

Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen zum Jubiläum seines 40jährigen Bestehens am 14. November 2010 in der Französischen Kirche in Bern:

**JOHANNES BRAHMS: Ein Deutsches Requiem für Sopran, Bariton, Chor und Orchester
op. 45**

Überblick

Ziff.	Inhalt	Rz.	S.
1	Einleitung	1-12	2
1.A	Zum Genius loci: Deutsches Requiem in der Französischen Kirche?!	1-11	2
1.B	Eine versäumte Totenfeier für JOHANNES BRAHMS in der Französischen Kirche	12	4
2	JOHANNES BRAHMS (1833-1897): Lebensabriss und Charakterbild	13-100	5
2.A	BRAHMS' Leben	13-68	5
2.A.a	Jugend	13-14	5
2.A.b	Wanderschaft, Begegnung mit JOSEPH JOACHIM, ROBERT und CLARA SCHUMANN	15-20	6
2.A.c	SCHUMANN'S Tod und BRAHMS' Karrierebeginn in der Kleinstadtidylle von Detmold	21-23	9
2.A.d	BRAHMS' Übersiedlung 1860 nach Hamburg, 1862 nach Wien	24-26	12
2.A.e	BRAHMS auf Wanderschaft von Wien aus	27-42	14
2.A.f	Abschied vom „hündischen Virtuosenleben“	43-50	19
2.A.g	Auf dem Zenith: Symphonien, Ouverturen und Konzerte	51-66	23
2.A.h	Altersreife: Kammermusik und Gesänge	67	28
2.A.i	BRAHMS' letzte Jahre: Vereinsamung und Ordnung des Nachlasses	68	29
2.B	BRAHMS' Charakterbild	69-98	29
2.B.a	Der humorvolle BRAHMS	69-83	29
2.B.b	BRAHMS' Lebensgewohnheiten	84-88	33
2.B.c	BRAHMS – zeitlebens Junggeselle	89-91	34
2.B.d	Der verschlossene BRAHMS: Meister leiser Andeutungen	92-98	35
2.C	Absolute Musik	99-100	38
3	Uraufführungen von BRAHMS-Werken zwischen Flop und Top	101-103	39
3.A	Totale Flops	101-102	39
3.B	Erfolge	103	40
4	Ein Deutsches Requiem	104-129	40
4.A	Vorläufer in der Musikgeschichte	104-110	40
4.B	Ursprünge in BRAHMS' Werk	111-114	42
4.C	Nr. 2: Denn alles Fleisch, es ist wie Gras	115-118	43
4.D	Nr. 4: Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth	119-120	45
4.E	Nr. 3: Ach Herr, lehre mich doch, dass es ein Ende mit mir haben muss	121	46
4.F	Nr. 1: Selig sind, die da Leid tragen	122-123	46
4.G	Nr. 6: Denn wir haben hier keine bleibende Stadt	124-126	46
4.H	Nr. 7: Selig sind die Toten, die im Herrn sterben	127-128	48
4.I	Nr. 5: Ihr habt auch nun Traurigkeit	129	49
5	Das Deutsche Requiem – ein religiöses, aber kein geistliches Werk	130-190	50
5.A	Das Religiöse in BRAHMS' Werk und BRAHMS' Umgang mit biblischen Texten	130-132	50
5.A.a	BRAHMS und das Heilige	130	50
5.A.b	Eigene Auslese der verwendeten biblischen Texte: inklusive Apokryphen	131-132	50
5.B	BRAHMS in seiner Entwicklung zum Antiklerikalen	133-162	51
5.C	Das romantisch-deutschnationale Moment in BRAHMS' Werk	163	61
5.C.a	Vorübergehendes Zerwürfnis zwischen BRAHMS und WIDMANN	164-171	61
5.C.b	Hintergründe	172-190	64
6	BRAHMS und die Schweiz	191-201	71
6.A	BRAHMS in der Schweiz	191	71
6.B	BRAHMS' Schaffen in der Schweiz	192	71
6.C	Uraufführungen von BRAHMS-Werken in der Schweiz	193-194	72
6.D	Bern: Hauptort BRAHMSScher VETTERNwirtschaft!	195-201	73
7	Ausblick	202	74
8	Literatur		75

1 Einleitung

1.A Zum Genius loci: *Deutsches Requiem* in der *Französischen Kirche*?!

1 Welche Ironie der Geschichte: Sein Festkonzert zum 40jährigen Bestehen feiert der Kirchliche Singkreis Wohlen mit der Wiedergabe des *Deutschen* Requiems op. 45 von JOHANNES BRAHMS¹ in der *Französischen Kirche* in Bern!

2 Ironie, denn JOHANNES BRAHMS wurde spätestens während des deutsch-französischen Krieges glühender deutscher Patriot. Franzosen und Engländern fragte er wenig nach.

3 Und doch: Einen sinnfälligeren Ort als die *Französische Kirche* kann es für die Wiedergabe dieses Werkes durch einen reformierten Singkreis aus der Umgebung Berns kaum geben. Zuerst müssen wir daher dem *genius loci* dieser Kirche nachspüren.

4 Berns Französische Kirche diente bis zur Reformation dem seit 1269 in Bern ansässigen Dominikanerkloster als Gotteshaus. Der von DOMINGO GUZMÁN (DOMINICUS [um 1170-1221]) gegründete und 1216 von Papst HONORIUS III. bestätigte Bettelorden der Dominikaner (lateinisch *Ordo fratrum praedicatorum* OP, d.h. Predigerorden) war lange Zeit der grosse Gegenspieler eines anderen mittelalterlichen Ordens, jenes der Franziskaner (*Ordo fratrum minorum* OFM, d.h. Minoriten), welche von FRANCESCO BERNARDONE VON ASSISI (1181-1226) gegründet wurden und die bereits seit 1255 in Bern niedergelassen waren. Eine Ausprägung dieses zweiten grossen Bettelordens waren die Barfüsser. Die Stadt Bern hatte bei der Nydeggkirche an der Aareschlaufe seit Ende des 12. Jahrhunderts in der Halbinsel zu wachsen begonnen und um 1250 den heutigen Zytgloggeturm erreicht. Im Verlauf der folgenden beiden Jahrzehnte erreichte sie die Linie beim heutigen Käfigturm. In diese Ausbauphase fiel also auch die Errichtung des Klosters des Predigerordens bei der heutigen Predigergasse; es umfasste auch das Gelände des heutigen Kornhauskellers und des Stadttheaters.

5 Die Orden hatten im Spätmittelalter enormen Zulauf, verschafften Minderbemittelten Bildungsmöglichkeiten und dank Ehelosigkeit (kein Vererbungsrisiko!) Aufstiegs- und Karrierechancen. Die Dominikaner wurden kurz nach ihrer Gründung mit der Durchführung der Inquisition, d.h. der kirchlichen Verfolgung von Ketzern betraut, zunächst in Südfrankreich (Katharer, Waldenser und Albigenser) und in Spanien, alsbald aber in ganz Europa. Das von der Inquisition geförderte Denunziantentum und die dabei seit 1252 zugelassene Folter² machten die Dominikaner alsbald gefürchtet und verhasst.³

6 Die Gründerfigur des FRANZ VON ASSISI, der Jesu Wundmale, die Stigmata, getragen haben soll und den Tieren gepredigt hatte, machte die Barfüsser andererseits insbesondere bei der unterschichtigen Bevölkerung beliebt.

¹ Auf den Tag genau 12 Jahre früher sang der Kirchliche Singkreis Wohlen in der Kirche Wohlen die *Londoner* Fassung des Werkes mit Begleitung durch zwei Klaviere anstelle des Orchesters.

² Papst INNOZENZ IV: Constitutio Ad extirpanda.

³ Dazu EDWARDS, 26ff.

7 Das grosse Dispensen- und Ablasswesen im Spätmittelalter⁴ brachte die oekonomistische „Lösung“ für den sittlichen Niedergang und machte Papstkirche und Orden überaus reich. Kirchenbauten und Klosterumfang zeugen davon.

8 Der enorme Zudrang zu den zerrütteten Klöstern zeigt: Längst ging es um Macht und Einfluss. Dieser wurde rund um die allein selig machende Wahrheit verwaltet. Eine eigentliche Fabulierlust⁵ testete den Wunderglauben des Volkes und „ergänzte“, ja verdrängte biblische Wahrheiten. In dieser Situation äusserte sich der Wettstreit unter den verschiedenen Orden unter anderem in unterschiedlichen theologischen Theorien.

9 Eine solche theologische Auseinandersetzung beherrschte auch die wetteifernden Orden der Barfüsser und der Dominikaner. Es ging um die unbefleckte Empfängnis Mariens: Die Franziskaner vertraten im Anschluss an AMBROSIUS VON MAILAND⁶ und DUNS SCOTUS die Auffassung, Jesu Mutter sei wie er selbst von der Erbsünde unberührt zur Welt gekommen⁷, eine Ansicht, welche von den Dominikanern als unnötig abgelehnt wurde. Der Einfluss der Orden auf das Papsttum konnte Folgen haben: Je nachdem würden dereinst die Angehörigen des einen oder eben des andern Ordens unter Ketzerverdacht stehen und der Inquisition verfallen können! In diesen Konflikt sollte die Kirche an der Predigergasse 1509 auch die Stadt Bern hineinziehen und damit den Boden für die Reformation bereiten; im Chor der Predigerkirche nämlich spielte sich der berühmte JETZERhandel ab:

10 Der Zurzacher Schneidergeselle HANS JETZER hatte trotz üblen Leumunds aus seiner Luzerner Vergangenheit (Schwärmereien, Schwindeleien, Frauengeschichten und Verkleidungskomödien) im August 1506 im Dominikanerorden Aufnahme gefunden. Alsbald behauptete JETZER, Maria, die himmlische Jungfrau sei ihm höchstpersönlich erschienen und habe ihm anvertraut, sie sei nicht unbefleckt empfangen worden, sondern habe sich drei Stunden lang im Zustand der Erbsünde befunden. Die Gottesmutter selber hatte also eine Stellungnahme gegen die franziskanischen Barfüsser, die grossen Gegner der Dominikaner, abgegeben, welche gegen die Dominikaner die unbefleckte Empfängnis Mariens bestritten! Eines Tages tauchte im Chor der Predigerkirche ein merkwürdiger Brief mit einem Siegel auf; darauf befanden sich in Kreuzform fünf Blutstropfen: ein klarer Hinweis auf die Martern Mariens! Alsbald liess JETZER die Mönchskollegen die Mutter Gottes „in der Tracht einer ehrbaren Witwe“ leibhaftig durch ein Guckloch in seiner eigenen Zelle beobachten, während sie ihm, dem stöhnenden, Jesu Wundmahle aufdrückte! „JETZER wurde also sogar der gleichen Gnade gewürdigt wie FRANZ VON ASSISI, der Stifter des Konkurrenzordens! Im Predigerkloster zu Bern ereignete sich, was sonst nur den berühmtesten Gnadenorten zuteil geworden war!“⁸ JETZER kam nun erst recht auf den Geschmack: Eines Morgens fanden ihn die Brüder in der durch Gitter abgeschlossenen Marienkapelle – durch Engel eingelassen. JETZER schwafelte von blutigen Marientränen, und in der Tat waren die weissen Tränen des Marienbildes nun rötlich gefärbt! Die beiden Schultheissen wurden zur Verifikation herbeigerufen, und das Volk strömte aus allen Winkeln der Schweiz herbei. Als nächstes

⁴ Für die Entstehung der lutherischen Reformation steht etwa das Beispiel des Ablasspredigers JOHANN TETZEL, eines marktschreierischen Dominikanermönchs, der Luthers 95 Thesen massgebend provozierte. Für die Verbreitung der Missstände sprechen die ungezählten städtischen *Gravamina*, Streitschriften wider die Haltlosigkeit des örtlichen Klerus dieser Zeit. Vgl. STÖRMANN, 260ff, 270ff und 286ff.

⁵ Als Beispiel vgl. etwa die Heiligenlegenden des Dominikaners GIACOPO DE VORAGINE (1228-1298) mit den breit und farbig ausgemalten Geschichten etwa zu Christophorus oder zu Laurentius: JACOBUS DE VORAGINE: *Legenda aurea*, lat. 5-8 n° 2 = dt. 247-254 und 291-298.

⁶ MIGNE PL 15 1599 D, 16 1270 D.

⁷ Diese Meinung hatte auch das katholischerseits nicht als oekumenisch geltende Konzil von Basel (1431-1439) am 17. September 1439 vertreten, und Papst SIXTUS IV. (1471-1484) hatte sie in die Constitution *Cum praeexcelsa* vom 27. Februar 1477 aufgenommen. Vgl. DENZINGER/SCHÖNMETZER, 347f Nr. 1400.

⁸ GUGGISBERG, 38-40, hier: 39.

inszenierte JETZER eine Marienerscheinung – bis die Mönche ... ihn selbst als Mutter Gottes verkleidet erkannten. Der Rest war Vertuschen: Die Dominikaner versuchten nun erst recht, die Anerkennung der früheren „Wunder“ durch den Papst zu erreichen. Als dies bekannt wurde, war der Volkszorn grenzenlos. Bern wurde zum Mittelpunkt des Spotts, JETZER an den Pranger vergestellt und verschwand danach ins Ausland; vier Mönche wurden zum Tod verurteilt und am 31. Mai 1509 vor einer grossen Volksmenge auf dem Scheiterhaufen an der Matte hingerichtet: Der verhasste Inquisitionsorden hatte nun selber seine Opfer.

11 Während der Reformation erinnerte sich Bern des Schwindels. Der alte Glaube hatte ausgedient. Bern wurde reformiert. So kam 1527 das Niedere Spital in das aufgehobene Predigerkloster; das Schiff der Kirche wurde ab 1623 von den französischsprachigen Reformierten benutzt, daher der nunmehr verbreitete Name „*Französische Kirche*“.⁹

1.B Eine versäumte Totenfeier für JOHANNES BRAHMS in der Französischen Kirche

12 Ausgerechnet in der Französischen Kirche wartet JOHANNES BRAHMS seit 109 Jahren vergeblich auf eine Totenfeier! Abhalten wollte diese Feier 1901 Prof. Dr. FERDINAND VETTER (1847-1924), nachmaliger Rektor der Universität Bern, Ordinarius für germanische Philologie, engagierter Verfechter der Volksbildung und einer freigeistigen „ethischen Kultur“, Herausgeber der ersten Gesamtausgabe der Werke von JEREMIAS GOTTHELF und Ehegatte von ELLEN BRODBECK-ERNST (1853-1943), der Stieftochter des „*Bund*“-Redaktors JOSEPH VICTOR WIDMANN-ERNST (1842-1911)¹⁰. Und VETTER beabsichtigte u.a., an dieser Totenfeier für JOHANNES BRAHMS Bilder des eben 1901 verstorbenen Basler Malers ARNOLD BÖCKLIN (1827-1901)¹¹ zu zeigen. Für dieses Vorhaben bewilligte die Berner Regierung 1901 die Benützung der Französischen Kirche; doch erhob die Synode dagegen Einspruch und vereitelte so die Absicht.¹² Wie hatte VETTER auch nur auf diese Idee verfallen können? Antwort: Dank VETTERnwirtschaft gelangte Bern in Wirklichkeit zu mindestens fünf Uraufführungen BRAHMSScher Meisterwerke musikalischer Weltliteratur. Und die Kulturstadt Bern weiss nicht einmal mehr etwas davon!¹³

⁹ Vgl. ZAHND, 240f.

¹⁰ Vgl. die Anspielung bei WIDMANN, Brahms, 24 und 27; ferner RIPPMANN, 228-235, hier: 228f.

¹¹ BRAHMS hatte ARNOLD BÖCKLIN (1827-1901) überaus verehrt und ihn in einem Brief an JOSEPH VICTOR WIDMANN in einem Atemzug mit seinem Freund ANSELM FEUERBACH (1829-1880) – dessen Tod gedachte BRAHMS in seiner „*Nänie*“ für vierstimmigen Chor und Orchester mit Harfe ad libitum op. 82 (vgl. dazu hiernach, Rz. 55 mit Fn. 118) – und MAX KLINGER (1857-1920) genannt: „Diese drei füllen Herz und Haus, und es ist doch keine schlimme Zeit, in der man sich solcher Drei freuen kann, dazu von Ihrer Gilde etwa FREYTAG, KELLER und HEYSE – und, da mir MENZEL gerade einfällt, merke ich, wie üppig wir leben und wie flüchtig rechnen.“ (WIDMANN, Brahms, 107). Bei den Genannten handelte es sich um die Dichter GUSTAV FREYTAG (1816-1895), GOTTFRIED KELLER (1819-1890), PAUL JOHANN LUDWIG VON HEYSE (1830-1914) und den Maler ADOLPH MENZEL (1815-1905). Der Basler Maler ARNOLD BÖCKLIN entwickelte u.a. die Jugendstilschrift und malte 5 Fassungen seines Bildes *Die Toteninsel*, dessen eine Fassung später SERGEJ RACHMANINOFF (1873-1943) zur Komposition seiner symphonischen Dichtung *Die Toteninsel* op. 29 inspirierte.

¹² GUGGISBERG, 719f.

¹³ Vgl. Rz. 74, 87 und 195-201, speziell Rz. 197f hiernach.

2 JOHANNES BRAHMS (1833-1897): Lebensabriss und Charakterbild

2.A BRAHMS' Leben

2.A.a Jugend

13 Einer westholsteinisch-dithmarsischen Bauern- und Handwerkerfamilie entstammend, die seit dem Grossvater des Komponisten in Heide ansässig war, wurde JOHANNES BRAHMS am 7. Mai 1833 als zweites Kind der Eltern JOHANN JAKOB BRAHMS (1806-1872) und CHRISTIANE BRAHMS-NISSEN (1795-1865) im Gängeviertel der Hamburger Neustadt geboren. Der *Vater* war 1826 als Musikant (Waldhornist und Kontrabassist) nach Hamburg gekommen und spielte für ein karges Einkommen im KARL-SCHULZE-Orchester, dann im Orchester des Stadttheaters und im Sommer in einer kleinen Kapelle im Alster-Pavillon Unterhaltungsmusik, bis er im Hamburgischen Stadtorchester als Kontrabassist eine Anstellung fand und 1830 seine Schlumtermutter heiratete. Die *Mutter*, CHRISTIANE BRAHMS-NISSEN entstammte einer verarmten, sozial gehobeneren Pastoren-, Schulmeister-, Händler- und Ratsherrenfamilie; BRAHMS' *Grossmutter* mütterlicherseits, MARGARETE VON BERGEN, war adliger Abkunft gewesen.

14 JOHANNES BRAHMS erhielt ab seinem 7. Lebensjahr Klavierunterricht und begann alsbald, für die Unterhaltungskapelle seines Vaters Stücke zu arrangieren, aber auch selber zu komponieren. BRAHMS' erster Lehrer, OTTO FRIEDRICH WILLIBALD COSSEL, erkannte rasch die ungewöhnlichen Fortschritte seines Zöglings – BRAHMS spielte 1843 als Zehnjähriger bereits öffentlich den Klavierpart in BEETHOVENS Bläserquintett op. 16 und in einem Klavierquartett MOZARTS¹⁴ – und rang den Eltern BRAHMS ab, JOHANNES seinem Lehrer, dem Altonaer Konzertmeister EDUARD MARXSEN weitergeben zu dürfen, dem anerkanntesten Musiker Hamburgs jener Zeit. Zunächst skeptisch, liess dieser sich umstimmen, als er den jungen JOHANNES Musiktheorie zu studieren hiess. Er veranlasste den Jüngling, JOHANN SEBASTIAN BACH, GEORG FRIEDRICH HÄNDEL und LUDWIG VAN BEETHOVEN kennen zu lernen, und entriss ihn alsbald den Hamburger Hafenkneipen und Vergnügungslokalen. MARXEN bildete JOHANNES BRAHMS zu einem überragenden Pianisten aus und motivierte ihn zum Erringen eigener souverän beherrschter Kompositionstechnik. Ein lebenslang unbändiger Lernwille und ein unbezähmbarer Wissensdurst trieben bereits den Jüngling zu laufend neuen Entdeckungen, die im Verbund mit seiner genialen Begabung alsbald Ausserordentliches hervorbrachten: 1847-1849 gab JOHANNES BRAHMS in seiner Vaterstadt die ersten vier öffentlichen Konzerte mit virtuosen Bravourstücken wie Opernparaphrasen zu VINCENZO BELLINIS *La Norma*, GIOACHINO ROSSINIS *Guillaume Tell*, WOLFGANG AMADEUS MOZARTS *Le nozze di Figaro* KV 492, einem Klavierkonzert von JAKOB ROSENHAIN, einer *Serenade* EDUARD MARXENS für die linke Hand, einer Fuge JOHANN SEBASTIAN BACHS, LUDWIG VAN BEETHOVENS *Waldstein-Sonate* op. 53 und einer eigenen „*Fantasie über einen beliebten Walzer für Piano, komponiert und vorgetragen vom Concertgeber*“.¹⁵ BRAHMS begann also bereits als Teenager intensiv zu komponieren; selbstkritisch hat er aber später zwei ganze Kisten eigener Jugendwerke aus der Studienzeit verbrannt. Zur silbernen Hochzeit des Hamburger Kaufmanns SCHRÖDER führte BRAHMS ein eigenes unter dem Pseudonym KARL WÜRTH geschaffenes *Stück für Violoncello und Klavier* sowie ein *Klaviertrio* auf. Zum Broterwerb schrieb er für den Verleger AUGUST CRANZ, Vater eines Jugendfreunds, Arrangements über beliebte Kommerzmusik und liess sie mit hohen

¹⁴ Vgl. HOFMANN/HOFMANN, 77.

¹⁵ OREL, 42-44.

Opuszahlen versehen unter dem Namen G. W. MARKS erscheinen. BRAHMS' Lehrer COSSEL fand, BRAHMS „könnte ein so guter Klavierspieler sein“; nur leider wolle er „das ewige Komponieren nicht lassen.“¹⁶ Ebenso wenig lassen mochte der wissensdurstige junge BRAHMS das Lesen: Er frequentierte Buchantiquariate und las HOMER, DANTE ALIGHIERI, WILLIAM SHAKESPEARE, DANIEL DEFOE, JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, FRIEDRICH SCHILLER, GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, JOHANN GOTTFRIED VON HERDER, JOSEPH VON EICHENDORFF, LUDWIG UHLAND, JEAN PAUL und ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN. Bei einem Gutsbesitzer im nahen Winsen wirkte BRAHMS zwei Sommer lang als Dirigent und Hauskomponist eines kleinen Männerchors.¹⁷

2.A.b Wanderschaft, Begegnung mit JOSEPH JOACHIM, ROBERT und CLARA SCHUMANN

15 1848 begegnete BRAHMS erstmals JOSEPH JOACHIM (1831-1907), der BEETHOVENS Violinkonzert D-Dur op. 61 spielte, 1850 dem Ehepaar ROBERT SCHUMANN und CLARA SCHUMANN-WIECK; doch gab ihm SCHUMANN seine Kompositionen uneingesehen zurück¹⁸. Ausserdem kam mit den ungarischen Flüchtlingen nach dem KOSSUTH-Aufstand 1848 ein Geiger namens EDUARD HOFFMANN alias REMÉNYI nach Hamburg, der vom Teenager BRAHMS begleitet mitreissende Zigeunerrhythmen spielte und mit seinem Märtyrernimbus begeisterte¹⁹, bevor er eine Konzerttournee in die Vereinigten Staaten unternahm. REMÉNYI überzeugte BRAHMS, der soeben sein Scherzo es-moll op. 4 und die Klaviersonaten in fis-moll op. 2 und C-Dur op. 1 fertiggestellt hatte, nach seiner Rückkehr alsbald, gemeinsam auf Wanderschaft zu gehen. Am 19. April 1853 verliessen die beiden Hamburg, spielten – wie damals üblich stets auf eigene Kosten und Risiko – ein überaus gewinnbringendes Konzert in Winsen, am 2. Mai in Celle, am 9. und 11. Mai in Lüneburg, bevor sie nach Hildesheim und Hannover zum ehemaligen Wiener Konservatoriumsschulkollegen REMÉNYIS, dem Geiger JOSEPH JOACHIM gingen. Überwältigt u.a. von BRAHMS' unsterblichem Lied „Liebestreu“ op. 3 Nr. 1, empfahl JOACHIM die beiden dem ungarischen Virtuosen FRANZ LISZT in Weimar. Dort gefiel es REMÉNYI; BRAHMS aber war der Personenkult LISZTS dermassen zuwider, dass er sich trotz des Geschenks einer Zigarettendose mit eigenhändiger Widmung LISZTS weigerte, dem Star der „neudeutschen“ Kunstrichtung seine eigenen Werke vorzuspielen, anschliessend während LISZTS eigener Klaviershows ... einschlies, von REMÉNYI Abschied nahm und Weimar nach wenigen Tagen wieder verliess.

16 BRAHMS ging nach Göttingen, um dort JOACHIM wieder zu treffen und mit diesem unter Studenten acht Wochen lang intensiv künstlerisch zusammen zu arbeiten. Neben mehreren Liedern entstand dabei eine Freundschaft fürs Leben, der sich u.a. das himmlische Violinkonzert D-Dur op. 77 von 1878 und das 1887 in Thun geschriebene Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll op. 102, aber auch die überragende kontrapunktische Meisterschaft BRAHMS' verdanken. BRAHMS zog weiter nach Bonn und am 1. September 1853 in die Mehlemer Au zum Kölner Bankier und Kunstmäzen WILHELM LUDWIG DEICHMANN, in dessen reichhaltiger Musikbibliothek er neben vielen andern Juwelen Kompositionen ROBERT SCHUMANNS entdeckte. Von diesen Werken war BRAHMS derart

¹⁶ Damals wie später 1864-1872 komponierte BRAHMS u.a. gegen 20 Streichquartette, die er – stets überaus selbstkritisch – später vernichtete, so auch ein h-moll-Quartett, das er am 7. Oktober 1853 ROBERT SCHUMANN vorspielte, aber entgegen dessen Wunsch alsdann zerstörte, statt es zu veröffentlichen; auch an den beiden Streichquartetten op. 51 arbeitete BRAHMS 14 lange Jahre, bevor er schliesslich 1873 „nicht die ersten, aber zum ersten Male Streichquartette herauszugeben“ beschloss. Analoges gilt für das c-moll-Klavierquartett op. 60 (vgl. OREL, 48 und 155-157 sowie hiernach, Rz. 20 in fine), Ähnliches auch für das Klaviertrio H-Dur op. 8 (vgl. hiernach, Rz. 18 in fine).

¹⁷ OREL, 45.

¹⁸ Zeitlich ungenau OREL, 56. Ob diese Angabe überhaupt stimmt, erscheint fraglich; als einziger überliefert ist sie WASILIEWSKI, 144, und diese Erinnerungen sind erwiesenermassen manchenorts ungenau: Vgl. SYNOFZIK, 63f.

¹⁹ OREL, 46f und 54.

fasziniert, dass er SCHUMANN trotz der verunglückten Begegnung von Hamburg erneut begegnen wollte: am 30. September 1853 klopfte BRAHMS in Düsseldorf an die Wohnungstür des städtischen Musikdirektors Dr. ROBERT SCHUMANN. Laut ROBERT SCHUMANNs Tagebuch folgten 14 entscheidende Tage.²⁰ Vom 9. bis zum 13. Oktober 1853 schrieb ROBERT SCHUMANN nach zehnjähriger Pause seinen letzten musikwissenschaftlichen Aufsatz: „*Neue Bahnen*“, der bereits am 28. Oktober 1853 in der „*Neuen Zeitschrift für Musik*“ erschien.²¹

17 Und in sein Tagebuch notierte SCHUMANN noch: „Mitteninstehen zwischen Empfindung und Reflexion“²² – er hatte erkannt, dass BRAHMS im Lied „*Liebestreu*“ op. 3 Nr. 1 zur musikalischen Wiedergabe der inneren Unruhe das drängende auftaktige Anfangsmotiv der Singstimme metrisch verkehrt im Bass der Klavierbegleitung wiederholt, dass er als Hauptgedanken des Finales der C-Dur-Sonate op. 1 das Anfangsthema ihres Kopfsatzes umgebildet²³ und dass er im 3. Satz (*Scherzo*) der fis-moll-Sonate op. 2 das Hauptmotiv aus dem Beginn des 2. Satzes (*Andante con espressione*) aufgenommen hatte. Solche geradezu zwingende Übereinstimmung von Form und Inhalt sollte die Werke BRAHMS' zeitlebens kennzeichnen. Und ein zweites konnte SCHUMANN bereits entdecken: BRAHMS' Vorliebe für die Variation²⁴ und seine Freude, altes Volksmelodiegut²⁵ der

²⁰ Tagebucheinträge SCHUMANNs am 1. Oktober 1853: „BRAHMS zu Besuch (ein Genius)“, am 2. Oktober: „viel mit BRAHMS, Sonate fis-moll“, am 4. Oktober: „Phantasie von BRAHMS“, am 5. Oktober: „Lieder und Sonate für Violine und Pianoforte“, am 7. Oktober: „Quartett von ihm“. Nach 7 Tagen genügt das Personalpronomen! Und SCHUMANNs Gattin, die damals längst weltbekannte Pianistin CLARA SCHUMANN-WIECK notiert in ihr Tagebuch: „Es ist wirklich rührend, wenn man diesen Menschen am Klavier sieht mit seinem interessant jugendlichen Gesicht, das sich beim Spielen ganz verklärt, seine schöne Hand, die mit der grössten Leichtigkeit die grössten Schwierigkeiten besiegt (seine Sachen sind sehr schwer) und nun dazu diese merkwürdigen Kompositionen. Das ist wieder einmal einer, der kommt, wie von Gott gesandt!“ Hier zit. nach OREL, 57. Am 8. Oktober 1853 schrieb SCHUMANN an JOSEPH JOACHIM: „Nun, ich glaube, JOHANNES ist der wahre Apostel, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer auch nach Jahrhunderten noch nicht enträtseln werden.“ Hier zit. nach: ROBERT SCHUMANN: *Aus Kunst und Leben*. Ausgewählt und eingeleitet von WILLI REICH. Basel 1945, 114.

²¹ *Neue Zeitschrift für Musik* 18 (1853) Nr. 39 S. 186: Der Aufsatz führte u.a. wörtlich aus: „... Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heisst JOHANNES BRAHMS, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Äusseren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte ... Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.“ Hier zit. nach OREL, 57f; ROBERT SCHUMANN, 115-117.

²² MANDYCZEWSKI, 763 konstatierte treffend: „... fast überall halten sich künstlerische Ueberlegung und musikalische Erfindung, die Arbeit des Kopfes und die des Herzens das Gleichgewicht“.

²³ Solche Verklammerung eines Werkes kennzeichnet 30 Jahre später beispielsweise Anfang und Ende von BRAHMS' *Symphonie* Nr. 3 F-Dur op. 90 aus dem Jahre 1883, aber auch die Harfenfigur am Ende des 1. und 7. Satzes des *Deutschen Requiems* op. 45; vgl. Rz. 128 hiernach!

²⁴ In dem bereits im April 1852 geschriebenen 2. Satz (*Andante*) seiner Klaviersonate C-Dur op. 1 verarbeitete BRAHMS in Variationenform ein altdeutsches Minnelied. Variationen für Klavier schrieb BRAHMS auch später (vgl. Rz. 96 hiernach). In Briefen an JOSEPH JOACHIM zeigt sich BRAHMS als rastloser Sucher neuer Variationenformen (vgl. OREL, 75f). Und ROBERT SCHUMANN, der selbst mehrfach Variationen geschrieben hatte (die Variationen über den Namen ABEGG op. 1 [1830], die Fünf posthumen Variationen op. 13, die Impromptus über eine Romanze von CLARA WIECK op. 5 [1833, überarbeitet 1850] sowie – über das selbe Thema seiner nachmaligen Gattin – das *Scherzo* des *Konzerts ohne Orchester* [= Klaviersonate Nr. 3 f-moll] op. 14 [1835/1836, überarbeitet 1850/1852] und die *Geistervariationen über den letzten Gedanken* Es-Dur [WoO 24, 1853/1854]), hatte 1831 bereits FRÉDÉRIC CHOPIN aufgrund von dessen Variationen über das Duett *La ci darem la mano* aus WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Oper *Don Giovanni* für Klavier und Orchester B-Dur op. 2 in

Vergessenheit zu entreissen und zu pflegen. Die beiden Meister fanden auch rasch zu gemeinsamer Arbeit: Als JOACHIM Ende Oktober 1853 zur Uraufführung von ROBERT SCHUMANN'S Phantasie für Violine und Orchester op. 131 nach Düsseldorf kam, erhielt er von SCHUMANN, BRAHMS und SCHUMANN'S Lieblingsschüler ALBERT DIETRICH eine Gemeinschaftskomposition: Die Sonate „E(rei) A(ber) E(insam)“, zu der BRAHMS das *c-moll Scherzo* WoO 2 beisteuerte.²⁶

18 SCHUMANN vermittelte den Kontakt zum Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel, und BRAHMS veröffentlichte hier alsbald seine ersten vier Werke, die eben erst vollendete Klaviersonate Nr. 3 f-moll op. 5 sowie die 6 Lieder op. 6 jedoch beim Verlag B. Senff. Hingegen hielt BRAHMS seine Kammermusikwerke zurück, weil er nach ROBERT SCHUMANN'S überschwänglichem öffentlichem Lob fürchtete, den Erwartungen nicht gerecht zu werden.²⁷ Am 17. November 1853 reiste BRAHMS nochmals nach Leipzig zu Konzerten von HECTOR BERLIOZ; dabei spielte BRAHMS auch seine eigenen Werke und stiess damit auf derart uneingeschränkte Anerkennung des französischen Meisters, dass der LISZT-Kreis seine Missgunst nicht auszudrücken wagte. So konnte BRAHMS Ende November 1853 nach Hamburg zurückkehren, seinen darbenen Eltern geschlagene 170 Taler heimbringen und die Erstdrucke eigener Werke auf den Weihnachtstisch legen. Die elterliche Wohnung indessen wurde ihm zu eng; bereits in den ersten Januartagen 1854 zog er nach Hannover, um mit JOACHIM weiterzuarbeiten. So entstand in den ersten beiden Monaten des neuen Jahres das Klaviertrio H-Dur op. 8, BRAHMS' „*wilder Bube*“, das er ebenso wie die Lieder op. 7 im Juni 1853 bei Breitkopf & Härtel verlegen konnte und das er dann 1889 nochmals umarbeiten („verbösern“) sollte.²⁸

19 Zwei Monate später stürzte sich ROBERT SCHUMANN, ähnlich wie später BEDŘICH SMETANA wegen quälender Töne irre geworden, im Februar 1854 in den Rhein und suchte den Freitod; gerettet, wurde er in eine Irrenanstalt nach Eendenich bei Bonn eingeliefert, die er bis zu seinem Tod nicht mehr verlassen sollte. Einzig BRAHMS und JOACHIM erhielten Direktzugang zu ihrem Mentor. BRAHMS und JOACHIM eilten der hochschwangeren CLARA SCHUMANN-WIECK zu Hilfe. BRAHMS wurde fürsorglicher Pate²⁹ des am 11. Juni 1854 von

der „*Berliner Allgemeinen Musikzeitung*“ treffend eine grosse Zukunft vorausgesagt: „*Hut ab, ihr Herren, ein Genie!*“ Hier zit. nach MÜLLER, Schumann, 196.

²⁵ Auch dazu sollte BRAHMS später noch manches Beispiel liefern; erwähnt seien hier lediglich: Das Alphornmotiv im Schlussatz der Symphonie Nr. 1 c-moll (op. 68, 1876), welches BRAHMS auf einer Wanderung am 12. September 1868 in Rüslikon bei Zürich gehört und sofort notiert hatte (vgl. Rz. 38 hiernach); das Zitat des alten Weihnachtsliedes „*Joseph, lieber Joseph mein*“ als Gegenstimme der Bratsche im Geistlichen Wiegenlied aus Zwei Gesänge op. 91 Nr. 2 für Altstimme, Viola und Klavier, welches musikalische Anspielung an seinen Freund JOSEPH JOACHIM zur Erinnerung an dessen Hochzeit von 1863 ist (vgl. Rz. 65 hiernach). Ausserdem die total 181 Volkslieder für mehrstimmigen Chor WoO 31-38. Beispielsweise suchte BRAHMS auch auf seiner kurzen Schweizer Reise mit seiner Schwester ELISE und CLARA SCHUMANN-WIECK nach ROBERT SCHUMANN'S Tod im Herbst 1856 die Bibliothek des Klosters Einsiedeln auf, um altitalienische Musikstücke abzuschreiben. Vgl. OREL, 77.

²⁶ OREL, 61. Vgl. dazu auch hiernach, Rz. 20 in fine Fn. 35 hiernach.

²⁷ OECHSLE, 408.

²⁸ OREL, 64.

²⁹ Von FELIX SCHUMANN, CLARAS Sorgenkind und seinem eigenen Patenkind, hat BRAHMS zu dessen Lebzeiten denn auch drei Gedichte vertont: 1873 „*Versunken*“ op. 86 Nr. 5, 1874 im Nidelbad in Rüslikon bei Zürich „*Junge Lieder I und II*“ op. 63 Nr. 5 und 6. Den 2. Satz (Adagio mespressivo) seiner 1. Sonate für Violine und Klavier G-Dur op. 78, der sog. Regenlied-Sonate, verfasste BRAHMS nach eigenem Bekunden in Sorge um sein erkranktes (und bald darauf verschiedenes) Patenkind FELIX SCHUMANN, der auch ein sehr guter Geiger war (vgl. SANDBERGER, Lebenswelt, 53-55 samt Facsimile des Autographs; dazu auch Rz. 57 hiernach). Und die Variationen op. 9 mit der Überschrift „*Kleine Variationen über ein Thema von Ihm, Ihr zugeeignet*“ werden BRAHMS' Gabe zur Niederkunft mit der Widmung an die Eltern des Patenkindes. Das Thema stammt aus ROBERT SCHUMANN'S *Bunten Blättern* op. 99. BRAHMS übergab dann am 13. September 1854 CLARA SCHUMANN zu ihrem Geburtstag zwei weitere Variationen zu seinem op. 9 (vgl. OREL, 66), von denen die eine CLARAS

CLARA geborenen achten Kindes FELIX SCHUMANN (1854-1879). Er half CLARA, wo er konnte, musizierte mit ihr und JOACHIM zusammen und komponierte eine Sonate für zwei Klaviere, die er mit CLARA zusammen noch vor ihrer Niederkunft spielte³⁰. Das Werk befriedigte ihn nicht; im Juli 1854 versuchte er, daraus eine Symphonie zu gestalten, deren Kopfsatz er JOACHIM zur kritischen Beurteilung übersandte, bevor er das Werk erneut als unreif beiseite legte. Die *Sarabande* aus dieser Sonate sollte dann elf Jahre später zum Kern des 2. Satzes des *Deutschen Requiems*³¹, die andern Sätze nach einem gescheiterten Versuch vom Februar 1855 und intensiver Umarbeitung von 1856 erst 1858 zum Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-moll op. 15 umgearbeitet werden.³²

20 BRAHMS blieb mit kleineren Unterbrechungen bis zum Tode SCHUMANNS 1856 in Düsseldorf bei Familie SCHUMANN, auch während CLARA SCHUMANN-WIECK ihre europaweite Konzerttätigkeit wieder aufnahm, um die zehnköpfige Familie durchs Leben zu bringen. BRAHMS betreute ROBERTS und CLARAS Kinder, und an der Düsseldorfer Kunstakademie gewann er im Kupferstecher JULIUS ALLGEYER einen neuen lebenslangen Freund; bald begann BRAHMS denn auch, Kunstblätter zu sammeln. Aber er beobachtete alsbald auch Unruhe an sich und Lähmung seiner Kreativität.³³ Der Druck seiner Werke op. 9 und 10 brachten BRAHMS im Oktober 1854 letztmals 190 Taler ein. Die nachfolgende Schaffenspause von 1855 und 1856 machte sich daher trotz BRAHMS' ersten Auftritten als Solist mit Orchesterbegleitung um die Jahreswende 1855/56 in BEETHOVENS Klavierkonzerten Nr. 4 G-Dur op. 58 in Bremen und Leipzig sowie Nr. 5 Es-Dur op. 73 und in MOZARTS Klavierkonzert Nr. 20 d-moll KV 466 in Hamburg bald auch ökonomisch bemerkbar.³⁴ Entgegen seinen Intentionen hatte SCHUMANN dem jugendlichen Freund mit seinem prophetischen Aufsatz das Komponieren schwer gemacht: Ein Klavierquartett in cis-moll entstand zwar 1856, wurde von BRAHMS aber erst nahezu zwei Jahrzehnte später völlig umgearbeitet, mit seinem Scherzo aus der mit SCHUMANN und DIETRICH gemeinsam verfassten Düsseldorfer FAE-Sonate versehen und nach c-moll transponiert als Klavierquartett Nr. 3 op. 60 zur Veröffentlichung frei gegeben.³⁵

2.A.c SCHUMANNS Tod und BRAHMS' Karrierebeginn in der Kleinstadtidylle von Detmold

21 Eiserne Disziplin erschloss BRAHMS via sein handwerkliches Können den Weg zurück zur Kreativität. Mit JOSEPH JOACHIM schloss er einen bussenbehafteten Vertrag,

Thema aus ROBERT SCHUMANNS *Impromptus* op. 5 von 1833 – BRAHMS' eigenem Geburtsjahr – aufgriff. Derlei *verborgene Verknüpfungen* sind BRAHMS' ureigenste Sprache.

³⁰ CLARA SCHUMANNS Urteil: "Ganz gewaltig, ganz originell, grossartig und dabei klarer als früheres". Hier zit. nach OREL, 67.

³¹ OREL, 135; vgl. Rz. 112 und 116-118 hiernach.

³² OREL, 67 und 72f.

³³ OREL, 68 und 71.

³⁴ OREL, 72f.

³⁵ OREL, 23, 61, 74, 157, 179 und 247; vgl. auch Rz. 14 Fn. 16 hiervor. – Die Einfügung seines *Scherzos* aus der *Frei Aber Einsam*-Sonate 1875 zeigt wieder die Vorliebe BRAHMS' zur *verborgenen Andeutung*: 1856 hatte er seinem Freund DIETRICH das Quartett mit den Worten gezeigt: „Stellen Sie sich einen Menschen vor, der sich eben totschiessen will, und dem gar nichts anderes mehr übrig bleibt“. Und 19 Jahre später schrieb er seinem Verleger SIMROCK für die Drucklegung, er könne dazu auf dem Titelblatt „ein Bildnis anbringen! Nämlich einen Kopf mit einer Pistole davor“. Ganz entsprechend verstand BRAHMS das Klavierquartett als „Illustration zum letzten Kapitel vom Mann im blauen Frack und gelber Weste“ – also der typischen Kleidung von JOHANN WOLFGANG VON GOETHE'S *Werther*. GOETHE'S autobiographisch gefärbter Briefroman von 1774 hatte die unglückliche Liebe des jungen Werther zur bereits anderweitig verheirateten Lotte geschildert, welcher Lotte aus seiner *Ossian*-Übersetzung vorliest. BRAHMS vertonte dann auch im Februar 1860 im letzten der Vier Gesänge für dreistimmigen Frauenchor, zwei Hörner und Harfe op. 17 alsbald einen Gesang aus *Ossians* Fingal und im August 1860 als 3. seiner Drei Gesänge op. 42 Darthulas Grabgesang.

allwöchentlich wechselseitig kontrapunktische Arbeiten zur gegenseitigen Kritik auszutauschen. BRAHMS' Aufgabenhefte enthielten alsbald eine kanonische fünfstimmige Messe³⁶ und ein vierstimmiges Lied, welches er später als op. 30 veröffentlichen sollte.³⁷ Daneben trieb BRAHMS intensive BACH-Studien, komponierte Orgelchoralvorspiele, -präludien und -fugen (WoO 7-10) und vertonte und reflektierte eigene Variationen (op. 21).

ROBERT SCHUMANN'S Tod am 29. Juli 1856 sollte alles verändern. Nach einer gemeinsamen Schweizer Reise mit seiner sauerländischen Schwester ELISE und mit CLARA SCHUMANN und ihren beiden Söhnen LUDWIG und FERDINAND in der zweiten Augushälfte 1856 nach Gersau am Vierwaldstättersee konzertierten CLARA SCHUMANN und BRAHMS getrennt: CLARA SCHUMANN in Kopenhagen und später in England, BRAHMS mit ROBERT SCHUMANN'S Klavierkonzert a-moll op. 54 in Hamburg.³⁸ Im Herbst 1857 schliesslich löste CLARA SCHUMANN ihren Haushalt in Düsseldorf auf und zog mit ihrer Familie zu ihrer Mutter nach Berlin. BRAHMS reiste nach prächtig entlohntem Vorspiel an Pfingsten 1857 im Herbst als frisch ernannter fürstlich Lippescher Hofpianist für die Tochter des Hofministers VON MEYSENBERG und für Prinzessin FRIEDERIKE und als Dirigent des Hofchors für jährlich jeweils drei Herbstmonate nach Detmold, der Hauptstadt des Duodezfürstentums. Bei freier Kost und Logis sollte er dafür jedes Jahr mit 566 Reichstalern entschädigt werden. BRAHMS war erfolgreich: Alsbald spielten seine beiden Schülerinnen unter seinem Orchesterdirigat BACH- und MOZART-Klavierkonzerte sowie BEETHOVENS Chorphantasie c-moll op. 80, und BRAHMS spielte mit dem Hoforchester als Solist Klavierkonzerte von BEETHOVEN, MENDELSSOHN und CHOPIN.³⁹ Vor allem aber musizierte BRAHMS hier mit CARL BARGHEER, einem Geigenschüler JOACHIMS, und dem Waldhornisten AUGUST CORDES, und er stand als Chordirigent vor neuen Aufgaben. Die himmlisch schönen Vier Gesänge für dreistimmigen Frauenchor, zwei Hörner und Harfe op. 17 waren erste logische Folge.⁴⁰ In der intimen Atmosphäre von Detmold begann sich BRAHMS nun auch mit JOSEPH HAYDN zu beschäftigen: so entstanden zwei Serenaden (Nr. 1 D-Dur op. 11 aus der Anfangs-, Nr. 2 A-Dur op. 16 – ursprünglich ein Oktett – aus der Schlusszeit in Detmold).

