über die Fuge, sie sei für ihn »eine vollkommene Form, in der die Musik nichts jenseits ihrer selbst bedeutet«,<sup>56</sup> könnte ähnlich auch bei Hanslick stehen. Ebenso manch späte Äußerung Paul Bekkers, der einst als Protagonist der Inhaltsästhetik begonnen hatte, sich schließlich aber zum Ideengeber der Moderne wandelte und unter anderem als Schöpfer des Begriffs »Neue Musik« in Erinnerung blieb. Kunst dürfe nicht länger »vom Gefühl versklavt« werden, postulierte Bekker in den 1920er-Jahren und sah in »Leidenssuggestionen und [...] ihrer Erzeugung durch die Mittel der Kunst einen Mißbrauch dieser Mittel zu außerkünstlerischen Zwecken.«<sup>57</sup>

Begreiflich wird hier, wie ›modern‹ in gewissem Sinne Hanslicks Kampagne gegen die ›verrottete Gefühlsästhetik‹ im Grunde war, ebenso allerdings, warum ein Leidenschaftsmusiker wie Brahms dieses Konzept nur zurückweisen konnte – als Missverständnis nicht bloß seines eigenen, sondern auch des Schaffens der von ihm vergötterten Klassiker.

Nicht genug damit, dass Hanslick jede tiefere Beseelung von Musik suspekt schien, er nahm nicht Anstand, auch den Rezipienten zu maßregeln und zu mahnen, sich vom Kunstwerk ja nicht berühren und ergreifen zu lassen – Kants Wort vom »interesselosen Wohlgefallen« mag hier Referenzpunkt sein. So heißt es im *Musikalisch-Schönen*: »Wir setzen jenem pathologischen Ergriffenwerden das *bewußte* reine Anschauen eines Tonwerks entgegen. Diese kontemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affekt des Wilden und der schwärmende des Musik-Enthusiasten in Eine Klasse.«<sup>58</sup>

Auch an diesem Punkt war der Graben kaum zu überbrücken. Unzählig die Quellen, die bezeugen, dass Brahms für derlei unterkühlte Vornehmheiten nicht zu haben war und großer Kunst schwerlich anders als mit Hingabe begegnen konnte; »wie liebte Brahms die Klassiker!«, erinnerte sich ein Zeitzeuge, und weiter: »Mit glühender Begeisterung sprach er von ihnen, Tränen der Rührung standen ihm in den Augen,

wenn er einer Bach'schen Kantate oder eines der Konzerte gedachte.«<sup>59</sup> Entsprechendes wird mehrfach über Brahms' Vortrag eigener Werke berichtet,<sup>60</sup> ebenso über seine Begegnung mit Werken der bildenden Kunst, wo »die Offenbarung reiner, hoher Schönheit ihn leicht zu Thränen rührte.«<sup>61</sup> Lebensvoll wirkt noch heute eine Schilderung des Kölner Brahms-Freundes Victor Schnitzler, der in Erinnerung an eine Aufführung der Chorwerke op. 109 und 110 (letztere als Uraufführung) im Jahre 1890 in Brahms' Anwesenheit schrieb: »Bei der Aufführung im Saal des Konservatoriums saß ich in seiner unmittelbaren Nähe und bemerkte seine tiefe Ergriffenheit. Die Tränen liefen ihm über die Wangen und er äußerte: ›So gewaltig habe ich mir ihre Wirkung nicht gedacht!‹«<sup>62</sup>

Dagegen nun Hanslicks Feldzug gegen das »pathologische Ergriffenwerden« – es braucht wenig Fantasie, sich die Distanz und vielleicht auch persönliche Kränkung gegenwärtig zu machen, mit der ein Musiker wie Brahms solche Sueden zur Kenntnis nahm.

Zu alledem trat noch ein Grundproblem in Hanslicks Schrift, nämlich ihre unklare Adressierung im ästhetischen Diskurs: Als Gegenmodell zur bedenkenlos poetisierenden Hermeneutik seiner Zeit mochte sie ein kühner Wurf und aller Ehren wert gewesen sein; als Belehrung und Richtschnur fürs künstlerische Schaffen hingegen taugte sie nicht. Genau diese Intention aber suchte ihr Verfasser immer wieder zur Geltung zu bringen. Hanslick blickte ja auf ein Kompositionsstudium bei Václav Tomášek in Prag zurück und suchte wohl auch deshalb, hier auf Augenhöhe mitzureden. Im Grunde aber scheint seine Ästhetik von den ganzheitlichen Vorstellungen, welche die Arbeit eines Komponisten leiten, nichts zu wissen,<sup>63</sup> und es nimmt kaum Wunder, dass nicht nur Brahms hier einem substanziellen Austausch lieber auswich. Ganz ähnlich reagierte Wagner, wie eine Begebenheit zeigt, die Carl Hruby in seinen Bruckner-Erinnerungen schildert, und die – bei aller Parteilichkeit des Berichterstatters – wohl kein völlig falsches Licht auf die Verhältnisse wirft. Bei einem Wien-Aufenthalt Wagners sei es zu einer Zusammenkunft mit Hanslick gekommen, schreibt Hruby und fährt fort: »Der [...] Meister frug Hanslick, warum er denn seit Jahren einen derart gehässigen, ja, zuweilen unlauteren Kampf gegen ihn und sein Lebenswerk führe. Hanslick glaubte nun den Augenblick für gekommen, um vor Wagner seine ›musikalisch-schönen‹ Theorien auskramen zu können und hatte im Verlaufe des Gespräches die Unverfrorenheit, Wagner

geradezu vorschreiben zu wollen, wie derselbe componiren müsse, um sich sein kritisches Wohlgefallen zu erringen. Da erhob sich in flammender Entrüstung Wagner und sagte, mit der Hand nach der Thür weisend, zu Hanslick: ›Ich bitte, Herr Hanslick, dort ist die Thür'.«<sup>64</sup>

