



»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 Alphornthema .....	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« bewegten. »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.