22 Neun Monate lang konnte BRAHMS nun ab 1858 jährlich in Hamburg, Berlin oder Göttingen – hier auf Einladung seines Freundes OTTO JULIUS GRIMM – sorgenfrei leben. In Göttingen lernte BRAHMS die Schülerin seines Freundes, AGATHE VON SIEBOLD, Tochter des Göttinger Gynäkologieprofessors EDUARD CASPAR JACOB VON SIEBOLD kennen, in die er sich tief verliebte. Die beiden verlobten sich noch vor BRAHMS' Rückkehr nach Detmold, und unmittelbar nach seiner Herbstverpflichtung kehrte BRAHMS anfangs 1859 nach Göttingen zurück und verbrachte dort wiederum einige glückliche Wochen. Die katastrophale Aufnahme der Uraufführung seines Klavierkonzertes Nr. 1 d-moll op. 15 – der umgearbeiteten Düsseldorfer Sonate für zwei Klaviere⁴¹ – am 27. Januar 1859⁴² zerstörte

³⁶ Erhalten sind davon nurmehr *Kyrie* (WoO 17) sowie *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* (WoO 18). Der Singkreis Wohlen hat hieraus das *Benedictus* unter DIETER WAGNER im Gottesdienst gesungen. Dazu vgl. auch Rz. 58 Fn. 125 hiernach.

³⁷ OREL, 75. Der Singkreis Wohlen hat das Werk mit dem grossartigen Amen unter DIETER WAGNER im Frühling 2009 im Gottesdienst gesungen.

³⁸ OREL, 77f.

³⁹ OREL, 79-81.

⁴⁰ Vgl. dazu Rz. 20 mit Fn. 35 in fine hiervor.

⁴¹ Vgl. Rz. 19 hiervor. Während Monaten hatten BRAHMS und JOACHIM darüber korrespondiert, und BRAHMS hatte das Konzert von Grund auf überarbeitet; noch im November 1857 schrieb er JOACHIM: „Du glaubst nicht, was mir der (sc.l. 1. Satz) für Kummer macht. Er ist eben durch und durch verpfuscht, das ist der Stempel des Dilettantismus; wer kommt jetzt darüber hinaus? Ich reisse ihn jetzt ordentlich herum und was ich nicht will, das lasse ich. Aber es soll endlich zu Ende sein.“ Hier zit. nach OREL, 86.

⁴² Das Publikum verweigerte laut BRAHMS' eigenem Bekunden jedes Klatschen und quittierte die Aufführung mit Zischen, so dass „mein Konzert hier glänzend und entschieden – durchfiel“. Laut den „Signalen für die musikalische Welt“ vom 3. Februar 1859 wurde „eine neue Composition zu Grabe getragen“: „Ein Stück von wahrhaft trostloser Öde und Dürre. Die Gedanken schleichen entweder matt

alles. AGATHE war wegen der Beziehung zu BRAHMS ins Gerede gekommen und wartete sehnlichst auf BRAHMS' Antwort auf einen fragenden Brief seines Freundes GRIMM. Diese lautete: „Ich liebe Dich! Ich muss Dich wieder sehen! Aber Fesseln tragen kann ich nicht! Schreibe mir, ob ich wiederkommen soll, Dich in meine Arme zu schliessen, Dich zu küssen, Dir zu sagen, dass ich Dich liebe!“ Jahrzehnte später bekannte AGATHE VON SIEBOLD: „Da kämpfte das Mädchen einen harten Kampf, den schwersten ihres Lebens: die Liebe wollte ihn um jeden Preis halten, komme was da wolle; die Pflicht, die Ehre gebot zu entsagen, und die Pflicht und die Ehre siegten. Das Mädchen schrieb den Scheidebrief und weinte, weinte jahrelang über ihr gestorbenes Glück.“⁴³ Hatte BRAHMS leichtfertig mit den Gefühlen seiner Braut gespielt? Mitnichten; er hat selber jahrelang unter diesem Verlust gelitten, wie seine – typischerweise versteckten⁴⁴ – Anspielungen in den Werken op. 36, op. 44 Nr. 10 und op. 45 Nr. 6 zeigen⁴⁵. In Detmold schrieb BRAHMS noch ein Ave Maria für Frauenchor, Orgel und Orchester op. 12 sowie den Begräbnisgesang für gemischten Chor und Bläser op. 13. Ende 1860 verzichtete BRAHMS auf die Erneuerung des angebotenen Kontrakts. Er hatte 1859 in Hamburg seine Marienlieder für Gemischten Chor op. 22, zwei geistliche Gesänge op. 37 und den 13. Psalm "Herr, wie lange willst Du mein so gar vergessen" für dreistimmigen Frauenchor und Orgel op. 27 vertont, einen Frauenchor gegründet und arbeitete nun an seinem Streichsextett op. 18, BRAHMS' erstem Werk ohne jede „Absicht“: „absolute“ Musik.

23 Damit hatte BRAHMS nun in Klavier-, Orgel- und Kammermusik, in kleineren Orchesterwerken, im Liedschaffen und in Chormusik den Durchbruch erzielt – Zeit, seinem verstorbenen Mentor ROBERT SCHUMANN zu danken. Zwei Parolen spalteten nämlich mittlerweile Deutschlands Musikwelt: „Hier SCHUMANN!“ und „Hie LISZT und WAGNER!“). Der „neudeutsche“ Weimarer LISZT-Kreis reklamierte jeglichen „musikalischen Fortschritt“ für sich. JOSEPH JOACHIM entwarf hiergegen eine scharfe Erklärung mit dem Schlusssatz, dass die Unterzeichner „die Produkte der sogenannten neudeutschen Schule als dem innersten Wesen der Musik zuwider nur beklagen und verdammen können“. Noch vor Abschluss der Unterschriftensammlung erschien die Erklärung zufolge einer Indiskretion in Berlin einzig mit den Signaturen von JOACHIM, BRAHMS, GRIMM und BERNHARD SCHOLZ. Das Manifest wurde damit lächerlich gemacht. BRAHMS, der damit weniger gegen WAGNER als vielmehr gegen LISZT gezielt hatte⁴⁶ und der in der Tat WAGNERS Opern, insbesondere den „Fliegenden Holländer“ sehr schätzte⁴⁷, hütete sich fortan erst recht, gegen WAGNER jemals Negatives zu sagen.⁴⁸ Der Schaden indessen war angerichtet: Zusammen mit dem Misserfolg der

und siechhaft dahin, oder sie bäumen sich in fieberkranker Aufgeregtheit in die Höhe, um desto erschöpfter zusammenzubrechen. Geben nun diese blassen und schemenhaften, nur hin und wieder von hektischer Röte angehauchten Gedanken an sich schon einen traurigen Anblick, so wird die Sache noch trübseliger durch die Art und Weise, wie sie verarbeitet und verwendet worden sind.“ Hier zit. nach PASCALL, 481 und OREL, 87. Zu spät erst für BRAHMS' Beziehung zu AGATHE wurde dann die zweite Aufführung des Werkes am 24. März 1859 in Hamburg für BRAHMS zum Triumph. Vgl. OREL, 89f, sowie Rz. 91 hiernach!

⁴³ Hier zit. nach OREL, 84f.

⁴⁴ Auch von den Detmolder Liedern op. 14 (vgl. nur die Lieder „Trennung“ [Nr. 5], „Gang zur Liebsten“ [Nr. 6] und „Sehnsucht“ [Nr. 8]) und op. 19 (vgl. nur die Lieder „Der Kuss“ [Nr. 1] und „Scheiden und Meiden“ [Nr. 2]) geht ein guter Teil auf den Liebesfrühling in Göttingen mit AGATHE zurück, die BRAHMS ihr zuweilen anstelle von Briefen gesandt hatte – auch hier: Liebeserklärungen statt in Worte ... in Musik verkleidet.

⁴⁵ Vgl. die Erklärung Rz. 91 und die kompositorischen Folgen unter Rz. 125f und 130 hiernach.

⁴⁶ Vgl. OREL, 114f.

⁴⁷ So anhand von Brahms' eigenen Äusserungen EUGÉNIE SCHUMANN, 250.

⁴⁸ Vgl. EUGÉNIE SCHUMANN, 267: „... ,aber', fuhr er (sc. I. BRAHMS) zu uns gewandt fort, ,Ihre Mutter ist die einzige, die sich eine solche Stellungnahme in der Öffentlichkeit erlauben kann. Unsereins kann das nicht. Wenn ich mich so unumwunden über WAGNER ausspräche, so gäbe es einen fürchterlichen Zeitungsstreit, und in solchen würde ich mich nie einlassen.' ...“ CLARA SCHUMANN-WIECK kritisierte WAGNER leidenschaftlich als äusserlichen Effekthascher, dem die Musik nicht Selbstzweck sei. BRAHMS hingegen zelebrierte wiederholt seinen Respekt für WAGNER (vgl. auch Rz. 26, 93, 165 und 168 hiernach) und kontrastierte damit seit einem Ehrendoktorat 1879 gegenüber den Ausfälligkeiten

Leipziger Uraufführung des 1. Klavierkonzerts lähmte er das Interesse des Leipziger Verlags Breitkopf & Härtel, weitere Werke von BRAHMS zu verlegen. Der Schweiz brachte dies folgenreiches Glück: Der Winterthurer Verleger CARL JACOB MELCHIOR RIETER-BIEDERMANN, seit BRAHMS' erster Reise durch die Schweiz vom September 1856 an Noten von BRAHMS interessiert, veröffentlichte nun die Werke op. 12-15, und der Bonner Verlag FRITZ SIMROCK op. 16 und 17. Beide Verleger wurden zu Freunden BRAHMS'. Weiterungen folgten.⁴⁹

2.A.d BRAHMS' Übersiedlung 1860 nach Hamburg, 1862 nach Wien

24 Im Frühling 1860 konnte BRAHMS nach seiner Rückübersiedlung nach Hamburg mit seinem Frauenchor in einem Konzert CLARA SCHUMANNS mitwirken, sein Streichsextett op. 18 viermal erfolgreich aufführen und solistisch mit dem Leipziger Konzertmeister FERDINAND DAVID und dem Cellisten KARL DAVIDOFF in den philharmonischen Konzerten BEETHOVENS Tripelkonzert C-Dur op. 56 aufführen. Und er begann eine lebenslange freundschaftliche künstlerische Zusammenarbeit mit dem Bariton JULIUS STOCKHAUSEN, der, vom Komponisten selbst begleitet, zum Kunder BRAHMSScher Liedkunst wurde.⁵⁰ Als Liedbegleiter STOCKHAUSENS in den Zyklen BEETHOVENS⁵¹, SCHUBERTS⁵² und SCHUMANNS⁵³ wurde BRAHMS 1861/62 zur Komposition der sechs ersten Lieder des Liedkreises *Die schöne Magellone* op. 33 inspiriert, den er 1868 zum 15teiligen Zyklus erweiterte.⁵⁴ So zog er im Juli 1861 nach Hamm bei Hamburg um, wo er in der Abgeschiedenheit die beiden Klavierquartette g-moll op. 25⁵⁵ und A-Dur op. 26 – zwei weitere Meisterwerke absoluter (d.h. von allem Gegenständlichen gelöster) Musik vollendete, bevor er sich wieder Variationen,

WAGNERS. 1888 kokettierte BRAHMS gegenüber WIDMANN (vgl. Rz. 168 hiernach) und 1870 gegenüber JOACHIM damit, Wagnerianer zu sein (vgl. OREL, 115); daraufhin wandelte JOACHIM JOHANN WOLFGANG VON GOETHE'S Faust I. Teil Vers 1324 (Faust im Studierzimmer) ab: „Du ein Wagnerianer? *Der Casus macht mich lachen!*“ Pointe gerade dieses Zitats war, dass die *Neudeutschen* um ihren Papst FRANZ LISZT, damals neustens Schwiegervater RICHARD WAGNERS, wie ehemals GOETHE in *Weimar* wirkten.

⁴⁹ Vgl. Rz. 32f, 38f, 50, 67, 71-77, 87, 91, 128f, 164ff und 191ff hiernach.

⁵⁰ JULIUS STOCKHAUSEN ist auch BRAHMS' „Londoner“ Fassung des *Deutschen Requiems* op. 45 für Soli, Chor und zwei Klaviere gewidmet, die der Singkreis Wohlen Mitte November 1998 unter PATRICK RYF zur Aufführung brachte.

⁵¹ LUDWIG VAN BEETHOVEN: An die ferne Geliebte. Liederkreis nach Gedichten von ALOIS ISIDOR JEITTELES op. 98.

⁵² FRANZ SCHUBERT: Die schöne Müllerin. Liederkreis nach WILHELM MÜLLER D 795 = op. 25; Winterreise. Liederkreis nach WILHELM MÜLLER D 911 = op. 89; Schwanengesang. Liederkreis nach Gedichten von LUDWIG RELSTAB, HEINRICH HEINE und JOHANN GABRIEL SEIDL D 957 = op. posth.

⁵³ ROBERT SCHUMANN: Liederkreis nach Gedichten von HEINRICH HEINE op. 24; Myrthen. Liederkreis nach Texten von FRIEDRICH RÜCKERT, JULIUS MOSEN, GEORGE GORDON Lord BYRON, THOMAS MOORE, HEINRICH HEINE, JOHANN WOLFGANG VON GOETHE und ROBERT BURNS op. 25; 12 Lieder nach Texten von JUSTINUS KERNER op. 35; Liederkreis nach Texten von JOSEPH VON EICHENDORFF op. 39; Frauenliebe und -leben. Liederkreis nach Texten von ADALBERT VON CHAMISSO op. 42; Dichterliebe. Liederkreis nach HEINRICH HEINE op. 48.

⁵⁴ OREL, 98f. Im 3. Lied (Nr. 6 „Sind es Freuden, sind es Schmerzen“) zeigt sich ein anderer typischer Zug von BRAHMS, wenn er die Auflösung des mehrfachen Septimenakkords hinauszögert und so die Spannung laufend weiter steigert; diese Eigenheit bestimmte bereits das Lied An eine Äolsharfe op. 19 Nr. 5, das Quartett Wechslied zum Tanze op. 31 Nr. 1 (1859), das Hauptthema im Kopfsatz des Horntrios Es-Dur op. 40 (1865), den Schlusschor der Kantate Rinaldo für Solotenor, Männerchor und Orchester op. 50 (1868) oder den lyrischen Höhepunkt des ersten Satzes des Konzerts für Violine und Orchester D-Dur op. 77 (1878) unmittelbar nach der Solokadenz.

⁵⁵ Als BRAHMS im Gewandhaus in Leipzig dieses Quartett g-moll op. 25 gespielt hatte, war auch EUGÉNIE SCHUMANN unter den Zuhörerinnen. Sie berichtet dazu über ihre anschließende Begegnung mit BRAHMS: „Das Herz war mir so voll der herrlichen Musik, dass mir der Mund überfloss und ich ausrief: ‚Wie glücklich müssen Sie gewesen sein, als Sie das Stück geschrieben hatten.‘ Und da bekam ich einen Blick, der mir die Augen öffnete, so schön, wie ich ihn nicht oft von ihm erhalten habe.“ EUGÉNIE SCHUMANN, 238. Mit Musik oder einem Blick drückt BRAHMS aus, was ihm nie über die Lippen kommt. Vgl. auch Rz. 27 mit Fn. 64 hiernach.

diesmal über ein Air von HÄNDEL B-Dur (BRAHMS' op. 24) widmete. Nach einer *Harzwanderung* komponierte BRAHMS für das Klavierspiel zu vier Händen von CLARA SCHUMANN und ihrer mittlerweile 17jährigen Tochter JULIE SCHUMANN die Variationen über ein Thema von SCHUMANN op. 23, zugleich eine Gedenkgabe für den verehrten Mentor, dessen „letzter Gedanke“⁵⁶ anklingt. In CLARA SCHUMANN'S Nähe verbrachte BRAHMS den folgenden Sommer in Ebernburg und skizzierte zwischen Ausflügen und gemeinsamem Musizieren das Streichquintett Nr. 1 f-moll op. 34 und die ersten drei Sätze der Sonate Nr. 1 e-moll für Violoncello und Klavier op. 38, bevor er im September 1862 allein und aufs Geratewohl nach Wien reiste. Die Stadt hatte es dem leidenschaftlichen Spaziergänger bald angetan, und gerne trank BRAHMS den Wein dort, „wo BEETHOVEN ihn getrunken hat“.

25 BRAHMS fand alsbald musikalischen Anschluss beim früheren Hamburger Freund KARL GRÄDENER, mittlerweile Professor am Konservatorium, bei der späteren berühmten Hofopernsängerin MARIE WILT, im Elternhaus JULIE VON ASTENS, einer ehemaligen Schülerin CLARA SCHUMANN'S, die er nun unterrichtete, der Wiener Pastorentochter BERTHA PORUBSKY, die er ebenfalls von seiner Hamburger Zeit her kannte, und durch letztere beim Konservatoriumsprofessor und Pianisten JULIUS EPSTEIN.⁵⁷ EPSTEIN war von BRAHMS derart angetan, dass er das einzige professionelle Quartett Wiens, das HELLMESBERGER-Quartett zu sich einlud, um das g-moll-Klavierquartett op. 25 zu spielen; das Werk begeisterte die Musiker, und sie setzten es umgehend auf das Programm ihres nächsten Konzertabends. Daraufhin wurden in Wien bis im März 1863 im Monatsrhythmus BRAHMSWERKE aufgeführt: beide Serenaden, beide Klavierquartette, Klaviermusik. Im Publikum kamen die Werke sehr gut an; einzig die Kritik tat sich zuweilen noch schwer.⁵⁸ Alsbald hatte sich auch wieder ein kleiner Frauenchor um BRAHMS versammelt, dem ausgezeichnete Sängerinnen wie KAROLINE BETTELHEIM, OTTLIE HAUER oder MARIE GEISLER angehörten.⁵⁹ Dass BRAHMS im Mai 1863 nach Hamburg heimreiste, lag also nicht an einem Mangel an Wohlgefühl in Wien, umso mehr, als BRAHMS die bittere Enttäuschung verwinden musste, in Hamburg bei der Leitung der Philharmonischen Konzerte soeben übergegangen worden zu sein, „ein viel traurigeres Ereignis, als Du denkst und vielleicht begreiflich findest“.⁶⁰ BRAHMS reiste heim, um zwischen seinen Eltern (für einmal noch erfolgreich) zu vermitteln und ihre Scheidung zu vermeiden. Der grosse Altersunterschied zwischen Mutter und Vater und provokatives Verhalten von BRAHMS' Schwester ELISE hatten ein tiefes Zerwürfnis hervorgerufen.

26 Wien bot BRAHMS nun, was Hamburg im verweigert hatte: Die zweitgrösste Chorvereinigung der Stadt, die Singakademie, wählte ihn im Herbst 1863 zum Dirigenten. Doch dieser Teil der Karriere geriet zum Flop: BRAHMS' Programme waren deutlich weniger publikumsgängig als jene des Dirigenten des Singvereins, JOHANN VON HERBECK: zu viele alte Meister (16. und 17. Jh.), mehr Nachdenkliches als Heroisches, manches Unbekannte

⁵⁶ Grundlage der Variationen ist der *letzte Gedanke* aus SCHUMANN'S *Geistervariationen über den letzten Gedanken* Es-Dur (WoO 24) von 1853/1854.

⁵⁷ BRAHMS fand also Anschluss an norddeutsch-protestantische Einwanderer und an jüdische Kreise – jenes Milieu, welches in Wien bis 1895 den Hauptwählerstamm der liberalen Wahlsieger stellte, welcher seit den ersten Wahlen 1861 nach METTERNICH'S Sturz vorherrschend war. Wahlberechtigt waren in der Weltstadt zu dieser Zeit aus Zensusgründen erst 18'000 Wähler. JOHANN STRAUSS jun. hatte aus Anlass der ersten Wahl 1861 seinen Wahlstimmenwalzer op. 250 komponiert. Hauptgegner der Liberalen war der päpstlich, antiliberal und kaiserlich-restaurativ gesinnte katholische Klerus. Dessen wichtigster musikalischer Vertreter war ANTON BRUCKNER (1824-1896), von dem BRAHMS in einem Brief vom 12. Januar 1885 an ELISABETH VON HERZOGENBERG befand, er sei „ein armer verrückter Mensch, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen haben“. Hier zit. nach TADDAY, 125. Dieser politische Kontext ist bedeutsam für die Deutung des Deutschen Requiems und von BRAHMS' Religiosität.

⁵⁸ Zeitungsberichte sprachen von einem „Nebelflor der Reflexion“; im g-moll-Quartett herrsche „Öde, Sturm, Graus, Frost, Vernichtung, Trostlosigkeit“. Vgl. OREL, 107.

⁵⁹ OREL, 104-107.

⁶⁰ OREL, 108. JULIUS STOCKHAUSEN war BRAHMS, der sich um den Posten freilich gar nicht offiziell beworben hatte, vorgezogen worden.

anstelle der grossen Publikumsrenner, zu viele a cappella-Werke. Bald kursierte das boshafte Witzwort: „Wenn BRAHMS recht übermütig ist, lässt er singen: Das Grab ist meine Freude.“ Ein Konzert der Singakademie mit eigenen Werken BRAHMS' – v.a. die jüngsten Gesangsquartette op. 31 – schlug ein. Dennoch konstatierte BRAHMS, dass ihm das nötige Organisationstalent abgehe, und trat nach einem Jahr von der Dirigentenstelle zurück. Statt dessen entzückte er im Januar 1865 mit den vierhändigen Walzern op. 39, einem Werk, welches er Wiens überragendem Musikkritiker EDUARD HANSLICK zueignete.⁶¹ Und die Bekanntschaft mit dem Wiener Pianisten CARL TAUSIG schlug sich nieder in den in Zürich uraufgeführten PAGANINI-Variationen, Studien für das Pianoforte a-moll op. 35, die alsbald in den Konzertprogrammen beider Musiker einen bestimmenden Platz einnahmen. Mit TAUSIG und dem WAGNER-Verehrer PETER CORNELIUS zusammen studierte BRAHMS intensiv RICHARD WAGNERS Oper Tristan und Isolde. Vielleicht wurde BRAHMS dadurch in der Abgeschiedenheit seines Sommerurlaubsortes Blankenese bei Hamburg und anschliessend einigen Wochen im neuen Landhaus CLARA SCHUMANNS in Lichtental bei Baden-Baden zur Vertonung von JOHANN WOLFGANG VON GOETHES *Rinaldo* in Form einer Chorkantate op. 50 inspiriert, einem Seelendrama um Rinaldos innern Kampf und Abschied von Armida. Baden-Baden sollte für die kommenden zehn Jahre zu BRAHMS' bevorzugt frequentiertem Sommerurlaubsort werden. Hier konnte BRAHMS komponieren, wandern, mit CLARA SCHUMANN und ihren Kindern musizieren und seine Freundschaft mit den in nächster Nähe wohnhaften Künstlern HERMANN LEVI, dem Kapellmeister an der Oper Karlsruhe, dem Kupferstecher JULIUS ALLGEYER und dem Maler ANSELM FEUERBACH⁶² pflegen.

2.A.e BRAHMS auf Wanderschaft von Wien aus

27 Im Sommer 1864 konnte BRAHMS in Lichtental seinem vermeintlich missglückten Streichquintett aus dem Sommer 1862 in Ebernburg bei Münster am Stein endlich die endgültige Form als Klavierquintett f-moll op. 34 geben; es war die BRAHMS' letzter Versuch, „im solistischen Ensemble zur Monumentalität vorzudringen“⁶³; unmittelbar danach vollendete er die ersten drei Sätze seines zweiten Streichsextetts G-Dur op. 36, in welchem er, versteckt⁶⁴ und zärtlich, noch einmal AGATHE verewigte⁶⁵. In diesem Jahr vermochte BRAHMS die Scheidung seiner Eltern nicht mehr zu verhindern. Wie so oft, gab BRAHMS auch jetzt parallel zu den grösseren Kompositionen ein Heft mit Liedern (op. 32) zur Veröffentlichung frei.

28 Zu dieser Zeit muss BRAHMS sich nach einigen Erfolgen seiner Werke in Wien unabhängig genug gefühlt haben, um einer lieb gewonnenen Schülerin mit wunderschöner Stimme einen Heiratsantrag zu machen: Am Weihnachtsnachmittag 1865 sprach er OTTILIE HAUER an – und musste erfahren, dass sie sich am Vormittag desselben Tags mit einem

⁶¹ OREL, 110-112.

⁶² BRAHMS schuf später die in Zürich (vgl. Rz. 193 hiernach) uraufgeführte *Nänie* op. 82 zum Andenken an seinen verstorbenen Freund ANSELM FEUERBACH.

⁶³ OREL, 125. Auch damit gleicht BRAHMS zwei andern musikalischen Titanen des 19. Jahrhunderts: Sowohl LUDWIG VAN BEETHOVEN (mit seinem Septett Es-Dur op. 20 [1797/98]) als auch FRANZ SCHUBERT (mit seinem Oktett F-Dur D 803 op. posth. 166 [1824]) hatten dieses Vorgehen auf dem Weg zum grossen symphonischen Schaffen als Zwischenschritt gewählt.

⁶⁴ Das Thema des Adagio hatte BRAHMS bereits im Februar 1855 einem Brief an CLARA SCHUMANN beigefügt: „es sagt immer mehr als meine Worte“. Der Musikkritiker EDUARD HANSLICK, später ein enger Freund von BRAHMS, befand nach der Uraufführung am 3. Februar 1867 über diesen Satz spitz, er sei eine „Art freier Variation über *kein* Thema“. Das im Sommer 1865 entstandene Finale (Poco allegro) des Streichsextetts G-Dur op. 36 taxierte er dann gar als „ein ruheloses Kombinieren und Grübeln bis zum Kopfschmerz“! Hier zit. nach OREL, 126; KRUMMACHER, 385.

⁶⁵ In moll hatte BRAHMS es bereits in Hamburg 1859 oder 1863 im Lied op. 44 Nr. 10 „*Und gehst Du über den Kirchhof*“ auf den Text des nachmaligen Literaturnobelpreisträgers PAUL VON HEYSE getan. Vgl. Rz. 22 hiervoor und Rz. 125f und 130 hiernach.

Arzt, ihrem späteren Gatten verlobt hatte. Liess dieser Bescheid BRAHMS das Herz schwer werden, so traf ihn einen Monat später der Schicksalsschlag, dass seine Mutter 76jährig gestorben war. JOSEPH GÄNSBACHER traf seinen Freund BRAHMS am folgenden Morgen tränenüberströmt beim Spiel von JOHANN SEBASTIAN BACHS *Goldberg-Variationen* G-Dur BWV 988. BRAHMS beschied ihm: „Das ist wie Öl“. Die Musik des Thomaskantors war ihm Trost. Im folgenden Mai strich BRAHMS denn auch das Adagio aus den drei Sätzen seiner Sonate für Violoncello und Klavier und ersetzte es, an JOHANN SEBASTIAN BACHS Kunst der Fuge anknüpfend, durch ein kontrapunktisches Finale. Die Schicksalsschläge zu verwinden, sollte BRAHMS auch diesmal Musik helfen – und Reisen.

29 Für eineinhalb Jahre sollte BRAHMS Wien nicht mehr sehen, nachdem er über dem Korrekturlesen der Druckfahnen zu seinem Liederkreis *Die schöne Magellone* op. 33 keine zwei Monate nach den beiden harten Schicksalsschlägen im April 1865 die biblischen Texte zu einem Deutschen Requiem ausgelesen, das Grundkonzept der Tonschöpfung festgelegt und CLARA SCHUMANN „in flüchtigem Klavierauszug“ ein Chorstück „aus einer Art deutschen Requiem, mit dem ich derzeit etwas liebäugelte“, geschickt hatte. Im Mai 1865 ging BRAHMS nach Lichtental, um im Kreis der Familie von CLARA SCHUMANN seine Sommermonate zu verbringen. Hier schrieb er seine eigentliche Trauermusik auf den Tod seiner geliebten Mutter, mit der er allwöchentlich Briefe gewechselt hatte: Das Trio für Violine, Waldhorn und Klavier Es-Dur op. 40, dessen 3. Satz (Adagio mesto) in es-moll des vereinsamten Sohnes Totenklage darstellt. In der Tonart nahm er sein Scherzo op. 4 vom August 1851 – Erinnerung an seine letzten Jahre zuhause bei seiner Mutter – wieder auf.⁶⁶ Die ungewohnte Besetzung verrät, dass BRAHMS sich seiner Detmolder Jahre entsann, in denen er mit dem Geigenschüler JOACHIMS CARL BARGHEER und dem Waldhornisten AUGUST CORDES gemeinsam hatte musizieren können.⁶⁷ So zeigt BRAHMS' Musiksprache auch in diesem Werk viele versteckte Bezüge.

30 Die Wintermonate führten BRAHMS auf Konzerttournée zunächst nach Karlsruhe und im November 1865 in die Schweiz. In Zürich öffnete ihm der Komponist THEODOR KIRCHNER die Türen, und sein Verleger CARL JACOB MELCHIOR RIETER-BIEDERMANN nahm BRAHMS gern in seinem Hause in Winterthur auf. In Zürich spielte BRAHMS Werke von JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN und ROBERT SCHUMANN, sein A-Dur Klavierquartett op. 26, seine Harfenchöre op. 17, seine Sonate für Violoncello und Klavier op. 38 und sein Trio für Violine, Horn und Klavier op. 40, und am 21. November 1865 leitete BRAHMS im ersten Konzert der Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich, welches der neu gewählte FRIEDRICH HEGAR dirigierte, eigenhändig die Zürcher Erstaufführung seiner D-Dur-Serenade op. 11, nachdem er zwei Tage zuvor auch in Basel konzertiert hatte. Anfang 1866 veranstaltete ALBERT DIETRICH in Oldenburg die erste BRAHMS-Woche, und BRAHMS spielte dort sein Klavierkonzert d-moll op. 15, das Horntrio Es-Dur op. 40 und das A-Dur-Klavierquartett op. 26.

31 BRAHMS begann das Jahr 1866 in Karlsruhe bei seinem Freund JULIUS ALLGEYER, wo er die Düsseldorfer Sonate für zwei Klaviere hervornahm, das alte Kirchenlied *Wer nur den lieben Gott lässt walten* einflocht, daraus Nr. 2 des Deutschen Requiems formte, anschliessend den 1. Satz aus dem April des Vorjahres von Grund auf überarbeitete, sodann die abgründtiefe Verzweiflung des 3. Satzes in Töne setzte. Am 22. März 1866 heiratete BRAHMS' Vater CAROLINE LOUISE SCHACK geb. PAASCH. Die Vertonung der grossen Fuge zur Krönung von Nr. 3 seines Requiems sparte sich JOHANNES BRAHMS noch auf, während er im April 1866 in die Schweiz reiste, um „die Eisberge aus immer näherer Nähe“ zu sehen. Während der Sommermonate im Schanzengarten bei RIETER-BIEDERMANN in Winterthur

⁶⁶ In dieser überaus selten verwendeten Tonart des Übergangs vom Leben zum Tod hatten ROBERT SCHUMANN 1848/49 seine *Manfred-Ouvertüre* op. 115 und LUDWIG VAN BEETHOVEN 1803 die Einleitung zu seinem Oratorium *Christus am Ölberg* op. 86 geschaffen.

⁶⁷ Vgl. Rz. 21 hiavor.

schuf BRAHMS dann die gewaltige Schlussfuge zum 3. Satz des Deutschen Requiems und beschloss, das Werk auf sieben Sätze zu erweitern.

32 Nach einer Tour durch das Berner Oberland mietete BRAHMS eine Sommerunterkunft in Zürich-Fluntern am Zürichberg. „Wie lieblich, Herr, sind Deine Wohnungen“: Mit wunderbarer Aussicht auf Zürichsee und Berge konnte BRAHMS hier, unterbrochen zuweilen vom gemeinsamen Musizieren und trauten Gesprächen mit seinen Freunden FRIEDRICH HEGAR, THEODOR KIRCHNER und dem aus Wien dazu gestossenen grossen Chirurgen und hervorragenden Geiger und Bratschisten THEODOR BILLROTH, in Ruhe die Sätze 4 und 6 des Requiems ausarbeiten, bevor er im August 1866 in Lichtentals Ruhe Satz 7 schrieb und den 2. Satz mit dem freudevollen Schluss abrundete. Anschliessend arbeitete BRAHMS am Klavierauszug des Requiems, um ihn CLARA SCHUMANN zur Weihnacht zu schenken.

33 Derweil hatte sich, bis BRAHMS im November und Dezember 1866 mit JOSEPH JOACHIM erneut in der Schweiz konzertierte, das politische Bild Europas gewandelt: Das protestantische Preussen hatte den Krieg gegen den katholischen Kaiser Österreichs gewonnen. Wie bei all seinen Werken, so blieb BRAHMS auch hinsichtlich des Deutschen Requiems sehr selbstkritisch; er bat KARL MARTIN REINTHALER in Bremen, ihm das Requiem sofort zurückzusenden, denn „es trägt noch so arge Spuren von Flüchtigkeit und eiligem Schreiben, dass ich es nur guten Musikern zeigen kann, die ich zugleich nachsichtige Freunde nennen kann.“ Er wollte das Werk noch „gebührend betrachten und bearbeiten“, und so hat er in der Partitur nach eigenem Bekunden später auch noch „tüchtig mit der Feder herumgewirtschaftet“.⁶⁸ Im Spätherbst 1866 kehrte BRAHMS nach 18monatiger Abwesenheit nach Wien zurück, allerdings nur als Pied-à-terre für die weiteren Konzertreisen seines „hündischen Virtuosenlebens“, Reisen vom Februar und April 1867 durch Österreich und Ungarn.

34 Trotz schöner Erfolge auf diesen Konzertreisen wurde 1867 für BRAHMS zu einem Jahr der Niederlagen: BRAHMS kränkte seinen Freund HERMANN LEVI durch ungeschminktes Urteil über dessen Kompositionen, CLARA SCHUMANN durch den ebenso wohl gemeinten wie verfehlten Rat, die öffentliche Konzerttätigkeit aufzugeben, bevor es zu spät wäre.⁶⁹ So reiste BRAHMS – typisch für sein Verhalten – in den kommenden beiden Jahren zur Sommerfrische auch nicht nach Lichtental, sondern überredete seinen Vater zu (wenig erfolgreichen) gemeinsamen Reisen 1867 ins Salzkammergut und 1868 in die Schweizer Berge. Entsprechend unergiebig fiel BRAHMS' kompositorische Ernte 1867 aus. Und nach der Demission seines Freundes JULIUS STOCKHAUSEN bei der Neubesetzung der Philharmonischen Konzerte der Stadt Hamburg wurde BRAHMS erneut übergeben.

35 Umso mehr mag BRAHMS erhofft haben, als er in die Uraufführung der ersten drei Sätze seines Deutschen Requiems im Rahmen des 2. Gesellschaftskonzertes am 1. Dezember 1867 durch seinen ehemaligen Wiener Konkurrenten JOHANN VON HERBECK einwilligte.

36 Der Misserfolg war total. Das Stimmengeflecht der triumphalen Schlussfuge von Nr. 3 über dem kühnen Orgelpunkt wurde vom Paukisten mit durchgehendem fortissimo derart gründlich zugedeckt, dass die Zuhörer wähten, „im Eisenbahnzug durch einen sehr langen Tunnel zu fahren“. Von Crescendo war nichts zu hören. Und doch hatte gerade dies sein Gutes: BRAHMS wurde nun gewahr, dass er die eigentliche Uraufführung seines ersten monumentalen Werkes selber an die Hand zu nehmen hatte. BRAHMS entschied sich für Bremen, wo er am Karfreitag, 10. April 1868 im Dom das noch sechssätziges Werk eigenhändig dirigieren wollte. Die Bariton-Solopartie sang BRAHMS' Freund JULIUS STOCKHAUSEN. Er gab sich nach Hamburg und reiste von dort wiederholt zu Proben nach

⁶⁸ OREL, 132-137.

⁶⁹ OREL, 140f.

Bremen. Zur Uraufführung reisten seine Verwandten und Freunde von überall her nach Bremen: Aus Hamburg sein Vater, aus Berlin das Ehepaar JOSEPH und AMALIE JOACHIM-SCHNEEWEISS, aus Oldenburg ALBERT DIETRICH, aus Dessau Dr. ADOLF SCHUBRING, aus Winterthur CARL JACOB MELCHIOR RIETER-BIEDERMANN, in letzter Minute aus Baden-Baden auch CLARA SCHUMANN-WIECK. Von dieser Aufführung war CLARA SCHUMANN unbeschadet des Zerwürfnisses überwältigt – und keineswegs nur sie: Es war der endgültige Durchbruch des Meisters. BRAHMS' *Opus magnum* wurde in Bremen enthusiastisch aufgenommen.

37 Der Besuch des Grabes seiner Mutter in Hamburg hatte bei dieser Gelegenheit in BRAHMS den bereits ursprünglich gefassten Plan zu einem siebensätzigen Werk wieder wachgerufen. So komponierte er im Mai 1868 das himmlische Sopransolo nach, bezeichnenderweise mit dem *Mutter-* anstelle des vom Bremer Organisten KARL MARTIN REINTHALER gewünschten *Christus-*Motivs und auf den Text eines Anhangs zur *apokryphen* Schrift Jesus Sirach, also keines protokanonischen Bibeltex⁷⁰, den er wiederum zuerst CLARA SCHUMANN sandte.⁷¹

38 Damit erwachte in BRAHMS auch die Kreativität wieder; er vollendete im Sommer 1868 durch den Schlusschor die Kantate Rinaldo op. 50, schuf auf einen Text FRIEDRICH HÖLDERLINS das Schicksalslied op. 54, gab die teilweise auf die Zeit in Detmold zurückgehenden Lieder op. 43 und op. 46-49⁷² heraus, fügte dem Zyklus „Die schöne Magelone“ op. 33 die Romanzen Nr. 7-15 bei, schuf die Nr. 1 und 4 der 5 Lieder op. 47 und begann die humorvoll zarten Liebesliederwalzer op. 52 komponieren, die er dann 1869 vollendete. Auf seiner Schweizer Reise mit seinem Vater notierte BRAHMS auf den Tag genau 20 Jahre nach der Verkündung der Annahme der Schweizer Bundesverfassung – einem der wichtigsten Daten bei der Gründung des modernen Bundesstaates – am 12. September 1868 in Rüschlikon bei Zürich das Alphornthema, welches er dann 1876 im 4. Satz der Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68 verwenden sollte, und sandte es CLARA SCHUMANN.⁷³ Und fünf Tage später, am 17. September 1868 wohnte BRAHMS zusammen mit seinem Vater einer Probe und privaten Aufführung des eben nachkomponierten 5. Satzes seines Deutschen Requiems durch seinen Freund FRIEDRICH HEGAR in Zürich bei.

39 Es folgten Verhandlungen mit mehreren Orten – darunter auch Basel⁷⁴ – über die Erstaufführung des gesamten siebensätzigen Werkes, die schliesslich am 18. Februar 1869 unter CARL REINECKE im Gewandhaus in Leipzig statt fand; einmal mehr verweigerte sich die Messe-Stadt dem Hanseaten; BRAHMS' Requiem gefiel den *neudeutsch* Geprägten nicht. Aber sie vermochte den Erfolg des Werkes nicht mehr zu stoppen: Zwanzig Aufführungen an verschiedensten Orten allein 1869 brachten dem Meisterwerk den Durchbruch. Die erste, vierte, siebente und achte davon fanden in der Schweiz statt:

- In der Martinskirche in Basel am 27. Februar 1869 und am 24. März 1869 je mit dem Gesangsverein unter ERNST REITER und den Solisten MAGDALENA REITER (Sopran) und EDUARD KERN (Bass);
- In Zürich am Karfreitag, 26. März 1869 und an Ostern, 28. März 1869 je mit dem Gemischten Chor Zürich unter FRIEDRICH HEGAR und den Solisten B. MENNER (Sopran) und KARL ATTENHOFER (Bass).

⁷⁰ Der Text wird einzig in der *Lutherbibel*, nicht aber in der *Zwinglibibel* überhaupt mitabgedruckt.

⁷¹ CLARA SCHUMANN schrieb am 24. Juni 1868 aus Baden-Baden an BRAHMS: "Mein Dank für Deine 'Traurigkeit' kommt spät".

⁷² OREL, 141; darunter auch das unendlich zarte Schlaflied für Kinder: „Guten Abend, gut Nacht“ op. 49 Nr. 10.

⁷³ BRAHMS' eigenhändige Überschrift über seinem Notentext: "Also blus das Alphorn heut". Vgl. auch Rz. 50 Fn. 104 hiernach: Nach heutigem Forschungsstand sind sowohl die Melodie als auch die beiden unterlegten Gedichtzeilen jedoch BRAHMS' eigene Erfindung! Vgl. PASCALL, 508.

⁷⁴ Basel verscherzte sich die Uraufführung des Gesamtwerks im Beisein des Komponisten durch etwas allzu zögerliches Vorgehen. Vgl. den BRAHMS-Brief und den zugehörigen Kommentar bei SCHANZLIN, 67.

40 So fand BRAHMS im Herbst 1868 auch die Kraft, CLARA einen Entschuldigungsbrief zu schreiben, und HERMANN LEVI fand mit seinem Brief vom 22. Februar 1869 eine Gelegenheit, im Anschluss an die angebliche Entdeckung der vermeintlich von JOHANN SEBASTIAN BACH stammenden Lukas-Passion⁷⁵ den Kontakt zu JOHANNES BRAHMS wieder aufzunehmen. Das Eis war gebrochen, die Freunde fanden ab 1869 im Sommer allesamt wieder in Lichtental zusammen.

41 Und doch wartete BRAHMS im ersten Sommer dort bereits die nächste Betrübnis: Als CLARA SCHUMANN ihm im Juli 1869 die Verlobung ihrer Tochter JULIE mit dem verwitweten italienischen Conte DI MARMORITO bekanntgab, war BRAHMS tief getroffen.⁷⁶ Durch seine Abwesenheit in Lichtental im Vorjahr war ihm entgangen, wen JULIE sich erkoren hatte.⁷⁷ Niemand hatte von BRAHMS' stiller Hoffnung gewusst. Typisch für BRAHMS war seine Reaktion: Nicht nur zog er sich in seine Kunst zurück. Er verarbeitete den Schmerz in versteckten, aber sprechenden Andeutungen: Zum „*Brautgesang für die Schumannsche Gräfin*“ schrieb er die Altrhapsodie op. 53 auf JOHANN WOLFGANG VON GOETHEs Gedicht „Harzreise im Winter“: Wie der Dichterstern sich auf einer Wanderung durch das Harzgebirge von seiner Liebe zu Frau VON STEIN lösen wollte und darüber schliesslich ein Gedicht verfasst hatte, so vertonte nun BRAHMS dieses schwierige Gedicht, um sich von seiner stillen Liebe zu JULIE SCHUMANN zu loszureissen.⁷⁸

42 Dass BRAHMS dafür gerade dieses Gedicht GOETHEs auswählte, dürfte kein Zufall gewesen sein, hatte BRAHMS damals, als er still für die erst 17jährige JULIE zu schwärmen begonnen und für sie und CLARA die Klaviervariationen zu vier Händen über ein Thema ROBERT SCHUMANNs op. 23 geschrieben hatte, doch gerade eine *Harzwanderung* hinter sich gehabt.⁷⁹ Betraf die Frage aus GOETHEs Gedicht: „Aber abseits wer ist's!“ nicht ihn selbst? War nicht er, BRAHMS, einmal mehr aussen vor geblieben? In der Altrhapsodie verarbeitete BRAHMS auch diesen Schmerz, bis er sich in die Hoffnung der ergreifenden Schlussmelodie des Altsolos durchgequält hatte. So mochte er vorerst diese „etwas intime Musik ... nicht

⁷⁵ Bereits FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY hatte 1838 dem BACH-Sammler FELIX HAUSER, der die Handschrift erstanden hatte, beschieden, der Beginn der Passion sei zwar unbestreitbar von JOHANN SEBASTIAN BACH eigenhändig notiert, „aber ebenso gewiss ist diese Musik auch nicht von ihm (...) wenn das von SEBASTIAN ist, so lass' ich mich hängen, und doch ist's unleugbar seine Handschrift“; des Käufers Sohn, der Kammer Sänger JOSEPH HAUSER in Karlsruhe, erbe das Manuscript. Der BACH-Forscher und Biograph PHILIPP SPITTA hielt das Opus für ein BACHsches Jugendwerk. Als BRAHMS später Gelegenheit erhielt, die von BACH eigenhändig geschriebene Partitur zu studieren, bestritt er ohne Kenntnis des Urteils MENDELSSOHNs entgegen der Ansicht seines Freundes SPITTA aus künstlerischen Gründen ebenso kategorisch BACHs Autorschaft. Als musikalischer Urheber der Passion kommt nach heutigem Kenntnisstand der Eisenacher Hofkapellmeister JOHANN MELCHIOR MOLTER (1696-1765) in Frage. Vgl. HÄFNER, 10-13.

⁷⁶ CLARA SCHUMANN in ihrem Tagebuch: „Johannes ist wie umgewandelt jetzt, kommt selten und ist einsilbig; auch gegen Julie, gegen die er vorher so liebenswürdig immer war.“ Hier zit. nach OREL, 143. Dazu EUGÉNIE SCHUMANN, 244: „Für Julie schwärmte er schon seit der Zeit, wo sie als sechzehnjähriges Mädchen die Mutter auf einer Konzertreise nach Hamburg begleitete. Seine Bewunderung steigerte sich in dem Masse, als Julie sich immer reizender entwickelte, und gerade in dem Sommer 1869, wo sie verlobt war und von hinreissender Fröhlichkeit übersprudelte, sah ich Brahms' Augen of in hellem Leuchten an ihr hangen.“ Vgl. Rz. 24 hiavor: In der Tat hatte BRAHMS seine Klaviervariationen zu 4 Händen über ein Thema von ROBERT SCHUMANN op. 23 spezifisch für CLARA und JULIE SCHUMANN geschrieben.

⁷⁷ Vgl. EUGÉNIE SCHUMANN, 94-98. JULIE betreute die beiden Halbwaisen aus erster Ehe Graf MARMORITOS, gebar ihm zwei Knaben und starb an der dritten Schwangerschaft drei Jahre nach ihrer Heirat.

⁷⁸ BRAHMS: „Mit Ingrimme schreibe ich derlei – mit Zorn!“ Hier zit. nach OREL, 144.

⁷⁹ Vgl. Rz. 24 hiavor.

drucken und aufführen“.⁸⁰ Erst im März 1870 liess er dieses offensichtlich persönliche Werk in Jena uraufführen.