Neben dem glücklosen Antichambrieren bei den schöpferischen Geistern seiner Zeit verlief auch Hanslicks Dialog mit der eigenen Zunft eher zäh. »Ueber die mir sehr wohl bewußten Lücken meiner Darstellung muß ich mir mit der Hoffnung hinweghelfen, daß für die hier entwickelten Grundsätze noch ausführlicher Rede zu stehen mir einst vergönnt sein werde,« hatte er 1854 im Vorwort der ersten Auflage des *Musikalisch-Schönen* geschrieben und damit nicht nur Bereitschaft zum kritischen Diskurs über seine Thesen, sondern vor allem die Absicht bekundet, diese weiter zu differenzieren.<sup>65</sup> Dazu allerdings kam es nicht: Eine 1859 erschienene über 200-seitige Gegenschrift seines neudeutschen Kontrahenten Graf Laurenzin (vgl. S. 354, *Anm. 66*) quittierte Hanslick lediglich mit einer knappen Glosse in der Wiener *Presse*,<sup>66</sup> und auch sein Buch selbst erfuhr abgesehen von den erwähnten Streichungen kaum mehr als marginale Nachjustierungen. Noch anlässlich der Fassung letzter Hand aus dem Jahr 1902 – fast ein halbes Jahrhundert nach der Erstausgabe – gab er sich unbeeindruckt von den Zeitläuften und berief sich auf einen in Wahrheit längst überlebten Musikstreit: »Wollte ich hier in Polemik eingehen, auf alle Kritiken antwortend, welche meine Schrift hervorgerufen hat, so würde dies Büchlein zu einem erschreckend starken Band anschwellen. Meine Überzeugungen sind dieselben geblieben, desgleichen die Positionen und schroff sich gegenüberstehenden Musikparteien der Gegenwart.«<sup>67</sup>

Was als Diskussionsbeitrag im Konzert der musikästhetischen Konzepte seiner Zeit begonnen hatte, endete so als eine Art Partei-programm, dem zum Durchbruch zu verhelfen allerdings seinem Verfasser nicht mehr vergönnt war: denn so wenig die Neudeutsche Schule am Ende als ›Thinktank‹ des musikalischen Fortschritts Bestand haben sollte, so wenig konnte sich eine nüchtern-klassizistische Schule nach Hanslicks Doktrin etablieren. Zeitlebens wartete der »Bismarck der Musikkritik«, wie Giuseppe Verdi ihn nannte,<sup>68</sup> vergeblich darauf, dass sich ein einziger Komponist von Rang als tätiger Verkünder seiner Lehre bekennen würde – die Zuschreibung dieser Rolle an Brahms jedenfalls blieb allzeit ein Missverständnis.

Ein Zeitzeugnis des Komponisten Eduard Behm mag zum Schluss dieses Kapitels ein Schlaglicht auf den persönlichen Umgang von Brahms und Hanslick werfen. Behm hatte als junger Mann im Frühjahr und Sommer des Jahres 1890 Gelegenheit, des Öfteren mit Brahms zu verkehren, und wurde in Bad Ischl Zeuge eines Zusammentreffens Hanslicks mit Brahms. Er schrieb: »Auch der kleine Gewaltige, Eduard Hanslick, tauchte eines Tages in Begleitung seiner Frau auf, als sich unser Mahl dem Ende näherte. Wie tief und innig die freundschaftlichen Gefühle der beiden Männer zu einander gewesen sind, entzieht sich ganz meiner Beurteilung. Nach der Beobachtung an diesem Tage hätte man annehmen können, daß Brahms' Zuneigung zu Hanslick nicht sonderlich groß war. Denn kaum hatte er mit diesem einige Worte gewechselt, als er mir ein ›Behm, zahlen Sie mal‹ zuwarf, aufstand und, der Einwendung Hanslicks: ›Johannes, Du willst schon fort?‹ gar kein Gehör schenkend, mit mir davonzog. Das Peinliche für mich aber war, daß sich diese Scene eine halbe Stunde später im Café wiederholte. Auch von dort flüchtete er, nachdem Hanslick und seine Frau sich gerade zu uns gesetzt hatten.«<sup>69</sup>

Wie gravierend die Entfremdung, die aus dieser Momentaufnahme spricht, tatsächlich war, wissen wir nicht – sie dürfte am Ende aber wechselseitig gewesen sein, wie manch abfällige Rezensionen und Kommentare Hanslicks zu Brahms' reifen Werken illustrieren.<sup>70</sup> Brahms seinerseits reagierte darauf mit heimlicher Genugtuung, denn, so wörtlich, er wisse sich damit »in der sehr guten Gesellschaft Richard Wagners«.<sup>71</sup>

## II. DER »VIZEMEISTER«

»Ich habe es einmal zu Wagner selbst gesagt,  
daß ich heute der beste Wagnerianer bin.«

*Johannes Brahms*<sup>1</sup>

Brahms' erster und einziger publizistischer Beitrag zum Parteienstreit seiner Zeit war wie erwähnt die Unterschrift des damals 27-Jährigen unter den Entwurf einer »Erklärung« gegen die sogenannte Neudeutsche Schule.<sup>2</sup> Dieses glücklose Papier, das – vorzeitig publik geworden – Brahms reichlichen Spott der Neudeutschen eintrug, war von ihm ausdrücklich nicht gegen Wagner gerichtet. Ein Anti-Liszt-Manifest sollte es werden, ein Protest gegen Liszts neues musikalisches Weimar, dessen Hegemonialstreben nicht weniger als die »ganze nach-Beethoven'sche Entwicklung« für sich reklamiert hatte. Vergegenwärtigt man sich Franz Brendels Leipziger Rede von 1859, sozusagen die Gründungsakte der Neudeutschen, nimmt es nicht Wunder, dass der junge Brahms sich hier zu erhitzter Gegenrede hinreißen ließ. Brendel wörtlich: »in diesem Sinne schlug ich [...] die Bezeichnung: *neudeutsche Schule*, für die ganze nach-Beethoven'sche Entwicklung vor. Wir gewinnen dadurch zugleich an Uebersichtlichkeit der Gruppierung und an Einfachheit und Consequenz der Namen. Die protestantische Kirchenmusik bis mit Einschluß von *Bach und Händel* führt längst schon den Namen: altdeutsche Schule. Die unter dem Einfluß Italiens stehende Epoche der Wiener Meister ist die Zeit der Classicität, der ebenmäßigen Durchdringung von Idealeem und Realem. *Beethoven* reicht dem specifisch germanischen Norden wieder die Hand und eröffnet die neudeutsche Schule.«<sup>3</sup>