2.A.f Abschied vom „hündischen Virtuosenleben“

43 Verständlich, dass der Durchbruch des Deutschen Requiems – allein in Deutschland und der Schweiz war es 1869 in der vollständigen siebensätzigen Fassung 21 Mal aufgeführt worden – einerseits und die doch recht günstige Aufnahme andererseits, die die Alt-Rhapsodie in Jena gefunden hatte, in BRAHMS den Entschluss reifen liessen, noch ein weiteres Chorwerk mit Orchester zu schaffen: Das *Schicksalslied* op. 54 auf HÖLDERLINS *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*. HÖLDERLINS zweibändiger Briefroman⁸¹ von 1797/98 lässt Hyperion seinem deutschen Brieffreund Bellarmin in der Rückschau sein Leben erzählen; aufgewachsen Mitte des 18. Jahrhunderts im Frieden der Natur Südgriechenlands und vertraut gemacht mit PLUTARCHS Heroen, den altgriechischen Gottheiten und der Geschichte des antiken Hellas, nimmt Hyperion am Befreiungskrieg der Griechen gegen die türkisch-osmanischen Besetzer teil, wird dabei schwer verwundet, geht nach Deutschland, zieht sich aber enttäuscht nach Griechenland in ein Eremitenleben zurück, findet in der Schönheit dortiger Natur zu sich selbst und erlebt so die Überwindung der Tragik seiner Einsamkeit. Das Schicksalslied war also – bezeichnender Weise musikalisch versteckte – zweite Phase BRAHMSScher Verarbeitung der erneuten Liebesenttäuschung. HÖLDERLINS Selbstbezeugung wurde BRAHMS' Eigenbekenntnis. Die Suche der Harmonie in der Natur liess auch den leidenschaftlichen Wanderer BRAHMS Romantiker bleiben. Im Unterschied zum Skeptiker HÖLDERLIN aber siegte bei BRAHMS das Ja zum Leben: Der selige Gesang des ersten Teils kehrt zum Ausklang des Werkes im Nachspiel des Orchesters in hellerer Tonart wieder.

44 Nicht weniger interessant ist BRAHMS' Interesse am Befreiungskampf: Persönlich entsagte er 1868 dem „hündischen Virtuosenleben“ des herumreisenden Konzertpianisten⁸²; bald darauf liess der Kampf des wieder erstandenen Deutschen Reiches und damit auch seiner eigenen norddeutschen Heimat gegen den Neffen⁸³ NAPOLÉON BONAPARTES, jenes französischen Kaisers, der – noch als erster Konsul Frankreichs – 1803 mit dem Reichsdeputationshauptschluss die Liquidation des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation erzwungen hatte, auch in BRAHMS beim deutsch-französischen Krieg 1870/71 die Vorstellung des Befreiungskriegs keimen. Zeugnis dafür wurde das dem neuen preussisch-deutschen Kaiser gewidmete *Triumphlied* für Baritonsolo, Doppelchor und Orchester op. 55

⁸⁰ Hier zit. nach OREL, 144f.

⁸¹ Man beachte den Parallelismus zu BRAHMS' versteckten Anspielungen an GOETHES Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* anlässlich seiner Komposition von op. 60! Vgl. Rz. 20 in fine mit Fn. 35 hiavor.

⁸² OREL, 145 und 148: Die Ruhe freien Schaffens zu ertragen, war für BRAHMS freilich gar nicht so einfach: „Es ist doch trostlos, sich in einer grossen Stadt so gar unnütz herumtreiben zu müssen.“ So erkundigte er sich u.a. auch nach der Dirigentenstelle an der Liedertafel in *Bern*: Diese sei wahrscheinlich „nicht die eigentliche Musikdirektorstelle? Also geht's mich nichts an?“ Es war exakt jene Stelle, die dann CARL MUNZINGER, Grossneffe des ersten Solothurner Bundesrates JOSEF MUNZINGER und Neffe des Gründers der Berner Musikgesellschaft (1857) und des Berner Cäcilienvereins (1862) WALTER MUNZINGER (Schöpfer des Rechts der Aktiengesellschaft im Obligationenrecht, Berner Handelsrechtsprofessor und 1870 Mitbegründer der Christkatholischen Kirche der Schweiz) sowie des Ethnologen WERNER MUNZINGER („Munzinger Pascha“, vgl. den Roman von ALEX CAPUS) antreten sollte. BRAHMS begegnete CARL MUNZINGER später öfters freundschaftlich im Hause WIDMANN'S; vgl. Rz. 199 mit Fn. 378 hiernach.

⁸³ CHARLES-LOUIS-NAPOLÉON BONAPARTE (1808-1873), 1848-1852 französischer Staatspräsident während der II. Republik, danach 1852-1870 als NAPOLÉON III. Kaiser der Franzosen, stützte zudem nach dem Zusammenbruch des METTERNICH'Schen restaurativen Europa mit französischen Truppen in Rom den klerikal-antiliberalen Kirchenstaat Papst PIUS' IX.

von 1870/71, dessen 1. Satz BRAHMS am 7. April 1871 in Bremen direkt im Anschluss an sein Deutsches Requiem selbst uraufführte.⁸⁴

45 Sein Ringen um die zwingende Form und um Anerkennung hatte BRAHMS damit gewonnen; das Geschaffene konnte noch erweitert und vertieft werden. Dem widmete sich BRAHMS fortan. Wie so oft fasste BRAHMS auch im Anschluss an diese grossen Werke mehrere seiner inzwischen geschaffenen Lieder und Gesänge zu Gruppen zusammen und schenkte sie der Welt, diesmal als op. 57-59.⁸⁵

46 Nach dem Rücktritt des überlasteten JOHANN VON HERBECK von der künstlerischen Leitung der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde schlug BRAHMS die Nachfolge als Dirigent allein des Orchesters aus, solange man ihm den Chor nicht ebenfalls anvertrauen wollte. Statt seiner übernahmen JOSEPH HELLMESBERGER 1869 und ANTON RUBINSTEIN 1870 je für ein Jahr die künstlerische Gesamtleitung. BRAHMS spielte im Januar 1871 mit den Wiener Philharmonikern sein Klavierkonzert d-moll op. 15 und dirigierte am 5. März 1871 sein Deutsches Requiem op. 45 in Wien unter grösstem Beifall; Mitte März 1871 führte ERNST FRANK in Wien BRAHMS' Alt-Rhapsodie op. 53 auf, und am 21. Januar 1872 dirigierte RUBINSTEIN das Schicksalslied op. 54. Als RUBINSTEIN wegen einer Amerikatournee auf die Verlängerung seines Engagements verzichtete, liess sich BRAHMS nach langwierigen Verhandlungen entgegen den Warnungen seines Freundes HERMANN LEVI⁸⁶ für ein fürstliches Gehalt von 2000 Gulden sowie einer Garantie zusätzlicher 1000 Gulden Tantiemen zum neuen künstlerischen Leiter der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde engagieren.⁸⁷ Infolge dessen gab er auch seine vorübergehenden Pieds-à-terre in Wien auf und fand – vorerst als Untermieter zweier geräumiger Zimmer – im dritten Stock an der Karlsgasse 4 in unmittelbarer Nähe des Gebäudes des Musikvereins seine fortan lebenslange Wiener Bleibestatt. Der Beginn seiner künstlerischen Leitung der Gesellschaft der Musikfreunde im Herbst 1872 wurde vom Hinschied von BRAHMS' Vater JOHANN JAKOB BRAHMS am 11. Februar 1872 überschattet.

47 Auch diesmal legte BRAHMS als Chor- und Orchesterleiter das Gewicht auf die grossen Barockmeister; sein erstes Konzert mit der Gesellschaft der Musikfreunde galt GEORG FRIEDRICH HÄNDELS *Dettinger Te Deum* HWV 283⁸⁸, anschliessend folgten selten aufgeführte Kantaten JOHANN SEBASTIAN BACHS⁸⁹ sowie Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, und schliesslich richtete BRAHMS die Matthäuspasion von JOHANN SEBASTIAN BACH eigenhändig für die Aufführung ein⁹⁰; für weitere Konzerte erarbeitete BRAHMS mit seinen Klangkörpern von LUDWIG VAN BEETHOVEN die *Chorfantasie* op. 80⁹¹ und – frenetisch gefeiert – die *Missa solemnis* op. 123⁹² und von WOLFGANG AMADEUS MOZART die Kantate *Davidde*

⁸⁴ Näheres dazu vgl. Rz. 172-188 hiernach. Triolen dominieren den dritten Teil des zweiten Satz des Triumphliedes; in den Bläsern erklingt *versteckt* der Choral *Nun danket alle Gott*.

⁸⁵ Vgl. auch OREL, 158.

⁸⁶ „Ich möchte Dich jetzt weniger als je der Laune eines Weltstadtpublikums und den Federn alberner oder böswilliger Schreiber ausgesetzt wissen. In einem Jahr steht Dir jedes Orchester und jede Stellung zur Verfügung.“ Hier zit. nach OREL, 149.

⁸⁷ OREL, 149f.

⁸⁸ Vgl. BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 24.

⁸⁹ Nämlich die Kantaten *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 (BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 2), *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21 (BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 4), „*O ewiges Feuer*“ BWV 34 (BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 5), *Nun ist das Heil und die Kraft* BWV 50 (BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 6) und *Ich habe genug* BWV 60 (BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 7).

⁹⁰ BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 8.

⁹¹ BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 11.

⁹² BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 13.

penitente KV 469⁹³ sowie das Offertorium *Venite populi* KV 260⁹⁴, beides Werke, die BRAHMS so jahrzehntelangem Vergessen entriss. Als BRAHMS im Konzert die BACH-Kantate „Liebster Gott, wann werd'ich sterben“ BWV 8⁹⁵ zusammen mit dem c-moll-Requiem von LUIGI CHERUBINI⁹⁶ aufführte, erntete er selbst vom gefürchteten Musikkritiker EDUARD HANSLICK, seinem Freund, ironische Kritik: „Hier so wenig wie anderswo pflegt man Konzerte eigens zu dem Zweck zu besuchen, um sich nacheinander erst protestantisch und dann katholisch begraben zu lassen.“⁹⁷ Hinter dieser Kritik verbarg sich mehr: BRAHMS' Resistenz gegen Konzessionen an den Publikumsgeschmack⁹⁸ liess nach dem Platzen der Börsenblase von 1873⁹⁹ in Wien auch die Einnahmen der Gesellschaft der Musikfreunde deutlich schrumpfen. Dass HERBECK nun die Philharmonischen Konzerte übernehmen sollte und wollte, veranlasste BRAHMS 1875 zum Rücktritt; er hatte die Konkurrenz des publikumsnäheren HERBECK noch in lebhafter Erinnerung.¹⁰⁰ Die Gesellschaft der Musikfreunde war erleichtert und versüsste BRAHMS die Lösung des Vertrags durch die Ernennung zum Ehrenmitglied; 1881 sollte er dann ihr Direktionsmitglied werden. BRAHMS erkannte nun, dass nicht nur das Virtuosenleben, sondern jede äussere Bindung für ihn hündisch und seinem Schaffen hinderlich war, und lehnte hinfort alle entsprechenden Angebote ab, selbst wenn sie so verlockende Aufgaben wie SCHUMANNS Nachfolge in Düsseldorf, BACHS Fortsetzung des Thomaskantorats in Leipzig oder die Leitung der Gürzenichkonzerte in Köln¹⁰¹ betrafen.

48 Zum letzten Mal zog sich BRAHMS Ende April 1875 nun 42-jährig ins „Privatleben“ zurück und widmete sich fortan ausschliesslich seiner schöpferischen Tätigkeit und der Aufführung eigener Werke. Das Blühen der Natur pflegte in BRAHMS die schöpferische Ader recht eigentlich zu wecken. Alljährlich waren in BRAHMS' Leben die Frühlings- und Frühsommermonate intensivstem schöpferischem Schaffen gewidmet.

49 Im Sommer 1873 war es zwischen CLARA SCHUMANN und JOHANNES BRAHMS erneut zu einer Verstimmung gekommen, als BRAHMS zur Bonner Gedächtnisfeier für ROBERT SCHUMANN als Dirigent übergangen worden war. So verbrachte er seine Sommerfrische in Tutzing am Starnberger See unweit Münchens und pflegte von da aus die freundschaftlichen Kontakte mit dem Dirigenten HERMANN LEVI und JULIUS ALLGEYER. Er wandte sich wieder der Instrumentalkomposition zu, vollendete die beiden Streichquartette c-moll und a-moll op. 51 und schuf die Haydnvariationen op. 56. Den beiden Streichquartetten sollte BRAHMS nurmehr 1875 in der Sommerfrische von Ziegelhausen, diesmal in der Nähe seines Freundes ANSELM FEUERBACH, des Malers¹⁰², noch ein drittes in B-Dur op. 67 folgen

⁹³ MOZARTS Kantate ist eine Parodie seiner grossen Credo-Messe c-moll KV 427; BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 30.

⁹⁴ BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 29.

⁹⁵ BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 3.

⁹⁶ BRAHMS' eigenhändig eingerichtetes Aufführungsmaterial dazu in WoO Anhang 1b Nr. 17.

⁹⁷ Hier zit. nach OREL, 152.

⁹⁸ Nach Schluss der Konzertsaison pflegte BRAHMS ohne Angabe einer Kontaktadresse in seine „Sommerfrische“ abzureisen, so dass die Programmplanung für die folgende Saison gar nicht abgesprochen werden konnte! Vgl. OREL, 154.

⁹⁹ Der Sieg im Deutsch-Französischen Krieg hatte in Wien und Berlin die Börsen infolge blühenden Handels- und Industriewachstums gewaltige Höhenflüge erleben lassen, als ab Sommer 1873 die von Nordamerika ausgehende Geld- und Kreditkrise auch in den Metropolen des Deutschen Reiches und der Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie drastische Kursstürze nach sich zog. Man darf die Folgen der 1870er Jahre durchaus der amerikanischen Subprime-Krise von 2008 und ihren weltweiten Konsequenzen 2009/10 vergleichen. Vgl. dazu MÜLLER-LHOTSKA, 139.

¹⁰⁰ OREL, 152f. BRAHMS wollte „weder mit ihm zanken, noch warten, bis er mich hinausgebracht hat. Die Aussichten sind nicht erfreulich und da gehe ich lieber.“

¹⁰¹ In deren Rahmen wurde am 18. Oktober 1887 das von JOHANNES BRAHMS im Sommer 1887 in Thun komponierte und JOSEPH JOACHIM gewidmete Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll op. 102 vom Widmungsträger sowie ROBERT HAUSMANN unter dem Dirigat des Komponisten uraufgeführt.

¹⁰² Vgl. zu FEUERBACH und BRAHMS auch Rz. 12 Fn. 11 hiavor.

lassen; alle seine andern Streichquartette vernichtete er als zu wenig zwingend.¹⁰³ Fünf Duette für Sopran, Alt und Klavier op. 66 rundeten BRAHMS' kompositorische Ernte DES Sommers in Ziegelhausen ab.

50 Den zweiten Sommer seiner Zeit als künstlerischer Leiter der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde verbrachte BRAHMS 1874 im Nidelbad ob Rüslikon bei Zürich, jenem Ort, an dem er am 12. September 1868 die Melodie „Also blus das Alphorn heut“ gehört und notiert hatte.¹⁰⁴ Weil CLARA SCHUMANN BRAHMS hier wie dann 1875 auch in Ziegelhausen zusammen mit ihrer Tochter EUGÉNIE besuchte, sind wir über BRAHMS' Sommerfrischler-Gewohnheiten gut unterrichtet.¹⁰⁵ Im Sommer 1874 begegnete BRAHMS von Rüslikon aus in der Zunft zur Meisen in Zürich wieder dem Zürcher Staatschreiber und Dichter GOTTFRIED KELLER, freundete sich mit ihm an und vertonte für die Hochzeit SIGMUND EXNERS in Wien auf KELLERS Wunsch hin dessen „Familienkantätchen“ (die Kleine Hochzeitskantate WoO 16)¹⁰⁶. Ausserdem traf er am Musikfest in Zürich¹⁰⁷ vom 11.-14. Juli 1874 den Berner Theologen und Leiter der Mädchenschule, JOSEPH VICTOR WIDMANN wieder.¹⁰⁸ Dies sollte für *Bern* bedeutsam werden: JOSEPH VICTOR WIDMANN besass nach dem Tode seines Vaters jenen CONRAD GRAF-Flügel LUDWIG VAN BEETHOVENS, der für den nahezu ertaubten Titanen mit doppelten Saiten bespannt erbaut worden war. So reiste BRAHMS noch während seines Rüslikoner Aufenthalts im Sommer 1874 zusammen mit dem gemeinsamen Freund FRIEDRICH HEGAR zu einem zweitägigen Besuch zu WIDMANN nach Bern, spielte an der Bundesgasse 185 auf BEETHOVENS Flügel BACH, rannte als Kindernarr mit WIDMANNs 5jähriger Tochter JOHANNA auf den Schultern durch die Strassen der Stadt Bern und irritierte damit eine breite Öffentlichkeit.¹⁰⁹ BRAHMS fühlte sich in Bern wohl; der Grund für spätere Besuche war gelegt.¹¹⁰ In Rüslikon komponierte BRAHMS die Quartette, Solo- und Chorlieder op. 62-64 und die neuen Liebesliederwalzer op. 65.

¹⁰³ Vgl. Rz. 14 hiavor.

¹⁰⁴ Daher liegt die Vermutung nahe, dass BRAHMS in Rüslikon auch die alten Symphoniesätze zu einem Gesamtwerk zu erweitern versuchte. Vgl. auch OREL, 171. Jedenfalls wurde aus der 1868 in Rüslikon notierten Melodie (Rz. 38 Fn. 73 hiavor) schliesslich das Hornthema im Schlusssatz der 1. Symphonie c-moll op. 68.

¹⁰⁵ EUGÉNIE SCHUMANN, 253: „An beiden Orten bewohnte er zwei bis drei schöne Bauernstuben mit vielen Fenstern und wenig Möbeln. Da sah man, wie bedürfnislos er war in bezug auf Bequemlichkeiten, aber um Luft und Licht und Platz zum Hin- und Herlaufen zu haben, konnte er verschwenderisch sein.“ Dem entspricht, dass BRAHMS dann 1886-1888 für seine Thuner Sommeraufenthalte den ganzen flusswärts gelegenen ersten Stock des Hauses eines Kaufmanns namens SPRING am Ausfluss des Thuner Sees in die Aare vis-à-vis des Inselvorsprungs von Scherzligen mietete, auf dem 1802 der Dichter HEINRICH VON KLEIST den Sommer verbracht hatte. Hier war BRAHMS zugleich vor zudringlichen Blicken englischer autogramm jagender Touristen geschützt, die er besonders verabscheute. Vgl. WIDMANN, Brahms 63f.

¹⁰⁶ „Zwei Geliebte, treu verbunden“. Vgl. OREL, 170.

¹⁰⁷ An diesem Musikfest in *Zürich* wurden von BRAHMS die Haydnvariationen op. 56, der Rinaldo op. 50, das Triumphlied op. 55 (durch HEGAR in Anwesenheit BRAHMS', nach OREL, 238 durch BRAHMS selber), die Alt-Rhapsodie op. 53 sowie Kammermusik aufgeführt (vgl. auch Rz. 69 hiernach); in *Basel* dirigierte BRAHMS selber in diesem Sommer sein Triumphlied op. 55 (OREL, 170). – Nachdem sich der Dirigent und Pianist HANS VON BÜLOW, ehemals grosser WAGNER-Dirigent, von COSIMA LISZT mit RICHARD WAGNER hintergänger und seit 1870 geschiedener Gatte und nun mittlerweile bedeutender BRAHMS-Interpret, abfällig über GIUSEPPE VERDIS Requiem geäussert hatte, ging BRAHMS in die Musikalienhandlung HUG in Zürich, liess sich den Klavierauszug geben und las ihn durch. Anschliessend befand er: „BÜLOW hat sich unsterblich blamiert; so etwas kann nur ein Genie schreiben“. Vgl. WIDMANN, Brahms, 164 Fn. 14.

¹⁰⁸ WIDMANN, Brahms, 28 und 34.

¹⁰⁹ WIDMANN, Brahms, 21 und 36f; GEISER, 178-213. Vgl. auch Rz. 72, 85 und 90 hiernach!

¹¹⁰ Vgl. Rz. 191-201 hiernach.

2.A.g Auf dem Zenith: Symphonien, Ouverturen und Konzerte

51 Seit weit mehr als einem Jahrzehnt hatte BRAHMS an eine Symphonie gedacht und daran gearbeitet. CLARA SCHUMANN hatte im Juli 1862 einen Entwurf des Kopfsatzes c-moll mit dem „kühnen Anfang“ in Händen gehalten und fand ihn „voll wunderbarer Schönheiten“. Dennoch hatte BRAHMS die Arbeit wieder weggelegt: „Mit einer Symphonie ist heutzutage nicht zu spassen ... wenn man die d-moll-Schritte dieses Titanen hinter sich hört.“¹¹¹ Aber der Plan liess BRAHMS nicht los. Noch vor 1870 muss er weitere Sätze dazu komponiert haben; denn 1870 forderte ihn ein Freund auf, die „Symphoniesätze“ in Sondershausen zu proben. Und erneut legte BRAHMS das Werk beiseite. Vermutlich arbeitete er auch im Sommer 1875 in Ziegelhausen am Neckar wieder an der Symphonie. Aber die Symphonie war immer noch nicht reif.

52 Statt dessen half – wie so oft in BRAHMS' bisherigem Leben – zunächst der Abstecher ins Handwerkliche: Die Variationen über ein Thema von JOSEPH HAYDN¹¹² B-Dur op. 56a; im Material des mit ihm befreundeten HAYDN-Biographen CARL FERDINAND POHL hatte BRAHMS 1870 in einem Divertimento HAYDNs ein Chorale St. Antoni entdeckt und notiert. Bezeichnender Weise wählte BRAHMS für das erste grosse reine Orchesterwerk wieder die Variationenform. Und was schliesslich im Schlussatz der Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98 als *Chaconne* kulminierte, begann BRAHMS mit der ständigen Wiederholung des Bassgangs, einer Kombination von Melodie- und Bassschritten des Themas, in der Schlussvariation der Haydnvariationen als *Passacaglia*. Die einander stark verwandten Formen der *Passacaglia* und der *Chaconne* gehen beide auf barocke spanische Tanzformen zurück und bauen auf einer durchzuhaltenden (ostinaten) 4-8 taktigen Bassfigur auf; in der Chaconne darf diese Bassfigur auch in andere Stimmen übertragen und so „versteckt“ werden, derweil sie in der Passacaglia stets im Bass verbleibt, erkennbar bleiben muss, daher streng einzuhalten ist und zumeist in einer Molltonart steht. Genau darauf kam es BRAHMS an: „Bei einem Thema zu Variationen bedeutet mir eigentlich, fast, beinahe nur der Bass etwas. Aber dieser ist mir heilig; er ist der feste Grund, auf dem ich meine Geschichten baue. Was ich mit der Melodie mache, ist nur Spielerei oder geistreiche Spielerei ... Über dem gegebenen Bass erfinde ich wirklich neu, ich erfinde ihm neue Melodien, ich schaffe.“¹¹³

53 Nach dem erfolgreichen Abschluss der HAYDN-Variationen samt ihrer abschliessenden Passacaglia und der Befreiung von den ökonomischen Zwängen des künstlerischen Leiters der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde fühlte sich BRAHMS dann im Sommer 1876 auf der Insel Rügen in der Ostsee in der Lage, seine erste Symphonie zu vollenden. Sie knüpfte nicht nur in der Wahl der Tonart an BEETHOVENS Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67 an, sondern blieb unter BRAHMS' Symphonien die *heroische* und *dramatische*. Düstere Schwere liegt über dem grössten Teil des Werkes bis zu jenem bereits in Rüschnikon notierten Alphornthema, welches im Finale aus dem Dunkel des einleitenden Adagios hinausführt ins C-Dur-Allegro mit seinem hymnisch breiten Hauptthema, vergleichbar dem C-Dur-Akkord in BEETHOVENS Schicksalssymphonie, doch beim schwerblütigen Norddeutschen anders als BEETHOVENS Jubelexstase öfters durchbrochen von charakteristischen Molltrübungen. Die langsame Einleitung des Kopfsatzes mit dem chromatischen Anstieg zur gegenläufigen Begleitung wurde erst auf Rügen ausgearbeitet.

54 Wie alle Symphonien von BRAHMS ist bereits seine erste Symphonie durch satten Streicherklang und leuchtende Bläsersoli sowie die daraus entstehenden charakteristischen

¹¹¹ BRAHMS spielt auf LUDWIG VAN BEETHOVENS IX. Symphonie d-moll op. 125 an; hier zit. nach KÖSER.

¹¹² In Wirklichkeit stammt das von POHL mitgeteilte Thema jedoch nicht von JOSEPH HAYDN. Vgl. GÜLKE, 159.

¹¹³ BRAHMS im Februar 1869 an Dr. ADOLF SCHUBRING, hier zit. nach OREL, 168f. BRAHMS erstellte u.a. auch eine Klavierversion (WoO Anhang 1a Nr. 1) von JOHANN SEBASTIAN BACHS berühmter abschliessender Chaconne aus der Partita Nr. 2 für Solo-Violine d-moll BWV 1004.

Wechselwirkungen gekennzeichnet. Und mit der dann bereits ein Jahr später in Pörtlach am Wörthersee in Kärnten südlich der Tauern entworfenen und schliesslich im Spätsommer in Lichtental vollendeten Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73, BRAHMS' *pastoralen* und *lyrischen*, *mild leuchtenden* Symphonie¹¹⁴ teilt sie eine gewisse Hinwendung nach aussen. Die beiden späteren Symphonien aus dem folgenden Jahrzehnt waren demgegenüber dann stark introvertiert, namentlich die 1883 in Wiesbaden vollendete Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90; die von BRAHMS 1885 in Müzzschlag fertig gestellte Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98 schliesslich zeichnete sich durch ihren stark *elegischen* Charakter aus.

55 Was also zuvor in BRAHMS Jahrzehnte der Reifung benötigt hatte, wurde nun zwischen 1875 und 1890 eines der grossen Schöpfungsfelder des Meisters. Denn neben vier gewaltigen Symphonien¹¹⁵ schuf BRAHMS an Orchesterwerken noch drei weitere Konzerte¹¹⁶, zwei Ouverturen¹¹⁷ sowie zwei weitere grosse Kantaten für Soli, Chor und Orchester¹¹⁸. Nichts wäre jedoch verfehlter, als daraus abzuleiten, nun seien Orchesterwerke BRAHMS quasi „mit links“ aus der Feder geflossen. Die Mittel des grossen Orchesters riefen in ihm nicht nach grösserer Breite; im Gegenteil – nur ja keine Note zu viel: „Bei der Ausarbeitung sind Knappheit und Kürze die Hauptsache; man hat die Feder nicht nur zum Schreiben, sondern auch zum Streichen.“¹¹⁹ Als Symphoniker kehrte BRAHMS – „konservativ“ – von phantasiegeprägten neudeutschen symphonischen Dichtungen zurück zur musikalisch strengen Logik, zur reinen Musik, dem Ideal formaler Schönheit und intensivster konstruktiver Arbeit. Ein schlechter Einfall schien ihm entschuldbar, schwache Ausarbeitung nicht.

56 Nach Herausgabe und ersten Aufführungen der 1. Symphonie konnte BRAHMS in Wien im Frühling 1877 wieder einige seiner schönsten Lieder zu Heften zusammenfassen und die 23 Lieder op. 69-72 veröffentlichen.

57 In seinem dritten Pörtlacher Sommer – er war am 11. März 1879 soeben von der Universität Breslau zum Ehrendoktor ernannt worden¹²⁰ – schrieb BRAHMS nach der

¹¹⁴ Über diese Symphonie urteilte PIOTR ILLJITSCH TSCHAIKOWSKY in einem Brief an seine Gönnerin Frau NADJESCHDA VON MECK 1878: „Gestern habe ich mit KOREK eine neue Sinfonie von BRAHMS analysiert, einen Tondichter, den man in Deutschland himmelhoch lobt. Ich verstehe seine Anziehungskraft nicht. Meines Erachtens ist er dunkel, kalt und will für tief gelten, ohne es wirklich zu sein ... Ich glaube, die Franzosen treten jetzt auf den Plan ...“; hier zit. nach PAHLEN, 141.

¹¹⁵ Der Dirigent und BRAHMS-Freund HANS VON BÜLOW nannte BRAHMS' erste Symphonie in diesem Sinne prägnant „BEETHOVENS Zehnte“. Vgl. OREL, 173.

¹¹⁶ Nämlich das 1878 wiederum in Pörtlach geschriebene, JOSEPH JOACHIM gewidmete Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77, das 1881 in Pressbaum bei Wien vollendete Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur op. 83 und das 1887 in Thun abgeschlossene, wiederum JOSEPH JOACHIM gewidmete Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll op. 102.

¹¹⁷ Nämlich die Akademische Festouvertüre op. 80 und die Tragische Ouverture op. 81, die beide 1880 in Bad Ischl entstanden.

¹¹⁸ Nämlich die 1881 zum Gedenken an BRAHMS' Freund, den verstorbenen grossen Maler ANSELM FEUERBACH, in Pressbaum bei Wien entstandene Nanie op. 82, welche dann am 6. Dezember 1881 in Zürich uraufgeführt wurde (dazu Rz. 12 hiavor), und der 1882 in Bad Ischl komponierte Gesang der Parzen op. 89, der schliesslich am 10. Dezember 1882 in Basel uraufgeführt wurde.

¹¹⁹ Hier zit. nach OREL, 172.

¹²⁰ OREL, 186. Diese Ehrung BRAHMS' als „*artis musicae severioris in Germania nunc princeps*“ – so die Lautaditio – erzürnte RICHARD WAGNER dermassen, dass er noch 1879 in den *Bayreuther Blättern* eine seiner wüsten Polemiken gegen BRAHMS („Über das Dichten und Komponieren“) veröffentlichte: „Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzert-Maskeraden heute in der Larve des Bänkelsängers („an allen meinen Leiden“!), morgen mit der Halleluja-Perücke HÄNDELS, ein anderes Mal als jüdischen Czardasaufspieler, und dann wieder als grundgediegenen Symphonisten in eine Numero zehn verkleidet antreffen könnt (...). Nun sieht aber alles, was wir da aufgeschrieben finden, BEETHOVENS Musikgestalten wiederum so sehr ähnlich, dass sie oft wie geradezu kopirt erscheinen.“ Hier zit. nach SANDBERGER, Musikforschung, 142; vgl. auch WEYMAR, Zeittafel XXVI. -

Der Altphilologe, Philosoph, Komponist (je einer Messe, eines Weihnachtsoratoriums, einer

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73 und dem Folgejahr dem Violinkonzert D-Dur op. 77 im Anfangs- und im Folgejahr nun seine erste Sonate für Violine und Klavier G-Dur op. 78, die „Regenlied-Sonate“¹²¹ zu Ende. Das südlich-warme Pörschach im Drautal am grossen See vor den mächtigen Karawanken war für BRAHMS Ort heller Tonarten. BRAHMS' 2. Symphonie erinnert nicht mehr an BEETHOVEN, sondern weit eher an SCHUBERT. Und das übermütig Tänzerische des Schlusssatzes in BRAHMS' Violinkonzert von 1878 erscheint wie eine nur leicht nordisch gedämpfte Variante des Schlusssatzes (dort eines Saltarello) in FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDYS Symphonie Nr. 4 A-Dur op. 90, der „Italienischen“, die doch just in BRAHMS' Geburtsjahr vollendet worden war¹²²: Kaum Zufall, wenn man bedenkt, dass BRAHMS 1878 soeben mit seinem Freund, dem Wiener Chirurgen und hervorragenden Geiger und Bratschisten THEODOR BILLROTH Italien bereist hatte. Italienreisen waren bei BRAHMS niemals mit Konzerten verbunden, sondern reiner Genuss.¹²³

58 Aber auch im südlich-warmen Pörschach brachte BRAHMS nicht allein unbeschwerte Töne hervor. Mag sein, dass BRAHMS seines früh verstorbenen jungen Kollegen HERMANN GOETZ gedachte, den er in Winterthur zusammen mit FRIEDRICH HEGAR und JOSEPH VICTOR WIDMANN nicht ohne Missverständnisse besucht hatte¹²⁴, als er in Pörschach die Motette „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?“ op. 74 komponierte, in deren zweiten Satz er das Thema aus dem Benedictus (WoO 18) seiner kanonischen Messe aus der

symphonischen Dichtung, diverser Lieder und Chorlieder und von Klavierstücken zu zwei und vier Händen, vgl. HOKE, 1522) und Musikkritiker FRIEDRICH NIETZSCHE (Der Fall Wagner. Zweite Nachschrift) gab dann 1887, um ein „Missverständnis“ seiner ersten von mehreren Kampfschriften von 1886 gegen den ehemals von ihm selbst so vergötterten RICHARD WAGNER auszuräumen, noch einen mehr als Peinlichen drauf: „Wenn ich in dieser Schrift WAGNERN den Krieg mache – und, nebenbei, einem deutschen „Geschmack“ -, wenn ich für den Bayreuther Kretinismus harte Worte habe, so möchte ich am allerwenigsten irgend welchen *andern* Musikern damit ein Fest machen. Andre Musiker kommen gegen WAGNER nicht in Betracht. ... was liegt noch an JOHANNES BRAHMS! ... Sein Glück war ein deutsches Missverständniss: man nahm ihn als Antagonisten WAGNERS, - man brauchte einen Antagonisten! - Das macht keine nothwendige Musik, das macht vor Allem zu viel Musik! - Wenn man nicht reich ist, soll man stolz genug sein zur Armuth! ... Die Sympathie, die BRAHMS unlegbar hier und da einflösst, ganz abgesehen von jenem Partei-Interesse, Partei-Missverständnisse, war mir lange ein Räthsel: bis ich endlich, durch einen Zufall beinahe, dahinter kam, dass er auf einen bestimmten Typus von Menschen wirkt. Er hat die Melancholie des Unvermögens; er schafft nicht aus der Fülle, er durstet nach der Fülle. Rechnet man ab, was er nachmacht, was er grossen alten oder exotisch-modernen Stilformen entlehnt - er ist Meister in der Copie -, so bleibt als sein Eigenstes die Sehnsucht ... Das errathen die Sehnsüchtigen, die Unbefriedigten aller Art. Er ist zu wenig Person, zu wenig Mittelpunkt ... Das verstehen die ‚Unpersönlichen‘ die Peripherischen, - sie lieben ihn dafür. In Sonderheit ist er der Musiker einer Art unbefriedigter Frauen. Fünfzig Schritt weiter: und man hat die Wagnerianerin - ganz wie man fünfzig Schritt über BRAHMS hinaus WAGNER findet -, die Wagnerianerin, einen ausgeprägteren, interessanteren, vor Allem anmuthigeren Typus. BRAHMS ist rührend, so lange 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 ... Man nennt BRAHMS gern den Erben BEETHOVENS: ich kenne keinen vorsichtigeren Euphemismus. (...) Fasslicher, für die ‚Armen im Geiste‘ ausgedrückt: BRAHMS – oder WAGNER ... BRAHMS ist kein Schauspieler ...“.

¹²¹ Den Namen erhielt die Sonate deshalb, weil BRAHMS hier eines seiner eigenen Lieder, das Regenlied op. 59 Nr. 3 auf den Text von KLAUS GROTH zugrunde legte und die ganze Sonate aus dem „Tropfenmotiv“ des Liedes entwickelte, bis im Finale dann die Liedmelodie hervortritt. Dazu vgl. Rz. 19 Fn. 29 hiervor.

¹²² Der grosse Geigenvirtuose PABLO DE SARASATE fand zu BRAHMS' Violinkonzert, man solle ihn mit solchen „symphonischen Konzerten“ in Ruhe lassen! Hier zit. nach OREL, 180. Und auch EDUARD HANSLICK vermisste nach der Erstaufführung in Wien in BRAHMS' Violinkonzert die „unmittelbar verständliche und entzückende Melodie“! OREL, 180f. Weder in Leipzig noch in Wien wurde nach der ersten Aufführung erkannt, dass hier soeben eines der grossartigsten Violinkonzerte der gesamten Musikliteratur geschaffen worden war; in Wien befand EDUARD HANSLICK, das Konzert sei „ein Musikstück von meisterhaft formender und verarbeitender Kunst, aber von etwas spröder Erfindung“! OREL, 181; PASCALL, 485.

¹²³ Vgl. OREL, 178.

¹²⁴ Vgl. WIDMANN, Brahms, 28-32.

Düsseldorfer Zeit hinein verwob, bevor er die Motette beziehungsreich in den Choral „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ münden liess.¹²⁵

59 Und schliesslich zeitigten die Pörschacher Sommer auch neue BRAHMSSche Klaviermusik: Balladen (op. 75), Klavierstücke (op. 76)¹²⁶ und Rhapsodien (op. 79).

60 In Wien revidierte BRAHMS die Gesamtausgaben der Werke FRÉDÉRIC CHOPINS¹²⁷ und ROBERT SCHUMANN'S¹²⁸, später neben vielen anderen dann auch noch WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Requiem¹²⁹ und acht Symphonien FRANZ SCHUBERTS¹³⁰.

61 Die Zeit der Pörschacher Sommer war vorüber, als sich BRAHMS' Gegenwart dort herumgesprochen und lästige Schaulustige angezogen hatte.¹³¹ So ging er ab 1880 im Sommer nach Bad Ischl, wo er neben all der dortigen Prominenz – der österreichische Kaiser pflegte hier sein Sommerlager aufzuschlagen und zog damit viele Gesellschaftslöwen an – besser untertauchen, aber dennoch mit seinen Künstlerfreunden verkehren konnte. Er hatte der Universität Breslau den traditionsgemässen Dank für die Verleihung der Ehrendoktorwürde – die Widmung eines Werkes – noch nicht abgestattet. Aus einer von BRAHMS' Breslauer Freund BERNHARD SCHOLZ angeregten „Doktor-Symphonie“ wurde nichts, wiewohl BRAHMS auf ein Skizzenblatt mit dem Entwurf eines Symphoniesatzes von 1868 zurückgriff: Die ausgearbeitete Fassung war viel zu schwerblütig für den gebotenen Anlass; der Tonschöpfer nannte sie „tragisch“¹³² und machte daraus die Tragische Ouverture d-moll op. 81. Aber Bad Ischl scheint in BRAHMS Erinnerungen an seine frohen Monate mit JOSEPH JOACHIM im Kreis der Studenten in Göttingen in den 1850er Jahren geweckt zu haben, und so verarbeitete er kontrapunktisch vier Studentenlieder (Wir hatten gebauet ein stattliches Haus; Hört, ich sing das Lied der Lieder; Was kommt dort von der Höh' und Gaudeamus igitur) in einer Akademischen Festouverture c-moll op. 80 zu einem fröhlichen Potpourri, welches dann am 4. Januar 1881 an der Alma mater in Breslau unter dem Dirigat des neuen Dr. h.c. JOHANNES BRAHMS uraufgeführt und frenetisch gefeiert wurde.¹³³

62 Im Frühling 1881 bereiste BRAHMS Sizilien und blieb nach der vorzeitigen Heimreise der Freunde noch in Rom; anschliessend genoss er in Wien einen „dritten Frühling“ und liess sich dadurch zum heiteren Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur inspirieren, das er im anschliessenden Sommer 1881 in Pressbaum im Wienerwald als op. 83 vollendete. Was er bereits beim Violinkonzert begonnen, dann aber mit der Ersetzung der beiden Mittelsätze durch ein Adagio verworfen hatte, realisierte er jetzt: Das zweite Klavierkonzert wurde um ein Scherzo zwischen dem „simplen“ Kopfsatz und dem „einfachen“ Andante zur Viersätzigkeit erweitert.¹³⁴ Auch in Pressbaum versagte BRAHMS seinem „melancholischen Gemüt die Genugtuung nicht“; zum Gedenken an seinen 1880 verstorbenen Freund und grossen Maler

¹²⁵ Vgl. OREL, 182; dazu auch Rz. 21 Fn. 36 hiervor!

¹²⁶ Diese Klavierstücke versuchte BRAHMS trickreich und scherzhaft CLARA SCHUMANN als deren Kompositionen unterzujubeln; vgl. Rz. 81 hiernach.

¹²⁷ WoO Anhang VI Nr. 5.

¹²⁸ WoO Anhang VI Nr. 14-17; EUGÉNIE SCHUMANN, 264; OREL, 183.

¹²⁹ WoO Anhang VI Nr. 7.

¹³⁰ WoO Anhang VI Nr. 13.

¹³¹ OREL, 185f.

¹³² Vgl. Rz. 34 und 41 hiervor: Das Skizzenblatt mit Verlaufsskizzen, Überleitungsthema und Symphonieseitensatz war im Jahr nach den grossen Misserfolgen von 1867 entstanden, als BRAHMS auch darauf verzichtete, seine Lichtentaler Freunde zu treffen und statt dessen den Sommer in der Schweiz verbrachte; vgl. auch PASCALL, 534.

¹³³ Vgl. OREL, 186f und 195. Gaudeamus igitur ist eine Anspielung, die sich später auch im Schaffen des Spätromantikers und grössten Schweizer Symphonikers, FRITZ BRUN (er seinerseits Ehrendoktor der Universität Bern und Nachfolger des bereits erwähnten CARL MUNZINGER als Leiter der Berner Musikgesellschaft und des Cäcilienvereins 1909-1941) wieder findet (9. Symphonie, 4. Satz).

¹³⁴ Dazu BRAHMS in seiner typischen Selbstironie: „Es kann sich wirklich mit jedem messen; ich glaube, es ist das längste - !“ Hier zit. nach OREL, 187f

ANSELM FEUERBACH vertonte er mild und versöhnend FRIEDRICH VON SCHILLERS Nänie op. 82, welche er der hinterbliebenen Stiefmutter HENRIETTE FEUERBACH zueignete.

63 Nach der Veröffentlichung weiterer Lieder opp. 84-86 erweiterte BRAHMS in der Sommerfrische in Bad Ischl 1882 seine der Antike verpflichteten Chorschöpfungen tragischen Zuschnitts (Schicksalslied op. 54 und Nänie op. 82) zur Trilogie, als er sie, inspiriert durch eine Aufführung von JOHANN WOLFGANG VON GOETHES Iphigenie auf Tauris am Burgtheater in Wien mit CHARLOTTE WOLTER in der Titelrolle, mit dem dem Herzogspaar von Meiningen gewidmeten Gesang der Parzen op. 89 abschloss. Auf dem Titelblatt indessen verschwieg er absichtlich die Herkunft der Verse und hob damit seine Vertonung aus dem konkreten Rahmen heraus.¹³⁵ Diese Dreiergruppe antikem Geist verpflichteter Chorwerke gesellte sich nun ihrerseits zu einer ersten Gruppe persönlicher romantischer Bekenntnisse (Rinaldo op. 50 und Alt-Rhapsodie op. 53) und einer zweiten Gruppe religiös biblischer Vertonungen des Meisters (Deutsches Requiem op. 45 und Triumphlied op. 55). Die andern beiden Werke dieses Sommers in Bad Ischl indessen waren wieder voller sprühender Lebensfreude: das Streichquintett mit zwei Bratschen op. 88 und das – seit dem H-Dur-Jugendwerk op. 8 erste – Klaviertrio C-Dur op. 87.

64 Diese Kammermusikwerke wurden Auftakt zu neuen Monumentalwerken, zunächst der Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90, die dann im Sommer 1883 in Wiesbaden vollendet wurde, wo BRAHMS „seiner Sängerin“ wieder begegnete: Der Altistin HERMINE SPIES, die BRAHMS' bevorzugte Interpretin seiner Alt-Rhapsodie (und – wie sich später in der Schweiz zeigen sollte – wohl auch ein bisschen mehr) geworden war. Diese 3. Symphonie wie oben geschehen „introvertiert“ zu nennen, hat seinen Grund: Weder der Kopf- noch der Schlusssatz dieser Symphonie schliessen heroisch oder triumphal; sie verklingen in leisen Hauch. Dazwischen erklingt als 3. Satz ein leises Thema der Sehnsucht im Poco allegretto. Einmal mehr unüberbietbar verarbeitete BRAHMS die Wucht des Eingangsthemas des Kopfsatzes am Ende der Symphonie in langsam absteigendes Verklingen in milde Abgeklärtheit: in romantischer Sprache kehrt BACHSche Verklammerung bei BRAHMS zur Abrundung des Werkes wieder. Gross angelegte musikalische Architektur war JOHANNES BRAHMS ebenso wie dem Wagnerianer ANTON BRUCKNER – jener hatte 1883 soeben seine RICHARD WAGNER zuge dachte grossartige Symphonie Nr. 7 E-Dur nach dreijähriger Arbeit vollendet – eigen: Umso unverständlicher ist aus heutiger Sicht, wie die beiden Meister sich dazu hinreissen lassen konnten, sich nach der Uraufführung von BRAHMS' 3. Symphonie in die wüsten Verbalattacken und Injurien ihrer Paladine – mit besonders spitzer Feder gegen BRAHMS hier der grossartige Liederschöpfer HUGO WOLF im *Wiener Salonblatt*¹³⁶ – 1883-1886 zu sekundieren, statt ihnen Einhalt zu gebieten.¹³⁷

65 Bevor BRAHMS seine letzte Symphonie ausarbeitete, wandte er sich wieder Vokalarbeiten zu. Die beiden Lieder für Alt, Bratsche und Klavier op. 91 vom März 1884 sprechen Bände über BRAHMS: Wie hatte er sich am Liebes- und Eheglück zwischen seinem Freund, dem Geiger JOSEPH JOACHIM und der Opernsängerin AMALIE SCHNEEWEISS gefreut. Nun sollte die Eifersucht JOACHIMS entgegen BRAHMS' und MAX BRUCHS Vermittlungsversuchen die Scheidung zur Folge haben. BRAHMS unternahm mit seinen beiden Liedern op. 91 verzweifelt noch einen musikalischen Vermittlungsversuch: Mit der alten Weise „Joseph, lieber Joseph mein“ zielte BRAHMS auf den Vornamen seines Freundes; die Altstimme galt der Altistin AMALIE, die BRAHMS und BRUCH gegen die Verdächtigungen JOACHIMS in Schutz nahmen. Vergeblich: es kam zur Scheidung, und JOACHIM ertrug BRAHMS' Stellungnahme nicht. Das freundschaftliche Verhältnis zwischen

¹³⁵ Vgl. OREL, 189f.

¹³⁶ HUGO WOLF scheint BRAHMS die offene Kritik an mangelnder Verarbeitung des Materials in seinen Werken übel genommen zu haben, die er ihm als 18-Jähriger doch selber zur Begutachtung vorgelegt hatte; vgl. BEHR, 90.

¹³⁷ Dazu OREL, 202-205.

JOACHIM und BRAHMS erlitt eine schwere Trübung. Die Musikwelt verdankt diesem Umstand das Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll op. 102, welches BRAHMS 1887 in Thun schrieb und JOACHIM zur Aussöhnung widmete. In anderen wunderbaren Liedern op. 94-97 scheint BRAHMS still an HERMINE SPIES gedacht zu haben¹³⁸.

66 In Mürrzuzschlag am Semmering im steirischen Gebirge, einer Gegend, in der seinen eigenen, doppeldeutigen Hinweisen zufolge „die Kirschen nicht süß und essbar werden“, erarbeitete BRAHMS in den Sommern 1884 und 1885 schliesslich eine nach eigenem Bekunden „traurige Symphonie“, seine Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98. ARNOLD SCHÖNBERG erkannte in diesem grossen Werk BRAHMS' Gabe zur radikalsten Reduktion¹³⁹: Das Thema des Kopfsatzes beruht auf zwei Noten, aus denen der Meister ein Monumentalwerk erbaute.¹⁴⁰ Dass sich dieses wie manche anderen Werke BRAHMS' in einer verbreiteten neudeutschen Monokultur in Wien wie anderwärts durchsetzen konnte, war primär BRAHMS' winterlichen Konzertreisen einerseits¹⁴¹ und der überaus engen und schönen Zusammenarbeit mit dem Stardirigenten HANS VON BÜLOW¹⁴², dem Musikintendanten am Hofe in Meiningen zu verdanken, dessen Herzogspaar (Herzog GEORG VON MEININGEN und seine Gattin, Freifrau VON HELDBURG) zu BRAHMS' Freunden, grössten Verehrern und Förderern zählte. BÜLOW hatte aus dem Orchester von Meiningen nach seiner Ernennung in kürzester Zeit einen Klangkörper von absolutem Weltformat geformt, mit dem er auch laufend auf Tournee ging, um für BRAHMS' Kunst zu werben. BRAHMS begann, nurmehr seine eigenen Werke zu dirigieren, BÜLOW dirigierte die übrigen. Allein die am 25. Oktober 1885 eben erst uraufgeführte Symphonie Nr. 4 – die gesamte Symphonie musste auf Herzog GEORGS Wunsch integral wiederholt werden und dürfte die grösste Zugabe der Musikgeschichte gewesen sein! – wurde so auf einer „Wanderfahrt“ im November 1885 nicht weniger als 14mal aufgeführt.

2.A.h Altersreife: Kammermusik und Gesänge

67 An diesen Zenith schlossen sich 1886-1888 die drei Sommeraufenthalte von BRAHMS in Thun an. Begonnen nach einer gemeinsamen Italienreise mit dem Reiseschriftsteller,

¹³⁸ V.a. Sapphische Ode; Der Tod, das ist die kühle Nacht; Wir wandelten; Dort in den Weiden; Komm bald. Vgl. OREL, 195; dazu Rz. 17 mit Fn. 25 hiervor.

¹³⁹ Darin wird zugleich deutlich, wie radikal anders (und darin VERDI ähnlich) BRAHMS musikalisch vorgeht als WAGNER, der auf der Suche nach der unendlichen Melodie ist- als Beispiel sei nur das kaum endende Liebesduett aus dem II. Akt der Oper Tristan und Isolde genannt.

¹⁴⁰ Dies hinderte BRAHMS-Gegner in Wien nicht am törichtesten Spottvers auf das Eingagsthema der Symphonie: „Es fiel / ihm wie- / der mal / nichts ein“. Vgl. GÜLKE, 159, sowie Rz. 25 und 27 hiervor!

¹⁴¹ Z.B. spielte BRAHMS im Winter 1881 sein Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83 am 9. November in Budapest, am 22. November in Stuttgart, am 27. November in Meiningen; danach am 6. Dezember 1881 in Zürich, am 11. Dezember in Basel, am 14. Dezember in Strassburg, am 16. Dezember in Baden-Baden, am 20. Dezember in Breslau, am 26. Dezember in Wien, am 1. Januar 1882 in Leipzig, am 8. Januar in Berlin, am 13. Januar in Kiel, am 14. Januar in Hamburg, am 17. Januar in München, am 21. Januar in Utrecht, am 23. Januar in den Haag, am 26. Januar in Rotterdam, am 27. Januar in Amsterdam, am 28. Januar in Arnheim und am 17. Februar in Frankfurt. Dazu pflegte BRAHMS in diesen Konzerten weitere eigene Werke – beispielsweise die ersten beiden Symphonien, die beiden Ouverturen, die Alt-Rhapsodie oder die Nänie – zu dirigieren. Vgl. OREL, 200f. Die Gagen, die BRAHMS nun erhielt – 600 Mark pro Konzert – sicherten ihm nun ein Einkommen, welches dem eines österreichisch-kaiserlichen Ministers entsprach. Die Verlagshonorare – 15'000 Mark für eine Symphonie oder ein Konzert, 450 Mark für jedes Lied – konnte BRAHMS unbeschadet seiner vielen Hilfen, etwa an die Komponisten ANTONÍN DVOŘÁK oder THEODOR KIRCHNER, an seine verwitwete Stiefmutter CAROLINE LOUISE BRAHMS-SCHACK geb. PAASCH oder seine Schwester ELISE GRUND-BRAHMS und viele andere mehr – unangetastet zur Seite legen. Vgl. OREL, 201.

¹⁴² BÜLOW vermerkte auf einer gemeinsamen Photographie unter dem Bildnis von BRAHMS: „Legislative“ und unter seinem eigenen Konterfei: „Exekutive“. Vgl. SANDBERGER, Handbuch, 553 Abb. 54.

Literaturkritiker und seit 1880 Feuilletonredaktor des Berner „Bund“, JOSEPH VICTOR WIDMANN, dienten diese Sommeraufenthalte BRAHMS primär dazu, sein Liedschaffen und sein kammermusikalisches Werk abzurunden. Die Werke op. 99-108 entstanden zum grössten Teil im Berner Oberland.¹⁴³

2.A.i BRAHMS' letzte Jahre: Vereinsamung und Ordnung des Nachlasses

68 BRAHMS' letzte Jahre brachten zwar einerseits viele Auszeichnungen und die Anerkennung seitens eines breiteren Publikums auch in Wien und Leipzig.¹⁴⁴ Aber andererseits vereinsamte der Meister zusehends, als seine langjährigen Freunde – genannt seien nur etwa der Maler ANSELM FEUERBACH (+1880), der BEETHOVEN-Forscher GUSTAV NOTTEBOHM (+1882), der HAYDN-Biograph CARL FERDINAND POHL (+1887), BRAHMS' liebste Altistin HERMINE (HARDTMUTH-)SPIES (+1893), der Chirurg und Geiger THEODOR BILLROTH (+1894), der BACH-Forscher PHILIPP SPITTA (+1894), der Dirigent und BRAHMS-Interpret HANS VON BÜLOW (+1894) und CLARA SCHUMANN (+20. Mai 1896), aber auch seine einzigen beiden Geschwister FRITZ BRAHMS (+1886) und ELISE GRUND-BRAHMS (+1892) – wegstarben. Zunehmend begann der Meister zu vernichten, was er nicht mit Opuszahl versah und drucken liess.¹⁴⁵ Und dies war mit Sicherheit weitaus der grössere Teil seines noch unabgeschlossenen Oeuvres. Einige wunderbare Lieder und Klavierwerke und drei Meisterwerke für Klarinette rang er sich noch ab. Und nach CLARA SCHUMANN'S Schlaganfall (26. März 1896) widmete er die vier geistlichen Gesänge op. 121 zum letzten Geburtstag sich selber. Kein Jahr später war er seinem Pankreaskrebsleiden erlegen.

2.B BRAHMS' Charakterbild

2.B.a Der humorvolle BRAHMS

69 1874 war WIDMANN „in der Festhütte sein Begleiter und Zeuge manches derberen und feineren Spasses, den er sich mit Personen gestattete, die sich in lästiger Weise an ihn herandrängten. Als ihm der präzeptorhafte Musikdirektor eines sehr kleinen Schweizerstädtchens huldvoll versicherte, alles zu kennen, was BRAHMS geschrieben habe, winkte er ihm mit der Hand, still zu sein und recht zuzuhören, da die Festmusik ja gerade jetzt etwas von ihm spiele. Es war aber ein Militärmarsch von GUNGL¹⁴⁶. Noch jetzt sehe ich

¹⁴³ Näheres vgl. Rz. 192-201 hiernach.

¹⁴⁴ So bedeutete BRAHMS zB. STEFAN ZWEIG (1881-1942) besonders viel, weil dieser 12jährig BRAHMS 1894 noch persönlich hatte begegnen dürfen: „GUSTAV MAHLER auf der Strasse gesehen zu haben war ein Ereignis, das man stolz wie einen persönlichen Triumph am nächsten Morgen den Kameraden berichtete, und als ich einmal als Knabe JOHANNES BRAHMS vorgestellt wurde und er mir freundlich auf die Schulter klopfte, war ich einige Tage ganz wirr über das ungeheure Begebnis. Ich wusste zwar mit meinen zwölf Jahren nur sehr ungenau, was BRAHMS geleistet hatte, aber schon die blossе Tatsache seines Ruhms, die Aura des Schöpferischen übte erschütternde Gewalt“ (vgl. ZWEIG, 59). ZWEIG, der leidenschaftlich Handschriften sammelte und bis zu seiner Flucht vor dem Naziregime nach Südamerika eine riesige Sammlung bedeutendster Manuscripte grosser Künstler wie HÄNDEL, BACH, GLUCK, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, CHOPIN, aber auch GOETHE, LEONARDO DA VINCI besass, hatte denn auch die von JOHANNES BRAHMS im Sommer 1887 teilweise in Thun geschriebenen *Zigeunerlieder* op. 103 erworben (vgl. ZWEIG, 397-400, hier: 398).

¹⁴⁵ In seinem „Ischler Testament“ vom Mai 1891 an seinen Verleger FRITZ SIMROCK verlangte BRAHMS u.a., dass „alles, was ich Handschriftliches (Ungedrucktes) hinterlasse, verbrannt werde.“ Hier zit. nach WEYMAR, Zeittafel, XXIX. Vgl. auch Rz. 133 mit Fn. 280 hiernach!

¹⁴⁶ JOSEPH GUNGL (1810-1889) war ein Militärmarsch- und Tanzmusikkomponist und -dirigent, der in Wien gegen JOSEPH LANNER und die STRAUSS-Dynastie chancenlos blieb, weil er mit seinen modisch-

den guten Mann vor mir, wie er offenen Mundes und mit andächtig verdrehten Augen den etwas gemeinen Fanfaren lauschte, die er nun wirklich für eine BRAHMSSche Komposition hielt, während BRAHMS, in grausamer Freude über die gelungene List, uns andren zuraunte: „Seht den *Basilio!*¹⁴⁷“.

70 Besondere Freude bereitete BRAHMS die *Selbstironie*.¹⁴⁸ So schrieb er während des deutsch-französischen Kriegs seinem Verleger FRITZ SIMROCK auf dessen Nachfrage nach einem Liederheft wörtlich: „Wenn ich es fertig gebracht habe, den Mann (sc.l. BISMARCK, huw) einigermaßen würdig zu besingen – ich verspreche Ihnen, dann will ich ‚*liederlich*‘ werden.“¹⁴⁹

71 WIDMANNs Stieftochter ELLEN VETTER-BRODBECK „hat über den Thuner Aufenthalt von BRAHMS im Jahre 1886 allerlei Denkwürdiges aufgeschrieben, auch die hübsche Anekdote, dass BRAHMS einer Dame, die ihn fragte, ob er immer lange nachdenke, bevor er komponiere, mit der Gegenfrage antwortete: „Denken Sie immer lange nach, bevor Sie sprechen?“ BRAHMS setzte sich dadurch bei der Frau Professor VETTERS in den irrigen Verdacht der Misogynie.“¹⁵⁰

72 Auf einer Korrespondenzkarte vom 10. September 1886 an WIDMANN schrieb BRAHMS in Anspielung an dessen kleine Tochter JOHANNA: „Ich will nicht; ich soll, ich darf, ich kann nicht – aber ich muss! Ich muss einmal nachsehen, ob das Kleine noch immer nicht da ist. Soviel Sie auch schreiben, nie ist die Rede von dieser Perle des Hauses, der Strasse, der Stadt ...“¹⁵¹ Und auf einer anderen Korrespondenzkarte an WIDMANN: „Soeben beschlossen, Sie morgen Donnerstag Nachmittag heimsuchen. Wenn kein Kuchen auf dem Tisch steht, sieht sich als entlassen an Ihr herzlich grüssender B.“¹⁵²

73 Als WIDMANN für einen alten Schauspieler in seiner Zeitung „*Der Bund*“ eine öffentliche Sammlung veranstaltete, schrieb BRAHMS am 14. September 1886 auf einer *Postkarte*¹⁵³ selbstironisch an WIDMANN wörtlich: „*Inliegend* (!) 20 Fr. – oder möchten Sie es für Ihren guten Zweck einstweilen so annehmen und gelegentlich in bar, nötigenfalls durch Pfändung der Reiseeffekten (!) eintreiben von dem bekannten Jungfrau-Niesenbesteiger¹⁵⁴ und Schänzli-Theaterbesucher.“¹⁵⁵

74 In einem Brief vom Donnerstag 23. September 1886 schrieb BRAHMS an WIDMANN: „Lieber Freund! Die Strafe folgt dem Verbrechen auf dem Fusse. So habe ich also die

konventionellen Kompositionen die spezifisch eigene Handschrift vermessen liess, die den Charakter eines jeden bedeutenden Komponisten ausmacht. Vgl. BECKER, Gungl, 1121f.

¹⁴⁷ WIDMANN, Brahms 34f. BRAHMS spielt damit auf GIOACHINO ROSSINIS komische Oper „*Il Barbiere di Siviglia ossia La Precauzione inutile*“ von 1816 an, wo der Musiklehrer Basilio als tapsiger Helfer des Arztes Dr. Bartolo stets messerscharf die falschen Schlüsse ziehen hilft, nicht etwa auf WOLFGANG AMADEUS MOZARTS inhaltliche Fortsetzung dieser Oper, *Le nozze di Figaro* KV 492 von 1786, in der der Singlelehrer Basilio noch Spötter ist, nicht Verspotteter.

¹⁴⁸ Vgl. zB. Rz. 22 mit Fn. 42 und Rz. 62 mit Fn. 134 hiervor.

¹⁴⁹ Hier zit. nach OREL, 158f.

¹⁵⁰ KALBECK, Brahms IV, 7.

¹⁵¹ WIDMANN, Brahms, 67.

¹⁵² WIDMANN, Brahms, 67.

¹⁵³ Die Postkarte war BRAHMS' bevorzugte Schreibunterlage, weil „deren Format ihm jede Möglichkeit ausführlicher Darstellung liebevoll abschnitt“. So EDUARD HANSLICK in einem Feuilleton in der „*Neuen Freien Presse*“ vom 27. Juni 1897, hier zitiert nach WIDMANN, Brahms, 67.

¹⁵⁴ Der mittlerweile etwas korpulente BRAHMS hatte mit WIDMANN zusammen tatsächlich und mit viel Mühe den *Niesen* bestiegen und auch von Kandersteg aus zu Fuss den Oeschinensee besucht und war auch den steilen Weg von Lauterbrunnen nach Mürren im Juni 1887 (WIDMANN, Brahms, 76) hoch gegangen, niemals aber hatte er natürlich die Jungfrau bestiegen (WIDMANN, Brahms, 68f). Im Abwärtsgehen war BRAHMS dann regelmässig der schnellste und lustigste.

¹⁵⁵ WIDMANN, Brahms, 68.

‚Sängerin‘ (Fräulein SPIESS, HERMIONE ohne ‚o‘) veranlasst, bei ihrer Rückkehr vom Genfersee, in acht Tagen, bei Ihnen einzubrechen und Ihnen mit meiner Hilfe eine scharfe Liederfolter zu versetzen. Sie können nun Ihre Tür verschlossen halten oder zur Halbierung des Schmerzes Professor V.¹⁵⁶ und Professor ST.¹⁵⁷ einladen. (...) Wenn nicht eher, so denke ich wahrscheinlich Mittwochnachmittag¹⁵⁸ mit SPIESSen und Stangen zu kommen!“¹⁵⁹ Zu der „scharfen Liederfolter“ muss auch BRAHMS' Lied „*Wie Melodien zieht es mir*“ auf das Gedicht des mit JOHANNES BRAHMS befreundeten norddeutschen Dichters KLAUS GROTH (1819-1899) gehört haben¹⁶⁰, welches BRAHMS in Erwartung der Wiesbadenerin HERMINE SPIES' – sie befand sich im Tessin und im Berner Oberland in den Ferien und besuchte ihn bereits auf ihrer Hinreise an den Genfersee in Thun – geschrieben hatte: BRAHMS und GROTH waren der wunderbaren Altistin, einer Schülerin des BRAHMS-Freundes JULIUS STOCKHAUSEN, der 1870 die auf Wunsch des Winterthurer Verlegers CARL JACOB MELCHIOR RIETER-BIEDERMANN geschriebene *Londoner Fassung* des Deutschen Requiems¹⁶¹ uraufgeführt hatte, beide in stiller Verehrung zugetan¹⁶². Dass BRAHMS mit „SPIESSen“ einkehren wollte, entsprach auch der wechselseitigen Ironie, die ihn mit HERMINE SPIES verband: Seine Lieblingsbesetzung (HERMINE SPIES) für die Aufführung der Alt-Rhapsodie op. 53 nannte JOHANNES BRAHMS ihrerseits „*meine JOHANNESpassion*“ ...¹⁶³

75 Auf einer Postkarte schlug BRAHMS am 11. September 1887 denn auch schon einmal „*biblische*“ Töne an: „Und man trug ihnen Essen auf von seinem Tisch. Aber dem B. (= BRAHMS) ward fünfmal mehr denn den andren! Und sie tranken und wurden trunken mit ihm. – So wurde es und wird es in JOSEPHS Palast gehalten zur Freude des B.“¹⁶⁴

76 Auf der Juniwanderung nach Mürren äusserte WIDMANN beim Abstieg nach Gimmelwald von der Gebirgswelt überwältigt den Gedanken, „wie unmöglich es doch sei, diese Herrlichkeit im menschlichen Gemüt bleibend festzuhalten und etwa durch Poesie und Kunst völlig wiederzugeben“. Da blieb BRAHMS „stehen, sah mich mit lachenden Augen an und rief: ‚Das muss ich schon sagen, Sie sind doch der grösste Mensch, der mir jemals vorgekommen. Jeder andre, der mit mir solche Alpenspaziergänge ausführte, würde irgend einmal ein artiges Wort anbringen, zum Beispiel: das ist ganz wie in Ihrer dritten Sinfonie, oder so etwas. Aber von Ihnen hört man nie dergleichen.‘ Und dazu packte er mich an der Schulter, schüttelte mich und lachte in herzlicher Vergnügtheit. Ein Weilchen nachher, als wir auf einem Hügel bei Stechelberg ausruhten, meinte er, listig dreinschauend: ‚Wir gefallen mir. Na! Kann man vielleicht so nicht sagen, Sie deutscher Stilist? Sie haben's vielleicht noch

¹⁵⁶ Gemeint ist Prof. FERDINAND VETTER, Gatte der Stieftochter JOSEPH VICTOR WIDMANNs; vgl. Rz. 12 hiervor!

¹⁵⁷ Gemeint ist Prof. ALFRED STERN.

¹⁵⁸ Dies war dann Mittwoch der 29. September 1886.

¹⁵⁹ WIDMANN, Brahms, 70f.

¹⁶⁰ Dies ergibt sich daraus, dass BRAHMS mit diesem frisch geschriebenen Lied HERMINE SPIES kurz zuvor in Thun empfangen hatte (OREL, 206).

¹⁶¹ In dieser Londoner Fassung für zwei Klaviere anstelle des Orchesters hat auch der Kirchliche Singkreis Wohlen im November 1998 das *Deutsche Requiem* Mitte November 1998 gesungen.

¹⁶² BRAHMS selber hat dies in der für ihn typisch leisen Art HERMINE SPIES eingestanden, als er ihr 1885 das auf den Text von KLAUS GROTH geschriebene Lied „*Komm bald*“ op. 97 Nr. 5 als *Gruss zweier Verehrer* sandte. Vgl. OREL, 192 und 194f; KALBECK, Brahms IV, 15 und 19. Zu HERMINE SPIES vgl. auch KÜHNER, 1042f.

¹⁶³ Die wunderbar humorvolle Ironie zwischen den beiden kommt auch zum Ausdruck in der Zusage von Frau SPIES auf einer Karte aus Montreux vom 27. September 1886, mit BRAHMS zusammen privat bei WIDMANN zu konzertieren: „Ein Mädchen – ein Wort!“ Als HERMINE SPIES im Herbst 1888 BRAHMS erneut bei WIDMANN in Bern begegnete, war sie im ersten Moment derart betroffen, dass sie „gar nichts sagen konnte. Wenn er nicht die herrlichen blauen Jugendaugen hätte und das frische, liebe Wesen, er wäre ein Greis.“ Hier zit. nach OREL, 212. Immerhin waren BRAHMS und HERMINE SPIES einander in der Zwischenzeit mindestens zweimal bei glücklichem gemeinsamem Konzertieren begegnet, im Winter 1886/87 in Wien, 1887 in Rüdesheim. Vgl. OREL, 208f.

¹⁶⁴ WIDMANN, Brahms, 75.

nie so gehört. Aber besinnen Sie sich nur, es ist ganz korrekt.' Und fröhlich wiederholte er: ‚Wir gefallen mir!‘¹⁶⁵

77 Im Sommer 1888 kam BRAHMS an einem Freitag ganz unerwartet um 11 Uhr Vormittags mit Herrn Dr. GUSTAV WENDT aus Karlsruhe zu WIDMANN, als der Garten voller Wäsche hing. „Beflaggen Sie für uns?“ fragte er belustigt.¹⁶⁶

78 WIDMANN berichtete über BRAHMS in seinem letzten Lebensjahrzehnt bei einem gemeinsamen Besuch in Meiningen: „Auch war er zu hundert Neckereien und Spässen aufgelegt, von denen er einige auch auf meine Kosten und zwar sehr lustig in Szene setzte, indem er sich zum, Beispiel bei solchem Anlass einmal sogar hinter einen Kaminschirm kauerte, um im rechten Moment wie ein tückischer Kobold mit dämonischem Lachen hervorzubrechen. Das war noch das Geringste, der er mir jeden Morgen den Puls fühlen wollte, um festzustellen, „ob das dickflüssige, schwarzgallichte Blut des rauen Republikaners Verrina¹⁶⁷ sich schon einigermassen in das dünne, tänzelnde des Hofmarschalls von Kalb verwandelt habe“.¹⁶⁸

79 Auf einer seiner gemeinsamen Italienreisen mit WIDMANN durchstriefte BRAHMS auch Cremona und gedachte zunächst ihres grossen musikalischen Sohnes, CLAUDIO MONTEVERDI; als er daraufhin in der gotischen Kirche San Agostino die Statue eines heiligen *Joachim* entdeckte, scherzte BRAHMS spitzbübisch über seinen Freund, den Violinisten JOSEPH JOACHIM: „Das gehört sich, dass JOACHIM in der alten Geigenstadt¹⁶⁹ seine Ehrensäule hat.“¹⁷⁰

80 BRAHMS nannte Wien einmal scherzhaft seinen „Sommeraufenthalt im Winter“.¹⁷¹

81 BRAHMS war lebenslang ein Lausejunge mit Freude am Necken. Mit unglaublicher Vorfreude am Spass und grossem Aufwand an Briefen zur Materialbeschaffung und Verschwörung mit EUGÉNIE SCHUMANN, der Tochter CLARA SCHUMANN-WIECKS, versuchte er beispielsweise CLARA SCHUMANN, die er in nicht-musikalischen Dingen bereits sehr oft erwischt hatte, eine seiner Kompositionen (die drei Klavierstücke op. 76) „unterzujubeln“ und sie glauben zu machen, es handle sich um eine ihrer Jugendkompositionen – in musikalischen Dingen allerdings war CLARA absolut sattelfest und nicht aufs Glatteis zu führen!¹⁷²

82 Zur Widmung an eine Tochter seines Freundes JOHANN STRAUSS jr. (BRAHMS: „*Der musikalischste Schädel von uns allen!*“) schrieb BRAHMS die vier ersten Noten des im Februar 1867 zunächst als Satire auf den wegen des verlorenen deutsch-österreichischen Krieges ausgefallenen Fasching entstandenen ersten Chorwalzers, des Walzers *An der schönen blauen Donau* und fügte bei: „Leider nicht von – JOHANNES BRAHMS!“

¹⁶⁵ WIDMANN, Brahms, 76f.

¹⁶⁶ So, ELLEN VETTER-BRODBECK zitierend, KALBECK, Brahms IV, 11.

¹⁶⁷ BRAHMS spielte damit auf zwei Figuren in Dramen FRIEDRICH SCHILLERS an: auf den *Republikaner Verrina* im Drama *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* und den *Hofmarschall von Kalb* im bürgerlichen Trauerspiel *Kabale und Liebe*. Mit dieser Anspielung nahm er WIDMANN im Nachgang zur Auseinandersetzung vom August 1888 über die unbedarften Äusserungen des neuen Kaisers WILHELM II. (Näheres dazu unter Rz. 164f hiernach) auf den Arm.

¹⁶⁸ WIDMANN, Brahms, 104.

¹⁶⁹ Der berühmte Geigenbaumeister ANTONIO STRADIVARI (1648-1737) lebte und arbeitete als Instrumentenmacher (neben Violinen, Bratschen und Celli baute er auch Lauten und Harfen) in Cremona, desgleichen die Geigenbauer-Familiendynastien der GUARNERI und der AMATI.

¹⁷⁰ WIDMANN, Brahms, 150f.

¹⁷¹ OREL, 197.

¹⁷² EUGÉNIE SCHUMANN, 254-263 berichtet darüber einlässlich samt Zitat des einschlägigen Briefwechsels. Vgl. Rz. 59 mit Fn. 126 hiervoor.

83 Und über Orden urteilte BRAHMS: „*Orden sind mir Wurscht, aber haben will ich sie!*“¹⁷³

2.B.b BRAHMS' Lebensgewohnheiten

84 BRAHMS war ein äusserst disziplinierter Schwerarbeiter, aber keineswegs ein versessener Workaholic: Nach dem Zeugnis von ELLEN BRODBECK-ERNST hatte er „eine riesig kräftige, gesunde Natur“, verliess „gewöhnlich um 4 oder 5 Uhr das Bett“, bewegte sich mit Vorliebe im Freien, ass und trank viel, hatte Freude daran und ging gern und schnell. „Erstaunlich ist sein ausgebreitetes Wissen, seine Belesenheit, sein Gedächtnis und sein Verständnis für jede Art von Kunst.“¹⁷⁴

85 Als Frühaufsteher¹⁷⁵ und enormer Liebhaber starken Kaffees¹⁷⁶ braute er sich sein Frühstück selber, bevor er jeden Morgen am Stehpult seines Bibliotheksimmers¹⁷⁷ zu arbeiten begann, Klavier spielte und unterrichtete. Passionierter Zigarrenraucher¹⁷⁸, pflegte er Mittag- und Nachtessen im Restaurant – in Wien sehr oft im „Roten Igel“ – mit Freunden zusammen einzunehmen¹⁷⁹. Etwas kurzsichtig¹⁸⁰, aber um der Eitelkeit willen kaum je einen Zwicker aufsetzend, betätigte er sich nachmittags täglich als leidenschaftlicher Spaziergänger¹⁸¹ und verabscheute daher die Mode (lautlosen) Fahrradfahrens¹⁸². Abends war BRAHMS passionierter Theater- und Konzertbesucher¹⁸³ oder huldigte als debattierfreudiger Gesprächsteilnehmer und dezidierter Verfechter einer Meinung im Anschluss an das Nachtessen bis weit in die Nacht Diskussionssitzungen mit seinen Freunden.¹⁸⁴ Und er rauchte leidenschaftlich gerne Zigarren.¹⁸⁵ BRAHMS war ein Kindernarr, der es liebte, seine Freunde anonym zu beschenken und insbesondere Kinderaugen ob seiner Geschenke leuchten zu sehen.¹⁸⁶

86 Souveräner Pianist, spielte BRAHMS neben seinen eigenen Werken beispielsweise die Klavierkonzerte BEETHOVENS (Nr. 4 G-Dur op. 58, Nr. 5 Es-Dur op. 73 und Tripelkonzert C-Dur op. 56), MENDELSSOHN (Nr. 1 g-moll op. 25, Nr. 2 d-moll op. 40), MOZARTS (Nr. 20 d-moll KV 466), JOHANN SEBASTIAN BACHS (d-moll BWV 1052), CHOPINS (Nr. 2 f-moll op. 21 und Nr. 1 e-moll op. 11) und SCHUMANNS (a-moll op. 54)¹⁸⁷ und versah verschiedene mit eigenen Kadenzen (nämlich jene von BACH [BRAHMS WoO 11], MOZART KV 453 [BRAHMS WoO 13], KV 466 [BRAHMS WoO 14] und KV 491 [BRAHMS WoO 15] und BEETHOVEN op. 58 [BRAHMS WoO 12]).¹⁸⁸

¹⁷³ Vgl. OREL, 214.

¹⁷⁴ Hier zit. nach KALBECK, Brahms IV, 8. Über BRAHMS' enorm breite Interessen an Naturwissenschaft, Technik, Fortschritt und Literatur vgl. etwa auch WIDMANN, Brahms, 56-60 und 63.

¹⁷⁵ Vgl. WIDMANN, Brahms, 65, 87, 128, 136; OREL, 150; EUGÉNIE SCHUMANN, 266.

¹⁷⁶ Vgl. WIDMANN, Brahms, 55, 71f; OREL 150. Frau F., eine Verehrerin sandte BRAHMS regelmässig Kaffee aus Marseille.

¹⁷⁷ OREL, 150.

¹⁷⁸ Vgl. WIDMANN, Brahms, 65, 87, 128, 136; EUGÉNIE SCHUMANN, 266 und 268.

¹⁷⁹ OREL, 150.

¹⁸⁰ Vgl. WIDMANN, Brahms, 35.

¹⁸¹ Im Prater oder in der Umgebung Wiens, später Sonntagsausflüge mit Freunden. OREL, 151.

¹⁸² Vgl. WIDMANN, Brahms, 59.

¹⁸³ Vgl. WIDMANN, Brahms, 68; vgl. auch LEUENBERGER/ERNE, 76-78 und 80.

¹⁸⁴ Vgl. OREL, 150f.

¹⁸⁵ EUGÉNIE SCHUMANN, 268.

¹⁸⁶ Vgl. EUGÉNIE SCHUMANN, 239-243; WIDMANN, Brahms, 36f, 50, 67 und 147.

¹⁸⁷ OREL, 81.

¹⁸⁸ Vgl. OREL, 73, 81, 98 und 251f. Hingegen stammt die irrtümlich JOHANNES BRAHMS (WoO Anhang 4 Nr. 7) zugeschriebene Kadenz zum 1. Satz von BEETHOVENS Klavierkonzert Nr. 3 c-moll in Tat und Wahrheit von IGNAZ MOSCHELES.

87 Grössere Kompositionen pflegte BRAHMS als „Sommerfrischler“ regelmässig in seinen mehrmonatigen Sommerurlaube in Lichtenthal (1864, 1865, 1866, 1869, 1871 und 1872), Tutzing (1873), Rüslikon/ZH (1874), Ziegelhausen am Neckar (1875), Sassnitz/Rügen (1876), Pörschach am See/Kärnten (1877, 1878 und 1879), Bad Ischl (1880, 1882, 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1895 und 1896), Pressbaum bei Wien (1881), Wiesbaden (1883), Müzzuschlag (1884 und 1885) oder Thun (1886, 1887 und 1888) zu schreiben. Im Frühling (1882 erst im Herbst) unternahm er mit Freunden – etwa mit THEODOR BILLROTH¹⁸⁹ (zB. 1882), RUDOLF VON DER LEYEN oder JOSEPH VICTOR WIDMANN (1888, 1890 und 1893) – gerne längere Italienreisen (1878, 1881, 1882, 1884, 1887, 1888, 1890 und 1893).

88 1879 akzeptierte BRAHMS den Ehrendokortitel der Universität Breslau¹⁹⁰; für eine Entgegennahme in England war er jedoch nicht zu haben und lehnte zweimal ein Ehrendoktorat (Cambridge 1876 und 1892) ab, weil ihm die Reise nach England zu weit und zu beschwerlich erschien.¹⁹¹

2.B.c BRAHMS – zeitlebens Junggeselle

89 Gewöhnlich sprach BRAHMS, namentlich neugierigen Damen gegenüber, nur scherzend über sein Junggesellentum: „Leider Gottes, gnädige Frau, bin ich immer noch nicht verheiratet, Gott sei Dank!“

90 In einem Brief vom 7. Januar 1888 hatte BRAHMS an WIDMANN wörtlich geschrieben¹⁹²: „Habe ich Ihnen nie von meinen schönen Prinzipien gesprochen, Vater meiner JOHANNA? *¹⁹³ Dazu gehört: keine Oper und keine Heirat mehr zu versuchen. (...) Wenn Sie, lieber Freund, nun recht liberale Anschauungen und Grundsätze haben, so können Sie sich klarmachen, wie viel Geld ich spare und für eine italienische Reise übrig habe – wenn ich zum Sommer nicht heirate und mir keinen Operntext kaufe! Können wir dafür nicht mitsammen laufen? In Italien kann ich’s nicht gut allein¹⁹⁴ ...“

91 Ein einziges Mal sprach BRAHMS mit WIDMANN ernsthaft und betroffen von seiner verpassten Heirat: „Es war in einem jener Thuner Sommer. Wir gingen frühmorgens auf der dem See entlang führenden Strasse von der Beatenbucht zu dem Dörfchen Merligen und waren, ich weiss nicht wie, auf Frauen und auf Familienleben zu sprechen gekommen. Da sagte BRAHMS: ‚Ich hab’s versäumt. Als ich wohl Lust dazu gehabt hätte, konnte ich es einer Frau nicht so bieten, wie es recht gewesen wäre‘. Als ich darauf fragte, ob er damit sagen wolle, es hätte ihm die Zuversicht gefehlt, Frau und Kinder durch seine Kunst zu ernähren, antwortete er: ‚So mein’ ich’s nicht. Aber in der Zeit, in der ich am liebsten geheiratet hätte, wurden meine Sachen in den Konzertsälen ausgepfiffen oder wenigstens mit eisiger Kälte aufgenommen. Das konnte ich nun sehr gut ertragen, denn ich wusste genau, was sie wert waren und wie sich das Blatt schon noch wenden würde. Und wenn ich nach solchen Misserfolgen in meine einsame Kammer trat, war mir nicht schlimm zumute. Im Gegenteil! Aber wenn ich in solchen Momenten vor die Frau hätte hintreten, ihren fragenden Augen ängstlich auf die meinen gerichtet sehen und ihr hätte sagen müssen: ‚Es war wieder nichts‘ – das hätte ich nicht ertragen! Denn mag eine Frau den Künstler, den sie zum Manne hat, noch so sehr lieben und auch, was man so nennt: an ihren Mann glauben – die volle Gewissheit des endlichen Sieges, wie sie in seiner Brust liegt, kann sie nicht haben. Und

¹⁸⁹ EUGÉNIE SCHUMANN, 260-263.

¹⁹⁰ Vgl. OREL, 239. Vgl. Rz. 57 hiervor bei Fn. 120 im Text.

¹⁹¹ OREL, 186f, 195, 202 und 238; vgl. Rz. 199f hiernach!

¹⁹² WIDMANN, Brahms, 50. OREL, 122 datiert diesen Brief fälschlich ins Jahr 1887.

¹⁹³ Vgl. WIDMANN, Brahms, 163 Fn. 5: „BRAHMS pflegte mein jüngstes Töchterchen seine Braut zu nennen und bediente sich daher mir gegenüber häufig der Anrede: ‚Vater meiner Johanna!‘“

¹⁹⁴ BRAHMS konnte zwar italienisch lesen, sich aber kaum selber verständigen: WIDMANN, Brahms, 139f.

wenn sie mich nun gar hätte trösten wollen ... Mitleid der eigenen Frau bei Misserfolgen des Mannes ... puh! Ich mag nicht daran denken, was das, so wie ich wenigstens fühle, für eine Hölle gewesen wäre.' In kurzen, abgerissenen Sätzen stiess BRAHMS diese Worte heftig hervor und blickte dazu so trotzig, so ingrimmig, dass ich keine Gegenbemerkung wagte und nur im stillen erwog, einerseits, welche feurige und zarte, jauchzende und klagende Lieder der Liebe der Mann gesungen, der, neben mir herschreitend, in diesem Augenblick seiner Ehelosigkeit bitter gedachte, andererseits, welche seelischen Leiden durch Unverstand und Herzenshärte der Welt gerade den edelsten und stolzesten Geistern zugefügt werden. „Es ist aber auch so gut gewesen!“ setzte BRAHMS plötzlich hinzu, fuhr sich mit einer energischen Handbewegung durch den Bart und zeigte im nächsten Augenblick wieder sein ruhiges, zuversichtliches Antlitz.“¹⁹⁵

2.B.d Der verschlossene BRAHMS – Meister leiser Andeutungen

92 Nicht einmal sein Freund ANSELM FEUERBACH durfte BRAHMS malen!¹⁹⁶ Und BRAHMS verabscheute es, feierlich zu sein. Er scheute den Rummel, am meisten jenen um seine Person, zumal wenn er ihm vordergründig-oberflächlich erschien.¹⁹⁷ Nur nie feierlich sein!¹⁹⁸

93 BRAHMS äusserte sich niemals abfällig über RICHARD WAGNER. Aber er hasste Duckmäusertum und Windfahnen. IWAN KNORR, von BRAHMS geförderter Nachwuchsmusiker, und FELIX OTTO DESSOFF erlebten BRAHMS in dessen letztem Lebensjahrzehnt ein einziges Mal in beängstigender Laune, und zwar anlässlich eines gemeinsamen Besuchs bei einem Frankfurter Kunstmäzen, der für BRAHMS schwärmte, aber dem Vernehmen nach eben erst kürzlich alle Bilder und Noten der „altdeutschen“ Komponisten BRAHMS und SCHUMANN ängstlich entfernt hatte, als er die Bekanntschaft der Witwe und Tochter der „Neudeutschen“, COSIMA WAGNER-LISZT zu machen Gelegenheit erhalten hatte. Die anschliessende erneute Einladung des Mäzens an BRAHMS und seine Freunde geriet zur Peinlichkeit: BRAHMS, von ausgesuchter Herzlichkeit gegen seine Freunde, nahm vom Wirt und seiner Frau kaum Notiz. In Gegenwart der Gastgeber stiess er KNORR mit dem Ellbogen, zeigte auf sein Bild, auf seine Lieder, die auf dem Flügel lagen, und sagte so laut wie möglich: ‚Sehen Sie, wo man hinspuckt, BRAHMS! Sie müssen nur nicht glauben, dass das immer so ist! Hier moduliert man in verschiedenen Tonarten!‘ Daraufhin überführte BRAHMS die Hausfrau, die geleugnet hatte, etwas vom WAGNERianer CORNELIUS zu besitzen, triumphierend der Lüge und nötigte sie, mit ihm CORNELIUS-Lieder zu singen. BRAHMS begleitete die Sängerin mit enormem Ausdruck und Gefühl. An schwachen Stellen rief er den Hörern zu: ‚Bisschen anderer Kerl als BRAHMS, was?‘ Die Hausherrin brach schliesslich in Tränen aus. BRAHMS sollte dann mit RICHARD BARTH, der auch anwesend war, eine Violinsonate spielen. ‚Eigentlich wollten wir MOZART spielen‘, sagte er zum Hausherrn ‚das sind Sie aber nicht wert, wir spielen zur Strafe BRAHMS, A-dur‘.¹⁹⁹ Die *Strafe* scheint in ihrer Pointe nicht einmal vom berichtenden BRAHMS-Biographen MAX KALBECK erkannt worden zu sein: Von BRAHMS' drei Violinsonaten steht einzig die *Thuner Sonate* op. 100 von 1886 in A-Dur. Die peinliche Episode muss sich also zwischen 1886 und 1896 zugetragen

¹⁹⁵ WIDMANN, Brahms, 50-53. Drei der vier grossen Liebschaften BRAHMS' sind damit treffend charakterisiert, jene mit AGATHE (vgl. Rz. 22 und 27 hiervor), jene zu OTTILIE (vgl. Rz. 28 hiervor) und die stille Zuneigung zu JULIE (vgl. Rz. 24 in fine und Rz. 41f), derweil die Zuneigung zu CLARA (vgl. Rz. 19 mit Fn. 29) und jene zu HERMINE (Rz. 74 mit Fn. 156-163) wohl weit stärker künstlerisch sublimiert waren.

¹⁹⁶ WIDMANN, Brahms, 64-66. In einem Lehrbuch (C. BAENITZ/KOPKA: Lehrbuch der Geographie. I. Kursus. Untere Stufe. Verlag Velhagen und Klasing. Leipzig 1896) wurde JOHANNES BRAHMS jedoch - Ironie des Schicksals! - als „*Prototyp des Kaukasiers*“ abgelichtet wiedergegeben ... vgl. WIDMANN, Brahms, 48.

¹⁹⁷ Mit Beispielen WIDMANN, Brahms, 63-66; EUGÉNIE SCHUMANN, 250.

¹⁹⁸ WIDMANN, Brahms, 30.

¹⁹⁹ KALBECK, Brahms III, 154 Fn. 5.

haben, als PETER CORNELIUS und RICHARD WAGNER längst tot waren. Die eigentliche *Pointe* der groben Bruskierung des Gastgebers liegt darin, dass BRAHMS in seiner Thuner Sonate ein WAGNER-Zitat verarbeitet hat; das Eröffnungsmotiv der Sonate stammt nämlich aus dem *Preislied Walthers* im 3. Akt der Oper „*Die Meistersinger von Nürnberg*“ von RICHARD WAGNER!²⁰⁰ BRAHMS bestrafte also den opportunistisch-heuchlerischen Mäzen mit BRAHMS, der offen WAGNER zitierte, aber dies auf eine Weise, mit der er den Gastgeber allen noch gleich als unbedarften Ignoranten vorführte! BRAHMS hatte nämlich in seiner *Thuner Sonate* mit Vorbedacht im Eröffnungsmotiv gerade die *Meistersinger* zitiert: Er spielte damit auf seinen nicht erfüllten Wunsch in seinem nicht genauer datierten Brief an WAGNER von Mitte Juni 1875 an, von WAGNER den Autograph dieser Oper zu bekommen.²⁰¹ Was aber hatte BRAHMS im 1. Satz seiner Thuner Violinsonate op. 100 denn zum Zitat des *Preisliedes Walthers* aus dem 3. Akt der „*Meistersinger von Nürnberg*“ von RICHARD WAGNER geführt? Rührte dies vielleicht daher, dass BRAHMS im Briefwechsel von 1875 WAGNER für das zurückverlangte (und herausgegebene) Manuscript der umgearbeiteten 2. Szene des *Tannhäuser* als Ersatz um die Partitur der *Meistersinger* ersucht hatte? Oder aber dass – unbewusste Reminiszenz an den 6. Januar 1863? – WAGNER in den *Meistersingern* in der schönen Melodie *Dem Vogel, der heut sang* den Anfang des *Des-dur*-Teils aus der *f-moll*-Sonate op. 34 von BRAHMS aufgenommen hatte?²⁰²

94 Verschliessen seines Innersten war ein Charakterzug von JOHANNES BRAHMS. Er dürfte mit schweren Erlebnissen aus seiner Jugendzeit zusammenhängen, wie er CLARA SCHUMANN einmal gestanden hat.²⁰³ Dies lässt seine Vorliebe für leise Andeutungen verstehen. BRAHMS ist geradezu der *Meister der leisen Andeutungen*!²⁰⁴

95 Ein Schlüssel zu BRAHMS' Werk: Ihm Wichtiges „*versteckte*“ BRAHMS in seinen Werken.²⁰⁵ Darin nimmt BRAHMS etwa ALBAN BERGS (1885-1935) *Lyrische Suite* (1925/26) für Streichquartett vorweg. Nicht im Eigenzitat liegt das Neue: JOHANN SEBASTIAN BACH hat am laufenden Band fremde ebenso wie eigene Werke parodiert. Auch JOSEPH HAYDN zitiert sich

²⁰⁰ Vgl. KALBECK, IV, 17f. Diese *Pointe* ist sowohl KNORR als auch KALBECK entgangen!

²⁰¹ Vgl. KALBECK, Brahms II, 122-127, hier: 124: BRAHMS schrieb WAGNER in seinem Brief wörtlich: „Ihrem Sohn kann doch – gegenüber der großen Summe Ihrer Arbeiten – der Besitz dieser Szene nicht so wertvoll sein wie mir, der ich, ohne eigentlich Sammler zu sein, doch gern Handschriften, die mir wert sind, bewahre. ›Kuriostäten‹ sammle ich nicht. (...) Möglicherweise ist es Ihnen nun ganz angenehm, wenn ich nicht mehr glauben darf, Ihnen etwas geschenkt zu haben. Für diesen Fall nun sage ich, dass, wenn Sie meiner Handschriftensammlung einen Schatz rauben, es mich sehr erfreuen würde, wenn meine Bibliothek durch eines mehr Ihrer Werke, etwa die *Meistersinger* bereichert würde.“ Statt dessen erhielt BRAHMS vom zunächst überaus erzürnten WAGNER gegen die Rückerstattung des Manuscripts von *Tannhäuser* schliesslich eine andere Partitur mit folgender handschriftlicher persönlicher Widmung: „Herrn JOHANNES BRAHMS als wohlkonditionierter Ersatz für ein garstiges Manuskript, Bayreuth, 27. Juni 1875, RICHARD WAGNER“ (hier zit. nach KALBECK, BRAHMS II, 126) mit dem Hinweis im Begleitbrief vom 26. Juni 1875: „Es tut mir nun leid, Ihnen statt der gewünschten *Meistersingerpartitur* (welche mir, nach wiederholter Nachlieferung von Schott, gänzlich wiederum ausgegangen ist) nichts Besseres als ein Exemplar der Partitur des *Rheingold* anbieten zu können ...“. Vgl. auch SANDBERGER/WIESENFELDT, BBV = http://www.brahms-institut.de/db_bbv/ (zuletzt besucht am 05.06.2010) .

²⁰² Vgl. KALBECK, Brahms I, 217; II, 129 Fn. 15.