Brahms' Korrespondenz mit Joseph Joachim vom Mai 1860 dokumentiert, dass er hinsichtlich der geplanten Protestnote wiederholt auf namentliche Nennung Liszts drängte, auch weil er glaubte, Wagner sei damit aus der Schusslinie genommen: »Bei unsrer Abwehr kann niemand an Wagner denken«, schrieb er, und kurz darauf noch einmal: »Ich wünschte hauptsächlich, wir könnten den Namen Liszt anbrin-

gen, damit man uns nicht Verstocktheit gegen Wagner usw. vorwerfen kann.«<sup>4</sup> »Von einer etwaigen Wagnerfeindschaft war nirgendwo die Rede«, bestätigte auch Heuberger in seinen Brahms-Erinnerungen und ging noch einen Schritt weiter: Brahms, so Heuberger, habe ihm anvertraut, »daß sie damals Briefe von Berlioz, Wagner etc., offenbar zustimmend [!], erhalten hätten.«<sup>5</sup> Das riecht nach Verrat und schleichendem Zerfall der ›Schule‹ kaum ein Jahr nach ihrer Gründung und kündigt nebenbei bereits vom missliebigen Blick Wagners auf das neudeutsche Unternehmen, von dem noch eingehender die Rede sein wird.

Brahms' Hochachtung vor Wagners Schaffen, die sich schon in diesen Dokumenten ankündigt, blieb zeitlebens eine Konstante in seiner Musikanschauung. Wagner sei »einer der klarsten Köpfe, die je auf der Welt waren«,<sup>6</sup> erklärte er später und redete, wie Anton Door berichtet, oft »voll Ernst und mit Feuereifer von dem grossen Einfluss, den Richard Wagner auf den musikalischen Geschmack unserer Zeit gewonnen.« Brahms wörtlich: »Wagner, das ist jetzt der erste. Da kommt lange nichts nach ihm. Alles andere verschwindet momentan vor seiner Bedeutung, die nicht so bald einer begreift oder würdigt, so wie ich, und gewiss am allerwenigsten die Wagnerianer!«<sup>7</sup>

Mit dem blindgläubigen Halbwissen manch bekennder Wagner-Enthusiasten hatte all dies wenig zu tun, sehr viel hingegen mit einer umfassenden Kenntnis der Werke. Der Laden des Wiener Verlegers Albert Gutmann war für Brahms in dieser Hinsicht offenbar ein beliebter Anlaufpunkt, um mit den Partituren des Meisters in Zwiesprache zu treten. Gutmann berichtete: »Oft trat *Brahms* eine Stunde vor dem Mittagessen bei mir ein und studierte in einem stillen Winkel meines Arbeitszimmers die Partitur der ›Meistersinger‹, des ›Tristan‹ oder der ›Götterdämmerung‹. Jedesmal lud er mich beim Gehen ein: Ach, kommen Sie doch mit in den ›Igel‹.«<sup>8</sup>

Gutmann überlieferte auch einen denkwürdigen Auftritt Hugo Wolfs bei entsprechender Gelegenheit: »Als er [Hugo Wolf] noch viel in meinem Hause verkehrte, und sich des öfteren auch in meiner Musikalienhandlung im Hofopernhause aufhielt, öffnete er eines Tages die Tür meines Arbeitszimmers, in dem sich gerade Brahms bei mir befand, die Partitur der ›Meistersinger‹ vor sich aufgeschlagen. Wolf machte nun die unflätigsten Bemerkungen über den Komponisten des deutschen Requiems mit lauter Stimme, daß Brahms die Zornesröte ins Gesicht

stieg und ich Wolf unsanft zur Tür hinausdrängte. Ich ging ihm nach und erteilte ihm eine derbe Lektion, auf seine weiteren Besuche ein- für allemal verzichtend.«<sup>9</sup>

Im musikalischen Wien war Brahms' Wagner-Verehrung kein Geheimnis, und der spaßhafte Ehrentitel, den man ihm am Stammtisch bei »Gause« verlieh, traf hier ins Schwarze. Den »Vizemeister« nannte man ihn dort, denn, so die Begründung, »im Reiche der Töne gab es ja nur einen, den Freund und Feind den Meister nannte, und das war der Mann von Bayreuth«.<sup>10</sup>

Dass Brahms durchaus auch selbst »gern mal nach Bayreuth gefahren« wäre, geht aus Victor Schnitzlers Erinnerungen hervor – »allein inkognito«, so Schnitzler, »hätte sich das wohl nicht machen lassen, wäre er aber hingegangen, so hätte er die Villa Wahnfried besuchen müssen, und das habe er doch wohl mit Recht gescheut.«<sup>11</sup> So hielt es Brahms am Ende mit seinem wagnerkritischen Freund Joseph Joachim, der im Spätherbst 1876 scherzhaft bekannte, selbst ihn hätte die Reise zu den Festspielen gereizt – aber nur »wenn er einen Tarnhelm bekommen hätte.«<sup>12</sup>