²⁰³ Vgl. EUGÉNIE SCHUMANN, 247 über BRAHMS: „Er hat es einst selbst meiner Mutter gesagt, dass er, noch in den Knabenjahren stehend, Eindrücke empfangen, Dinge gesehen habe, die einen düstern Schatten auf seinem Gemüte hinterlassen hätten.“

²⁰⁴ Beispiele vgl. in Fn. 25, 29, 35, 44, 55, 64 und 65, ferner Rz. 41-43 mit Fn. 76, 78 und 81 sowie Rz. 65 im Text!

²⁰⁵ Beispiele sind etwa BRAHMS'AGA(t)HE-Motiv im Sextett op. 36, in seinem (in *Basel* uraufgeführten!) Lied „*Und gehst Du über den Kirchhof*“ op. 44 Nr. 10 und, tonartlich verändert, im sechsten Satz Takte 210-223 des Deutschen Requiems op. 45 oder seine an HERMINE SPIES gerichteten Lieder auf zwei Gedichte von KLAUS GROTH *Komm bald* op. 97 Nr. 5 und *Wie Melodien zieht es mir* op. 105 Nr. 1 in der 2. Violinsonate (der Thuner Sonate) A-Dur op. 100.

selber²⁰⁶, WOLFGANG AMADEUS MOZART ebenfalls²⁰⁷, FRANZ SCHUBERT nicht weniger²⁰⁸, LUDWIG VAN BEETHOVEN häufig²⁰⁹. Im kunstvollen *Verstecken* liegt BRAHMS' Eigenheit und Grösse!

96 Variationen sind längst vor BRAHMS entwickelt und werden auch von BRAHMS immer wieder und erklärermassen gepflegt in den folgenden Werken:

- Variationen über ein Thema von ROBERT SCHUMANN in fis-moll op. 9 (1854);
- Variationen über ein Thema von ROBERT SCHUMANN in Es-Dur, op. 23 (1861);
- Variationen und Fuge über ein Thema von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL op. 24 (1862);
- Variationen über ein Thema von NICCOLÒ PAGANINI a-moll (zwei Reihen) op. 35 (1862/63);
- Klavierstudie über FRÉDÉRIC CHOPINS Etude op. 25 Nr. 2 f-moll WoO Anhang 1a Nr. 1;
- Klavierstudie nach dem Finale (*Rondo*) aus der Klaviersonate C-Dur von CARL MARIA VON WEBER WoO Anhang 1a Nr. 1;
- als nicht nummeriertes Werk, welches auch nicht unter den Werken ohne Opuszahl aufgeführt ist, die Klavierstudie nach dem Impromptu op. 90 Nr. 2 Es-Dur von FRANZ SCHUBERT D 899 Nr. 2;
- zwei Klavierstudien nach dem Finale (*Presto*) aus der Sonate für Violine Solo BWV 1001 von JOHANN SEBASTIAN BACH WoO Anhang 1a Nr. 1;
- Klavierstudie für die linke Hand nach der *Chaconne* aus der Violinpartita Nr. 2 d-moll BWV 1016 von JOHANN SEBASTIAN BACH WoO Anhang 1a Nr. 1;
- Transcription einer *Gavotte* A-Dur aus der Oper *Iphigenie in Aulis* von CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK WoO Anhang 1a Nr. 2;
- Variationen über ein Thema von (vermeintlich) JOSEPH HAYDN op. 56a (1874).

97 Daneben macht BRAHMS aber mit Vorliebe auch *versteckte* Anspielungen, so etwa:

- in der *Chaconne* des 4. Satzes seiner Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98 auf den Basso continuo des Schlussatzes aus JOHANN SEBASTIAN BACHS *Kantate Nr. 150*;²¹⁰
- das Seitenthema des 1. Satzes der Thuner Sonate A-Dur op. 100 für Violine und Klavier verwendet BRAHMS ganz bewusst wieder im Lied op. 105 Nr. 1: *Wie Melodien zieht es mir*. Am 8. August schickte BRAHMS seinem Freund, dem Wiener Chirurgen und Geiger THEODOR BILLROTH u.a. von der Thuner Sonate „ein paar erste Kapitel“, d.h. den Kopfsatz, den er, „so zu seiner Aufmunterung ins Reine schrieb“. Das Lied *Wie Melodien*

²⁰⁶ So erklingen etwa HAYDNS Thema des Allegro-Teils aus dem Duett von Adam und Eva (Ausgabe Breitkopf Nr. 30: „Holde Gattin, Dir zur Seite“) aus dem Oratorium *Die Schöpfung* Hob. XXI:2 (Takte 75-87 und 177-189 „Der tauende Morgen, o wie ermuntert er! Die Kühle des Abends, o wie erquicket sie!“) in der *Schöpfungsmesse* Hob. XXII:13 in den Takten 152-160 des „Gloria“ im Solobass-Arioso bei den Worten „*Qui tollis peccata, peccata mundi*“ oder die *Symphonie Nr. 94 mit dem Paukenschlag* G-Dur Hob. I:94 im Oratorium *Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3 Nr. 4 wieder.

²⁰⁷ Etwa MOZARTS *Dramma giocoso in 4 atti Le Nozze di Figaro* KV 492 in der Schlusszene der Oper *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* KV 527, in der Kantate *Davidde Penitente für 2 Sopranstimmen, Tenor, Chor und Orchester* KV 469 die *grosse Credo-Messe c-moll* KV 427, im *Ave verum corpus* KV 618 das Eröffnungsthema aus dem *Adagio für Englischhorn und Streicher* KV 580a, im 3. Satz des *Klavierkonzertes Nr. 27 B-Dur* KV 595 sein Lied *Sehnsucht nach dem Frühling (Komm, lieber Mai, und mache)* KV 596.

²⁰⁸ Beispielsweise zitiert SCHUBERT in seinem *Oktett* in F-Dur D 803 das Duett *Gelagert unterm hellen Dach* aus seiner Oper *Die Freunde aus Salamanca* D 326 oder in den Variationen für Flöte und Klavier e-moll op. post. 160 D 802 das Lied „*Trockne Blumen*“ aus dem *Liederzyklus* „Die schöne Müllerin“ D 795.

²⁰⁹ So stecken etwa in BEETHOVENS *Klaviersonate Nr. 20 G-Dur* op. 49 Nr. 2 ein Thema aus seinem *Septett* op. 20, in den *12 Kontertänzen für Orchester* WoO 14, in den *Klaviervariationen* op. 35 und in der *Symphonie Nr. 3 Eroica* op. 55 ein Thema aus seinem Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43, im *Schlussatz seiner Symphonie Nr. 9* op. 125 das *Schlusssthema* aus seiner *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester „Chorfantasie“ auf ein Gedicht von CHRISTOPH KUFFNER* op. 80.

²¹⁰ Vgl. Rz. 118 Fn. 254 hiernach!

zieht es mir schrieb BRAHMS im September 1886 in Thun de facto für die erwartete Altistin HERMINE SPIES (1857-1893), welche JOHANNES BRAHMS und KLAUS GROTH gemeinsam still verehrten²¹¹. Knapp zwei Wochen später schrieb BRAHMS BILLROTH erneut: „Ich genierte mich neulich, ein Lied von GROTH beizulegen, das mit der *A-dur-Sonate* zusammenhängt. Da ich es nun doch sende, so drängt sich ein anderes von GROTH dazu – und da noch eins von einem alten Kollegen von Dir!“ Den Zusammenhang der *Sonate* mit dem dritten, bereits erschienenen GROTHschen Liede („*Komm bald*“, op. 97 Nr. 5) herauszufinden, überliess er BILLROTH.²¹²

98 Auch im *Deutschen Requiem* begegnen wir dieser Neigung BRAHMS' zu verborgenen Anspielungen.²¹³

2.C Absolute Musik

99 Im Allgemeinen repräsentierte für BRAHMS die Symphonie die dramatische, die Kammermusik die epische, das Lied die lyrische Form.²¹⁴ Seine Tonsprache ist in dem Sinne „absolut“, als sie nicht auf aussen Stehendes, sondern auf die eigenen innerkompositorischen Relationen bezogen ist. Insofern wird sie auch zur Wegbereiterin der Dodekaphonie, deren „Reihe“ 12 nur auf einander bezogene Töne verlangt. Als „konservativ“ erschien BRAHMS den Neudeutschen, weil er – im Gegensatz zum Zeitgeist – *überhaupt* noch Kammermusik schrieb und weil er eingestandener Massen damit erst noch „dauerhafte Musik“ schreiben wollte.²¹⁵

Es wäre jedoch verfehlt zu glauben, BRAHMS habe der Oper aus Prinzip abgesagt. Er hat sich manchen Opernstoff angesehen und u.a. zusammen mit JOSEPH VICTOR WIDMANN²¹⁶ überlegt, neben vielen anderen auch FRIEDRICH SCHILLERS (1759-1805) Dramafragment *Demetrius oder die Bluthochzeit zu Moskau*.²¹⁷ Unschwer sich vorzustellen, wie glühend der Monarchist BRAHMS die Worte des SCHILLERSchen Fürsten LEO SAPIEHA²¹⁸, des grossen

²¹¹ Vgl. dazu KALBECK, Brahms IV, 15 und 19; KÜHNER, 1042f.

²¹² KALBECK, Brahms IV, 16f.

²¹³ Vgl. Rz. 115-118 und 122-126!

²¹⁴ KALBECK, Brahms IV, 17.

²¹⁵ BRAHMS: „Liegen lassen und immer wieder daran arbeiten, bis es als Kunstwerk vollendet ist! Ob es auch schön ist dann, das ist eine andere Sache, aber es muss vollendet sein, dass man nichts daran aussetzen kann. Sehen Sie, ich bin faul; aber ich werde nie kalt bei einer Sache, bis sie ganz fertig und unantastbar ist.“ Hier zit. nach KALBECK, Brahms II/1, 180. RICHARD WAGNER attackierte BRAHMS 1869 demgegenüber in seinem Aufsatz „Über das Dirigieren“ als Komponisten, der „unentwegt die Hände nach dem ersehnten Opernerfolge“ ausstrecke (S. 392); hier zit. nach SANDBERGER, Bilder, 15 und 19f.

²¹⁶ Interessant ist dazu eine zeitgenössische Karikatur samt folgendem Gedicht von J. BOSCOVITS im *Nebelspalter*:

„Vergnüglich wandert dieses Paar,
zwei feine Köpfe offenbar!
Nur schad, dass die, die's doch verstehn
Nie in der Kunst zusammengeh'n.
Es schenkten uns die Grasdurchhopper
Viel Opera, doch keine – Oper.“

Vgl. das Facsimile: „*Der Bund*“ vom Samstag, 28.03.2009, „*Der kleine Bund*“, S. 1-4, hier: S. 2.

²¹⁷ Diesen Stoff besprach BRAHMS mit dem Schriftsteller HEINRICH BULTHAUPT. Vgl. OREL, 121f.

²¹⁸ „... Die Mehrheit?

Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,
Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen.
Bekümmert sich ums Ganze, wer nichts hat?
Er muss dem Mächtigen, der ihn bezahlt,

Gegners der Demokratie, aus dem 1. Aufzug hätte vertonen können! Denn in seinem Liedschaffen zeigte BRAHMS eine unerreichte Meisterschaft gerade darin, die *Melodik der Sprache* herauszuschälen.

100 Entscheidend für BRAHMS war stets, Inhalt und Form in eine geradezu *zwingende* Übereinstimmung zu bringen. Darin knüpfte BRAHMS unverkennbar an JOHANN SEBASTIAN BACH an. Wenn ein Komponist den Geist eines „Anything goes“ konsequent und kompromisslos verabscheute, dann war es JOHANNES BRAHMS.

3 Uraufführungen von BRAHMS-Werken zwischen Flop und Top

3.A Totale Flops

101 Allein von den 23 Orchesterwerken (davon sieben Werken für Chor und Orchester) erlebte BRAHMS selber, wie zunächst nahezu ein Drittel glatt durchfiel²¹⁹:

- a. das revolutionäre Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-moll op. 15 – der Form nach „eine Symphonie mit obligatem Klavier“²²⁰ – am 27. Januar 1859 in Leipzig mit JULIUS RIETZ als Dirigent und BRAHMS als Solist²²¹;
- b. im Frühwinter 1860 die entzückende Serenade Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester in Leipzig mit dem Gewandhausorchester unter BRAHMS' Gastdirigat²²²;
- c. das Deutsche Requiem op. 45, Sätze 1-3, wegen des Paukisten in der Codafuge des 3. Satzes („Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“) am 1. Dezember 1867 in Wien unter JOHANN VON HERBECK, desgleichen das Gesamtwerk in Leipzig unter CARL REINECKE²²³;
- d. das Violinkonzert D-Dur op. 77 am 1. Januar 1879 in Leipzig sowie am 3. Februar 1880 in Wien, beide Male mit BRAHMS als Dirigent und JOSEPH JOACHIM als Solist²²⁴;
- e. die Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68 (Sätze 1-3) im November 1876 in München²²⁵;
- f. die Tragische Ouvertüre op. 81 am 20. Dezember 1880 in Wien mit HANS RICHTER als Dirigenten²²⁶;
- g. das Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll op. 102 am 23. Dezember 1888 in Wien mit BRAHMS als Dirigent und JOSEPH JOACHIM sowie ROBERT HAUSMANN als Solisten.²²⁷

um Brot und Stiefel seine Stimm verkaufen.
Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen;
der Staat muss untergehn, früh oder spät,
wo Mehrheit siegt und Unverstand entscheidet!“

²¹⁹ Vgl. dazu auch Rz. 25, 27 und 66 hiervor.

²²⁰ So OREL, 87.

²²¹ Unzutreffend OREL, 86, der von BRAHMS als Dirigenten und CLARA SCHUMANN-WIECK als Solistin spricht; vgl. PASCALL, 481.

²²² Vgl. OREL, 98. Das Werk wurde vernichtend beurteilt als „zähes, ewig zwischen Wollen und Nichtkönnen umherschwankendes und vor allen Dingen urlangweiliges Produkt“, weil „guter Wille und tüchtige Gesinnung allein noch kein Kunstwerk ausmachen“. Unschwer ist hinter solchem Urteil WAGNERSche Rache für BRAHMS' Sukkurs zugunsten des Manifests gegen die *Neudeutsche* Schule auszumachen: Vgl. Rz. 23 hiervor.

²²³ Vgl. REINISCH, 96; OREL, 138.

²²⁴ Vgl. OREL, 181.

²²⁵ Vgl. OREL, 174.

²²⁶ Vgl. OREL, 186.

²²⁷ Vgl. OREL, 212.

102 Es spricht für eine enorm robuste Natur des Meisters, wie er solche Misserfolge wegsteckte. Alle diese Werke haben sich wie von BRAHMS vorausgesehen²²⁸ durchgesetzt und in den Konzertsälen erhalten.

3.B Erfolge

103 Daneben durfte BRAHMS bei Uraufführungen zuweilen auch rauschende Erfolge erleben. Dies gilt etwa für

- a. die Gesangsquartette op. 31 am 18. Dezember 1862 und am 17. April 1864 in Wien²²⁹;
- b. die Variationen über ein Thema von (vermeintlich) JOSEPH HAYDN op. 56a am 2. November 1873 in Wien²³⁰;
- c. die Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73²³¹ am 30. Dezember 1877 in Wien unter HANS RICHTER, sowie am 10. Januar 1878 in Leipzig unter BRAHMS;
- d. die Akademische Festouvertüre op. 81, „ein sehr lustiges Potpourri von Studentenliedern à la SUPPÉ“²³², am 4. Januar 1881 in Breslau unter dem frisch gebackenen Dr. h.c. JOHANNES BRAHMS;
- e. die Walzer zu vier Händen op. 39 am 17. März 1867 in Wien mit den Schwestern VRABÉLY.²³³

4 Ein Deutsches Requiem op. 45

4.A Vorläufer in der Musikgeschichte

104 Mit der musikalischen Gattung des Requiems ist im allgemeinen Sprachgebrauch die katholische Totenmesse gemeint. Seit dem Konzil von Trient 1545-1563 und der darin begründeten Gegenreformation war das Lesen der Messe in der Landessprache bis zum II. Vatikanischen Konzil 1960-1963 ausdrücklich verboten. Die Messe war *lateinisch* zu lesen!²³⁴

105 Dennoch steht BRAHMS' *Deutsches Requiem* in einer bereits von bekannten Namen gesäumten Entwicklungstradition:

106 Die Entwicklung begann mit FRANZ JOSEPH HAYDNs etwas weniger berühmtem jüngerem Bruder JOHANN MICHAEL HAYDN (1737-1806), dem Salzburger Kollegen LEOPOLD MOZARTS und Freund WOLFGANG AMADEUS MOZARTS, der 32 lateinische Messen komponiert

²²⁸ Vgl. das Zitat aus WIDMANN, Brahms, 51f in Rz. 91 hierovr!

²²⁹ Vgl. OREL, 110.

²³⁰ Vgl. OREL, 169.

²³¹ Hingegen urteilte PIOTR ILLJITSCH TSCHAIKOWSKY über dieses Werk verständnislos; vgl. Rz. 54 mit Fn. 114 hiervor.

²³² Vgl. OREL, 187.

²³³ OREL, 111f und 249.

²³⁴ *Concilium Tridentinum Sessio XXII: Doctrina de sanctae missae sacrificio* vom 17. September 1562 Capitulum 8: "Etsi missa magnam contineat populi fidelis eruditionem, non tamen expedire visum est patribus, ut vulgari passim lingua celebraretur." Daraus abgeleitet Canon 9: "Si quis dixerit, Ecclesiae Romanae ritum, quo submissa voce pars canonis et verba consecrationis proferunter, (...) lingua tantum vulgari Missam celebrari debere, (...) anathema sit." Hier zit. nach DENZINGER/SCHÖNMETZER, 411 Rz. 1759; MIRBT, 243f.

hat. Daneben aber vertonte MICHAEL HAYDN „zum Gebrauch von Stadt und Land“ 1795 erstmals den 1777 vom Münchner Hofkammerrat FRANZ SERAPH VON KOHLBRENNER in seinem *Landshuter Gesangbuch* veröffentlichten aufklärerisch inspirierten Singmesstext „*Deutsches vollständiges Hoch-Amt*“. Dieses erste Deutsche Hochamt MICHAEL HAYDNS für vier Solostimmen, zweistimmigen Frauenchor, zwei Hörner und Orgel (MH 560) mit dem Eröffnungslied *Hier liegt vor Deiner Majestät* wurde im Volksmund schlicht zu der „*HAYDN-Messe*“ und entgegen den kirchenamtlichen Vorgaben rasch zum katholischen Gemeingut. Ein zweites Mal vertonte MICHAEL HAYDN denselben Text für vier gemischte Singstimmen, obligate Orgel und zwei Violinen, zwei Hörner oder Trompeten und Pauken ad libitum (MH 602). Später liess MICHAEL HAYDN noch weitere drei Vertonungen des deutschen Messtextes folgen.

107 Auch WOLFGANG AMADEUS MOZARTS *Requiem* wurde bereits am 20. April 1796 bei der Erstaufführung der Leipziger Singakademie unter dem nachmaligen Thomaskantor JOHANN GOTTFRIED SCHICHT in Leipzig²³⁵ mit *deutschem* Text gesungen. Dies ermöglichte es nämlich, das Werk aus der liturgischen Tradition herauszulösen und dem aufblühenden bürgerlichen Konzertbetrieb zuzuführen.

108 Als LUDWIG VAN BEETHOVEN anstelle des dazu seiner Altersgebrechen wegen nicht länger fähigen JOSEPH HAYDN von Fürst NIKOLAUS II. VON ESTERHÁZY dazu verpflichtet wurde, zum Namensfest seiner Gattin MARIA JOSEPHA HERMENEGILD Prinzessin VON LIECHTENSTEIN am 8. September 1807 eine Festmesse zu schreiben – die letzte Vorgängerin war 1802 HAYDNS *Theresienmesse* Hob XII:14, die vorletzte 1801 HAYDNS *Schöpfungsmesse* Hob. XII:13 gewesen²³⁶ – schuf der Titan mit seiner C-Dur Messe op. 86 von 1806/1807 ein Werk, dem in der Originalausgabe neben dem lateinischen auch ein *deutscher* Messtext unterlegt war.²³⁷

109 Im Juli 1818 verfasste dann FRANZ SCHUBERT in Zseliz auf ESTERHÁZYS Sommersitz auf einige am *Requiem* orientierte deutsche Texte aus dem Gebetbuch des Prälaten und Domherrn zu St. Stefan FRANZ SERAPHICUS SCHMID (1764-1843) ein *Deutsches Requiem* für Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-Solo, vierstimmigen Chor und Orgel in g-moll D 621²³⁸ und 1827 seine *Deutsche Messe* für vierstimmigen Chor, Blasinstrumente, Pauken und Orgel F-Dur D 872.

²³⁵ Vgl. WOLFF, 117.

²³⁶ Der Singkreis Wohlen führte sie im Juni 2007 als Abschiedskonzert unter PATRICK RYF auf. dazu WILI, Haydn, unter: http://www.kswohlen.ch/f48d2ed9a6d9d476cda92583450abef9_Konzert%2016-17.6.2007.pdf.

²³⁷ In einem Brief vom Januar 1811 an den Verleger Breitkopf & Härtel zum deutschen Messtext seines op. 86 schrieb BEETHOVEN wörtlich: „... in dem Kyrie ist innige Ergebung, wakre innigkeit religiöser Gefühle ‚Gott erbarme dich unser‘ ohne deswegen Traurig zu sejn, sanftheit liegt dem ganzen zu Grunde, ... obwohlen ‚eleison erbarme dich unser‘ – so ist doch heiterkeit im Ganzen, Der Katholieke tritt sonntags geschmückt festlich heiter in seine Kirche das Kyrie eleison ist gleichfalls die Introduktion zur ganzen Messe, bej so starken ausdrücken würde wenig übrig bleiben für da, wo sie wirklich stark sejn Müssen.“ Hier zitiert nach SCHMIDT-GÖRG; ferner vgl. REINISCH, 97.

²³⁸ FRANZ SCHUBERTS ältester Bruder FERDINAND LUKAS SCHUBERT (1794-1859) sollte für den Vizedirektor des k.u.k. Waisenhauses, J. G. FALLSTICH, eine „Trauermesse“ vertonen. Er bat mit Erfolg seinen jüngeren Bruder FRANZ darum, die Komposition zu erstellen, und führte sie bereits am 18. September 1818 selber im Waisenhaus erfolgreich auf. Daraufhin benutzte FERDINAND LUKAS SCHUBERT die zehn ausnahmslos sehr kurzen Sätze (davon sechs Strophenlieder) der insgesamt lediglich 140 Takte umfassenden „*Trauermesse*“ für seine Prüfung in Musiktheorie am 23. Dezember 1819. Im Jahre 1826 veröffentlichte FERDINAND LUKAS SCHUBERT das Werk - vermutlich mit Wissen und Zustimmung seines jüngeren Bruders, des tatsächlichen Komponisten - bei Diabelli & Co. als op. 2 unter seinem eigenen Namen und widmete es erwähntem FALLSTICH. Daher wurde die Komposition lange fälschlicher Weise FERDINAND SCHUBERT zugeschrieben. Immerhin hat FERDINAND SCHUBERT selber mindestens vier (anspruchlose) Messen (darunter eine „Prälatenmesse“ in F-Dur op. 10 und eine Hirtenmesse op. 13) sowie einige kleinere geistliche Werke geschrieben. Vgl. WEINMANN, 105.

110 Auch in ROBERT SCHUMANN'S²³⁹ Skizzenbüchern findet sich der Begriff „*Deutsches Requiem*“: Der Gedanke, Kirche und Konzertsaal, orthodoxe Glaubensinhalte und freie Religiosität unter einen Hut zu bringen²⁴⁰, ist also nach der Französischen Revolution weder evangelischerseits mit den „*preussischen Agenden*“ der Könige von 1816, 1822, 1829 und 1843 noch katholischerseits mit der historisierenden Rückwendung zum sog. PALESTRINA-Stil in der *Cäcilienbewegung*²⁴¹ länger aufzuhalten.

4.B Ursprünge in BRAHMS' Werk

111 Die Ursprünge von BRAHMS' Requiem reichen nach ALFRED DIETRICH'S Hinweisen ins Todesjahr ROBERT SCHUMANN'S, also BRAHMS' 23. Lebensjahr zurück.²⁴² Vollendet hat BRAHMS sein Requiem 1868 im 35. Lebensjahr²⁴³; er war gleich alt wie WOLFGANG AMADEUS MOZART 1791 bei der Komposition seines Requiems! In der Tat hatten die beiden Meister auch die grosse Verehrung für BACH und HÄNDEL miteinander gemeinsam, was sich in ihren Totenkantaten etwa in *Doppelfugen* niederschlug: In BRAHMS' Requiem finden sie sich in den Sätzen 3 und 6, bei MOZART im 2. Satz (*Kyrie eleison*).

112 JOHANNES BRAHMS sandte an CLARA SCHUMANN im April 1865 „in flüchtigem Klavierauszug“ ein Chorstück „aus einer Art deutschen Requiem, mit dem ich derzeit etwas liebäugelte“; BRAHMS befürchtete, das Vorhaben könnte bis zum Wiedersehen im Sommer in Lichtental „in Nichts zerfliessen“, hoffte aber „ein Ganzes zusammenzubringen“²⁴⁴. „Den Text habe ich mir aus der Bibel zusammengestellt“, denn: „So ein deutscher Text kann Dir doch so gut gefallen wie der gewohnte lateinische.“²⁴⁵

113 Mit der eigentlichen Ausarbeitung begonnen hat BRAHMS sein *Deutsches Requiem* mit der Komposition von Nr. 4 im Frühjahr 1865. Er sandte CLARA SCHUMANN alsbald den Klavierauszug davon. Kurz darauf schrieb ihr BRAHMS: „Wenn's noch früh genug ist, so bitte, dass Du JOACHIM nicht das Chorstück zeigst – überhaupt ist es bis jetzt das schwächste wohl in besagtem deutschen Requiem. Da dieses nun doch vielleicht, bis Du nach Baden kommst, in Nichts verduften könnte, so lies hier noch die schönen Worte, womit es anfängt ... Ich hoffe sehr, eine Art Ganzes zusammenzubringen, und wünsche Mut und Lust einmal

²³⁹ ROBERT SCHUMANN (1810-1856) brachte mit dem *Requiem für Mignon* 1849 dann in deutscher Sprache eine dem freimaurerischen Ideal verwandte Totenfeier in die Form einer Art Kantate, als er die *Exequien Mignons* aus JOHANN WOLFGANG GOETHE'S (1749-1832) Roman *Wilhelm Meister* als op. 98a vertonte. Dieses Werk uraufzuführen, war SCHUMANN nicht vergönnt; JOHANNES BRAHMS übernahm diese Aufgabe 1863 in Wien an SCHUMANN'S Stelle (vgl. OREL, 109f). SCHUMANN'S *Requiem* in Des-Dur (!) op. 148 von 1852 vertonte den lateinischen Text der katholischen Totenmesse, jedoch in freier Auswahl und musikalisch bedingter Textumstellung. In seinem Lied op. 90 Nr. 7 (*Ruh von schmerzreichen Mühen aus und heissem Liebesglühen!*) von 1850 hingegen hatte ROBERT SCHUMANN auf dichterischer Vorlage von NIKOLAUS LENAU (1802-1850) ein altes katholisches Gedicht aus dem Requiemstext in *deutscher Sprache* vertont.

²⁴⁰ Der aufklärerisch-romantische Hang zur Gestaltungsfreiheit (man denke nur an die Tendenz in JOSEPH HAYDN'S späten Messen oder LUDWIG VAN BEETHOVEN'S Missa solemnis, geistliche Musik für den *Konzertsaal* zu schaffen) setzte sich dann nach dem Bruch zwischen Religion und Naturwissenschaften in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts fort in GUSTAV MAHLER'S (1860-1911) monumentalen Symphonien (insbesondere in Nr. 2 Auferstehung, Nr. 6 und Nr. 8 Sinfonie der Tausend) oder RICHARD WAGNER'S (1813-1883) Oper Parsifal.

²⁴¹ Vgl. dazu das Konzertprogramm Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 24./25. Oktober 2009, unpaginirt S. 4.

²⁴² Vgl. Näheres unter Rz. 19 hiervor und Rz. 116 hiernach.

²⁴³ Zur Entstehungsgeschichte des Requiems vgl. Rz. 31-39 und 43 hiervor!

²⁴⁴ Hier zit. nach OREL, 132.

²⁴⁵ Hier zit. nach OREL, 133.

zu behalten.“ Im folgenden Jahr (1866) begann BRAHMS Nr. 3 und entschied kurz darauf, das bis dahin auf vier Sätze angelegte Werk zu erweitern. Die Nummern 6 und 7 komponierte BRAHMS dann im Sommer 1866 während der politisch gespannten Wochen des Krieges zwischen Preussen und Österreich; dabei ging es nach der gemeinsamen Ausschaltung Dänemarks von 1864 um die Vorherrschaft in Schleswig-Holstein nun um die Hegemonie im Deutschen Bund. Die am Zürichberg in der Schweiz neu geschriebenen Sätze sandte BRAHMS wiederum zuerst an CLARA SCHUMANN, die das Werk – anders als hinsichtlich einiger anderer Werke – sofort bewunderte: „Zu erzählen gibt es hier wenig, aber sagen muss ich Dir noch, dass ich ganz und gar erfüllt bin von Deinem Requiem, es ist ein ganz gewaltiges Stück, ergreift den ganzen Menschen in einer Weise wie wenig anderes. Der tiefe Ernst, vereint mit allem Zauber der Poesie, wirkt wunderbar, erschütternd und besänftigend. Ich kann's, wie Du ja weisst, nie so recht in Worte fassen, aber ich empfinde den ganzen reichen Schatz dieses Werkes bis ins Innerste, und die Begeisterung, die aus jedem Stücke spricht, rührt mich tief, daher ich mich auch nicht enthalten kann, es auszusprechen ... Ach, könnte ich es hören, was gäb ich wohl darum!“²⁴⁶

114 CLARA SCHUMANN sollte es hören können. JOHANNES BRAHMS selber dirigierte das mittlerweile sechssätzliche Werk am Karfreitag, 10. April 1868 im Dom von Bremen; den fünften Satz hatte er zwar mittlerweile beschlossen und auch konzipiert, aber noch nicht ausgearbeitet. Die Wirkung dieser Aufführung ging ins Innerste der Zuhörenden. Fast alle Freunde von BRAHMS waren dazu hergereist; einzig sein Lehrer MARXSEN war krankheitshalber verhindert. CLARA SCHUMANN schrieb über diese Aufführung: „Ich musste immer, wie ich JOHANNES so da stehend sah mit dem Stab in der Hand, an meines teuren ROBERTS Prophezeiung denken ‚*lasst den nur mal erst den Zauberstab ergreifen, und mit Orchester und Chor wirken*‘ – welche sich heute erfüllte.“²⁴⁷ Nachstehend kommentiere ich die Sätze in der Reihenfolge ihrer Entstehung:

4.C Nr. 2: Denn alles Fleisch, es ist wie Gras

115 Überschrieben ist der dreiteilig aufgebaute Satz mit „Langsam, marschmässig“. In der finsternen Tonart harten Todeskampfes²⁴⁸ (b-moll) zieht der Tod unter den Klängen eines *Trauermarsches* im *Dreivierteltakt* (!) ein. Der Dämpfer (con sordino) bewirkt einen spezifisch fahlen Klang der dreifach geteilten Violinen und Bratschen; die Holzbläser sind doppelt verstärkt. Die Harfen folgen dem unerbittlichen Paukenrhythmus des Schnitters Tod. In der Wiederholung „*Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen*“ lassen volles Orchester und Unisono-Chor den Tod übermächtig erscheinen bis zum Kontrast des lieblichen Trios „*So seid nun geduldig*“ in Ges-Dur mit Harfen- und Flötenbegleitung. Der Tod kehrt im vernichtenden Triumph des Trauermarsches wieder. „*Aber des Herren Wort bleibt in Ewigkeit*“ (un poco sostenuto) setzt einen zweiten tröstlichen Kontrapunkt. Der Satz endet in Lebensbejahung, die jeden Schmerz überwindet:

²⁴⁶ Beide Zitate nach REINISCH, 96.

²⁴⁷ Zit. nach REINISCH, 96.

²⁴⁸ In dieser – seltenen – Tonart stehen bezeichnender Weise auch etwa folgende Werke oder Werkpassagen: ANTON BRUCKNER: *Missa solemnis* (1854), ferner eine markante Passage im ersten Satz seiner „Dem lieben Gott“ gewidmeten 9. Symphonie; PIOTR ILLJITSCH TSCHAIKOWSKY: *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 op. 23* (dessen Kopfsatz b-moll steht – jedoch kein Trauermarsch – ebenfalls im 3/4-Takt; nach EDUARD HANSLICK freilich „Musik, die man stinken hört“); ausserdem der Schluss des 3. Aktes der Oper *Parsifal* von RICHARD WAGNER und vor allem FRÉDÉRIC CHOPIN: *Klaversonate Nr. 2 op. 35* mit dem 3. Satz: *Marche funèbre* b-moll (freilich im 4/4-Takt) mit dem Seitenthema ebenfalls in Ges-Dur. Letzteres ist kaum Zufall: BRAHMS komponierte (ohne eigene Opuszahl) auch eine Klavieretüde nach CHOPINS *Etüde op. 25 Nr. 2* in f-moll, gab CHOPIN-Werke in kritischer Edition heraus und hatte u.a. auch die Klavierkonzerte CHOPINS als Solist interpretiert.

„Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen“. Diese ruhige Coda in B-Dur baut auf zwei Themen auf.

116 In diesem Satz liegt der Ursprung von BRAHMS' Idee, eine Trauerkantate zu schreiben. BRAHMS' Freund und Biograph MAX KALBECK vermutet mit einigem Grund, die Idee sei BRAHMS unter dem Eindruck des Hinschieds seines väterlichen Freundes ROBERT SCHUMANN bereits um 1856 gekommen, als BRAHMS in SCHUMANN'S Skizzenbüchern das Konzeptblatt mit dem Titel „*Ein Deutsches Requiem*“ fand.²⁴⁹ Ein derart früher Fund des Skizzenblattes SCHUMANN'S durch BRAHMS gilt der jüngsten Forschung als zweifelhaft. Aber ALBERT DIETRICH erkannte in Nr. 2 des Requiems den ursprünglichen Gedanken aus der Sonate für zwei Klaviere von 1854²⁵⁰ wieder: BRAHMS hatte einen langsamen, ursprünglich für diese Sonate, später für eine Symphonie, dann für sein 1. Klavierkonzert vorgesehenen Satz genommen und ihn für ein Chorstück nach Worten aus dem 1. Petrusbrief umgearbeitet: *Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*“. Wie aber wird ein *Marsch*²⁵¹ im Drei-Viertel-Takt konzipiert?! BRAHMS griff auf die altspanische musikalische Tanzform der *Sarabande* zurück: Deren Kennzeichen sind der *getragen-gravitätische Dreiertakt* (3/2- oder 3/4-Takt), die Punktierung und Betonung der *zweiten* Zählzeit (*ordo artificialis*) und die Unterteilung in vier Untergruppen zu zwei Takten: In der Regel beginnt jede Phrase mit einem Auftakt.

117 Und in diese veritable Quadratur des Kreises versteckte BRAHMS nun noch ein lutherisches Kirchenlied: Das Eingangsthema des Chors im zweiten Satz spielt in den Takten 22-26 an auf das Thema von „*Wer nur den lieben Gott lässt walten*“!²⁵² BRAHMS war Jahrzehnte später mächtig stolz darauf, dass ihm die Einarbeitung dieses Themas derart vollendet gelungen war, dass niemand es bemerkte.

118 Das Beispiel versammelt die wichtigsten Charakteristiken unerreichter BRAHMSScher Tonkunst: Anknüpfen an die grossartigen Formen barocker Komposition, ausgesprochene Natürlichkeit in musikalischer Beugung und Betonung der Worte und vollkommene Harmonie zwischen Form und Inhalt. Wie verfehlt der Vorwurf war, BRAHMS sei rückwärts gewandt und neuerungsfeindlich, zeigt sich wunderschön am *Marsch im Dreivierteltakt*.²⁵³ Dies hatte noch

²⁴⁹ In einem Brief vom 15. Juli 1878 an BRAHMS bezeugt EUGÉNIE SCHUMANN auch hierzu aufschlussreich, ihre Mutter CLARA SCHUMANN-WIECK habe ihr wörtlich u.a. folgendes geschrieben: „... ich glaube aber, BRAHMS, der jedes Schnippchen Papier, was ich habe, kennt, und alles durchgestöbert hat, wird vielleicht wissen, wohin es gehört.“ Vgl. EUGÉNIE SCHUMANN, 258.

²⁵⁰ In der Tat erkannte ALBERT DIETRICH bei der Bremer Aufführung des Requiems das Thema wieder, das er 1854 von BRAHMS bei CLARA SCHUMANN-WIECK bereits gehört hatte: vgl. DIETRICH, 45; hier zt. nach PASCALL, 479, sowie Rz. 19 hiervor.

²⁵¹ BRAHMS schrieb bereits im April 1865 an CLARA SCHUMANN-WIECK: Der zweite Teil des *Requiems* „geht aus b-moll und im Marschtempo“. Auf der Rückseite des Manuscripts einer seiner Romanzen „Die schöne Magellone“ op. 33 hatte er sich bereits den Text des geplanten *Requiems* zusammengestellt. Neben den Worten des 2. Satzes notierte er dabei: „b-moll, $\frac{3}{4}$, Andante“. Hier zit. nach OREL, 132.

²⁵² GEORG NEUMARK (1621-1681, Hauslehrer, Jurist, Bibliothekar, Kanzleiregistrator Herzog WILHELMS IV. von Sachsen-Weimar, Sekretär der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ [Sprachgesellschaft], Hofdichter, Gambenspieler, Kirchenlieddichter und Komponist): „*Wer nur den lieben Gott lässt walten*“ (Melodie entstanden 1641, Satz 1657). Heute in: Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz, Basel/Zürich 1998, Nr. 681 = mit andern unterlegten Texten verschiedener Kirchenlieddichter des 17. und 18. Jahrhunderts auch Nr. 209 = 715 = 754; Katholisches Gesangbuch. Gesang- und Gebetbuch der deutschsprachigen Schweiz, herausgegeben im Auftrag der Schweizer Bischofskonferenz. Zug 1998, Nr. 541. Die Melodie entstand 1641, der Satz 1657. NEUMARK'S Lied steht in g-moll im 6/4-Takt.

²⁵³ Die berühmte *Marcia funebre (Adagio assai)* c-moll im 2. Satz von LUDWIG VAN BEETHOVENS Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 („*Eroica*“) steht im 2/4-Takt.

niemand BRAHMS vorgemacht: BRAHMS ist geradezu die Verkörperung des *kühnen Neuerers aus der Tradition*!²⁵⁴

4.D Nr. 4: Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth

119 Der Satz, überschrieben mit *Mässig bewegt*, steht in E-Dur, der wärmsten und tiefgründigsten aller Tonarten und dem Symbol romantischer Poesie, der Heiligkeit und unerreichter Ideale²⁵⁵, lässt Chor und Orchester in der Melodieführung ineinander verschmelzen und bildet den idyllischen Ruhepol des Werkes²⁵⁶. Wie die Nummern 1, 2 und 5-7 ist auch dieser Satz *dreiteilig* aufgebaut. Die ansonsten herbe Polyphonie wird hier zu „sinnlicher Homophonie“²⁵⁷.

120 Hintergrund bildet die Erinnerung an OTTILIE HAUER einerseits, an BRAHMS' Mutter CHRISTIANE BRAHMS-NISSEN andererseits: BRAHMS hatte im April 1865 CLARA SCHUMANN-WIECK „in flüchtigem Klavierauszug“ dieses Chorstück „aus einer Art deutschen Requiem, mit dem ich derzeit etwas liebäugelte“ gesandt – nichts anderes als „Nr. 4“ seines *Requiem*s, wie er bereits wusste. Die Komposition entstand gerade mal vier Monate nach dem zurückgewiesenen (verspäteten) Heiratsantrag vom Weihnachtstag 1864, der BRAHMS laut

²⁵⁴ Das Beispiel des 2. Satzes des *Deutschen Requiem*s ist für BRAHMS keinesfalls singulär; man denke nur etwa an die kühne *Passacaglia/Chaconne* (beides barock-spanische Tanzformen!) des 4. Satzes e-Moll *Allegro energico e passionato - Più Allegro* seiner 4. Symphonie e-moll op. 98, deren 31 Variationen vollumfänglich aus der Basso continuo-Figur des Fagotts des Schlusschoratzes „Meine Tage in den Leiden“ h-moll der Kantate Nr. 150 „*Nach Dir, Herr, verlanget mich*“ von JOHANN SEBASTIAN BACH (BWV 150) heraus entwickelt ist. Die revolutionäre Seite BRAHMS' vermochten Wagnerianer nie zu erkennen; es war der Dodekaphoniker ARNOLD SCHÖNBERG, der sie 1933 und 1947 in Vorträgen (BRAHMS der Fortschrittliche) herauschälte.

²⁵⁵ In E-Dur stehen Werke relativ selten, etwa: JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): Violin-Partita Nr. 3 BWV 1006, Konzert Nr. 2 für Violine, Streicher und Basso continuo BWV 1042 und Konzert Nr. 2 für Cembalo, Streicher und Basso continuo BWV 1053 (1730/33); LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827): Klaviersonate Nr. 9 op. 14 Nr. 1 und Klaviersonate Nr. 30 op. 109 sowie Ouvertüre zur Oper „Fidelio“ (1814); JOHANNES BRAHMS: Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98, Zieltonart des in der alten Kirchentonart phrygisches e-moll beginnenden 2. Satzes (Andante moderato); MAX BRUCH (1838-1920): Streichquartett Nr. 2 op. 10 (1860) und Symphonie Nr. 3 op. 51 (1882); ANTON BRUCKNER (1824-1896): Symphonie Nr. 7 WAB 107 (1883) und Symphonie Nr. 9 WAB 109, Schluss (1887-1896); FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849): Gran Duo concertant sur Robert le Diable de MEYERBEER für Violoncello und Klavier WoO (1832/33) sowie Nocturne op. 62 Nr. 2 (1846); ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904): Romanze für Violine und Orchester op. 11 B 39 (1877) Seitenthema, Streicherserenade op. 22 B 52 (1875), Streichquartett Nr. 8 op. 80 B 57 (1876) und Dumki-Trio op. 90 B 166 (1891), 1. Satz: Allegro vivace-Teil; ALEXANDER GLASUNOV (1865-1936): Symphonie Nr. 1 op. 5 (1882); JOHANN NEPOMUK HUMMEL (1778-1837): Konzert für Trompete und Orchester; WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Adagio für Violine und Orchester KV 261 (1776); CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921): Morceau de concert für Violine und Orchester op. 62 (1880) und Havanaise für Violine und Orchester op. 63 (1887/88); FRANZ SCHUBERT (1797-1828): Symphonie Nr. 7 Unvollendete D 759, 2. Satz (1822) oder Der Lindenbaum (Am Brunnen vor dem Tore) aus dem Liedzyklus Die Winterreise op. 89 Nr. 5 D 911 Nr. 5; ALEXANDER SCRIABIN (1871-1915): Symphonie Nr. 1 op. 26 (Hymne an die Kunst) für 2 Solostimmen, Chor und Orchester (1899/1900); GIUSEPPE VERDI (1813-1901): La Traviata, 3. Akt Schlusszene: Stelle der sterbenden Violetta Valéry: „Se una pudica vergine“ (Poco più animato); RICHARD WAGNER (1813-1883): E-Dur-Stelle aus Parsifal; OTHMAR SCHOECK (1886-1957): Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier op. 46 (1931).

²⁵⁶ In diesem Sinne nimmt Nr. 4 des *Deutschen Requiem*s den Weg voraus, den BRAHMS später auch bei seinen Symphonien gegangen ist, indem er das in der klassischen Symphonie übliche *Scherzo* im dritten Satz jeweils durch ein Poco *allegretto* e grazioso (Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68), ein *Allegretto* grazioso (quasi andantino, Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73), ein Poco *allegretto* (Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90) oder ein *Allegro giocoso* (Symphonie Nr. 4 e-moll op. 98) ersetzte.

²⁵⁷ So SCHREIBER, 4.

seinen eigenen leisen Andeutungen in einem Brief schwer zu schaffen gemacht hatte und ihm auch laut seinen eigenen Aussagen vom Sommer 1888 gegenüber JOSEPH VICTOR WIDMANN²⁵⁸ sehr tief gegangen sein muss²⁵⁹, und nur gut zwei Monate nach dem für ihn erst recht überaus schmerzhaften Tod seiner Mutter vom 1. Februar 1865.

4.E Nr. 3: Ach Herr, lehre mich doch, dass es ein Ende mit mir haben muss

121 Als *einzig*er Satz des ganzen Werkes ist der 3. Satz *nicht* dreiteilig aufgebaut. Er steht in d-moll und endet über einem 36 Takte lang stehenden Orgelpunkt (d.h. gleich bleibenden Grundton) D wie im MOZART-Requiem KV 626²⁶⁰ das *Kyrie eleison* mit einer Doppelfuge. Pauken und ein dumpfes Pizzicato der Kontrabässe tragen den Satz. Die Trauer des 2. Satzes spitzt sich zu in hoffnungslose Verzweiflung, die in die Anklage mündet: „Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?“ Die Seligpreisung der im Herrn Verschiedenen als Antwort entspricht der Trostverheissung im 1. Satz. Der 3. Satz mit der kräftig strahlenden D-Dur-Schlussfuge wurde bei der Uraufführung der ersten drei Sätze in Wien am 1. Dezember 1867 durch eine Missdeutung des Paukisten – er spielte den Orgelpunkt (das liegende D) wegen der Anordnung „*sempre con tutta la forza*“ von Takt 173 bis zum Ende statt *crescendo* schlicht *fortissimo* durch und deckte damit den ganzen grandiosen Chor zu – zum Anlass einer katastrophalen Fehlinterpretation: Die Uraufführung wurde ein eklatanter Misserfolg, das Werk ausgepiffen.

4.F Nr. 1: Selig sind, die da Leid tragen

122 Was für den zweiten Satz galt, gilt ebenso für den schliesslich vorangestellten ersten Satz: In die 14taktige Einleitung in F-Dur hat BRAHMS gleich zu Beginn (Takte 3ff) thematisch das lutherische Kirchenlied „*Wer nur den lieben Gott lässt walten*“²⁶¹ derart vollkommen und leise und diesmal nach Dur gewandt hinein verwoben, dass niemand es erkannte! Auf dieses gelungene „Verstecken“ war BRAHMS mächtig stolz.

123 Der „Ziemlich langsam und mit Ausdruck“ überschriebene, dreiteilige Satz wird *ohne Violinen, Klarinetten und Trompeten*, dafür mit *verdoppelten und geteilten Bratschen* und Celli gespielt; die übrigen Holzbläser stützen den Chor. Dies verleiht dem Beginn des Requiems einen dunkel-warmen Klang. Zum Des-Dur-Mittelteil „*Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten*“ erklingen die Harfen, die am Ende des Satzes zum F-Dur-Teil des „*sie sollen getröstet werden*“ wiederkehren.²⁶²

4.G Nr. 6: Denn wir haben hier keine bleibende Stadt

124 Das Andante von Nr. 6 ist BRAHMS' Aequivalent zum *Dies irae* im katholischen Requiem: Der Satzbeginn berichtet von unsicherem, erfolglosem Suchen und zeugt von entsprechender Angst. Nach kurzer enharmonischer Modulation des Orchesters hin zu fis-

²⁵⁸ Vgl. Rz. 90f hiervor!

²⁵⁹ Vgl. den Bericht von WIDMANN, Brahms, 52f, wiedergegeben uner Rz. 91 hiervor.

²⁶⁰ BRAHMS editierte später die kritische Ausgabe des textkritisch besonders schwierigen *Requiems* MOZARTS. Vgl. auch WOLFF, 22 und 56.

²⁶¹ Vgl. Rz. 116 hiervor.

²⁶² Vgl. dazu Rz. 17 Fn. 23 in fine hiervor und Rz. 128 hiernach!

moll – diese abgrundtiefe Katastrophentonart beschäftigte bereits den jungen BRAHMS!²⁶³ – bringt der Bariton in einer dunklen Melodie prophetische Kunde: „Wir werden nicht alle entschlafen“. Enthüllt wird dies nach scheuer chorischer Wiederholung im Bild vom letzten Gericht (c-moll), worauf das Orchester in einen wahren Klangsturm crescendiert (Takte 69-82) und schliesslich auch den Chor in die Freude – bezeichnenderweise im *Vivace!* – mitreisst. Der dreiteilige Satz schliesst so wiederum im Preis des Herrn mit einer Doppelfuge in strahlendstem Dur.

125 Es ist schwerlich *Zufall*, dass BRAHMS in dieser im Sommer 1866 in Winterthur und Zürich-Fluntern komponierten Schlussfuge der Nr. 6 in den Takten 210/211 (Alt, ausgehend von C), 214/215 (Sopran, ausgehend von G), 218/219 (Bass, ausgehend von C) und 222/223 (Tenor, ausgehend von G), stets auf das Wort *Ehre*, transponiert das selbe fünftönige Motiv in die Fuge eingebaut hat, welches er – ausgehend von A – eben erst im Sommer zuvor (1865) in den Takten 163-168 am Ende des ersten Satzes seines zweiten Streichsextetts G-Dur op. 36 dreimal verwendet hatte. Von A ausgehend, ergab die Tonfolge: A-G-A-H-E. Das D der zweiten Violine ergänzte das Motiv. Und in der Tat hatte sich BRAHMS nach seinem Eingeständnis gegenüber seinem Freund Dr. JOSEPH GÄNSBACHER durch die Verarbeitung dieses Motivs „von seiner letzten Liebe“ befreien wollen²⁶⁴: AGATHE VON SIEBOLD, der Tochter eines Göttinger Gynäkologieprofessors, mit der BRAHMS 1858/59 den wohl grössten Liebesfrühling seines Lebens erlebt hatte, als sein 1. Klavierkonzert d-moll op. 15 bei der Uaufführung in Hannover reserviert, in Leipzig mit eisiger Ablehnung quittiert wurde. Mir erscheint ein solcher Zufall mehr als unwahrscheinlich.²⁶⁵ Immerhin hat BRAHMS das Thema im Sextett wieder aufgegriffen; erstmals hatte er es kurz nach der Auflösung der Verlobung für sein 1859/60 entstandenes Lied op. 44 Nr. 10 *Und gehst Du über den Kirchhof* verwendet – dort noch in moll.

126 Vermutlich verarbeitete BRAHMS hierin nicht mehr den Schmerz über den Verlust AGATHE VON SIEBOLDS, sondern entsann sich der Verarbeitung dieses Trennungsschmerzes, um über den *doppelten* Schmerz hinweg zu finden, den ihm unmittelbar nach der glücklichen Zeit, die ihn die Walzer für Klavier zu vier Händen op. 39 hatten schreiben lassen, der abgelehnte Heiratsantrag an seine zart verehrte Schülerin mit der wunderbaren Stimme, OTTILIE HAUER²⁶⁶ – sie hatte sich keine zehn Stunden vor BRAHMS' Heiratsantrag mit ihrem nachmaligen Gatten verlobt und wurde alsbald Arztgattin in Budapest – am Weihnachtstag 1864 und kurz darauf am 1. Februar 1865 der Tod seiner geliebten Mutter versetzt hatten: BRAHMS geriet in tiefste Verzweiflung. Und wie stets in solchen Momenten suchte er Trost in der Musik – in der Interpretation von Werken JOHANN SEBASTIAN BACHS ebenso wie in eigener Tonschöpfung.

²⁶³ JOHANNES BRAHMS: Sonate für Klavier op. 2 (1852); JOHANNES BRAHMS: 16 Variationen über ein Thema von SCHUMANN op. 9 (1854).

²⁶⁴ Vgl. OREL, 126; BECKER, Kammermusik, 4. Denn das Chorlied op. 44 Nr. 10 *Und gehst Du über den Kirchhof* mit dem ausgehend von A in moll vertonten Motiv verlegte BRAHMS im selben Sommer 1866, in welchem er im Schanzengarten in Winterthur an seinem Requiem arbeitete, bei seinem Freund und Gastwirt CARL JAKOB MELCHIOR RIETER-BIEDERMANN in Winterthur: vgl. WEYMAR, Werkverzeichnis, 593.

²⁶⁵ Vgl. Rz. 22 hiervor: Hatte AGATHE VON SIEBOLD nach ihrem inneren Kampf BRAHMS nicht den „Scheidebrief“ geschrieben, weil die *Ehre* gesiegt hatte? Um die Bedeutung dieser Ehre richtig einzuordnen, muss man sich darüber Rechenschaft geben, dass der Ehrbegriff des 19. Jahrhunderts gesellschaftlich von überragender Bedeutung war. Dies lässt sich kulturell etwa ersehen aus vielen Opernstoffen – Liebe versus Ehre – und Opernarien, rechtlich aus der Stellung und dem Umfang der (mittlerweile längst gestrichenen) Kapitel über die *Ehre* in den Zivilrechtskodifikationen verschiedenster Staaten. Historische Wurzel war die *Ehrlosigkeit*, welche – etwa nach Verurteilung zu am Pranger Stehen auch Erbfähigkeit, Unfähigkeit zur Zeugnisablage vor Gericht u.a.m. zur Folge hatte. Vgl. dazu nur HUBER, I 138f; PLANITZ, 38f; PLANITZ/ECKHARDT, 226f.

²⁶⁶ Vgl. OREL, 105. GEIRINGER, 71 zitiert einen entsprechenden Brief JOHANNES BRAHMS' an CLARA SCHUMANN-WIECK.

4.H Nr. 7: Selig sind die Toten, die im Herrn sterben

127 Nr. 7 ist abgeklärter und feierlicher Epilog. Im Mittelteil wird in A-Dur – entrückt – die Ruhe der Getrösteten von ihrer Arbeit besungen. Die Tonart F-Dur am Anfang und am Ende des Schlusssatzes nimmt Bezug auf den Kopfsatz²⁶⁷ und verklammert damit Anfang und Ende des Gesamtwerkes. Aber dieser leise Bezug auf BACHSche Abrundung bleibt nicht der einzige geniale Kunstgriff:

128 Es spricht für sich, dass BRAHMS' letzter Abschied von seinem Berner Freund WIDMANN im Oktober 1895 auf dem Bahnhof in Zürich mit folgender Begebenheit endete?²⁶⁸ BRAHMS hatte bei den Feierlichkeiten zur Einweihung der neuen Tonhalle am Musikfest in Zürich teilgenommen und dabei selbst sein „*Triumphlied*“ op. 55²⁶⁹ dirigiert; die Aufführung wurde ein monumentaler Erfolg. BRAHMS wurde stürmisch gefeiert. In der neuen Tonhalle prangte neben BEETHOVENS auch BRAHMS' Bild von der Decke.²⁷⁰ Nach der festlichen Aufführung traf JOHANNES BRAHMS bei FRIEDRICH HEGAR zuhause mit seinen Freunden JOSEPH JOACHIM, ROBERT HAUSMANN und JOSEPH VICTOR WIDMANN sowie dessen Frau und dessen Tochter JOHANNA zusammen. Als WIDMANN am nächsten Tag nach Bern zurückfuhr und sich mit Frau und Tochter verabschiedete, hielt BRAHMS eine alte Ausgabe von HÖLTYS Gedichten in Händen. WIDMANN berichtet: „Indem er sie weglegte, fiel mein Blick auf die aufgeschlagene Stelle: es war das Gedicht „*Auftrag*“, das mit den Worten beginnt: ‚*Ihr Freunde, hänget, wenn ich gestorben bin, die kleine Harfe hinter dem Altar auf –*“²⁷¹. Zwar hat BRAHMS dieses Gedicht HÖLTYS nicht vertont hinterlassen. Ob er es vertont, aber dann wie vieles andere als zu wenig zwingend und gültig zerstört hat, wissen wir nicht. Sei dem wie ihm wolle: Kein Zufall ist, dass die *Harfen* am Ende des Requiems unendlich zart und abgeklärt die Endgültigkeit des Trostes aus dem Ende des 1. Satzes wieder aufnehmen und verewigen.²⁷² *Harfen* und *Kirchhof* erscheinen als BRAHMSSche Konstanten, und sie sind so beabsichtigt: In seinem Begleitbrief zur Übersendung der zuerst komponierten Nr. 4 bereits hatte BRAHMS im April 1865 CLARA SCHUMANN-WIECK zu seinem Plan „einer Art deutschen

²⁶⁷ Vgl. Rz. 123 hiervor.

²⁶⁸ Vgl. WIDMANN, Brahms, 110-112.

²⁶⁹ Auch in dieser Komposition von BRAHMS findet sich eine bezeichnende leise Anspielung, diesmal auf „Nun danket alle Gott!“.

²⁷⁰ Wiedergegeben bei SANDBERGER, Handbuch, 3 Abb. 1.

²⁷¹ LUDWIG HEINRICH CHRISTOPH HÖLTY (1748-1776): *Auftrag* (1775)

Ihr Freunde, hänget, wann ich gestorben bin,
die kleine *Harfe* hinter dem Altar auf,
wo an der Wand die Totenkränze
manches verstorbenen Mädchens schimmern.
Der Küster zeigt dann freundlich dem Reisenden
die kleine *Harfe*, rauscht mit dem roten Band,
daß an der Harfe festgeschlungen,
unter den goldenen Saiten flattert.
"Oft," sagt er staunend, "tönen im Abendrot
von selbst die Saiten, leise wie Bienen-ton;
die Kinder, hergelockt vom *Kirchhof*,
hörten's und sah'n, wie die Kränze bebten."

BRAHMS hatte in der Tat ein halbes Dutzend HÖLTY-Gedichte vertont, davon

- *Der Kuss* (1776) op. 19 Nr. 1 (komponiert 1858 in Göttingen!)
- *Mainacht* op. 43 Nr. 2 (komponiert Jahr und Ort unbekannt, gedruckt 1868 bei MELCHIOR RIETER-BIEDERMANN)
- *Die Schale der Vergessenheit* op. 46 Nr. 3 (komponiert im Frühling 1864 in Bonn)
- *An die Nachtigall* (1772) op. 46 Nr. 4 (komponiert im Frühling 1864 in Bonn)
- *An ein Veilchen* (1772) op. 49 Nr. 2 (komponiert in Bonn Juni 1868)
- *Holder klingt der Vogelsang* op. 71 Nr. 5 (komponiert 1877 in Wien).

²⁷² Vgl. Rz. 17 Fn. 23 und Rz. 123 hiervor!

Requiem“ in Sorge geschrieben, dass sein Vorhaben bis zum Wiedersehen im Sommer in Lichtental „in Nichts zerfließen könnte“, er hoffe indessen, „ein Ganzes zusammenzubringen“. Zur selben Zeit erschien bei CARL JAKOB MELCHIOR RIETER-BIEDERMANN in Winterthur BRAHMS' Romanzenkreis „*Die schöne Magelone*“ op. 33; auf der Rückseite des Manuscripts eines dieser Lieder stellte sich BRAHMS die biblischen Texte des geplanten Requiems zusammen. Neben den Text des ersten Satzes notierte er: „F-Dur, C, Andante“, und CLARA SCHUMANN-WIECK schrieb er zu diesem Teil, es werde „ein Chor in F-dur ohne Geigen, aber *mit Harfe* und anderen Schönheiten begleitet“²⁷³. Bereits in seiner intensivsten Phase der Trauerarbeit war BRAHMS zur Überzeugung gelangt, dass die *Harfe* den Trost versinnbildlichen sollte – sie war für BRAHMS bereits seit seinem op. 17 aus der Detmolder Zeit²⁷⁴ mit Tod und Tränen, *Grab* und Blumen verbunden. Der Kirchhof, die Grabesstätte blieben für BRAHMS ein konstantes Sinnbild für das Grab des Herzens und der Liebe. Diese Klammer zeigt sich musikalisch im Zitat des Liedes *Und gehst Du über den Kirchhof* op. 44 Nr. 10 im 6. Satz des Requiems in den Takten 210-223²⁷⁵; auch Nr. 4 der in Thun komponierten Lieder op. 105 steht unter dem Titel *Auf dem Kirchhofe*.

4.1 Nr. 5: Ihr habt auch nun Traurigkeit

129 Ihr habt auch nun Traurigkeit (Joh 16,22) ... wie einen seine Mutter tröstet (Jes 66,13a) - Die Kombination der beiden von BRAHMS selber ausgelesenen Texte zeigt es an: Der in G-Dur stehende, ebenfalls dreiteilige Satz ist der *persönlichste* Satz des gesamten Werkes. In tiefster Trauerarbeit um seinen allzu späten Heiratsantrag an OTTILIE HAUER von Weihnachten 1864 und um den Verlust seiner geliebten und vertrauten Mutter am 1. Februar

²⁷³ Hier zit. nach OREL, 132. Die *Harfe* als Begleitinstrument hatte BRAHMS bereits in Detmold bei seinen vier Gesängen für Frauenchor, Harfe und zwei Hörner op. 17 einlässlich studiert und überaus wirkungsvoll eingesetzt. Die Bedeutung der Harfe als Instrument des Trostes bei Brahms wird unter anderem deutlich aus folgenden Versen dieser vier Gesänge:

Nr. 1 *Es tönt ein voller Harfenklang* (Gedicht von FRIEDRICH RUPERTI):

Es tönt ein voller Harfenklang,
den Lieb' und Sehnsucht schwellen,
er dringt zum Herzen tief und bang
und lässt das Auge quellen.
O rinnet, Tränen, nur herab,
o schlage, Herz, mit Beben!
Es sanken Lieb' und Glück ins Grab,
verloren ist das Leben!

Nr. 3 *Der Gärtner* (JOSEPH VON EICHENDORFF)

...

In meinem Garten find'ich
Viel Blumen schön und fein,
viel Kränze wohl draus wind'ich
und tausend Gedanken bind'ich
und Grösse mit darein.
Ihr darf ich keinen reichen,
sie ist zu hoch und schön,
die müssen alle verbleichen,
die Liebe nur ohnegleichen
bleibt ewig im Herzen stehn.
Ich schein'wohl froher Dinge,
und schaffe auf und ab,
und ob das Herz zerspringe,
ich grabe fort und singe
und grab'mir bald mein Grab.

²⁷⁴ Vgl. Rz. 20 mit Fn. 35 hiervor.

²⁷⁵ Vgl. Rz. 125 hiervor!

1865 hatte BRAHMS mit der Vertonung von Nr. 4 begonnen. Die Mutter hatte ihm unendlich viel bedeutet und war ihm Trost gewesen, bis sie starb. Im 1868 nachkomponierten 5. Satz vertonte BRAHMS' seine Schicksalsschläge vom Jahreswechsel 1864/65 aus etwas grösserer Distanz ein zweites Mal – diesmal in unendlich verklärter Zartheit.

5 Das *Deutsche Requiem* – ein religiöses, kein geistliches Werk

5.A Das Religiöse in BRAHMS' Werk und BRAHMS' Umgang mit biblischen Texten

5.A.a BRAHMS und das Heilige

130 BRAHMS' Bibelfestigkeit war sprichwörtlich.²⁷⁶ Daraus auf eine fundamentalistische Glaubensüberzeugung zu schliessen, wäre völlig verfehlt. Ebenso verfehlt wäre freilich der Gegenschluss, *nichts* wäre BRAHMS heilig gewesen. Was BRAHMS heilig ist, das *verbirgt* er! Das Deutsche Requiem ist Ort solchen Verbergens: Das Mutter-Motiv im 5. Satz ist Andenken an die von JOHANNES BRAHMS zutiefst verehrte eigene Mutter CHRISTIANE BRAHMS-NISSEN; war es ihm am Ende schon nicht mehr gelungen, die Scheidung der Eltern zu verhindern, so war es kein Zufall, dass er 1868 seinen Vater zur öffentlichen Probe dieses nachkomponierten Satzes in Zürich mitnahm. Das in den Takten 210-223 von Nr. 6 – diesmal auf den Begriff der Ehre gemünzt und entsprechend in anderen Tonarten nochmals aufgenommene – AGATHE-Motiv aus dem 1. Satz des Streichsextetts Nr. 2 G-Dur und aus dem Lied op. 44 Nr. 10 *Und gehst Du über den Kirchhof* scheinen mir ebenso versteckte Anspielungen des Meisters an Heiligstes im Innersten seiner Seele zu sein. Die merkwürdige Begebenheit im Zusammenhang der allerletzten Abschiednahme JOSEPH VICTOR WIDMANN'S von BRAHMS 1895 in Zürich erinnert an zwei Schlüsselbegriffe für BRAHMS und für das *Deutsche Requiem*, zwei Begriffe, die auf Heiliges in BRAHMS' Leben hindeuten: *Harfe* und *Kirchhof*.

5.A.b Eigene Auslese der verwendeten biblischen Texte: inklusive Apokryphen

131 Nahezu alle Texte des Deutschen Requiems hatte BRAHMS Mitte 1865 selber ausgelesen und auf der Rückseite eines Liedes aus „*Die schöne Magellone*“ op. 33 notiert. Interessant ist zunächst, dass der bibelfeste BRAHMS mehrere *deuterokanonische* Texte, lutherische *Apokryphen*, d.h. Texte ausgelesen hat, die in der Luther-Bibel zwar mitgedruckt, aber *nicht* als anerkannte Bibeltexte ausgewiesen sind. So wurden etwa das Zitat aus dem Buch der Weisheit 3,1 im 3. Satz oder das Gebet des Sohnes Jesus Sirach 51,35 in Nr. 5 des Requiems op. 45 in der Lutherbibel seit jeher zu den *apokryphen* Schriften gezählt, aber mitpubliziert. Bibelfestigkeit ist bei BRAHMS offensichtlich *nicht* mit Strenggläubigkeit gleichzusetzen.

132 Noch deutlicher wird dies, wenn man die Auslese der Texte dort weiter verfolgt, wo sinngemässe Aussagen statt in *Apokryphen* (Weisheit 3,1) oder in einer „*strohenen*

²⁷⁶ BRAHMS' Freund RUDOLF VON DER LEYEN berichtete über eine Äusserung des Komponisten, „dass wir Norddeutschen jeden Tag nach der Bibel verlangen und keinen Tag ohne sie vergehen lassen“ (VON DER LEYEN, 32), und laut BOCK, 477f erwähnte CLARA SIMROCK, die Gattin FRITZ SIMROCK'S, des Verlegers von BRAHMS, BRAHMS habe stets eine Ausgabe des Neuen Testaments in seiner Gehrocktasche bei sich getragen. Hier zit. nach BRACHMANN, Religion, 128.

Epistel²⁷⁷ auch in *protokanonischen* Schriften verfügbar gewesen wären²⁷⁸: Undenkbar, dass BRAHMS näher liegende, unbestrittenermassen biblische Texte nicht vertraut gewesen wären! Weshalb hat er nicht allgemein als biblisch anerkannte Texte aus den 5 Büchern Mose, den Propheten, den Psalmen oder dem Johannesevangelium verwendet? Unkenntnis kann schlicht nicht der Grund gewesen sein!

5.B BRAHMS in seiner Entwicklung zum Antiklerikalen

133 Überdeutlich wird dies, wenn man noch Folgendes in Betracht zieht: Als Jugendwerk hatte JOHANNES BRAHMS 1856 in Düsseldorf eine fünfstimmige *Missa canonica* komponiert, von der das *Kyrie* in g-moll für vierstimmigen Chor und Basso continuo (WoO 17) sowie die Teile *Sanctus*, *Benedictus*²⁷⁹ und *Agnus Dei* für 4-6 Singstimmen a cappella (WoO 18) erhalten sind; die übrigen Teile des Werkes sind verschollen. Das Thema dieses *Benedictus* nahm BRAHMS im zweiten Satz seiner sechsstimmigen Motette „*Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?*“ op. 74 wieder auf. Die Motette mündet am Ende in den Choral „*Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin*“ ein.²⁸⁰ Schliesslich hatte der junge BRAHMS im Sommer 1859 auch noch Marienlieder (op. 22) vertont! BRAHMS prägte zur Zeit dieser Tonschöpfungen weder Scheuklappen noch religiöse Unwissenheit. Er stammte ja mütterlicherseits aus einer Pastorenfamilie! Die Erklärung seines nachmaligen Antiklerikalismus hat weit eher Lokalkolorit:

134 Ab 1858 begann sich die Selbstghettoisierung der römisch-katholischen Kirche mit der Affäre um die kirchliche Entführung des von der christlichen Dienstmagd heimlich notgetauften EDGARDO MORTARA aus seinem jüdischen Elternhaus²⁸¹ weltweit bemerkbar zu machen. Der Skandal erregte weltweit Aufsehen; Interventionen der Regierungen Grossbritanniens und selbst Österreichs und Frankreichs beim Heiligen Stuhl blieben erfolglos. Zuvor hatte die METTERNICHSche Restauration diese Entwicklung verschleiert. 1864 folgte dann der *Syllabus errorum*, die Verdammung des Liberalismus durch Papst PIUS IX. und 1871 die Dogmen über den *Jurisdiktionsprimat* und die Unfehlbarkeit des Papstes, welche Papst PIUS IX. dem I. Vatikanischen Konzil nach dem Zusammensturz des Kirchenstaates und der Eroberung Roms durch die Königstruppen²⁸² abrang. Die Folgen

²⁷⁷ So MARTIN LUTHER zum Jakobusbrief 5,7, LUTHERS „*stroherner* Epistel“: „Wenn man will das Evangelium predigen, so muss es kurz umb sein von der auferstehung Christi ... Wer das nicht predigt, der ist keyn Apostel ... Darumb kann man wol spüren, das die Epistel Jacobi keyn rechte Apostolisch Epistel ist. Denn es stehet schyr keyn buchstab darynne von diessen dingen“ (WA 12,268/17ff).

²⁷⁸ Nämlich statt des Buches der Weisheit 5. Mose 33,3, Psalm 89,22, Jesajah 51,16 oder Johannesevangelium 10,29; anstelle des Jakobusbriefes 5. Mose 11,14 oder 1. Korintherbrief 15,23!

²⁷⁹ Vgl. auch OREL, 182. Das *Benedictus* hat der Singkreis Wohlen unter DIETER WAGNER 2008 im Gottesdienst gesungen.

²⁸⁰ JOHANNES BRAHMS hat in seinen letzten sechs Lebensjahren nurmehr wenige Werke (op. 111-121) auskomponiert, vor allem aber Vieles zerstört, das er nicht als gültig anerkennen mochte. BRAHMS sorgte sich „ängstlich, dass nichts Unnützes liegen bleibt“, und ordnete in einem Brief an seinen Verleger SIMROCK die Verbrennung seiner ungedruckten Hinterlassenschaft an (vgl. Rz. 68 mit Fn. 145 hiervor): „Sie werden wenig finden, an dem Sie meinen Wunsch erfüllen können“ Hier zit. nach OREL, 216f; vgl. auch ebd., 218-220.

²⁸¹ HASLER, 251f.

²⁸² Seit der OTTONischen Verbindung von Kirche und römischem Kaisertum deutscher Nation (962 n. Chr.) hatte die römisch-katholische Kirche zumal in Gesundheitswesen, Sozialfürsorge und Bildung, aber wegen des weitgehenden Monopols der Beherrschung der Schrift im Deutschen Reich auch in der öffentlichen Verwaltung (Registerführung!) eine enorme Vormachtstellung errungen (der erste deutsche Reichskanzler weltlicher Herkunft war 1444 KASPAR SCHLICK), die erst durch die Reformation ein erstes Mal eingeschränkt worden war. Absolutismus und Aufklärung hatten diese Aufgabenverteilung im 18. Jahrhundert zu hinterfragen begonnen: Warum sollten Bildung, Gesundheit

waren in der Schweiz und in Deutschland die Entstehung einer Alt- oder Christ-Katholischen Kirche und 1871-1878 ein Kulturkampf²⁸³.

135 Der von BRAHMS seit 1877 finanziell und ideell tatkräftig und dauerhaft unterstützte ANTONÍN DVOŘÁK befand – als gläubiger Katholik noch im hohen Alter schockiert –, sein verehrter Freund BRAHMS sei „solch ein Mensch, solch eine Seele – und *er glaubt an nichts, er glaubt an nichts!*“²⁸⁴

und Soziales sowie die Registerführung nicht *staatliche* Aufgaben sein? Diese Auffassung griffen nach der Französischen Revolution in zunehmend stärkerem Masse der Liberalismus und später der Sozialismus wieder auf. 1815-1848 sorgten im Interesse METTERNICHscher Unterdrückungspolitik 100'000 Mann russischer Truppen im Kirchenstaat für restaurative Grabesruhe. Im Gefolge der europäischen Februar- und Märzrevolutionen 1848 wurde auch im Kirchenstaat am 9. Februar 1849 die Republik ausgerufen, und der Papst musste vorübergehend nach Gaëta fliehen. Ausgerechnet der neue französische Konsul und Diktator NAPOLEON III. und die spanische Monarchie (NAPOLEONS Gattin entstammte dem spanischen Throngeschlecht) intervenierten militärisch und stellten den Kirchenstaat 1849 wieder her. Seither verfolgte der zunächst scheinbar aufgeschlossene Papst PIUS IX. (1846-1878) eine reaktionäre Politik. 1870 zog NAPOLEON III. nach seiner Kriegserklärung an Preussen seine Truppen aus dem Kirchenstaat ab, und so konnten die königlichen Truppen Rom am 20. September 1870 einnehmen und den Kirchenstaat auflösen. Dass das I. Vatikanische Konzil kurz zuvor die päpstliche Unfehlbarkeit sowie den päpstlichen Jurisdiktionsprimat dogmatisiert hatten, zielte auf die neue Situation ab: „*Wer also sagt, der römische Bischof habe ... nicht die volle und oberste Gewalt der Rechtsbefugnis über die ganze Kirche ... nicht nur in Sachen des Glaubens und der Sitten, sondern auch in dem, was zur Ordnung und Regierung der über den ganzen Erdbereich verbreiteten Kirche gehört, oder wer sagt, er habe ... nicht die ganze Fülle dieser höchsten Gewalt, oder diese seine Gewalt sei nicht ordentlich und unmittelbar, ebenso über die gesamten und die einzelnen Kirchen wie über die gesamten und einzelnen Hirten und Gläubigen, der sei ausgeschlossen.*“ (NEUNER/ROOS, 241 Nr. 382; im lateinischen Original bei DENZINGER/SCHÖNMETZER, 599 Nr. 3064; MIRBT, 365f Nr. 509 Kap. 3 in fine). In diesem Zusammenhang ist der darauf hin ausgebrochene Kulturkampf u.a. in Deutschland und der Schweiz zu verstehen.

²⁸³ Dazu vgl. die Dokumente bei MIRBT, 367-370 Nrn. 510f sowie 371-374 Nrn. 514-516 (Päpstlicher Protest gegen die Aufhebung des Kirchenstaates, konstitutionelle Garantien des Königreichs Italien zugunsten des Heiligen Stuhls, Korrespondenz zwischen Papst PIUS IX. und Kaiser WILHELM und päpstliche Ungültigerklärung der preussischen Staatsgesetze von 1875 i.S. Kulturkampf; interessant hier v.a. die Vereinnahmung *aller* Getauften – also auch der Nichtkatholiken – als Untergebene des Papstes). – Die staatliche Monopolisierung des Registerwesens ermöglichte die Einführung der *Zivilehe* – in konfessionsgemischten Staaten wie Deutschland und der Schweiz von grösster Bedeutung für die Durchsetzung der Ehefreiheit als Grundrecht – und damit auch der *Ehescheidung*. Politisch ging es auch um die Macht über die organisierte katholische Minderheit. Zu diesem Zweck musste die kircheninterne Abhängigkeit der Katholiken vom Klerus gebrochen werden. Der Anlass des Kulturkampfes war in Deutschland und in der Schweiz teilweise verschieden, die Folgen sehr ähnlich: Mit Frankreich verlor nicht nur die militärische Schutzmacht des päpstlichen Kirchenstaates den Krieg gegen Deutschland, sondern auch der Erzfeind des Deutschen Reiches seit dem Vertrag von Verdun 843 n.Chr. Dass sich gerade jetzt die deutschen Katholiken in Preussen und in ganz Deutschland in der *Zentrumspartei* zusammenschlossen, auf den Schutz der kirchlichen Rechte gegen den Staat pochten und einen bundesstaatlichen Zusammenschluss mit dem 1866 geschlagenen, grossmehrheitlich *katholischen* Österreich forderten, machte sie in protestantischen deutschen Augen verdächtig. Der Vorwurf des Ultramontanismus (Steuerung von jenseits der Alpen, eben durch Rom), in der Schweiz gegenüber den Sonderbundskantonen seit 1848 erhoben, traf nun auch die römisch orientierten Katholiken Deutschlands. In der Schweiz entbrannte der Kulturkampf im Jura (Absetzung von Bischof EUGÈNE LACHAT durch den Berner Regierungsrat nach der von der Diözesankonferenz abgelehnten Verkündung des Unfehlbarkeitsdogmas) und in Genf (Ernennung Monsignore GASPARD MERMILLODS [des Traugeistlichen GIUSEPPE VERDIS und GIUSEPPINA STREPPONIS] zum Bischof ausgerechnet der Calvinstadt und seine Absetzung bzw. Ausweisung durch den Bundesrat). Die Reaktionen bestanden in Deutschland und in der Schweiz je im Kopieren der Reaktionsmuster des Nachbarstaates: Ausweisung des päpstlichen Nuntius und Abbruch der diplomatischen Beziehungen zum Vatikan 1872 (Deutschland) und 1873 (Schweiz), Jesuitenverbot (Schweiz seit 1848, Deutschland seit 1872), Klosterbeschränkungen (Schweiz seit 1874, Deutschland seit 1875) und Einführung der Zivilehe (1875 Schweiz und Deutschland).

²⁸⁴ Vgl. HONOLKA, 50.

136 Schlüssel zu der zuweilen einigermassen überraschenden Textauswahl müssen BRAHMS' Erfahrungen zur Zeit des Heimaufenthaltes seines väterlichen Freundes und Förderers ROBERT SCHUMANN gewesen sein: „In der traurigen Zeit der Geistesumnachtung ROBERT SCHUMANNS und dann nach dessen Tode war BRAHMS der tatkräftige Freund und Beschützer der Witwe gewesen. Dass sie eines solchen damals bedurfte, hat er mir selbst angedeutet, indem er mir einmal, noch in der Erinnerung vor Zorn glühend, sagte, ich könne mir nicht vorstellen, ‚wie damals die Pfaffen der alleinstehenden Frau zusetzten‘.“²⁸⁵

137 Entsprechend begründete BRAHMS gegenüber WIDMANN denn auch seinen neuen Bart: „Mit rasiertem Kinn wird man entweder für einen Schauspieler oder einen *Pfaffen* gehalten.“²⁸⁶

138 Der antiklerikale Reflex vertiefte sich bei BRAHMS im Gefolge des deutschen Kulturkampfes der 1870er Jahre. Er war keineswegs allein politisch motiviert, entzündete sich aber auch immer wieder am *politischen Katholizismus*²⁸⁷: „Nicht bloss mich nahe angehende häusliche Ereignisse, auch Vorkommnisse unsrer schweizerischen Politik wurden von BRAHMS beachtet und je nach Umständen mit einer humoristischen Wendung bedacht. Im Kanton Tessin war durch einen sogenannten ‚Putsch‘ (das heisst eine kleine Revolution) die radikale Partei ans Ruder gelangt²⁸⁸. ‚Ihre Tessiner Geschichten‘, schrieb BRAHMS (27. September 1890), ‚interessieren mich als *Schwager* natürlich und ich bin recht neugierig, ob die Pfaffen jetzt gleich oder erst später obenauf kommen.‘ Das ‚Schwager‘ bezog sich darauf dass die ältere meiner Töchter kurz vorher einen Tessiner geheiratet hatte, und BRAHMS sich, wie wir wissen, scherzweise den Bräutigam meiner Jüngsten zu nennen pflegte. Hinsichtlich der die Welt seitens der Ultramontanen bedrohenden Gefahren hatte BRAHMS immer pessimistische Vorstellungen oder wenigstens die Gewohnheit, wenn man ihm von einem Siege der freisinnigen Partei erzählte, sich zu stellen, als glaube er nicht recht daran, damit nur ja auf freisinniger Seite keine zu grosse Vertrauensseligkeit einem Feinde gegenüber aufkomme, von dem auch er mit LUTHERS Reformationsliede der Überzeugung war, dass ‚gross' Macht und viel List sein grausam Rüstung ist‘.“²⁸⁹

139 BRAHMS' antiklerikale Weltanschauung hatte aber noch entschieden tiefere Gründe. Dies zeigt sich anhand des kontroversen Mittagstischgesprächs, in welches BRAHMS am 11. Juli 1874 den promovierten Theologen JOSEPH VICTOR WIDMANN und den gemeinsamen Freund FRIEDRICH HEGAR beim freilich krank darnieder liegenden HERMANN GOETZ (1840-1876) in Zürich-Hottingen verwickelte: Dabei ging es um die zu dieser Zeit populäre freisinnige Reformtheologie der Pfarrer HEINRICH LANG (1826-1876) an der Kirche St. Peter in Zürich und ALBERT BITZIUS jun.²⁹⁰ an der Kirche in Twann am Bielersee, der beiden führenden Gestalten der kirchlichen Reformbewegung, Präsidenten der Generalversammlung der Schweizerischen Vereinigung für freies Christentum, Redaktor der

²⁸⁵ WIDMANN, Brahms, 93.

²⁸⁶ WIDMANN, Brahms, 48.

²⁸⁷ In Wien wurde dieser prominent und prononciert antisemitisch vom Priester und Journalisten ALBERT WIESINGER vertreten; vgl. BRACHMANN, Religion, 129.

²⁸⁸ Von den insgesamt 10 Bundesinterventionen bei innerkantonalen Unruhen zwischen 1855 und 1932 (seither war keine Bundesintervention mehr zu verzeichnen) betrafen 5 den Kanton Tessin, 4 davon (1855, 1876, 1889 und 1890) die Auseinandersetzungen zwischen Freisinnigen (heute: FDP) und Katholisch-Konservativen (heute CVP), jene von 1855, 1889 und 1890 jeweils einen Staatsstreich nach umstrittenem Wahlausgang. Vgl. WILI, Bundesinterventionen, 10f.

²⁸⁹ WIDMANN, Brahms, 94f.

²⁹⁰ Niemand anders als der Sohn von ALBERT BITZIUS sen. *alias* JEREMIAS GOTTHELF (1797-1854), der freilich seinerseits noch erbitterter Gegner der Radikalen gewesen war! ALBERT BITZIUS jun. (1835-1882) wurde statt dessen Linksfreisinniger und wirkte 1878-1882 als Berner Regierungsrat und 1879-1882 Ständerat überaus sozial: Er prägte massgebend die neue Fabrikgesetzgebung und die Schulgesetzgebung.

„Zeitstimmen“ und später der „Reform, Zeitstimmen aus der reformierten Schweiz“ der erste, Redaktor der „Kirchlichen Reformblätter“ der zweite; BITZIUS war seit 1870 wegen der Taufe ohne Apostolicum in Auseinandersetzungen mit der Synode verwickelt gewesen.²⁹¹ Derweil WIDMANN in dieser Reformbewegung zunächst die Aussöhnung zwischen kritischem Wissen und Glauben sah, verwarf BRAHMS diese Reform als „schwächliche Halbheit“²⁹², die weder tieferem religiösem Herzensbedürfnis noch philosophischem Freidenkertum gerecht werde. BRAHMS hielt es also mit seinem Bekannten GOTTFRIED KELLER²⁹³, dessen Zweitauflage der „*Leute von Seldwyla*“ drei Monate später erschien und neu auch die Novelle „*Das verlorene Lachen*“ enthielt²⁹⁴; in dieser Novelle tritt neben den Hauptfiguren *Jukundus* und *Justine* ein namenloser *Reformpfarrer* auf. Es lohnt sich, einige Sätze der Novelle näher anzusehen.

140 Im 2. Kapitel nötigt die Grossmutter Justines deren unkirchlich gesinnten jungen Gatten Jukundus sonntags vor der Bibel zu einer Antwort auf ihre Frage „Nun, Herr Philosoph, ich glaube immer, du hast doch ein klein wenig Gottesfurcht!“ Seine Antwort:

„Ich glaube, der Sache nach habe ich wohl etwas wie Gottesfurcht, indem ich Schicksal und Leben gegenüber keine Frechheit zu äussern fähig bin. (...) Ja, die stärksten Glaubenseiferer und Fanatiker haben gewöhnlich gar keine Gottesfurcht, sonst würden sie nicht so leben und handeln, wie sie wirklich tun. - Wie nun dieses Wissen aller um alles möglich und beschaffen ist, weiss ich nicht; aber ich glaube, es handelt sich um eine ungeheure Republik des Universums, welche nach einem einzigen und ewigen Gesetz lebt und in welcher schliesslich alles gemeinsam gewusst wird. Unsere heutigen kurzen Einblicke lassen eine solche Möglichkeit mehr ahnen als je; denn noch nie ist die innere Wahrheit des Wortes so fühlbar gewesen, das in diesem Buche hier steht: In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen!“

„Amen!“ sagte die Alte, die aufmerksam zugehört hatte; „das ist doch etwas und besser als gar nichts, was du da predigst. Lies nur fleissig in meiner Bibel, da wirst du für deine Republik schon noch einen Bürgermeister bekommen!“

„Wohl möglich“, erwiderte Jukundus lachend, „dass zuweilen ein solcher gewählt wird und somit der Herrgott eine Art Wahlkönig ist!“²⁹⁵

141 Der hinzutretenden Justine rief die Grossmutter nach diesem „nicht gerade schulgerechten Religionsgespräche“ zu:

„Komm schnell herein, Kind! Eine Neuigkeit! Dein Mann hier hat ein bisschen ganz ordentliche Gottesfurcht, er hat es soeben mir selber gestanden!“ Es ergriff sie augenblicklich eine seltsame Eifersucht, dass die Grossmutter mehr von den Gedanken Jukundis wissen sollte als sie, seine Frau, und sie sagte: „Wahrscheinlich tut er mir darum kein einziges Mal die Ehre an, mit mir zur Kirche zu gehen!“²⁹⁶

142 Die kirchlich engagierte Justine war bald darauf zu einem „Abend ins Pfarrhaus eingeladen, wo der Pfarrherr eine Abhandlung über die zeitgemässe Wiederbelebung und Erneuerung der Kirche durch die Künste vorlesen wollte.“ Jukundus, der es „liebte, so wenig als möglich in der Sprechweite des Geistlichen zu weilen“, holte sie ab:

²⁹¹ Vgl. GRUNER, I 141f.

²⁹² WIDMANN, Brahms, 32f.

²⁹³ KALBECK, Brahms II, 224f: „KIRCHNER vermittelte auch die Bekanntschaft mit GOTTFRIED KELLER, die sich indessen erst bei BRAHMS' viertem Schweizer Aufenthalt (1874) für beide Teile ergiebiger [225] gestalten sollte.“ Just in diesem Sommer vertonte der lebenslange Junggeselle BRAHMS während seines Urlaubs im Nidelbad in Rüslikon bei Zürich auf Wunsch des andern lebenslangen Junggesellen GOTTFRIED KELLER dessen *Kleine Hochzeitskantate* (WoO16).

²⁹⁴ KELLER II, 445-530. Das Wegelied des Fahnenträgers aus der Novelle *Das verlorene Lachen* hat später OTHMAR SCHOECK (1886-1957) für Männerchor und Orchester vertont (op. 24).

²⁹⁵ KELLER, II 473f.

²⁹⁶ KELLER, II 474f.

Der Pfarrer stand auf der äussersten Linie der Streiter für die zu reformierende Kirche, die religiöse Gemeinde der Zukunft. Die Jugendjahre hindurch hatte er im allgemeinen freisinnig und schön gepredigt, so dass die Herden, die er gehütet, sehr erbaut, wenn auch nicht durchaus klar waren, auf welchem Boden sie eigentlich standen. Unter dem Schutze der weltlichen Macht und nach dem Beispiel altbewährter Führer hatte das jüngere Geschlecht die freiere Weltbetrachtung auf der Kanzel sowie die freiere Bewegung im Leben errungen. Die strenggläubige Richtung war unvermerkt zur blossen Verteidigung ihres Daseins hinübergedrängt worden, ohne dass von alledem an der äusseren Form des Gottesdienstes viel zu merken war. (...)

Dabei wurde mit Geringschätzung auf die früheren Aufklärer und Rationalisten herabgesehen, welche mit ihrer trockenen Tapferkeit doch die jetzige Zeit vorbereitet hatten, und die philiströsen Wundererklärer wurden selbstzufrieden belächelt, während man selbst immer das eine oder andere Wunder ausnahm und dasselbe halb natürlich, halb übernatürlich geschehen liess.²⁹⁷

Die Gemeinde hatte sich seit drei Jahrhunderten für stark genug gehalten, allen äusseren Sinnenschmuck zu verschmähen, um das innere geistige Bildwerk der Erlösungsgeschichte umso eifriger anbeten zu können. Jetzt, da auch dieses gefallen vor dem rauen Wehen der Zeit, musste der äussere Schmuck wieder herbei, um den Tabernakel des Unbestimmten zieren zu helfen.²⁹⁸ ...

Dann musste wieder ein gedeckter Altartisch und ein Altarbild her, damit der unmerkliche Kreislauf des Bilderdienstes wieder beginnen könne mit dem „ästhetischen Reizmittel“, um unfehlbar dereinst bei dem wundertätigen, blut- und tränenschwitzenden Figurenwerk, ja bei dem Götzenbild schlechtweg zu endigen, um künftige Reformen nicht ohne Gegenstand zu lassen.²⁹⁹

Schon waren alle Künste, selbst die Bildhauerei mit einigen übermalten Gipsfiguren, vertreten, ausgenommen die Musik, welche daher eiligst herbeigeholt wurde. Weil zu einem Orgelwerk die Mittel noch nicht beisammen waren, stiftete einer einen trompetentönigen Quieckkasten; ein gemischter Chor studierte kurzerhand alte katholische Messstücke ein, die man der erhöhten Feierlichkeit wegen, und weil niemand den Text verstehen konnte, lateinisch sang.³⁰⁰

Alles Geschaffene wäre aber salzlos gewesen ohne die Übung heilsamer Zucht. Um das erneuerte Tempelhaus zu füllen, duldet der Pfarrherr keinen, der nicht hineingehen wollte.

...

„Nicht die Jesuiten und Abergläubigen“, rief er von der Kanzel mit lauter Stimme, „sind jetzt die gefährlichsten Feinde der Kirche, sondern jene Gleichgültigen und Kalten, welche in dunkelhafter Überhebung, in trauriger Halbwisserei unserer Kirche und religiösen Gemeinschaft glauben entraten zu können und unsere Lehren verachten, indem sie in schnödem Weltsinne nur der Welt und ihren materiellen Interessen und Genüssen nachjagen. Warum sehen wir diesen und jenen nicht unter uns, wenn wir in unserem Tempel vereinigt uns über das Zeitliche zu erheben und das Göttliche, Unvergängliche zu finden trachten? Weil er glaubt, nachdem wir in hundertjährigem Kampfe die Kirche befreit vom starren Dogmenpanzer, er habe jetzt nichts mehr zu glauben, nichts mehr zu fürchten, nichts mehr zu hoffen, was er sich selbst besser sagen könne als jeder Priester! ...

Zu den also bescholtenen Gleichgültigen und Indifferenten gehörte auch Jukundus³⁰¹.

143 Als Jukundus nun seine Frau abholte, bekam er noch die letzten Sätze der pfarrherrlichen Gardinenpredigt mit:

²⁹⁷ KELLER, II 478f.

²⁹⁸ KELLER, II 482.

²⁹⁹ KELLER, II 482.

³⁰⁰ KELLER, II 483.

³⁰¹ KELLER, II 483f.