Brahms' Fernbleiben von Bayreuth hatte indes auch praktische Gründe, denn die Aufführungen lagen in den fürs eigene Komponieren fruchtbaren Sommermonaten, was im Eröffnungsjahr 1876 in besonderer Weise ins Gewicht fiel (siehe [Kap. V](#)). Im Übrigen war Bayreuth nicht der einzige Ort, um Wagners Musik zu hören, zumal das Festspielhaus nach der Eröffnungssaison für fünf Jahre geschlossen blieb. In München, Wien und anderswo bestand zunehmend Gelegenheit dazu, und Brahms machte von ihr ausgiebigen Gebrauch. »Ich versäume nie, eine Oper von Wagner zu hören,« bekannte er,<sup>13</sup> und klagte erst in späten Jahren, dass ihn Aufführungen von Opern, durchaus nicht nur der wagnerischen, ihrer Länge wegen anstrengen würden. Anlässlich der Wiedereröffnung des Festspielhauses mit der Uraufführung des *Parsifal* 1882 stand allerdings ein Besuch der Festspiele noch einmal zur Diskussion, und dies obwohl Brahms nicht davon ausging, dass *Parsifal*-Aufführungen künftig gemäß Wagners Schutzklausel auf Bayreuth beschränkt bleiben würden: »nach Bayreuth?«, schrieb er im Mai 1882, »Ich denke daran, obwohl ich grade von Parsifal sicher glaube, daß wir ihn nächsten Winter mancher Orten hören werden!«<sup>14</sup> Als Hans von Bülow wiederholt versuchte, ihn zur Reise zu ermuntern, zauderte Brahms jedoch aber-

mals und schickte schließlich eine Absage. Wörtlich schrieb er: »Daß ich aber mit Bayreuth so gar nicht zum Entschluß kommen kann, ist doch wohl ein Zeichen, daß das ›Ja‹ nicht heraus will. Ich brauche kaum zu sagen, daß ich die Wagnerianer fürchte, und daß diese mir die Freude am besten Wagner verderben könnten.«<sup>15</sup>

Ein knappes Jahr später, am 13. Februar 1883 starb Wagner, und Brahms, der mittlerweile an seiner Dritten Symphonie arbeitete, war »einer der ersten, ein kostbares Lorbeergewinde auf das Grab des [...] Meisters zu legen.«<sup>16</sup> Cosimas verächtliche Reaktion hierauf traf ihn tief: »Als Richard Wagner starb, war mein erstes Gefühl, einen schönen Kranz für sein Grab nach Bayreuth zu senden. Denken Sie, selbst das ist mir falsch ausgelegt worden, als Hohn, Spott oder dergl. Es ist wunderbar, wie weit die Taktlosigkeit und Verblendung der Menschen gehen kann.«<sup>17</sup>

Seiner neuen Symphonie indes schrieb er in der Coda des ersten Satzes eine subtil gewählte Wagner-Reminiszenz aus *Tristan und Isolde* ein (Bsp. 1), jenem Werk ausgerechnet, das in seinem »gesungenen und gegeigten Opiumrausch« (Hanslick) der konservativen Kritik von jeher eines der zuverlässigsten Hass-Objekte bedeutete.<sup>18</sup>

›Subtil gewählt‹ ist dieser Moment aus dem *Tristan*-Vorspiel, weil er zugleich mit einer Passage aus Wagners darauffolgendem Werk, den *Meistersingern* korrespondiert. Sie findet sich im sogenannten »Fliedermonolog« in der dritten Szene des zweiten Aktes, auf dessen Bedeutung für Brahms im folgenden **Kapitel III** noch ausführlich einzugehen sein

The image shows a musical score for five instruments: Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar. in A), English Horn (Eng. Hn.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 6/8 time. The Oboe part has a melodic line starting with a rest, followed by notes marked with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet and English Horn parts provide harmonic support with chords and single notes, also marked with *p*. The Viola part has a melodic line with dynamics *p* and *ten.* (tender). The Violoncello part has a bass line with dynamics *p* and *p*.

Beispiel 1a: Richard Wagner, *Tristan*-Vorspiel (1859), T. 36 ff.

Beispiel 1b: Johannes Brahms, Dritte Symphonie op. 90 (1883), 1. Satz, T. 210 ff.

wird. Das folgende Beispiel lässt erkennen, dass die zwei isoliert stehenden »rallentando«-Takte vor dem Schlussvers des Fliedermonologs nicht nur in Gestik und Instrumentation, sondern vor allem harmonisch und formal vollkommen analog zur Stelle in der Coda von Brahms' Dritter sind. Der zugrunde liegende Akkord ist dabei klanglich und funktional weitgehend identisch, eine Doppeldominante als halbverminderter Septakkord auf *h* (im ersten »rallentando«-Takt noch mit *g* in der zweiten Klarinette), die charakteristische Klangchiffre des Tristan-Akkords also.<sup>19</sup>

Es wird oft betont, dass Brahms Wagners *Tristan* nicht sonderlich nahegestanden habe. So besteht zunächst auch unabhängig vom besagten *Meistersinger*-Bezug Anlass, einer solchen Anspielung näher nachzugehen, zumal der Komponist hier wohl ein doppeltes Rätsel gebannt hat: Die abgebildete Passage der Dritten Symphonie nämlich ist nicht nur *Tristan*-Applikation, sondern repräsentiert zugleich satztechnisch ein Kernmotiv brahmsschen Komponierens überhaupt; es wird in **Kapitel VI** als Chiasmus-Figur eine ausführliche Erörterung erfahren.

The image shows a page of a musical score for Richard Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*. The score is for Act 2, Scene 3. It features multiple staves for various instruments: Kl. in Bb, Hn. in F, Fag., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Kb. The tempo is marked 'rall.' and then 'Mässig.' at the 3/4 measure mark. Dynamics include *p*, *più p*, and *pp*. The Vc. part includes the vocal line for Sachs. (sehr zart) with the lyrics 'Dem Vo-gel der heut' sang,'.

Beispiel 1c: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg* (1867), 2. Akt, 3. Szene

## Prüfstein »Tristan«

Über Brahms' Verhältnis zu Wagners *Tristan* ist Widersprüchliches zu lesen: Er sei ihm schlichtweg »unausstehlich« gewesen, berichtete Heuberger, sprach zugleich aber von einer brahmsschen Eigenart, »gelegentlich abfällige Bemerkungen über Werke Wagners [zu machen], die er sehr hochhielt.«<sup>20</sup> Doch auch Specht äußerte die Überzeugung, dass Brahms der *Tristan* unter Wagners Werken »am unangenehmsten« gewesen sei.<sup>21</sup> Andererseits erfährt man, der junge Komponist habe bei den Wiener *Tristan*-Proben des Jahres 1862 »mit schauderndem Entzücken« zugehört, eine sonderbare Formulierung Kalbecks, die zunächst womöglich ihre Erklärung darin finden mag, dass Wagners damaliger Isolde, der Wiener Sopranistin Louise Dustmann, seinerzeit eine Affäre mit Brahms nachgesagt wurde.<sup>22</sup>

Indes war hier für Brahms wohl noch eine weitaus folgenreichere Umarmung der wagnerschen Muse im Spiel, nämlich sein zeitgleich mit diesem *Tristan*-Erlebnis reifender Wunsch, allmählich auch die eigenen musikdramatischen Fähigkeiten ernsthaft auszuloten und einer kompositorischen Belastungsprobe zu unterziehen. Die Rede ist von seiner 1862/63 konzipierten Kantate *Rinaldo* op. 50, einer rund 40-minütigen dramatischen Szene nach Goethe, in der er sich vielleicht mehr als irgendwo sonst der musikalischen Diktion Wagners annäherte. Vor allem *Tristan*- und *Tannhäuser*-Einflüsse wurden in der *Rinaldo*-Rezeption schon früh namhaft gemacht, und es kommt nicht von ungefähr, dass, wo man sich die Frage stellt, wie denn eine etwaige Oper von Brahms hätte klingen mögen, meist auf die Musik des *Rinaldo* als Anhaltspunkt verwiesen wird.<sup>23</sup>

Dass eine solche Brahms-Oper auf immer ungeschrieben blieb, mag eine Ursache in diesen Ereignissen der 1860er-Jahre finden, denn das Projekt *Rinaldo*, eigentlich als hoffnungsvoller Vorstoß ins Gebiet des Musiktheaters gedacht, geriet für Brahms letztlich zum Fiasko und stellt damit fraglos eine entscheidende Wegmarke hin zum endgültigen Abschied von allen musikdramatischen Ambitionen dar: Mit fünfjähriger Verspätung vollendet fiel das Werk bei der Uraufführung im Januar 1869 glatt durch. Die Kritik bemängelte vor allem mangelnde Sinnlichkeit,<sup>24</sup> und ausgerechnet Hanslick sollte noch Jahre später Salz in die Wunde streuen, indem er in einer *Rinaldo*-Kritik aus dem Jahr 1883 anmerkte, dass man sich für den schwärmerischen Helden des Stückes, so wörtlich, »einige Tropfen Tannhäuserblut« gewünscht hätte.<sup>25</sup> Völlig abwegig scheint dieses Urteil nicht, stellt man Brahms' *Rinaldo* den immer wieder aufgerufenen Referenzstücken Wagners, also vor allem *Tristan* und *Tannhäuser* gegenüber. Zwar wird man ihn keineswegs als missglücktes Stück bezeichnen wollen, aber wohl doch bemerken, wie ungelentk und pompös sich streckenweise der brahmssche ›Opernstik im Vergleich zur Verve der wagnerschen Kompositionen ausnimmt. Keine Frage, auf seinem ureigenen Gebiet war Wagner kaum zu schlagen, auch wenn Brahms sich dieser Erkenntnis nur widerwillig beugte und den Misserfolg des *Rinaldo* lieber verfehlten Publikumserwartungen zuschrieb. Seinem Verleger Simrock erklärte er zunächst, die Premiere des *Rinaldo* habe wohl zu sehr im Schatten der zeitnahen Uraufführung des Deutschen Requiems gestanden – um dann aber

überraschend explizit auf den Kern der Sache zu sprechen zu kommen, nämlich die latente Rivalität mit Wagner:

»Es ist eine alte Erfahrung, daß die Leute immer etwas Bestimmtes erwarten und ebenso von uns immer etwas ganz anderes kriegen. So hoffte man denn diesmal jedenfalls ein Crescendo des Requiem und bestimmt eine schön aufgeregte, geile Venusberg-Wirtschaft bei der Armide.

[...] Daß ich mehr wie dreimal [vors Publikum] gerufen wurde, kann ich nicht benutzen, um an einen Erfolg zu denken.«<sup>26</sup>

Das Kräfteressen mit Wagner blieb nach diesem Rückschlag ein Leitmotiv brahmsschen Komponierens, obschon nicht mehr unter den Vorzeichen des Musiktheaters. Über den *Tristan* allerdings kam Brahms seither kaum mehr ein wohlwollendes Wort über die Lippen. »Mit Schauer und Bedauern«, um noch einmal Richard Specht zu zitieren, schien er sich fortan von dem Werk fernzuhalten, das ihm so unbarmherzig die eigenen Grenzen aufgezeigt hatte.<sup>27</sup>

Die *Meistersinger*, Wagners taghelle Antithese zur sinnlich-schwülen Nachtmusik des *Tristan*, wurden ihm fortan zum erklärten Lieblingsstück, eine Wertschätzung, die er einzig der stets wagnerfernen Clara Schumann gegenüber herunterspielte. Schmallippig beteuerte er hier: »Ich schwärme nicht – weder für dies Werk noch sonst für Wagner. Doch höre ich mir's so aufmerksam wie möglich an, d. h. so oft – ich's aushalten kann.«<sup>28</sup> Ob der Freund ihr mit solchen Bekenntnissen reinen Wein einschenkte, dürfte Clara sich manches Mal gefragt haben; am 3. Oktober 1876 schrieb sie in ihr Tagebuch: »Gespräch mit Johannes über Wagner, betrübt darüber – er spricht nicht darüber, wie er denkt, so muß ich es wenigstens glauben.«<sup>29</sup>