„Wenn Sie mir gegönnt hätten meine kleine Arbeit mit Ihrem Mitanhören zu beehren“, sagte der Pfarrer, „so würden Sie vielleicht einen Ausgleichspunkt gefunden haben in dem Gedanken, dass jetzt die Zeit da ist, wo die Kunst ihr Dasein der Religion danken und der guten reichen und doch jetzt so armen Mutter vergelten kann! Sie würden vielleicht selbst einige Befriedigung in der Aussicht finden, wenigstens in einem bedeutenden Tonwerk etwa einst in Gemeinschaft mit uns Ihr Herz aussingen zu können, möchten Sie auch dabei denken, was Sie wollen, und uns überlassen das gleiche zu tun!“³⁰²

144 Jukundus antwortete trocken:

*„Ich bin nicht ihrer Ansicht, dass die Religion die Kunst hervorgebracht habe. Ich glaube vielmehr, dass die Kunst für sich allein da ist von jeher und dass sie es ist, welche die Religion auf ihrem Wege mitgenommen und eine Strecke weit geführt hat!“*³⁰³

145 In der nachfolgenden Auseinandersetzung zwischen Pfarrer und Jukundus lässt KELLER Reformtheologie und Agnostizismus präzise aufeinanderprallen:

Der Pfarrer wurde ganz rot; er ertrug im Kreise seiner engsten Gemeinde solchen Widerspruch nicht leicht und sagte: „Nun, wir wollen die Sache nicht weiter verfolgen; Sie sind wohl in mehr als einer Beziehung ein Laie, sonst würde Ihnen bekannt sein, dass wir Theologen heutzutage manche Kreise des Wissens in unsere theologische Wissenschaft hineingezogen haben, die ihr sonst nicht verpflichtet waren und deren Übersicht Ihnen in Ihrer Lebensstellung fehlt!“

Jukundus versetzte etwas hart: „Dieses Bedürfnis mögt Ihr Theologen fühlen; ich glaube aber nicht, dass Euer Theologie dadurch den Charakter einer lebendigen Wissenschaft wiedergewinnt, so wenig als die ehemalige Kabbalistik, die Alchimie oder die Astrologie noch eine solche genannt werden könnten!“

Hierdurch in seinem Innersten getroffen und beleidigt, rief der Geistliche: „Ihr Hass gegen uns macht Sie blind und töricht! Aber es ist genug, wir stehen über Ihnen und Ihresgleichen, und Ihr werdet in Euerem verblendeten Dünkel die Köpfe an unserem festen Bau einrennen!“³⁰⁴

„Immer gleich das Gefährlichste!“ sagte Jukundus, der inzwischen ganz ruhig geworden war; „wir rennen gegen keine Wand! Auch handelt es sich nicht um Hass und nicht um Zorn! *Es handelt sich einfach darum, dass wir nicht immer von neuem anfangen dürfen, Lehrämter über das zu errichten, was keiner den andern lehren kann, wenn er ehrlich und wahr sein will, und diese Ämter denen zu übertragen, welche die Hände danach ausstrecken.* Ich als einzelner halte es vorläufig so und wünsche Euch indessen alles Wohlergehen; nur bitte ich, mich vollkommen in Ruhe zu lassen; denn hierin verstehe ich keinen Scherz!“

Er hatte diese letzten Worte mit fester Stimme gesprochen, und diese Stimme zerriss seiner Frau, die seinen Arm zum Weggehen ergriffen hatte, das Herz. *Sie hatte in der neuen Kirchenkultur, die ihr so freisinnig, so gebildet, so billig schien, zuletzt fast den einzigen Halt gegen den geheimen Kummer gefunden, der sie drückte; nun war ihr Mann in offene Auflehnung dagegen ausgebrochen.*³⁰⁵

146 So kommt es zur Trennung von Jukundus und Justine. Im 3. Kapitel der Novelle leben beide in sinnlosem Aktivimus ein trostloses Leben vor sich hin und *verlieren* beide ihr gewinnendes *Lachen*. Schliesslich geht Justine zum Pfarrer, um Rat zu finden:

³⁰² KELLER, II 487.

³⁰³ KELLER, II 488. Unschwer ist in diesem Satz KELLERS eigene Ansicht zu erkennen. Und unschwer ist zu ersehen, dass KELLERS Aussage, wonach *„die Kunst für sich allein da ist“*, BRAHMSScher Kunstauffassung *absoluter* Musik (vgl. dazu Rz. 99f hiavor) entspricht.

³⁰⁴ KELLER, II 488.

³⁰⁵ KELLER, II 488f. Jukundis Worte drücken KELLERS (und BRAHMS', vgl. Rz. 139 hiavor!) Reaktion auf das Unfehlbarkeitsdogma von 1871 (vgl. Rz. 134 hiavor) aus!

Erst auf dem Weg nach dem Pfarrhof fiel ihr ein und auf, dass der geistliche Herr, der sonst ein Freund des Hauses gewesen, seit dem Unfall, der es betroffen, nie mehr in demselben erschienen war, dass er auch niemandem gemangelt und niemand daran gedacht hatte, sich ihm mitzuteilen und seinen Trost zu hören.³⁰⁶

147 Justine trifft einen abgemagerten und leidenden Pfarrer:

„Sie sehen“, sagte der Pfarrer, nachdem er Justinen begrüsst, „dass ich auch nicht in guten Schuhen stecke, und das mag Ihnen erklären, warum ich mich so lange nicht habe blicken lassen. Ich bin in der Tat, mehr als Sie denken, im gleichen Spitale krank wie Sie und die Ihrigen!“

Als Justine sich verwundert eine deutlichere Auskunft erbat, fuhr er fort:

„Ich habe reich werden wollen und habe daher im Umgange mit den Ihrigen, in Ihrem Hause, gelauscht und mir gemerkt, auf welcherlei Weise die Vermögenssummen dort verwendet werden; ich habe mir die Handespapiere aufgeschrieben, von welchen der grösste Gewinn erwartet wurde, und ich habe die Operationen, die ich machen sah, im geheimen nachgeäfft mit dem mässigen Vermögen meiner Frau, und als ich ahnte, dass das Haus Glor erschüttert war, wusste ich zugleich, dass ich selbst alles verloren und das Erbe meiner Gattin und ihrer Kinder vergeudet und verspielt hatte. Sie weiss es noch nicht und ich darf es niemandem sagen, wenn ich nicht meinen Stand verunehren will. Aber Ihnen gegenüber, da Sie mir so unversehens erscheinen, drängt es mich zur Offenheit!“

Justine war erschrocken; dieser neue Verlust machte ihr aufrichtigen Ärger und Verdruss, und sie sagte daher etwas unwillig: „Aber was in aller Welt hat Sie denn gezwungen in Handelsgeschäften zu wagen, da Sie ein Pfarramt und Einkommen besitzen?“

„Ich habe Ihnen gesagt“, erwiderte der Pfarrer mit Traurigkeit, „dass ich meinen Stand nicht blossstellen dürfe durch das Eingestehen meiner lasterhaften Torheit, und ich gehöre diesem Stand innerlich nicht einmal mehr an, ich habe ihn verlassen und darum reich werden wollen, um unabhängig leben zu können! Nach jenem Unglücksabend, an welchem ich hier mit Ihrem Mann gestritten hatte, war mir ein Stachel im Herzen geblieben, den ich vergeblich hinausreden und wegtrotzen wollte. Ich sah, wie Jukundus bei allem Un- und Missgeschick religiös so unbeirrt und unbescholten dahin wandelte, und ich konnte nicht umhin, alles zu überdenken und zu prüfen, was ich leider mit Beziehung auf die sittliche Seite der Sache, in Ansehung des eigenen Herzens, seit Jahren nicht mehr getan hatte. Ich fand, dass ich nicht religiös oder christlich mehr lebe und kein Priester mehr sei!“³⁰⁷

148 So beschliesst also der Pfarrer, darüber klar geworden, dass er „ein beifallsdurstiger Schwätzer geworden sei, ohne es zu merken“, seinen „fadenscheinigen Reformatorenrock an den Nagel“ zu hängen.³⁰⁸ Allein der Vermögensverlust zwingt ihn, aus finanziellen Gründen seinen Beruf weiter auszuüben:

„Heute ist mir nun das Äusserste widerfahren, ich bin von einem Sterbebette weggewiesen worden! Eine zähe Greisin ringt seit vielen Stunden mit dem Tode, welche eigensinnig alle ihre Kinder wiederzusehen hofft, besonders ihren im Elend gestorbenen ältesten Sohn. Ich komme hin, voll Sorgen und zerstreut, und halte, indem ich mich anschicke, *meine selbstverfassten, wie Sie wissen, etwas pantheistisch klingenden Sterbegebete zu verrichten, auf ihre an mich gerichteten Fragen nach der Gewissheit des ewigen Lebens haltlose, unsichere Reden*, so dass die Sterbende mir den Rücken kehrt und die Umstehenden, vom Arzte unterstützt, mich zur Seite führen und leise ersuchen, *meine seelsorgerische Funktion hier einzustellen*.“³⁰⁹

³⁰⁶ KELLER, II 506.

³⁰⁷ KELLER, II 506f.

³⁰⁸ KELLER, II 508.

³⁰⁹ KELLER, II 508.

149 Interessant ist Justines Reaktion auf diese Hiobsbotschaft:

Die Kirchenlosigkeit, so äusserlich ihre Kirchlichkeit gewesen, schien ihr alle übrige Misswende einzuschliessen und zu besiegeln, und merkwürdigerweise glaubte sie jetzt dem Pfarrer aufs erste Wort, dass nichts in seinem Tabernakel sei, während sie ihres Mannes Anschauungen nie hatte annehmen wollen, eben weil er keine geistliche Autorität für sie besass.³¹⁰

150 Im 4. Kapitel finden Justine und Jukundus wieder zueinander, und zwar über zwei ehemalige Bedienstete des Elternhauses Justines:

Um jene Zeit waren ärmliche namenlose Prediger erschienen, welche unter dem geringen Volke für irgend eine Sekte Anhänger suchten und die bekehrten Leute taufte. Sie lehrten das reine ursprüngliche Christentum, wie es nach ihrer Meinung ohne jede Gelehrsamkeit in der Bibel zu finden war, wenn man nur jedes Wort ganz buchstäblich, und zwar in der deutschen Übersetzung, die ihnen zu Gebote stand, auffasste. Die Hauptsache war, dass in Tat und Wahrheit ein neues geheiligtes Leben geführt werden müsse, zu jeder Stunde des Tages und an jedem Orte, und dass ferner die Gläubigen unter sich einen festen Verband der Liebe und der gegenseitigen Anhänglichkeit bilden, um sich für die grosse Stunde des verheissenen Weltgerichtes, das bald kommen werde, zu stärken und bereit zu halten.³¹¹

151 Justine also kommt zu den ehemaligen Bediensteten ihres Elternhauses, Ursula und Agathchen, Anhängerinnen dieser neuen kirchlichen Gemeinschaft, und bittet sie um Unterweisung:

Aber es war nichts Neues und Unerhörtes, was sie vorbrachten, sondern die alte harte und dürre Geschichte vom Sündenfall, von der Versöhnung Gottes durch das Blut seines Sohnes, der demnächst kommen werde zu richten die Lebendigen und die Toten, von der Auferstehung des Fleisches und der Gebeine, von der Hölle und der ewigen Verdammnis und von dem unbedingten Glauben an alle diese Dinge. Das alles erwähnten sie wie etwas, das niemand so recht und gut wisse wie sie und ihre Gemeinde, und sie brachten es vor nicht mit der menschlich schönen Anmut, die ihnen sonst innewohnte bei allem, was sie taten und sagten, sondern mit einer hastigen Trockenheit, eintönig und farblos, wie ein Auswendiggelerntes. Bei keinem Punkte wurden die Worte weicher und milder, nirgends die Augen wärmer und belebter, selbst das Leiden und Sterben Jesu behandelten sie wie einen Lehrgegenstand und nicht wie eine Gemüts- oder Gefühlssache. Es war eine wesenlose Welt für sich, von der sie sprachen, und sie selbst mit ihrem übrigen Wesen waren wieder eine andere Welt.

Dazu redeten sie, in einfältiger Nachahmung ihrer Prediger, unbeholfen und ungefällig, ja befehlshaberisch in Hinsicht auf das bei jedem zweiten Worte wieder geforderte Glauben.

Da sah Justine, dass die guten Frauen ihren Frieden wo anders her hatten als aus ihrer Kirchenlehre und ihn nicht mit dieser verschenken konnten; oder dass vielmehr nur sie mit ihrer besonderen Einrichtung auf diesem dünnen Erdreich hatten wachsen können, weil sie die Nahrung aus den freien Himmelslüften zogen.³¹²

151 Als nun Justine bei ihren ehemaligen Bediensteten durch Zufall schliesslich auch Jukundus trifft, versöhnen sich die beiden. Bleibt noch eine Frage:

„Jukundus, was wollen wir nun mit der Religion oder mit der Kirche machen?“

³¹⁰ KELLER, II 509.

³¹¹ KELLER, II 513.

³¹² KELLER, II 521f.

„Nichts“, antwortete er. Nach einigem Sinnen fuhr er fort:

„Wenn sich das Ewige und Unendliche immer so still hält und verbirgt, warum sollen wir uns nicht auch einmal eine Zeit ganz vergnügt und friedlich still halten können? *Ich bin des aufdringlichen Wesens und der Plattheiten all dieser Unberufenen müde, die auch nichts wissen und mich doch immer behirten wollen. Wenn die persönlichen Gestalten aus einer Religion hinweggezogen sind, so verfallen ihre Tempel und der Rest ist Schweigen.* Aber die gewonnene Stille und Ruhe ist nicht der Tod, sondern das Leben, das fortblüht und leuchtet, wie dieser Sonntagsmorgen, und guten Gewissens wandeln wir hindurch, der Dinge gewärtig, die kommen oder nicht kommen werden. Guten Gewissens und ungeteilt schreiten wir fort; nicht Kopf und Herz oder Wissen und Gemüt lassen wir uns durch den bekannten elenden Gemeinplatz auseinanderreißen; denn wir müssen als ganze unteilbare Leute in das Gericht, das jeden ereilt!“³¹³

152 Justine zieht nun zu ihrem Mann in die Stadt. Und so endet die Novelle:

Der Pfarrer, dessen schwache Stunde Justine gesehen hatte, kam zuweilen auch wieder herbei und vertraute sich dem Paare gerne an. Er führte mit schwerem Herzen noch eine Zeitlang seinen bedenklichen Tanz auf dem schwanken Seile aus und war dann froh, durch Jukundis Vermittlung in ein weltliches Geschäft treten zu können, in welchem er sich viel geriebener und brauchbarer erwies, als Jukundus selber einst in Seldwyla und Schwanau getan hatte; denn er, der Pfarrer, glaubte nicht leicht, was ihm einer vorgab.³¹⁴

154 Im Rückblick erkannte der ausgebildete Theologe WIDMANN, dass sein damaliges ausgeprägtes Liebäugeln mit der Reformtheologie von GOTTFRIED KELLER wie von JOHANNES BRAHMS scharf abgelehnt worden war.³¹⁵ Dies mag umso überraschender sein, als BRAHMS im *Deutschen Requiem* doch just jenes Bibelwort vertont hatte, über welches der von BRAHMS und WIDMANN so gegensätzlich beurteilte Reformtheologe HEINRICH LANG³¹⁶ 1860 in Winterthur eine Predigt gehalten und als Broschüre veröffentlicht hatte: *Tod, wo ist Dein Stachel?*³¹⁷ Erst einige Jahre später gelangte auch WIDMANN zur selben Ansicht und schlug sich auf die agnostische Seite Jukundis, d.h. KELLERS und BRAHMS'.³¹⁸

³¹³ KELLER, II 529.

³¹⁴ KELLER, II 530.

³¹⁵ WIDMANN, Brahms, 33: „Erst im Oktober desselben Jahres erschien in der vermehrten zweiten Auflage der „Leute von Seldwyla“ GOTTFRIED KELLERS Novelle „Das verlorene Lachen“, eine Dichtung, die zur glühenden Pracht voller Sommerrosen auch die Dornen eines Rosenhags zeigte und diese Dornen mit so grosser Schärfe gegen die Reformtheologie richtete, dass letzterer, wie sich allmählich zeigte, durch diese Novelle mehr Abbruch geschah, als irgendeine theologische Streitschrift es zu tun vermocht hätte. Mich überraschte das Zusammentreffen der religiösen Lebensanschauungen von BRAHMS und KELLER höchlich, wie anderseits BRAHMS sich freuen musste, ungefähr dieselben Gedanken, die er im stillen von dieser Sache hegte, in der Dichtung des von ihm längst verehrten Meisters so schön und so überzeugend ausgesprochen zu finden.“

³¹⁶ In der Charakterisierung KELLERS, II 478 (zit. Rz. 142 hiavor) ist LANG sicherlich mitgemeint, denn LANG hatte als eloquenter Volksredner unmittelbar nach seinem Theologiestudium 1848 wegen seiner radikalen republikanischen Agitation aus dem Königreich Württemberg fliehen müssen. Kurz nach dem Erscheinen von KELLERS Novelle *Das verlorene Lachen* verteidigte LANG denn auch seine Position in einer Broschüre (*Ist der liberale Protestantismus eine Religion?* Bern 1875).

³¹⁷ 1 Kor 15,54f = Nr. 6 des Deutschen Requiems.

³¹⁸ WIDMANN, Brahms, 34: „Dass ich selbst damals BRAHMS ziemlich hitzig opponierte, schien ihm meine Gesellschaft nicht antipathisch zu machen; er war ja zeitlebens ein eifriger Disputierer, der es lieber hatte, wenn ein Kampf der Meinungen das Gespräch belebte, als wenn ihm die Leute aus Ehrfurcht vor seinem Können und seinen Erfolgen nach dem Munde redeten.“

155 BRAHMS, der seit 1866³¹⁹ mit zunehmender Begeisterung BISMARCKS deutsche Einigung verfolgt und den deutschen Sieg im deutsch-französischen Krieg mit dem Triumphlied auf biblische Texte gefeiert hatte³²⁰, konnte der Sinn nicht danach stehen, die römisch-katholische Selbstghettoisierung in eine Märtyrerpose zu goutieren, umso weniger, als nur zwei Tage nach diesem Disput mit WIDMANN über die Halbpatzigkeit der Reformtheologie der 20jährige engagierte katholische deutsche Handwerker EDUARD FRANZ LUDWIG KULLMANN am 13. Juli 1874 mit einem – erfolglosen – Attentat auf den deutschen Kanzler BISMARCK dessen *Kulturkampfpolitik* rächen wollte.

156 Im Gefolge des (deutschen und schweizerischen) Kulturkampfes hatte sich also auch BRAHMS' antiklerikale Einstellung verschärft:

157 WIDMANN berichtet über seine Italienreise vom Mai 1888 mit BRAHMS und das gemeinsame Erlebnis einer kniend treppensteigenden Pilgerschar in Loreto³²¹ und der diese gleichgültig-gelangweilt erwartenden Priester: „... noch tagelang nachher kamen wir in unsern Gesprächen auf diesen einzigartigen Eindruck zurück, wobei dann BRAHMS nicht verfehlte, eine oft von ihm aufgestellte These: dass die Macht der römischen Kirche von unsern Politikern sehr unterschätzt werde, neuerdings ins rechte Licht zu setzen. Es gab überhaupt in Italien macherlei Anlässe, bei denen sich in BRAHMS sein protestantisches Freidenkerbewusstsein regte ...“³²².

158 Als 1889 die 1888 in Thun komponierten *Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen Chor* op. 109 erschienen waren, schrieb BRAHMS im März 1890 an WIDMANN: „Haben Sie die theologische, die jesuitische Spitzfindigkeit in Nummer 2 der Sprüche bemerkt? Ich wollte schon vorher Sie immer einmal fragen, ob so etwas eigentlich erlaubt ist (Evangelium Lucas 11, Vers 17 und 21). Sehen Sie doch einmal des *Spases* wegen nach.' Der Spass bestand darin, dass die beiden Verse: ‚Ein jegliches Reich, so es mit ihm selbst uneins wird, das wird wüste' und ‚Wenn ein starker Gewappneter seinen Palast bewahret, so bleibt das Seine im Frieden' im Lukasevangelium, wie der Zusammenhang ergibt, auf das Reich der *Finsternis* angewendet wird, und unter den starken Gewappneten geradezu der *Satan* gemeint ist, während BRAHMS in den *Fest- und Gedenksprüchen* beiden Versen, so wie er sie in die Ideenverbindung des ganzen Textes einfügte, eine deutliche und sehr herzliche Beziehung auf Deutschlands *Wohlfahrt* und kriegerische *Macht* gegeben hatte.“³²³

159 Diese Korrespondenz ebenso wie die Lesespuren in seiner Privatbibliothek³²⁴ zeigen: BRAHMS las die Bibel sehr kritisch, humorvoll-distanziert, als *menschliche* Dichtung, mit5 lutherischem Auge für die Prioritäten:

- a. der starke Gott;
- b. der schwache Mensch;
- c. richtig leben.

³¹⁹ Zu Beginn des Preussisch-Österreichischen Krieges 1866 hatte BRAHMS noch befunden: „Ob sie sich nun sieben oder dreissig Jahre schlagen, es wird ebenso wenig für die Menschheit geschlagen als damals, als sie sich siebenunddreissig Jahre schlügen“. Hier zit. nach OREL, 145.

³²⁰ Vgl. Rz. 177 hiernach.

³²¹ Die spendentreibende Legende des 1473 verstorbenen Probstes von Loreto, PIETRO DI GIORGIO TOLOMEI aus Teramo über die wundersame Verschiebung des Elternhauses JESU von Nazaret nach Loreto durch Engelhand Ende des 13. Jahrhunderts und die daraus entstandenen Wallfahrten nach Loreto hatten nach einer entsprechenden Reise im August 1770 auch WOLFGANG AMADEUS MOZART zur Komposition lauretanischer Litaneien (B-Dur KV 109 und D-Dur KV 195) inspiriert: Vgl. WILI, Mozart, 1-3 Ziff. 1.1 und 1.2.

³²² WIDMANN, Brahms, 142-144, hier: 143f.

³²³ WIDMANN, Brahms, 96.

³²⁴ BRACHMANN, Religion, 130.

160 Interessanterweise kommt denn auch *Jesus Christus* in BRAHMS' *Requiem* überhaupt *nicht* vor! Darin hat BRAHMS scheinbar etwas gemeinsam mit FRANZ SCHUBERT, der es in allen seinen sechs lateinischen Messen³²⁵ *unterliess*, im Credo das „*unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*“ („und an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche“) zu vertonen und der auch seine Osterkantate *Lazarus oder die Feier der Auferstehung* D 689, ein religiöses Drama in drei Handlungen für Soli, Chor und Orchesterauf ein Libretto von AUGUST HERMANN NIEMEYER (1754-1828, Konsistorialrat, Theologe und Pädagoge in Halle) *unvollendet* und nicht zufällig den III. Teil des Oratoriums, den Auferstehungsteil unkomponiert zurück liess!³²⁶

161 Eine solche Konsequenz lässt sich nicht allein mit kompositorisch-musikalischen Gründen erklären. Sie zwingt zum Schluss: Innerlich stehen BRAHMS und SCHUBERT ihrer Kirche kritisch, ja recht eigentlich *fern* gegenüber.

162 Bei BRAHMS kamen seine Freundschaften mit *Juden* hinzu: Er schuf ein Requiem nicht allein für Christen und opponierte damit aufkommendem katholischem Wiener Antisemitismus.³²⁷

5.C Das romantisch-deutschnationale Moment in BRAHMS' Werk

163 Aus politischer Sicht kann das *Deutsche Requiem* von BRAHMS als musikalisch nachgeholte deutsche Variante der *Regeneration* oder als Aequivalent des italienischen *Risorgimento* verstanden werden, nachdem NAPOLEON I. das Heilige Römische Reich Deutscher Nation nach gut tausendjährigem Bestand durch den Reichsdeputationshauptschluss 1803 hatte auflösen lassen und nachdem anschliessend der österreichische Kanzler CLEMENS WENZEL Fürst von METTERNICH ab 1815 Europa rund um die Schweiz herum für nahezu ein halbes Jahrhundert mit eiserner Faust restaurative Grabesruhe verordnet hatte.

5.C.a Vorübergehendes Zerwürfnis zwischen BRAHMS und WIDMANN

164 Kurz nach der ersten gemeinsamen Italienreise vom Mai 1888 (die zweite und dritte gemeinsame Italienreise fanden 1890 und 1893 statt)³²⁸ kam es im August des deutschen „Dreikaiserjahres“ 1888 aus heiterem Himmel zu einer scharfen Auseinandersetzung zwischen WIDMANN und BRAHMS³²⁹: Der deutsche Kaiser WILHELM I. war am 9. März 1888 in Berlin gestorben; Nachfolger wurde sein Sohn FRIEDRICH III., der indessen bereits am 15. Juni 1888 seinem Kehlkopfkrebsleiden erlag. So wurde Mitte Juni 1888 dessen politisch unbedarfter³³⁰ ältester Sohn WILHELM II. mit 29 Jahren deutscher Kaiser. Mit einer

³²⁵ Messe Nr. 1 F-Dur D 105 (1814), Messe Nr. 2 G-Dur D 167 (1815), Messe Nr. 3 B-Dur D 324 (1815), Messe Nr. 4 C-Dur D 452 (1816), Messe Nr. 5 As-Dur D 678 (1819-1826) und Messe Nr. 6 Es-Dur D 950 (1828).

³²⁶ Vgl. dazu WILI, Schubert, Ziff. 2.1 und 2.3 mit weiteren Belegen.

³²⁷ Vgl. auch BRACHMANN, Religion, 132.

³²⁸ Vgl. WIDMANN, Brahms, 60 und 137.

³²⁹ Zum Folgenden vgl. auch GOLDSTEIN.

³³⁰ WILHELM II. entliess dann bereits 1890 den Architekten der deutschen Einheit, Reichskanzler OTTO Fürst von BISMARCK, umgab sich statt dessen mit Kopfnickern (Reichskanzler wurden so nacheinander GEORG LEO VON CAPRIVI DE CAPRERA DE MONTECUCCOLI, CHLODWIG ZU HOHENLOHE-SCHILLINGSFÜRST, BERNHARD VON BÜLOW und THEOBALD VON BETHMANN-HOLLWEG), trieb Deutschland grössenwahnsinnig in den Imperialismus (Namibia: Caprivizipfel; Marokko), opferte dafür die stabilisierende europäische Bündnispolitik BISMARCKS, trieb das Deutsche Reich 1914 prestigeesüchtig in den I. Weltkrieg, verteuflte Kriegsgegner als „vaterlandslose Gesellen“ und forderte statt dessen den „Kampf bis zum

Gedenkrede in Frankfurt an der Oder zum deutschen Sieg in der Schlacht von Vionville (Lothringen) im deutsch-französischen Krieg von 1870/71 am 16. August 1888 gab der neue Kaiser Programm und Tonalität vor; der „Bund“ druckte das Telegramm mit den Kernaussagen am 18. August 1888 ab: „Man werde lieber achtzehn Armeekorps und zweiundvierzig Millionen Deutsche auf der Strecke liegen lassen, als nur einen Stein vom Errungenen sich nehmen lassen.“ Dies provozierte den 46jährigen Feuilleton-Redaktor JOSEPH VICTOR WIDMANN am 20. August 1888 im Berner „Bund“ zu einem aus heutiger Sicht prophetischen, deutlichen Kommentar: „Jetzt, da er eines möglichen Krieges gedachte, sah er seine Völker genau so ‚auf der Strecke liegen‘ wie seiner Zeit auf dem Platze vor dem Jagdschlosse die Reihen der niedergeknallten Hirsche und Rehe. Wir gestehen, dass uns diese Gedankenassoziation im Geiste des jungen Herrschers und dieser Ausdruck einen tieferen Blick in sein Wesen eröffnet hat (. . .) Der junge feurige Mann, der gegenwärtig die Deutschen regiert, spricht aus dem Vollen heraus, wie er fühlt und denkt, und offenbart demgemäss eine *Menschenverachtung*, wie sie vielleicht für einen Soldatenkaiser das Richtige ist.“ WIDMANN spielte auf den fatalen Anfeuerungsruf FRIEDRICHS DES GROSSEN an seine „im Kartätschen-Feuer wankenden Grenadiere“ an „Ihr Hunde! Wollt Ihr denn ewig leben?“ WILHELMS II. Brutalität im Trinkspruch inspirierte den ausgebildeten Theologen und Redaktor zur provokativen Anspielung: „Uns würde es in diesem Augenblick vorgekommen sein, als ob der Trank im Becher sich uns in Blut verwandelte.“

165 BRAHMS las den Artikel und schrieb WIDMANN am gleichen Montag, den 20. August 1888 aus Thun einen 5-seitigen Scheltebrief mit u.a. folgenden Aussagen: „Als ich die kaiserliche Rede neulich las, blätterte ich still um und wünschte, es möge nicht gerade jedes Wort gesprochen oder genau wiedergegeben sein. (...) So übt man eben Kritik über alles, was aus Deutschland kommt; die Deutschen selbst aber gehen darin voran. Das ist in der Politik wie in der Kunst. Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so Grosses, wie die WAGNERSchen Werke, damit Sie und WENDT und alle Welt hinpilgerten und sich für so ideal Gedachtes und Geschaffenes begeisterten.“³³¹ BRAHMS nimmt statt dessen die martialischen Worte seines neuen Kaisers in Schutz: „Ein junger Mann von noch nicht dreissig Jahren sprach sie, das Glas Wein in der Hand. Der Wortlaut steht nicht sicher, nur der Sinn, und hinter diesem steht unter Umständen das ganze Volk.“ WIDMANN habe den „blutjungen neuen Kaiser des deutschen Volkes, der gewiss ernst und würdig für sein hohes und schweres Amt sich bereitete, (...) dreist geschildert ohne eine Spur von Achtung und Sympathie – auf Grund und mit dem Beweis eines einzigen flüchtigen und unsicheren Wortes.“ Besonders allergisch reagierte BRAHMS auf die französische Forderung „Zurück mit dem Elsass“, welche in der Presse selbst kriegerisch vorgetragen Zustimmung finde; BRAHMS fragte WIDMANN direkt, ob er dies vielleicht jemals anders gehalten habe?

166 Diese Schelte hinderte BRAHMS keineswegs, WIDMANN noch am selben Montag von Thun aus eine andere Karte zu schreiben, auf der er die Ausleihe weiterer Bücher erbat. Und eine halbe Woche später, am Freitag, 24. August 1888, schrieb BRAHMS an WIDMANN, er möchte es „doch auch einmal wieder gut haben“³³² und gedenke am „Sonntag um 12 Uhr 24 über Ostermündingen zu kommen.“ So besuchte BRAHMS die Familie am Sonntag, den 26. August 1888 in ihrem neuen Heim am Kleinen Muristalden 26 im Leuenberg. Dort hatte WIDMANN eben erst „ein neugebautes Haus mit Garten gekauft“³³³ und war aus seinem

letzten Blutstropfen!“, vergass dann aber 1918, dazu wenigstens den ersten Tropfen eigenen blauen Blutes beizusteiern, als er nach der Kriegsniederlage ins niederländische Exil ... floh.

³³¹ WIDMANN, Brahms, 77 und 88. GUSTAV WENDT war Pädagogikprofessor in Frankfurt.

³³² Eine Anspielung darauf, dass BRAHMS zu Beginn der vorangegangenen Woche seinen Freund und Verleger FRITZ SIMROCK in Bern getroffen hatte, über das erste Augustwochenende 1888 hingegen in der Ostschweiz gewesen und daher seit 3 Wochen nicht bei WIDMANN eingekehrt war; vgl. BRAHMS' Postkarten an WIDMANN vom 6., 11. und 12. August 1888: SANDBERGER/WIESENFELDT, BBV, http://www.brahms-institut.de/db_bbv/ (zuletzt besucht am 05.06.2010).

³³³ Vgl. eine Photo des Hauses mit WIDMANN, seiner Enkelin und seinem Hund im „Bund“ 143. Jahrgang Nr. 38 vom Samstag, 15.02.1992, „Der kleine Bund“ S. 3!

nahezu zwei Jahrzehnte währenden Mietverhältnis mit der Stadt Bern an der Bundesgasse Nr. 185/38 im „Rothen Quartier“³³⁴ ausgeschieden; BRAHMS hatte ihm dazu von Thun aus am 23. Juni 1888 auf einer Postkarte „sofort ausdrücklich meinen Glückwunsch“ vermeldet. WIDMANN sah es als „gute Vorbedeutung“ an, dass BRAHMS nun als erster Gast in seinem neuen Eigenheim schlief. BRAHMS' Besuch vom letzten Augustwochenende 1888 muss indessen unergiebig verlaufen sein: „Was nun den politischen Streit betrifft, (...) so verbitterten wir uns mit ihm leider auch die paar nächsten Wiedersehen, indem wir, das ursprüngliche Thema beiseite lassend, uns in zwecklose Diskussionen über Vorteile und Nachteile monarchischer und republikanischer Staatsform verbissen.“³³⁵

167 WIDMANN war nach diesem letzten Augustwochenende 1888 dermassen verzweifelt, dass er sich an den ihm und BRAHMS gemeinsamen Freund GOTTFRIED KELLER³³⁶ um Rat wandte. BRAHMS hatte nicht nur GOTTFRIED KELLERS Kleine Hochzeitskantate³³⁷, sondern auch drei weitere Gedichte des grossen Schweizer Schriftstellers vertont³³⁸; zudem war KELLER als ehemaliger Zürcher Staatsschreiber (1861-1876) mit Politik weit mehr vertraut als WIDMANN, der Feuilletonredaktor, der nur stellvertretungsweise zur politischen Feder gegriffen hatte. In einem Antwortbrief vom 30. August 1888 beschwichtigte KELLER als *elder statesman*: „Es handelt sich wohl um Etwas, das aber zugleich ein Nichts ist. Jedenfalls erkenne ich die ungeheure Veränderung, die sich durch den Krieg und die Gründung des Reiches in manchem Betracht vollzogen hat. Als ich jahrelang im Norden war, in Berlin, haben Preussen und Nichtpreussen, das heisst Friesen Sachsen und so fort, herbe oder ironische kritische Äusserungen über landesherrliche Meinungen und Taten gegenseitig ziemlich gleichmütig angehört, wo nicht mitgeholfen, ohne dass es just nachwirkende Folgen hatte. Jetzt hängt der Sohn freier Städte nach achtzehn kurzen Jahren so pathetisch am Kaiser und dessen Haus, wie es zur alten, grossen Zeit kaum je der Fall war. Indessen muss ich Ihnen offen gestehen, dass Sie dem Redner von Frankfurt gegenüber meiner Ansicht nach mit Ihrem Artikel in Unrecht sind ... Was Sie geschrieben, kam natürlich aus bravem Gemüt, ist aber in Gottes Namen nicht angebracht, wenn es einer liest, dem es auch zu Gemüt geht. Ich denke aber, die beauerliche Spannung zwischen Ihnen und B. werde von selbst wieder ausgeglichen, zumal wenn Sie nicht dogmatisch auf Ihrer Anschauung, welche kein Prinzip sein kann in diesem Falle, beharren ...“³³⁹ Diesen Rat nun befolgte WIDMANN: „In stillschweigender Übereinkunft vermieden wir auf längere Zeit hinaus politische Gespräche, nachdem wir einmal erfahren hatten, wie heiss unsere Köpfe dabei werden konnten. Der Humor trat wieder in sein Recht, dies bald so sehr, dass kleine Sticheleien, die der Eine oder der Andere in Bezug auf unseren Hader riskierte, gerade dadurch, dass wir sie nicht scheuten, die Herzlichkeit des wiedergewonnenen Einverständnisses bewiesen.“³⁴⁰

168 Bei einem der nachfolgenden Besuche passierte dann im Garten des neuen Heims von WIDMANN³⁴¹, dass BRAHMS, „als wir eines Morgens in meinem noch vom Nachttau feuchten Garten spazierten, sich selbst ‚den besten WAGNERianer‘ nannte, indem er mit einem seiner selten hervorbrechenden, aber wahrlich berechtigten Selbstgefühl hervorhob,

³³⁴ Bundesgasse Nr. 185 war 1881 zu Nr. 38 unnummeriert worden. Vgl. Adresskalender für die Stadt Bern und Umgebung 1873, Bern 1873, S. 233; Adressbuch für Stadt und Stadtbezirk Bern 1886/87. Bern 1886, S. 188; Gegenüberstellung der alten und neuen Hausnummern in Bern 1881, I. Teil: Die innere Stadt. Bern 1882, unpaginiert S. 3.

³³⁵ Vgl. WIDMANN, Brahms, 82.

³³⁶ Vgl. WIDMANN, Brahms, 100; OREL 170.

³³⁷ Kleine Hochzeitskantate für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Klavier, WoO 16.

³³⁸ Nämlich op. 69 Nr. 8 auf KELLERS Gedicht „Singt mein Schatz wie ein Fink“, op. 70 Nr. 4 auf KELLERS Gedicht "Abendregen" und op. 86 Nr. 1 auf KELLERS Gedicht "Du milchjunger Knabe, wie schaust du mich an?"

³³⁹ Auszugsweise wiedergegeben bei WIDMANN, Brahms, 83.

³⁴⁰ WIDMANN, Brahms, 84.

³⁴¹ Vgl. WIDMANN, Brahms, 81f.

sein Verständnis WAGNERScher Partituren werde doch wohl tiefer gehen als das irgendeines Mitlebenden.³⁴²

169 Dennoch: Nach WIDMANNs Empfinden trübte die unterschiedliche Beurteilung der kaiserlichen Worte die freundschaftlichen Beziehungen vorübergehend. Masstab für diese Befürchtung war die bis dahin laufend gewachsene Intensität der Freundschaft zwischen BRAHMS und WIDMANN, die im Mai 1888 eben erst in der gemeinsamen Italienreise einen Höhepunkt gefunden hatte. Am 18. Januar 1888 hatte BRAHMS eben erst WIDMANN versichert: „Sie sind ein ganz besonders lieber, vernünftiger u. prächtiger Mensch“. Im Lichte solcher Äusserungen nun fürchtete WIDMANN um den Verlust der Freundschaft; er glaubte noch im Oktober 1888 zu fühlen, „dass zwischen uns ein Eisblock liegt, und das ist seine über alle Vorstellung deutsch-chauvinistische Gesinnung“.

170 Besonders irritiert war WIDMANN ob BRAHMS' Reaktion, weil er BRAHMS bisher als *liberalen Geistesverwandten* erfahren hatte: Bildungspostulat, Frauenstimmrecht, Menschenrechte und Naturschutz hatten die beiden doch bisher ebenso verbunden wie ihre ausgeprägte Abneigung gegen klerikale Vorrechtsansprüche!

171 Über die Tiefe des Zerwürfnisses zwischen BRAHMS und WIDMANN gehen die Meinungen in der Musikwissenschaft auseinander.³⁴³ Im Lichte der Weiterentwicklung der Beziehung, aber auch im Lichte BRAHMSscher Eruptionen gegenüber anderen Freunden scheint es mir überbewertet. Wie hatte es überhaupt zu dieser Explosion kommen können?

5.C.b Hintergründe

172 Am 19. Juli 1870 hatte der französische Kaiser NAPOLÉON III. (1808-1873), Neffe NAPOLÉONS I. BONAPARTE, sich dazu hinreissen lassen, Preussen den Krieg zu erklären.

173 NAPOLÉON III. genoss in der Schweiz aus verschiedenen Gründen grosse Sympathien: Er war zu einem grossen Teil auf Schloss Arenenberg in Salenstein am Untersee des Bodensees im Kanton *Thurgau* aufgewachsen, sprach perfekt *Schweizerdeutsch*, hatte 1829 die Artillerieschule in *Thun* besucht, später als Artillerieoffizier in der *Schweizer Armee* gedient und 1832 das *Ehrenbürgerrecht* des Kantons Thurgau erhalten. Damit wurde er 1848 bei der Gründung des Bundesstaates auch *Schweizer Bürger*, und das Ehrenbürgerrecht nötigte ihn nicht zum Verzicht auf die französische Staatsbürgerschaft, so dass er sich 1848 zum *französischen Staatspräsidenten* wählen lassen konnte. Dies begünstigte 1848 zugleich die Gründung des schweizerischen Bundesstaates, weil so die Schweiz nicht mehr von reaktionären Satelliten CLEMENS Fürst VON METTERNICHs umgeben war. Die Schweiz hatte sich bei NAPOLÉON III. ihrerseits im sogenannten „Prinzenhandel“ gute Karten erworben, weil sie ihn nach seinem erfolglosen Putschversuch von 1836 gegen den französischen König LOUIS PHILIPPE trotz grossen

³⁴² Um BRAHMS' Äusserung richtig einzuordnen, muss man sich vergegenwärtigen, dass RICHARD WAGNER 1886 verstorben war und dass BRAHMS zu seinem Begräbnis einen Lorbeerkranz gestiftet hatte. Vgl. WEYMAR, Zeittafel, XXVII.

³⁴³ Nach BRAHMS' Freund und Biograph MAX KALBECK halfen Humor, Korrespondenz und Besuche „die vorübergehend erschütterte Freundschaft von neuem befestigen und wirkte in den beiden Männern wohlthätig nach, so dass mit der Zeit der letzte Schatten der Missstimmung verschwand“; dass BRAHMS nach 1888 nicht mehr nach Thun kam, habe mit seinem Wunsch zu tun gehabt, „sich vor der Unverschämtheit Fremder, namentlich der reisenden Engländer, zu retten“. Dafür spricht, dass BRAHMS 1890 und 1893 zwei weitere Italienreisen mit WIDMANN zusammen unternahm und dass BRAHMS noch mindestens 20 erhaltene, teils überaus herzliche Briefe geschrieben hat. Andererseits gelangte AVINS, 136-141 gestützt auf WIDMANNs Tagebuch zum Schluss: „Tatsache ist, dass ihre Freundschaft nach dem Kaiser-Zwischenfall nie mehr ganz die alte Wärme zurückgewann, obwohl sich beide darum bemühten“.

Drucks 1837/38 nicht an Frankreich ausgeliefert hatte. Die entscheidende Rolle hatte dabei in der Tagsatzung der Thurgauer JOHANN KONRAD KERN gespielt.³⁴⁴ Die Resistenz der Schweizer Politik gegen französisch-restaurative Druckversuche war im breiten Volk ungemein gut angekommen; Frankreich und die Schweizer Kantone hatten bereits zum Krieg gegeneinander gerüstet, als LOUIS NAPOLÉON die Schweiz verlassen und so einem Waffengang den Boden entzogen hatte.

174 1856 bildete sich dann eine Achse Paris-Bern: NAPOLÉON III. hatte Frankreich nach Erfolgen im Krimkrieg gegen Russland europäisch wieder salonfähig gemacht, und Frankreich hatte nach dem Sturz METTERNICHS Österreich im Konzert der europäischen Grossmächte abgelöst. Ein Relikt aus der Zeit des Wiener Kongresses belastete die Eidgenossenschaft noch: Neuenburg war 1815 zugleich als schweizerischer Kanton *und* als Eigentum des preussischen Königs definiert worden. 1848 hatten die eidgenössisch gesinnten freisinnigen Republikaner in Neuenburg die pro-preussischen Royalisten gestürzt, dem Kanton eine liberale und demokratische Verfassung gegeben und eine entsprechende Regierung eingesetzt. Eine Londoner Erklärung der europäischen Mächte vom 24. Mai 1852 bestätigte aber den Anspruch des preussischen Monarchen auf Neuenburg. Am 2. September 1856 versuchten daraufhin die Royalisten einen Gegenputsch. Die Republikaner eroberten aber das Schloss (den Regierungssitz) zurück und nahmen 500 Royalisten gefangen. Der Preussenkönig verlangte umgehend deren Freigabe; der Bundesrat wollte diese nur gegen den Verzicht des Preussenkönigs auf seine Besitzansprüche gewähren. Dies lehnte der preussische König FRIEDRICH WILHELM IV. ab, brach die diplomatischen Beziehungen zur Schweiz ab und ordnete die Mobilmachung für einen Waffengang gegen die Schweiz an. Der Bundesrat entsandte zunächst den aus dem Sonderbundskrieg bewährten General GUILLAUME-HENRI DUFOUR in Sondermission zu Kaiser LOUIS NAPOLÉON III. nach Paris. Als die Mission erfolglos blieb, bot der Bundesrat am 20. Dezember 1856 seinerseits zwei Divisionen auf, und die Bundesversammlung wählte am 27. Dezember 1856 GUILLAUME-HENRI DUFOUR zum Oberbefehlshaber der Armee. Die Mobilmachung löste in der Schweiz Begeisterung aus. Der 1847 im Sonderbundskrieg zerbrochene nationale Zusammenhalt wurde wieder beschworen³⁴⁵. In dieser brenzlichen Situation begann LOUIS NAPOLÉON III. zu vermitteln und erreichte zunächst den Aufschub der beidseitigen Mobilmachung und des Waffengangs. Der Bundesrat aktivierte seinen besten Trumpf und entsandte den Thurgauer Ständerat JOHANN KONRAD KERN, den alten Vertrauten LOUIS NAPOLÉONS III. KERN hatte in Berlin, Heidelberg und Paris deutsches und französisches Recht studiert, 1848 als Kommissionspräsident der Tagsatzung die Bundesverfassung massgeblich geprägt und redigiert, aber eine Wahl in den Bundesrat abgelehnt. KERN brachte das Kunststück zustande, bei den Pariser Verhandlungen im März 1857 mit Sukkurs NAPOLÉONS III. Preussens König zum Verzicht auf das Eigentum an Neuenburg (nicht aber auf die Titel) zu bewegen, wie es dann der Vertrag vom 26. Mai 1857 festlegte. KERN blieb anschliessend bis 1881 in Paris, wurde dort schweizerischer Gesandter im Ministerrang und begründete damit die schweizerische Berufsdiplomatie.³⁴⁶

175 NAPOLÉON III. genoss also aus verschiedensten Gründen in der Schweiz breite Sympathien. Und dies nicht nur etwa bei radikalen Freisinnigen, sondern nicht weniger auch bei den im Sonderbundskrieg unterlegenen Katholisch-Konservativen; dies deshalb, weil er 1849 Papst PIUS IX. nach den radikalen Aufständen zur Wiedereinnahme des Kirchenstaates verholfen hatte. Nicht vergessen sollte man deshalb, dass NAPOLÉON III. als Staatspräsident am 2. Dezember 1851 von oben geputscht und sich ein Jahr später zum diktatorischen Kaiser ausgerufen, Anhänger des Parlamentarismus wie etwa den Aussenminister und

³⁴⁴ Vgl. mit Briefwechseln zwischen JOHANN KONRAD KERN, GUILLAUME-HENRI DUFOUR und LOUIS NAPOLÉON III. und mit weiteren spannenden Einzelheiten SCHOOP, Kern I, 48D und 122-136.

³⁴⁵ So dichtete etwa der Genfer Schriftsteller und Philosoph HENRI-FRÉDÉRIC AMIEL (1821-1881) aus diesem Anlass sein berühmtes patriotisch-militaristisches Lied "*Roulez tambours*".

³⁴⁶ Vgl. SCHOOP, Kern I, 16 und II, sowie SCHOOP, Thurgau I, 172-175.