Dass jenes »Ich schwärme nicht« seither gern als Beleg für Brahms' angebliche Distanz zu Wagners Kunst genommen wurde, muss so gesehen erstaunen. Vermutlich halt hier Kalbecks epische Brahms-Biografie nach, die viel Nachdruck auf diesen Passus legt und ihn gleich zweimal zitiert.<sup>30</sup> Kalbeck allerdings sollte hier wohl wegen Befangenheit aus dem Zeugenstand entlassen werden, denn er war nicht nur für seine »antiwagnerische Gesinnung« bekannt,<sup>31</sup> sondern hatte in Sachen Wagner wohl auch eine persönliche Rechnung mit Brahms offen. Zeitzeugen berichten, der spätere Biograf habe einmal im Brahms-Kreis »gegen Wagner polemisiert«, und Brahms habe ihn daraufhin

coram publico angeherrscht: »Ich bitte Sie um Himmels Willen ... reden Sie nicht von Dingen, von denen Sie nichts verstehen!«, worauf der Gescholtene tief verletzt die Runde« verlassen habe.<sup>32</sup> Kalbecks Versuch, Brahms posthum auf seine Seite zu ziehen und zum Wagner-Verächter zu stilisieren, ist also möglicherweise auch im Lichte solcher persönlichen Demütigung zu sehen.<sup>33</sup>

Keine Frage, Brahms ›schwärmte‹ durchaus für die *Meistersinger*; daran ändern seine bußfertigen Zeilen an Clara nichts. Eine Schilderung Robert Kahns, der im Frühjahr 1887 einige Wochen regen Umgang mit Brahms pflegte, zeichnet hier ein deutliches Bild. Brahms, so Kahn, habe sich, als er einmal zur abendlichen Verabredung mit Verspätung eintraf, damit entschuldigt, »er sei zu Hause an der Partitur der Meistersinger hängen geblieben.« Und weiter: »Er sprach dann ganz gegen seine Gewohnheit lange und eingehend und mit hoher Bewunderung über die Schönheiten des Werkes. Aus seinen Worten ging hervor, mit welch leidenschaftlichem Eifer er sich in die Partitur versenkt hatte und wie heiß er sich bemühte, in das Wesen der ihm eigentlich so fern liegenden Wagnerschen Kunst einzudringen.«<sup>34</sup>

## Wagner-Episoden

Solch leidenschaftliches Interesse an Wagners Werk rückt die unbestreitbare persönliche Distanz der ›Antipoden‹ Brahms und Wagner in ein klareres Licht. Diese nämlich gründete offenbar weder in inkomensurablen künstlerischen Positionen noch dem darauf spekulierenden Parteienstreit, sondern zuallererst in Eifersüchtelei und uneingestandener Rivalität.<sup>35</sup> Wagners bekannte Polemiken gegen Brahms datieren hauptsächlich in die späten Jahre und dürften einerseits wachsenden vor allem symphonischen Erfolgen des Jüngeren geschuldet sein, andererseits auch einer persönlichen Kränkung im Zuge der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Breslau an Brahms im Jahr 1879. Dass jener dabei urkundlich als »*Artis musicae severioris in Germania nunc princeps*« also der »jetzt Führende der ersten Tonkunst in Deutschland« apostrophiert wurde, brachte den alternden Wagner begreiflicherweise in Rage,<sup>36</sup> und seine bissige Sentenz vom »grundgediegenen Symphonisten«, den man nun »zum ersten Musik-Prinzen

unserer Zeit diplomiert« habe, ist hier ein direkter Reflex.<sup>37</sup> Zugleich nennt sie beim Namen, was vor allem in diesen Jahren seinen Unmut erregte, die Tatsache nämlich, dass Brahms begonnen hatte, sich zum »Symphonisten« aufzuschwingen und damit gattungsgeschichtlich Gelände zu betreten, das Wagner sozusagen rechtsgültig fürs Musikdrama reklamiert hatte.

Aufschlussreich ist, hier einmal die persönlichen Begegnungen der beiden Musiker in den Blick zu rücken, welche insgesamt häufiger waren als oft angenommen. Brahms' erster direkter Kontakt mit Wagner datiert vermutlich in den Herbst 1862, als jener ihn durch Vermittlung Tausigs als »Hülfsschreiber« zum Ausfertigen von Orchesterstimmen für eine Konzertsreihe zur Jahreswende 1862/63 in Wien angestellt hatte. Brahms, so erinnerte sich Wagner später, »erhielt ein Bruchstück der ›Meistersinger‹ zugeteilt« – und benahm sich bei der Arbeit »bescheiden und gutartig«, wie gnädig angemerkt wird.<sup>38</sup> Diese Wochen subalternen Wirkens für Wagner gaben Brahms Gelegenheit, den berühmten Kollegen kennen und wohl auch schätzen zu lernen. Der übertriebenen Verhimmelung Wagners suchte er allerdings von Anbeginn fernzubleiben. Liszts Schüler Wendelin Weißheimer, welcher beim dritten der Wiener Wagner-Abende neben Brahms in der Loge saß, berichtet, dieser habe sich während des ganzen Konzertes »kühl und zurückhaltend« gegeben und, als er schließlich nach Wagners Faustouvertüre energisch zum Mitapplaudieren animiert wurde, entgegnet: »Ach, Herr Weißheimer, Sie zerreißen sich ja Ihre weißen Glacéhandschuhe.«<sup>39</sup>

Jahrzehnte später fasste Brahms seine persönlichen Eindrücke von Wagner wie folgt zusammen: »Ja, geschwätzig war er kolossal. Er dozierte ununterbrochen, niemand kam zu Wort. Aber es war alles hochinteressant. Ich war oft genug mit ihm beisammen. Wenn wir nur vier bis fünf Personen waren, da sprach er herrlich.«<sup>40</sup>

»Oft genug« sei er mit ihm beisammen gewesen, erklärte Brahms also über seinen persönlichen Umgang mit Wagner, und diese Kontakte reichten offenbar bis weit in die 1870er-Jahre. So erwähnte Brahms auch die Begegnung anlässlich eines Konzerts des Wiener Dirigenten und Geigers Joseph Hellmesberger,<sup>41</sup> zu der ein Bericht im *Wiener Fremden-Blatt* anlässlich der Aufführung des *Tannhäuser* am 22. November 1875 unter der Regie Wagners passt. Dort heißt es: »Einen der herrlichsten Abende, die der Meister in der Musikstadt Wien erlebte, verbrachte er

an der Seite seiner Gemahlin zu Füßen des Hellmesberger-Quartetts, das – mit Brahms am Klavier! – ein wundervolles Konzert gab.«<sup>42</sup>

Ausführlicher dokumentiert ist indessen nur ein viel früheres Zusammentreffen, das rund ein Jahr nach Wagners besagten Wiener Konzerten am 6. Februar 1864 stattfand. Wagner, seinerzeit 50-jährig, gab an diesem Tag in der Penzinger Villa des Barons von Rochow eine Gesellschaft, zu der auf Vermittlung gemeinsamer Freunde und zur »Zerstreuung« des Meisters auch der 30-jährige Brahms geladen war. Der ebenfalls anwesende Wiener Rezensent Gustav Schönaich hinterließ eine aufschlussreiche Schilderung dieses Abends, in der es heißt: »Die ganze Gesellschaft war bester Laune und Wagner zeichnete den dreißig [recte: zwanzig] Jahre jüngeren Kunstgenossen besonders aus. Er forderte Brahms sogleich auf, zu musiciren und dieser spielte zunächst einige Stücke von Seb. Bach, unter diesen die damals von ihm gerne producirt Orgel-Toccatà in F-dur. Dann spielte er über ausdrücklichen Wunsch Wagner's seine Variationen über ein Thema von Händel, deren Lob Jener bereits durch uns vernommen hatte. Sein Spiel trug an diesem Abend jenen genialen, großartig plastischen Charakter, der am meisten dann hervortrat, wenn Brahms unter Musikern oder in einem ihm sympathischen Privaticrkel spielte und der sich vor der großen Oeffentlichkeit, die ihn stets mit Unbehagen erfüllte, nur abgeschwächt zeigte. Es ist uns noch in frischester Erinnerung, mit welcher ungeheuchelter Wärme Wagner, dem das Lob eines Werkes, das ihm nicht zusagte, zu jeder Zeit unmöglich war, den jungen Componisten mit Anerkennung überschüttete und wie überzeugend er über alle Details der Composition sprach. »Man sieht«, sagte er zum Schlusse, »was sich in den alten Formen noch leisten läßt, wenn Einer kommt, der versteht, sie zu behandeln.«<sup>43</sup>

Diese Anekdote genießt eine gewisse Berühmtheit, wobei wiederholt versucht wurde, Wagners anerkennenden Satz von den »alten Formen« und ihrer Bemeisterung durch Brahms zu relativieren, ihn als nur »mäßig-freundlich« oder gewissermaßen als mitleidige Ironie abzutun.<sup>44</sup> Das erscheint wenig angemessen. Schönaichs Formulierung »mit [...] ungeheuchelter Wärme« spricht vielmehr für ein aufrichtiges Lob – lässt sie doch erahnen, was man von Wagner in vergleichbaren Situationen gewohnt war.

Sein Argwohn gegen Brahms erwachte erst viel später, und so ist dem Meister zu misstrauen, wo er sich die Wertschätzung, die er

Brahms einst zollte, im Nachhinein kleinzureden suchte: Zu Cosima etwa sprach er Ende der 70er-Jahre gehässig von »dem dürrn Brahms, der ihm die Stimmen in Wien korrigiert und den er dann durch den Ruhm ›gemästet‹ wiedergefunden habe«<sup>45</sup> – und auch das herzliche Einvernehmen bei der Begegnung in Penzing suchte Wagner später zu relativieren. In seiner Schrift *Über das Dirigieren* von 1869 heißt es dazu: »Herr *Johannes Brahms* war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernstesten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte.«<sup>46</sup>

Eines zeigt sich selbst hier, nämlich wie schwer es Wagner offenbar fiel, Brahms gegenüber gleichgültig zu bleiben. In Wahrheit stand er dessen Schaffen auch in späten Jahren mit professionellem Interesse gegenüber und versuchte wiederholt, hinter das Wesen dieser Musik – vielleicht auch nur hinter das Geheimnis ihres wachsenden Erfolgs – zu kommen. So ließ er sich die Zweite Symphonie, die letzte noch zu Wagners Lebzeiten erschienene Brahms-Symphonie, eigens nach Bayreuth kommen (vgl. S. 70) und kam auch sonst etliche Male im kleinen Kreis auf dessen Werke zu sprechen, wobei das Urteil meist ablehnend, aber nicht respektlos ausfiel. Laut Wilhelm Kienzl äußerte er sich 1879 über Brahms wie folgt: »Das ist eine so langweilige Musik, ein ewiges Hin- und Hertasten, zum Einschlafen. Ich begreife nicht, was die Leute da herausfinden; ich wußte in einem Wiener Konzerte, in dem man Brahms gespielt hat, nicht, wie ich dran bin, und konnte mir nur sagen: Das begreifst du nicht.«<sup>47</sup>

Ein anderes Wort, das für Wagners Verhältnisse schon fast einem Kompliment gleichkam, lautet: »Ja, wenn *Brahms* so schön klänge wie Beethoven, dann wär' er auch ein großer Komponist!«<sup>48</sup>

Solche privaten Sentenzen wirken bei allem Ressentiment deutlich differenzierter und zum Teil auch wertschätzender, als die öffentlichen Äußerungen. Dem Boulevard, so scheint es, musste sein Parteienspektakel geboten werden, auf professioneller Ebene hingegen herrschte ein anderer Geist. Dies umso mehr, als der innere Zirkel der Musiker um Wagner ja erhebliche Überschneidungen mit dem Kreis um Brahms aufwies; denken wir nur an den Dirigenten Hans Richter, der 1876 die Bayreuther *Ring*-Uraufführung leitete und nur ein Jahr später diejenige der zweiten Brahms-Symphonie.

### III. OPUS 100 – EIN BEDEUTUNGSFELD

Die Musik der *Meistersinger von Nürnberg*, an welcher Wagner zur Zeit der besagten Penzinger Begegnung arbeitete, enthält die vermutlich einzige direkte kompositorische Bezugnahme auf ein Werk von Brahms in seinem Œuvre. Sie findet sich am Ende der dritten Szene des zweiten Aktes im bereits erwähnten Fliedermonolog,<sup>1</sup> dessen Schlussvers offensichtlich eine Passage aus Brahms' f-Moll-Klaviersonate op. 5 paraphrasiert. Es geht dabei um die Coda des Andante des op. 5, einen Abschnitt, den Hans von Bülow einmal als eine »grosse Liebesscene« charakterisierte (Bsp. 2b/c).<sup>2</sup> Als sicher gilt, dass Wagner am 6. Januar 1863 ein Konzert im Saal der Gesellschaft der Musikfreunde hörte, in welchem Brahms die Sonate spielte – so wie umgekehrt dieser die drei von ihm selbst mit vorbereiteten Wiener Wagner-Konzerte in dieser Zeit besuchte.<sup>3</sup>

Angesichts von Art und Umfang der Übernahme ist auszuschließen, dass es sich hier um eine zufällige Übereinstimmung handeln kann, wie jüngst noch in Gero Ehlerts Studie zu Brahms' Klaviersonaten postuliert wurde.<sup>4</sup> Aus zwei Gründen, so Ehlert, könne die Parallele zwischen Brahms' Klaviersonate und Wagners Fliedermonolog »weder als Zitat noch als Plagiat ernst genommen werden«. Zum einen könne der 6. Januar 1863 für eine Einflussnahme schon zu spät gewesen sein – ein Einwand, der allerdings angesichts der Entstehungsgeschichte der *Meistersinger* obsolet ist: Vom zweiten Akt war zu dieser Zeit offenbar nur das Schusterlied vollendet und wurde entsprechend in Wagners Wiener Konzerten 1862/63 aufgeführt.<sup>5</sup> Zum anderen aber brachte Ehlert eine mögliche dritte Quelle ins Spiel, aus der sich Brahms und Wagner unabhängig voneinander bedienen hätten könnten. Es handelt sich um das Lied »Ich hab' ein kleines Hüttchen nur« von Johann Friedrich Reichardt, dessen Melodie man bereits 1862 aus dem brahmsschen Andante herauszuhören glaubte;<sup>6</sup> sie war im 19. Jahrhundert durch eine Volksliedsammlung von Friedrich Silcher bekannt,

wo sie unter dem Titel »Treue Liebe« und mit einem Text von Wilhelm Hauff zu finden ist.<sup>7</sup>

**Langsam.**  
1. Steh' ich in fin - strer Mit - ter - nacht so ein - sam auf der stil - len Wacht,

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 3/4 time and F major. The tempo is marked 'Langsam.' (Slow). The lyrics are: '1. Steh' ich in fin - strer Mit - ter - nacht so ein - sam auf der stil - len Wacht,'. The score consists of a single system with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece starts with a piano (p) dynamic.

Beispiel 2a: Friedrich Silcher, »Treue Liebe«, aus: 100 Volkslieder für Klavier, Leipzig o. J.

Tatsächlich ähnelt der Melodiezug des Liedes den Referenzstellen bei Brahms und Wagner. Indessen widerlegt sich Ehlerts These gewissermaßen selbst durch den Hinweis auf »einige satztechnische Details« der wagnerschen Passage (Sextensatz, pulsierender Dominantorgelpunkt usw.), welche sie mit dem brahmsschen Pendant, nicht aber mit seinerzeit geläufigen Sätzen von Silchers »Treuer Liebe« teilt. Auch die Art der melodischen Übereinstimmung spricht deutlich für die direkte Übernahme, denn Wagners Melodie ist für zwei volle Takte mit der brahmsschen identisch, wohingegen beide in einheitlicher Weise von

**Andante molto**  
*espressivo*

The image shows a musical score for Johannes Brahms' Klaviersonate f-Moll op. 5 (1853), 2. Satz Andante, Coda. It is in 3/4 time and F minor. The tempo is marked 'Andante molto' and 'espressivo'. The score consists of a single system with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece starts with a piano (ppp) dynamic. The score includes various markings such as 'sempre i due Pedale', 'sostenuto', and 'Ped.' (Pedal) markings.

Beispiel 2b: Johannes Brahms, Klaviersonate f-Moll op. 5 (1853), 2. Satz Andante, Coda

*sehr zart.*

Dem Vo - gel, der heut' sang dem war der Schnabel hold ge - wach - sen

**Mässig.**

The image shows a musical score for Richard Wagner's Die Meistersinger von Nürnberg (1867), 2. Akt, 3. Szene. It is in 3/4 time and F major. The tempo is marked 'Mässig.' (Moderate). The score consists of a single system with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece starts with a piano (p) dynamic. The score includes various markings such as 'sehr zart.', 'pp', and '3' (triplets).

Beispiel 2c: Richard Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg (1867), 2. Akt, 3. Szene