Begründer der vergleichenden Politikwissenschaft ALEXIS DE TOCQUEVILLE (1805-1859) zunächst inhaftiert und dann ins innere oder den Dichter VICTOR HUGO (1802-1885) ins äussere Exil (auf die Kanalinseln Jersey, dann Guernsey) gezwungen und später missliebige Kritiker auf die Teufelsinsel und nach Neukaledonien hatte deportieren lassen³⁴⁷. Die Schweizer Sympathie für NAPOLÉON III. war also weder auf moralische noch auf republikanische Überlegenheit zurückzuführen. Aber sie erklärt einige Hintergründe des hitzigen Streits zwischen BRAHMS und WIDMANN.

176 NAPOLÉON III. hatte 1857 in Preussen also auch Ressentiments geweckt, als er für den Fall eines deutschen Angriffs auf die Schweiz einen französischen Kriegseintritt angedroht hatte. In Berlin war noch eine Rechnung offen. Als nun der Kanzler des Norddeutschen Bundes, OTTO VON BISMARCK 1870 zur spanischen Thronfolge nach dem Sturz der Bourbonen³⁴⁸ von 1868 mit der verkürzten Emser Depesche die Kriegserklärung NAPOLÉONS III. provoziert hatte, zeichnete sich nach bereits nach wenigen Wochen der deutsche Sieg ab. Am 2. September 1870 wurde NAPOLÉON III. bei Sedan gefangen genommen, und unmittelbar danach wurde in Paris die Republik ausgerufen. Die Belagerung der französischen Hauptstadt begann, und BISMARCK nutzte den siegreichen Feldzug, um auch die bis anhin widerstrebenden süddeutschen Fürsten dazu zu bewegen, den König von Preussen als Deutschen Kaiser anzuerkennen – eine nach dem preussischen Siege bei Königgrätz von 1866 gegen den österreichischen Kaiser politische verständliche Konsequenz, die zugleich den Streich des erzwungenen Reichsdeputationshauptschlusses von 1803 des nachmaligen französischen Kaisers NAPOLÉON I. BONAPARTE rächte, mit dem das 800 von KARL DEM GROSSEN begründete Heilige Römische Reich Deutscher Nation begraben worden war. Kurz vor dem Fall von Paris wurde also WILHELM I. von Preussen am 18. Januar 1871 zum Deutschen Kaiser proklamiert – für die Franzosen demütigender Weise ausgerechnet auf Schloss Versailles, dem Prunkstück des französischen Absolutismus.³⁴⁹ BISMARCK wurde damit Kanzler des gesamtdeutschen Reiches, gab ihm 1871 eine neue Reichsverfassung und löste damit den Deutschen Bund von 1815 definitiv auf.

177 Auf JOHANNES BRAHMS machten diese Ereignisse tiefen Eindruck. Er suchte sich im Oktober 1870 einige Verse aus dem 19. Kapitel der Geheimen Offenbarung des Johannes heraus³⁵⁰ und komponierte auf diesen Text eine dreiteilige Apotheose auf den Deutschen

³⁴⁷ Beredtes Zeugnis dieser brutalen Diktatur legen beispielsweise die Karikaturen HONORÉ DAUMIERS (vgl. etwa unter dem Link http://72.14.221.104/search?q=cache:nv_mMFkZ1IAJ:www.honore-daumier.com/daumier/default.asp+Daumier+UND+%C3%A9lections&hl=de&gl=ch&ct=clnk&cd=3) ab (zuletzt besucht am 05.06.2010).

³⁴⁸ NAPOLÉONS III. Gattin entstammte dem Haus der Bourbonen.

³⁴⁹ Mit dem Versailler Diktatfrieden von 1919 revanchierte sich dann der französische Premierminister und frühere Radikalsozialist GEORGES CLEMENCEAU (1841-1929) nach dem I. Weltkrieg an den Deutschen; dies nutzte ADOLF HITLER schliesslich als Vorwand zum Aufstieg, zur Nazidiktatur, zur Errichtung des „Tausendjährigen Reiches“ und zum II. Weltkrieg. Weitblick und Mässigung sind nicht nur menschenverachtenden Tyrannen fremd, sondern auch unter grossen Politikern eine Rarität.

³⁵⁰ Nämlich Offenbarung des Johannes 19,1.2.5-7.11.15.16:

I. Halleluja! Heil und Preis
Ehre und Kraft sei Gott, unserem Herrn!
Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte.
II. Lobet unseren Gott, alle seine Knechte,
Und die ihn fürchten, beide Kleine und Grosse.
Denn der Allmächtige Gott hat das Reich eingenommen.
Lasset uns freuen und fröhlich sein
Und ihm die Ehre geben.
III. Und ich sahe den Himmel aufgetan, und siehe,
ein weisses Pferd, und der darauf sass,
hiess Treu und Wahrhaftig,
und richtet und streitet mit Gerechtigkeit.
Und er tritt die Kelter des Weins

Kaiser und auf OTTO VON BISMARCK³⁵¹ in strahlendem D-Dur³⁵², das *Triumphlied* op. 55 für Bariton, Chor und Orchester, welches er dem Deutschen Kaiser WILHELM I. widmete; er unterzeichnete seinen Brief als „*Eurer kaiserlichen und königlichen Majestät alleruntertänigster JOHANNES BRAHMS*“.

178 BRAHMS also ein deutscher Chauvinist, ein hurrapatriotischer Nationalist?! Was sonst brachte einen so eigenständigen, unabhängigen und souveränen Geist wie JOHANNES BRAHMS nur dazu, einer ausgelaugten blaublütigen Dynastie solche Unterwürfigkeit zu bezeugen? Es lohnt sich, dieser Frage noch etwas nachzugehen. Erstens muss man sich bewusst sein, dass wir dazu neigen, Nationalismus heute generell durch die Brille traumatischer Erfahrung zweier Weltkriege und des Nationalsozialismus, der übelsten rassistischen und antisemitischen Terrorherrschaft in Europa zu deuten. Zu BRAHMS' Blütezeit hatten aber die Juden in Europa eben erst ihre Emanzipation errungen und waren rabiate Antisemiten erst eine randständige Minderheit. Zweitens spielen statt dessen für ein zutreffendes Verständnis BRAHMS' Herkunft und die deutsche Geschichte des 19. Jahrhunderts eine bedeutsame Rolle:

179 Seiner Herkunft nach ist JOHANNES BRAHMS Dithmarsche aus Heide. Die Dithmarscher Bauern hatten im 14./15. Jahrhundert eine entfernt der schweizerischen Eidgenossenschaft vergleichbare reichsunmittelbare Stellung mit Selbstverwaltung erreicht und sich lange erfolgreich gegen Unterwerfungsversuche schleswig-holsteinischer Fürsten und der dänischen Krone gewehrt; erst Mitte des 16. Jahrhunderts gelang den vereinten Adeligen Schleswig-Holsteins und Dänemarks die Eroberung des Marschlandes und die Unterwerfung der Nordseebauern. Damit gelangte Dithmarschen für drei Jahrhunderte unter die Herrschaft des dänischen Grosskönigreiches (dieses bestand damals aus Dänemark, Island, Grönland, den Färöern, Norwegen und Teilen Schwedens) und wurde zur tribut- und kriegsdienstpflichtigen sprachlichen Minderheit mit entsprechender Zurücksetzung. Vater BRAHMS' mageres Auskommen als Musikant in den Kneipen der Hafenstadt Hamburg hatte bereits den kleinen JOHANNES genötigt, bei diesem nächtlichen Musizieren mitzuwirken. Der junge BRAHMS hatte die Schattenseiten des Lebens kennen gelernt. Deutschsprachig, war er doch bloss dänischer Secondo. Die Chance, aus randständiger Unterschicht aufzusteigen, war Limes null. Zudem stand Deutschland seit dem Wiener Kongress ohne innere Einigung da und im Schlepptau der reaktionären eisernen Faust des österreichischen Kanzlers CLEMENS WENZEL Fürst VON METTERNICH. Deutschland litt an den Folgen seiner

des grimmigen Zorns des allmächtigen Gottes.
Und er hat einen Namen geschrieben
auf seinem Kleide und auf seiner Hüfte also:
Ein König aller Könige, und ein Heer aller Herren.
Halleluja! Amen!

³⁵¹ Vgl. OREL, 159 gegenüber 145f: vgl. auch Rz. 70 hiervoor! Noch 1866 hatte BRAHMS zu *Beginn* des Preussisch-Österreichischen Krieges 1866 demgegenüber gemeint: „Ob sie sich nun sieben oder dreissig Jahre schlagen, es wird ebenso wenig für die Menschheit geschlagen als damals, als sie sich siebenunddreissig Jahre schlugen“.

³⁵² D-Dur ist die stärkste aller Tonarten und meint Sieg, siegreiches Überwinden, Erlösung, Ruhm, höchstes Licht und siegreiches Heldentum. In D-Dur notiert sind beispielsweise die Symphonien Nr. 53 „*L'Impériale*“ Hob I:53 von JOSEPH HAYDN, Nr. 31 (KV 297, „*Pariser*“), Nr. 35 (KV 385, „*Haffner*“) und Nr. 38 (KV 504, „*Prager*“) von WOLFGANG AMADEUS MOZART, Nr. 2 op. 36 sowie das Finale der Nr. 9 op. 125 von LUDWIG VAN BEETHOVEN, weiter die Symphonien Nr. 1 D 82 und Nr. 3 D 200 von FRANZ SCHUBERT, Nr. 2 op. 73 von JOHANNES BRAHMS, Nr. 3 op. 29 („*Polnische*“) von PIOTR TSCHAIKOWSKI, Nr. 6 op. 60 von ANTONIN DVOŘÁK, Nr. 1 („*Titan*“) und Nr. 9 von GUSTAV MAHLER, aber auch die *Missa solennis* von LUDWIG VAN BEETHOVEN oder die Violinkonzerte LUDWIG VAN BEETHOVENS (op. 61), PIOTR ILLJITSCH TSCHAIKOWSKYS (op. 35) und von JOHANNES BRAHMS (op. 77).

Zerschlagung von 1806 durch NAPOLÉON BONAPARTE. Zur Zeit des Rumpfparlaments in der Frankfurter Paulskirche war BRAHMS erst 15jährig³⁵³.

180 1848-1851 entwickelte sich nun der dreijährige Krieg zwischen Dänemark und Schleswig, der durch das Londoner Protokoll vom 8. Mai 1852 ohne wesentliche Veränderung des Status quo ante beendet wurde: Die dänische Herrschaft über die Herzogtümer sollte fortbestehen, aber ihre Eigenständigkeit beachten. Als dann aber der dänische König CHRISTIAN IX. in seiner Novemberverfassung von 1863 Schleswig vertragswidrig in das dänische Kerngebiet mit einbezog, kam es 1864 nach einem unerfüllten Ultimatum des preussischen Kanzlers OTTO VON BISMARCK zum deutsch-dänischen Krieg, in den BISMARCK auch das Kaiserreich Österreich einzubinden verstand und der mit einer umfassenden Niederlage Dänemarks endete: Im Frieden von Wien vom Oktober 1864 wurde Schleswig-Holstein (und damit BRAHMS' engere Heimat Dithmarschen) zum deutsch-österreichischen Kondominium, welches im Vertrag von Gastein vom 14. August 1865 aufgeteilt wurde: Holstein sollte an Österreich fallen, Schleswig an Preussen.

181 Doch bereits im folgenden Jahr liess BISMARCK handstreichartig auch Holstein besetzen und provozierte den Deutschen Krieg, den Preussen in der Schlacht bei Königgrätz in Böhmen gegen Österreich als Anführer des Deutschen Bundes am 3. Juli 1866 für sich entschied. Damit hatte Preussen das eigentliche Ziel erreicht: Österreich als Vormacht im Deutschen Bund zu ersetzen. Diesen Krieg verfolgte BRAHMS 1866 während der Niederschrift der Schlussfuge des III. Satzes seines *Deutschen Requiems* gebannt von Winterthur und Zürich aus. Mit der Annexion Holsteins im Frieden von Prag schaffte BISMARCK die Vereinigung Schlesiens und Holsteins zu einem deutschen Bundesland; er schuf den Norddeutschen Bund als Vorstufe zur Vereinigung ganz Deutschlands. Für BRAHMS, der seit 1863 in Wien lebte, aber genau in dieser Zeit über eineinhalb Jahre von der Hauptstadt des österreichischen Kaiserreichs abwesend war, war damit gewissermassen die volle Einbürgerung als Deutscher geschafft. Was Frankreich längst hatte, hatte nun wenigstens Norddeutschland geschafft – 1871 sollte es vollendet werden. Und es wurde durch einen deutschen Monarchen und seinen Kanzler bewältigt.

182 In der *Schweiz* war der Deutsch-Französische Krieg – sicherlich u.a. aus Sympathie für NAPOLÉON III. – ganz anders wahr genommen worden. Frankreich hatte Ende Januar 1871 vor dem Deutschen Reich im Ringen um die europäische Vorherrschaft kapitulieren müssen; der französische Kaiser NAPOLÉON III. war gestürzt, und die 3. Republik wurde ausgerufen. Dies war erst recht die Staatsform der Schweiz; die Sympathien konnten nur noch mehr steigen. Derweil vereinigte sich der Norddeutsche Bund mit den süddeutschen Staaten zum Deutschen Reich, und OTTO VON BISMARCK wurde Reichskanzler. Die zur Entsetzung der Festung Belfort ausgeschickte, aber in der Schlacht an der Lisaine geschlagene und danach zum Rückzug gezwungene zweite französische Loire-Armee (Armée de l'Est) unter General CHARLES DENIS SAUTER BOURBAKI (bekannt geworden als „Bourbaki-Armee“³⁵⁴) wurde von den Deutschen unter General EDWIN VON MANTEUFFEL bei Pontarlier eingekesselt; BOURBAKI wurde seines Kommandos enthoben. Sein Nachfolger General JUSTIN CLINCHANT bat die Schweiz in hoffnungsloser Lage um militärisches Asyl.

183 Die Lage war für die Schweiz vertrackt: Würden die Deutschen das 1856 mit Hilfe des nun geschlagenen und gefangenen NAPOLÉON III. an die Schweiz verloren gegangene Neuenburg durch einen Angriff auf die fliehende und von der Schweiz bei Verrières aufgenommene Bourbaki-Armee bei dieser Gelegenheit zurückholen? Die Schweiz widerstand dem Duckmäusertum und wurde ihrem Ruf als neutraler Staat mit langjähriger

³⁵³ Immerhin vertonte BRAHMS dann 1851, 1858 und 1859 insgesamt fünf Gedichte des Dichters, Juristen, Gelehrten und württembergischen Abgeordneten im Rumpfparlament der Frankfurter Paulskirche, LUDWIG UHLAND (1787-1862), nämlich als op. 7 Nr. 6, op. 19 Nr. 2-4 und op. 47 Nr. 3.

³⁵⁴ Vgl. EDOUARD CASTRES: Bourbaki-Panorama (1881), in Luzern zu besichtigen seit 1889.

Asyltradition gerecht: Der Schweizer General HANS HERZOG bot Truppenkontingente der teilweise bereits wieder demobilisierten Schweizer Armee an die Neuenburger Grenze auf, derweil 87'000 erschöpfte, halb erfrorene und ausgehungerte französische Soldaten mit 12'000 Pferden vom 1. bis zum 3. Februar 1871 im Vallée de Joux, bei Les Verrières, bei Sainte-Croix und bei Vallorbe die französisch-schweizerische Grenze überschritten, entwaffnet und danach während sechs Wochen an 190 Orten in allen Kantonen der Schweiz ausser dem Tessin interniert wurden.

184 Deutschland verzichtete schliesslich auf ein Nachsetzen nach Neuenburg, wohl deshalb, weil König FRIEDRICH WILHELM IV. 1857 ausdrücklich auch im Namen seiner Nachkommen auf das Eigentum an Neuenburg verzichtet hatte. 1700 Franzosen starben in der Schweiz; Spitäler und Lazarette waren übervoll von den 18'000 verletzten und kranken Franzosen. Die Schweizer Bevölkerung empfand verbreitet tiefes Mitleid mit den glücklosen Franzosen. Allein die Stadt Bern beherbergte 4'000, die Stadt Zürich 3'500 Bourbaki-Soldaten in Kirchen, Schuppen, Kornhäusern und eilends erstellten Baracken, die in beiden Städten von der Bevölkerung mit Jubel und Musik (sic!) begrüsst und mit enormen freiwilligen Geld- und Naturalien-Spenden anhaltend unterstützt wurden.³⁵⁵ Alsbald sollten die französischen Soldaten wieder nach Frankreich zurückkehren.

185 Just während der Internierungszeit aber bereitete die deutsche Kolonie in Zürich eine Friedensfeier vor. Bereits am 31. Januar 1871 lud ein Zeitungsinserat die „hier wohnenden Deutschen“ und „alle Schweizer, die Freunde der deutschen Sache sind“ in die damalige Tonhalle am heutigen Sechseläuteplatz ein. Dies empfanden viele Schweizer als Provokation. Flugblätter gegen die „Frohlockung über den Mord an einer Schwesterrepublik“ begannen zu zirkulieren. Es half nichts, dass die deutsche Siegesfeier daraufhin mit Blick auf die Internierten auf den 9. März 1871 verschoben wurde, weil sich fatalerweise auch der Rücktransport der Franzosen um einige Tage (auf den 13.-23. März 1871) verzögerte. Die 900 Teilnehmer des deutschen Friedenscommerces wurden von einer drohenden Menschenmasse erwartet, angepöbelt und ausgepiffen. Alsbald begannen erste Gewalttätigkeiten; die Scheiben der Tonhalle gingen unter einem Steinhagel in Brüche. Einigen internierten französischen Offizieren gelang es, mit einer List in die Tonhalle in den Bankettsaal vorzudringen und mit Säbeln dreinzuschlagen, was deutsche Festteilnehmer mit Stuhlbeineinsatz quittierten. Beruhigungsaufrufe von Behörden, Polizei und Offizieren wurden mit Hohngelächter quittiert; die Polizeikräfte waren viel zu schwach. Es folgten vier Stunden Krawall. Erst Militäreinsatz verschaffte Ruhe. 29 Krawallteilnehmer wurden inhaftiert. Zurück blieben Scherben, zerfetzte deutsche Flaggen und eine zerstörte „Germania, am Rheine wache haltend“.

186 Scharfe Pressekommentare folgten. An den folgenden beiden Tagen griffen einige hundert Männer die von Truppen streng bewachte Strafanstalt Oetenbach an und versuchten, die inhaftierten Krawallteilnehmer zu befreien. Am 11. März 1871 ersuchte die Zürcher Stadtregierung den Bundesrat um Entsendung von Bundestruppen, denn „Es steht eine Revolution bevor von unklarem, aber drohendem Charakter.“ Als diese eintrafen, war der Spuk vorüber; die Krawalle hatten fünf Tote und viele Verletzte gefordert. Ein Kriegsgericht verurteilte vier französische Offiziere zu Gefängnis und Bussen; ein eidgenössisches Geschworenengericht verhängte Gefängnis- und Geldstrafen gegen 35 einheimische Krawallteilnehmer.

187 Im Zürcher Kantonsrat wurde von „*Deutschenhass*“ gesprochen, was in der Schweiz und im Deutschen Reich neue Polemiken auslöste.³⁵⁶ Zahlreiche Deutsche, darunter viele Professoren verliessen die Schweiz. Auch der steinreiche Kaufmann und Kunstmäzen OTTO

³⁵⁵ SCHÖNAUER, 55; LEUENBERGER/ERNE, 86-88.

³⁵⁶ Darauf spielt BRAHMS in seiner Kontroverse mit WIDMANN offensichtlich auch an.

WESENDONCK³⁵⁷ verkaufte daraufhin 1872 seine herrschaftliche Villa in Zürich-Enge³⁵⁸ und übersiedelte nach Dresden.

188 Nicht verlassen hat Zürich der Geiger und Dirigent FRIEDRICH HEGAR, Freund von JOHANNES BRAHMS, der 1868 auch die nachkomponierte Nr. 5 des Deutschen Requiems geprobt und BRAHMS' Requiem zuvor als erster in der Schweiz aufgeführt hatte. Ihm war es zu verdanken, dass BRAHMS sein Triumphlied bereits 1874 just in Zürich und erneut aus Anlass der Einweihung der neuen Tonhalle an ihrem heutigen Ort 1895 eigenhändig dirigierte.

189 An diesen Kontext knüpfte BRAHMS 1888 auch bei seiner Thuner Komposition der *Fest- und Gedenksprüche* op. 109 an, die er zur Zeit seiner scharfen Auseinandersetzung mit WIDMANN schrieb und mit denen er seiner Vaterstadt Hamburg dann das Ehrenbürgerrecht – „die schönste Ehre und grösste Freude, die mir von Menschen kommen kann“ – verdankte und die im September 1889 uraufgeführt wurden.³⁵⁹

190 Bei alledem muss aber ein scharfer Unterschied gemacht werden zwischen dem romantisch-deutschnationaler Gesinnung und dem bei *Neudeutschen* „kultivierten“ Antisemitismus. RICHARD WAGNER und seine zweite Frau COSIMA WAGNER-LISZT, Tochter FRANZ LISZTS, begannen auf ihrer Liegenschaft Wahnfried in Bayreuth zusammen mit dem britisch-deutschen Schriftsteller HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN (1855-1927)³⁶⁰ jenen *Wahnfried-Zirkel* zu pflegen, dessen Antisemitismus WAGNER bereits 1850 – mutig versteckt hinter dem Pseudonym FREIGEDANK – mit seinem unsäglichen Aufsatz gegen seinen verstorbenen Förderer FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY³⁶¹ vorweg genommen hatte und der in vielfältigen Formen vorab unterschichtiger und frustrierter kleiner Geister³⁶² seit der Judenemanzipation seine traurigen Blüten zu treiben begonnen hatte. Von BRAHMS findet man nicht nur keine solchen Äusserungen; seine Freunde JOSEPH JOACHIM, JOHANN STRAUSS junior und EDUARD HANSLICK³⁶³ oder HERMANN LEVI hatten jüdisches Blut in ihren Adern fließen. Und als 1895 der politische Opportunist und nachmals prägend langjährige

³⁵⁷ Förderer RICHARD WAGNERS (1813-1883), erster Inhaber der Aufführungsrechte von WAGNERS *Ring des Nibelungen* und Gatte MATHILDE WESENDONCKS, die mit dem Gast des Ehepaars RICHARD WAGNER 1852/53 ein Verhältnis hatte und der die *Wesendonck-Lieder* gewidmet sind. Vgl. HILDEBRANDT, 45-61; WALTON, 81. Nach KALBECK, Brahms II, 225 erzählte FRIEDRICH HEGAR, dass "BRAHMS damals wie später bei WESENDONCKS verkehrt und ein lebendiges Interesse an den Tag gelegt habe für alles, was man dort über WAGNER erfahren konnte. So habe er die ersten Skizzen zu ‚*Tristan und Isolde*‘ und eine Klaviersonate, sowie die von WAGNERS eigener Hand geschriebene ‚*Rheingold*‘-Partitur ‚mit einer gewissen Ehrfurcht‘ betrachtet, wie er überhaupt damals immer mit großem Respekt von WAGNER gesprochen habe.“

³⁵⁸ Heute das Rietberg-Museum.

³⁵⁹ BRAHMS selber: „Es sind drei kurze, hymnenartige Sprüche für achtstimmigen Chor a capella, die geradezu für nationale Fest- und Gedenktage gemeint sind, und bei denen recht gern gar ausdrücklich Leipzig, Sedan und Kaiserkrönung angegeben sein dürften. (Doch besser nicht!)“ Hier zit. nach OREL, 214. Mit *Leipzig* spielt BRAHMS auf die Völkerschlacht von Leipzig an, die NAPOLÉON I. BONAPARTE im Oktober 1813 verloren und die also seine Verbannung nach Elba ausgelöst hatte; mit *Sedan* meint BRAHMS die Gefangennahme NAPOLÉONS III. bei Sedan im Deutsch-Französischen Krieg anfangs September 1870 und mit *Kaiserkrönung* die Erhebung des preussischen Königs WILHELM I. zum Deutschen Kaiser im Januar 1871 im Spiegelsaal zu Versailles.

³⁶⁰ HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN: *Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts*. 1898 wurde dann das Standardwerk des theoretischen Rassenantisemitismus.

³⁶¹ FREIGEDANK alias RICHARD WAGNER: *Das Judentum in der Musik*. Nachzulesen unter dem Link: <http://mydocs.strands.de/MyDocs/05845/05845.pdf> (zuletzt besucht am 05.06.2010).

³⁶² OTTO GLAGAU, WILHELM MARR, ADOLF STOECKER, GOTTLIEB A. SCHÜLER, EUGEN DÜHRING, THEODOR FRITSCH, OTTO BÖCKEL. Oberschichtig waren unter den erklärten Antisemiten Prof. HEINRICH VON TREITSCHKE und GEORG Ritter von SCHÖNERER. Vgl. mit sprechenden Texten der verhinderten Emporkömmlinge OOMEN/SCHMID.

³⁶³ Dem Musikkritiker EDUARD HANSLICK hat JOHANNES BRAHMS beispielsweise seine wunderbaren Walzer für Klavier zu vier Händen op. 39 gewidmet.

Wiener Bürgermeister (1897-1910) CARL LUEGER mit antisemitischen Parolen die Christlichsozialen zum 1. Wahlsieg gegen die Liberalen seit dem Bestehen demokratischer Wahlen in Wien führte, kommentierte BRAHMS trocken und klar: „Antisemitismus ist Wahnsinn!“³⁶⁴ So ist auch das Fehlen jeglicher Bezugnahme auf *Christus* im Deutschen Requiem zu verstehen: BRAHMS schuf damit ein Requiem auch für Juden und hob diese Gattung aus christlicher Engführung hinaus.³⁶⁵

6 BRAHMS und die Schweiz

6.A BRAHMS in der Schweiz

191 1866 bereits hatte BRAHMS das Berner Oberland durchstreift.³⁶⁶ 1874 befand er sich als Ehrengast am Zürcher Musikfest. Und gleichen Jahres weilte BRAHMS nur einige Wochen später noch während seines Urlaubs in Rüslikon bei Zürich zum erstenmal für zwei Tage zusammen mit FRIEDRICH HEGAR in Bern in der Mietwohnung bei JOSEPH VICTOR WIDMANN an der Bundesgasse Nr. 185 im Rothen Quartier und spielte auf dem eben erst kurz zuvor in Bern eingetroffenen GRAF-Flügel BEETHOVENS³⁶⁷ mehrere Präludien und Fugen JOHANN SEBASTIAN BACHS. Weil das Instrument indessen kaum mehr klang, spielte BRAHMS alsbald auf dem anderen Instrument weiter. Und wegen Platzmangels in seiner doch recht engen Wohnung suchte WIDMANN alsbald einen Käufer und liess zu diesem Zweck BEETHOVENS Instrument ab 1877 beim Musikhaus Hug in Zürich zum Verkauf ausstellen; 1883 gelangte das Instrument als Exponat an die Landesausstellung nach Zürich, anschliessend an eine Ausstellung nach Manchester, bevor es 1889 nahezu unentgeltlich ans *Beethovenhaus* Bonn veräussert wurde, wo es heute noch steht. Aber Bern ist die einzige Stadt der Welt, die mit Fug und Recht von sich behaupten kann, hier habe BRAHMS auf BEETHOVENS eigenem Flügel BACH gespielt!

6.B BRAHMS' Schaffen in der Schweiz

192 BRAHMS hat insbesondere Berge und Seen sehr geliebt. Er hat ungefähr jedes achte, nämlich total zumindest 17 Werke, wovon 14 seiner insgesamt 123 mit Opuszahlen versehenen Werke ganz und weitere mindestens drei teilweise in der Schweiz komponiert:

³⁶⁴ HEUBERGER, 82, hier zit. nach BRACHMANN, Religion, 132.

³⁶⁵ So auch bereits BRACHMANN, Religion, 132.

³⁶⁶ KALBECK, Brahms II, 224f: „Schon am 22. April 1866 hatten KIRCHNER und BRAHMS das neue *G-dur*-Sextett bei BILLROTH vierhändig gespielt; später übernahm dieser selbst bei einer Aufführung nach dem Original die zweite Bratsche – er hatte das Instrument erst kurz vorher behandeln gelernt – und am 17. Mai schreibt er seinem »lieben BRAHMS« eine genaue Tour durchs Berner Oberland vor. BRAHMS dankte ihm (noch aus Winterthur, von dem er gelegentlich nach Zürich hinüberzufahren pflegte) für die freundliche Aufmerksamkeit und meldete, daß er, ohne seinen Rat abzuwarten, diesen bereits aufs schönste und genaueste befolgt habe. Die ‚herrliche Tour‘ über Bern, Thun, Thuner See, Interlaken, Himmelflüe, Grindelwald, Lauterbrunnen, Mürren, Selisberg, Flüelen, Luzern und Zug sei bereits absolviert, und er werde jetzt in Zürich Logis suchen, um von den Herrlichkeiten der Alpenwelt bald noch öfter und mehr zu sehen. Am 22. Juli machten sie zusammen mit KIRCHNER eine Partie nach Rapperswyl.“

³⁶⁷ WIDMANN, Brahms, 21 und 36. Details bei GEISER, 178-213, speziell 198!

- a. Deutsches Requiem op. 45 Nr. 3 Schlussfuge, Nr. 4 und Nr. 6 (Winterthur und Zürich 1866);
- b. Symphonie Nr. 1 c-moll, 4. Satz op. 68 (1868 Notation des Alhornthemas);
- c. Lieder op. 61-65 (ohne op. 63 Nr. 5) (Rüschlikon 1874)
- d. Kleine Hochzeitskantate auf einen Text GOTTFRIED KELLERS WoO 16 (Rüschlikon 1874)
- e. Cellosonate F-Dur op. 99 (Thun 1886);
- f. Thuner Sonate für Violine und Klavier A-Dur op. 100 (Thun 1886), im Eingangsthema mit dem Zitat von Walters Preislied aus WAGNERS Meistersingern³⁶⁸;
- g. Klaviertrio c-moll op. 101 (Thun 1886);
- h. Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll op. 102 (Thun 1887);
- i. Lieder und Gesänge op. 104-107 und 109³⁶⁹;
- j. 3. Sonate für Violine und Klavier d-moll op. 108 (Thun 1888) und
- k. Eventuell die Skizze zum Seitensatz der Tragischen Ouverture op. 81 („Symphoniesatz“ (1868)³⁷⁰.

6.C Uraufführungen von BRAHMS-Werken in der Schweiz

193 Mindestens zwei seiner Orchesterwerke mit Opuszahl wurden unter dem Dirigat von BRAHMS selber vollständig in der Schweiz öffentlich uraufgeführt:

- a. in *Zürich* die *Nänie* op. 82 am 6. Dezember 1881;
- b. in *Basel* der *Gesang der Parzen* op. 89 am 10. Dezember 1882.

Bereits im November 1865 hatte BRAHMS in *Zürich* seine *Variationen über ein Thema von Paganini a-moll* op. 35 zur Uraufführung gebracht.

194 Mindestens *teilweise* in der Schweiz öffentlich uraufgeführt wurden ausserdem folgende Opuszahlen der Werke von BRAHMS:

- c. in *Zürich* am 17. September 1868 im Beisein des Komponisten Probe und Aufführung von Nr. 5 des Deutschen Requiems op. 45 durch FRIEDRICH HEGAR;
- d. in *Basel* am 4. März 1869 vom Basler Musikdirektor AUGUST WALTER die beiden Chorlieder „*Fragen*“ (Text: slawisch) op. 44 Nr. 4 sowie „*Und gehst Du über den Kirchhof*“ (Text: PAUL VON HEYSE) op. 44 Nr. 10³⁷¹;
- e. in *Basel* am 5. Februar 1884 zwei Duette für Sopran, Alt und Klavier: „*Phänomen*“ (Text: JOHANN WOLFGANG GOETHE) op. 61 Nr. 3 und „*Die Boten der Liebe*“ (Text: JOSEF WENZIG) op. 61 Nr. 4³⁷²;
- f. in *Basel* am 24. Oktober 1885 das Quartett für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Klavier „*O schöne Nacht*“ (Text: GEORG DAUMER) op. 92 Nr. 1³⁷³;
- g. in *Basel* am 14. Dezember 1890 das Duett für Sopran, Alt und Klavier: „*Die Schwestern*“ (Text: EDUARD MÖRIKE) op. 61 Nr. 1³⁷⁴.

Aber dies ist noch nicht alles ...

³⁶⁸ Dazu vgl. Rz. 93 mit Fn. 201 hiervor.

³⁶⁹ Dazu vgl. Rz. 158 und 189 hiervor.

³⁷⁰ Vgl. Rz. 61 mit Fn. 132 hiervor.

³⁷¹ Vgl. OREL, 254.

³⁷² Vgl. GERBER, 196.

³⁷³ Vgl. OREL, 255; GERBER, 196.

³⁷⁴ Vgl. GERBER, 196.

6.D Bern: Hauptort BRAHMSScher VETTERnwirtschaft!

195 BRAHMS war in den Konzerten der Musikgesellschaft und des Orchestervereins der Stadt Bern von 1915 bis 1965 der am drittmeisten gespielte Komponist.³⁷⁵ Bern hatte und hat allen Grund, BRAHMS besonders zu pflegen:

196 BRAHMS hatte sich 1869 überlegt, sich bei der Berner Liedertafel zu bewerben, es dann aber – gewitzigt durch seine Wiener Erfahrung mit den Mühen des Organisierens – bleiben lassen. Und doch hat BRAHMS der jungen Bundeshauptstadt Sternstunden beschert:

197 Vor ihrer öffentlichen Uraufführung³⁷⁶ hat BRAHMS seine drei Werke op. 99-101 wohl spätestens anfangs August 1886³⁷⁷ an einem Sonntag mit den Brüdern FRIEDRICH und JULIUS HEGAR wohl im Beisein von CARL MUNZINGER³⁷⁸ privat in JOSEPH VICTOR WIDMANN'S Haus an der Bundesgasse 38 in Bern aufgeführt³⁷⁹.

198 Und am Mittwochabend, 29. September 1886 muss BRAHMS zusammen mit HERMINE SPIES das Lied „*Wie Melodien zieht es mir*“ op. 105 Nr. 1 in Bern bei JOSEPH VICTOR WIDMANN zuhause an der Bundesgasse 38 – „zur Halbierung des Schmerzes“ im Beisein auch von Prof. FERDINAND VETTER, von dessen Ehefrau und WIDMANN'S Stieftochter ELLEN VETTER-BRODBECK und von Prof. ALFRED STERN privat aufgeführt haben, wie sein Brief vom Donnerstag 23. September 1886 an WIDMANN mit der Androhung der „scharfen Liederfolter“

³⁷⁵ DE CAPITANI, 207 samt Beleg. Spitzenreiter war LUDWIG VAN BEETHOVEN mit 230 Aufführungen, es folgten WOLFGANG AMADEUS MOZART (208), JOHANNES BRAHMS (115), JOSEPH HAYDN (76), ROBERT SCHUMANN (61) und FRANZ SCHUBERT (59). Natürlich war BRAHMS nicht nur in Bern oder in der Schweiz häufig gespielt; selbst in Frankreich wurde er im 20. Jahrhundert ausgesprochen geschätzt; dies zeigt etwa die Tatsache an, dass eine der grössten Erfolgsautorinnen im Frankreich des 20. Jahrhunderts seinen Namen für den Titel eines ihrer Romane verwendete, nämlich FRANÇOISE SAGAN: *Aimez-vous Brahms* Deutsch *Lieben Sie Brahms ... Roman. Übersetzt* von HELGA TREICHL. Bergisch Gladbach 1997, ISBN 3-404-12627-0.

³⁷⁶ Die Sonate für Violoncello und Klavier F-Dur op. 99 in Wien am 24. November 1886 (HAUSMANN/BRAHMS), die Sonate für Violine und Klavier A-Dur op. 100 in Wien am 2. Dezember 1886 (HELLMESBERGER/BRAHMS) und das Klaviertrio c-moll op. 101 in Budapest am 20. Dezember 1886 (HUBAI/POPPER/BRAHMS).

³⁷⁷ Vgl. Rz. 97 hiervor. WIDMANN, Brahms, 50: „Die Sonate für Cello und Klavier Opus 99, die Sonate für Violine und Klavier Opus 100, das Trio für Pianoforte, Violine und Cello Opus 101 sind die Hauptzeugen seines Schaffens im ersten Thuner Sommer, lauter Werke, die sich durch herrlichste Frische der Phantasie auszeichnen; sie wurden *alle drei zuerst in meinem Hause gespielt*.“ WIDMANN, Brahms, 74 zitiert dafür freilich aus dem Gedächtnis fälschlicherweise eine Karte von BRAHMS vom 26. Mai 1887: „Kalte und traurige Pfingsttage in fröhliche und helle Weihnacht zu verwandeln, wird Ihnen aufs schönste gelingen. Und da nebenbei ein kleines Musikfest statt hat, so füttern Sie die Musikanten Sonntags nicht zu üppig, damit geübt werden kann, und wir zur Belohnung ins Schänzli gehen dürfen!“ WIDMANN erläutert (ebd., 75): „Das ‚kleine Musikfest‘ bestand in einem Hauskonzert, bei dem ausser BRAHMS die von Zürich herbeigereisten Brüder HEGAR, Violine und Cello, mitwirkten, wobei neueste Kompositionen von BRAHMS nach dem Manuscript gespielt wurden.“ Dabei handelt es sich genau um op. 99-101, und mutmasslich dürfte dies am Sonntag, den 20. Juni 1886 passiert sein. Die Violinsonate op. 100 inspirierte JOSEPH VICTOR WIDMANN denn auch zu seinem Gedicht „*Thunersonate von JOHANNES BRAHMS*“ (vgl. KALBECK, Brahms IV, 4):

»Nun aber hat sich hier am See entschungen
Ein Saitenton, wie wir ihn nie gehört, und
Du hast das Land, sangfroh in alter Zeit,
Mit Deinem Lied zu neuem Ruhm geweiht.«

³⁷⁸ Vgl. KALBECK, Brahms IV, 8f. BRAHMS hatte sich 1869 überlegt, sich bei der Berner Liedertafel zu bewerben; statt dessen wurde dann CARL MUNZINGER, Grossneffe des 1. Solothurner Bundesrates JOSEPH MUNZINGER, erster Musikdirektor der Stadt Bern, Leiter der Liedertafel und ab 1884 auch des Cäcilienvereins! Vgl. PUSKÁS, 868f; OREL, 148, sowie Rz. 44 mit Fn. 82 hiervor.

³⁷⁹ WIDMANN, Brahms, 75.

erschliessen lässt, wonach „die Strafe ... dem Verbrechen auf dem Fusse“ folge.³⁸⁰ Zuvor hatte HERMINE SPIES das Lied mit BRAHMS zusammen allein vor ihrer Schwester MINNA SPIES bereits in Thun gesungen, wie diese selbst später in einem Gedenkbuch bezeugte: „HERMINE sang dazu. Zwei neue, noch ungedruckte Lieder lagen auf dem Notenpult des Flügels, ‚Immer leiser wird mein Schlummer‘ und ‚Wie Melodien zieht es‘. BRAHMS begleitete.“

199 1891 allerdings kam BRAHMS – anders als 1895 zur Einweihung der neuen Tonhalle in Zürich – nicht nach Bern zur 700-Jahrfeier der Stadtgründung. Zu diesem Anlass wurden bei der Eröffnungsfeier im Münster BRAHMS' 1888 in Thun komponierte *Fest- und Gedenksprüche* op. 109 gesungen³⁸¹. BRAHMS war zu dem Fest eingeladen und gebeten worden, das Chorwerk selbst zu dirigieren. In einem auf ein Depeschenformular geschriebenen launigen Brief aus Ischl lehnte BRAHMS mit den Worten ab: „Ich habe versprochen, telegraphisch zu seufzen, wenn ich nicht komme. Hier also! Weh! Ach! Oh! Zu beliebiger Auswahl. Der Grund? Erschreckt hat mich zwar im „Festführer“ die harte Bestimmung, dass man zerbrochene Wagenfenster bezahlen muss, aber sie hätte mich nicht abgehalten, wenn ich nur gleich in den Wagen, statt für zwanzig Stunden in die Eisenbahn, hätte steigen können. Im Ernst aber ist mir mein Ausbleiben sehr leid, denn für meinen Geschmack ist nicht wohl ein geeigneteres Fest zu denken. Hoffentlich finden Sie einen jungen, hübschen, blondgelockten Komponisten, der mehr auf derlei Scherze hört als Ihr herzlichst grüssender J.B.“³⁸²

200 Sollte dies Berner Stolz verletzen, so sei zum Trost daran erinnert, dass JOHANNES BRAHMS die Verleihung des Ehrendoktorats der Universität Cambridge 1876³⁸³ und 1892³⁸⁴ zweimal verschmähte, weil er die lange Reise über den Ärmelkanal verabscheute und weil man dort ja „aus dem Frack und der weissen Halsbinde gar nicht herauskomme“³⁸⁵.

201 So oder so: FERDINAND VETTER hatte also allen Grund, für BRAHMS in der Französischen Kirche in Bern eine Gedenkfeier durchführen zu wollen. Er hatte in Gegenwart des Meisters Sternstunden erleben dürfen. BRAHMS' unbändige Freude an Humor und Selbstironie lässt einen als Fazit ziehen: Von Thun aus hat BRAHMS Bern zum Hauptort seiner VETTERwirtschaft gemacht!

7 Ausblick

202 Dennoch ist es keine Katastrophe, wenn FERDINAND VETTERS Totenfeier für BRAHMS in der Französischen Kirche bis heute wegen des Vetos der Synode nicht statt gefunden hat. BRAHMS benötigt keine Totenfeier. Ihm selber gelten die letzten Worte seines *Requiem*s – auch und gerade in der Französischen Kirche: *Lass ihn ruhen, denn seine Werke folgen ihm nach*. Anders als einige „Wunder“ in der Französischen Kirche ist sein Requiem in keiner Note Blendwerk.

³⁸⁰ Vgl. Rz. 97 hiervor.

³⁸¹ OREL, 214. Vgl. dazu Rz. 200 mit Fn. 383 hiernach.

³⁸² WIDMANN, Brahms, 98.

³⁸³ GERBER, 189f; vgl. aber auch Rz. 61 hiervor. Desgleichen hatte BRAHMS 1889 das Ehrenbürgerrecht seiner Heimatstadt Hamburg angenommen, die ihn doch ehemals nach eigenem Bekunden schwer enttäuscht hatte, als sie ihn als Leiter der Hamburger Philharmonischen Konzerte 1863 übergab (vgl. OREL, 108). Just dieses Ehrenbürgerrecht verdankte BRAHMS mit den in Thun komponierten *Fest- und Gedenksprüchen* op. 109, aus denen der Singkreis Wohlen unter PATRICK RYF einmal das „*Wenn ein starker Gewappneter*“ (Nr. 2) gesungen hat.

³⁸⁴ OREL, 202.

³⁸⁵ WIDMANN, Brahms, 101f; OREL, 186f, 195 und 202.

8 Literatur

1. AVINS STYRA, in: Music and Letters 87 (2006) 136-141..
2. BECKER HEINZ: Artikel *Gungl*, Joseph. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Ezyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949ff, Bd. 5, Sp. 1121f.
3. BECKER HEINZ: Die *Kammermusik* von Johannes Brams. Einführung zu: Johannes Brahms: Kammermusik. Gesamtausgabe. Deutsche Grammophon Gesellschaft 104'973-104'987, 4-6.
4. BEHR JOHANNES: Brahms als Lehrer und Gutachter. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 87-92.
5. BLUM KLAUS: 100 Jahre Ein Deutsches Requiem von Brahms. Tutzing 1971.
6. BOCK ALFRED: Erinnerungen an Clara Simrock und Johannes Brahms. In: Zeitschrift für Musik 98 (1931) 477f.
7. BRACHMANN JAN: Brahms zwischen *Religion* und Kunst. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 128-133.
8. BRACHMANN JAN: Brahms in seinen *Beziehungen* zu Literaten und Bildenden Künstlern. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 134-141.
9. DE CAPITANI FRANÇOIS: Musik in Bern. Musik, Musiker, Musikerinnen und Publikum in der Stadt Bern vom Mittelalter bis heute = Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern 76 (1993) 1-286.
10. DE VORAGINE JACOBUS: Legenda aurea. Lateinisch: Auswahl. (Sammlung Klett. Altsprachliche Textausgaben, 639. Stuttgart 1950. Deutsch: Legenda aurea. Heiligenlegenden. Auswahl, Übersetzung aus dem lateinischen, Anmerkungen und Nachwort von JACQUES LAAGER. Zürich 2000.
11. DENZINGER HEINRICH/SCHÖNMETZER ADOLF (Hgg.): Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Barcelona/Freiburg im Br./Rom ³⁴1967.
12. DIETRICH ALBERT: Erinnerungen an Johannes Brahms. Leipzig 1898.
13. DRAHEIM JOACHIM: Brahms als Bearbeiter. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 101-109.
14. EDWARDS JOHN: Die spanische Inquisition. Aus dem Englischen übersezt von Harald Ehrhardt. Düsseldorf/Zürich 2003.
15. EICH KATRIN: Die Klavierwerke. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 332-369.
16. ERISMANN HANS: Johannes Brahms in Zürich. Zürich 1974.
17. FREIGEDANK alias WAGNER RICHARD: *Das Judentum in der Musik*. <http://mydocs.strands.de/MyDocs/05845/05845.pdf> (zuletzt besucht am 05.06.2010).
18. GEIRINGER KARL: Brahms. His Life and Work. New York ²1947.
19. GEISER SAMUEL: Beethoven und die Schweiz. Zum 150. Todestag Beethovens. Mit 33 Bildtafeln. Vorwort von YEHUDI MEHUIN. Zürich/Stuttgart 1976, 178-213.
20. GERBER RUDOLF: Artikel Brahms, Johannes. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Ezyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949ff. Bd. 2, Sp. 184-212.
21. GOLDSTEIN DANIEL: Noch ein hässlicher Deutscher. = <http://bazonline.ch/wissen/geschichte/Noch-ein-haesslicher-Deutscher/story/21589862>; Verstimmung zwischen zwei Freunden: dem Komponisten Johannes Brahms und „Bund“-Redaktor Josef Viktor Widmann. In: Der Bund vom 28.03.2009 = www.ebund.ch 28.03.2009 (zuletzt besucht am 05.06.2010).
22. GRUNER ERICH: Die schweizerische Bundesversammlung 1848-1920. Bd. I: Biographien. (Helvetia politica, Series A Volumen 1). Bern 1966.
23. GÜLKE PETER: Produktiv verschränktes Gestern und Morgen – Brahms und die musikalische Vergangenheit. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 154-170.
24. GUGGISBERG KURT: Bernische Kirchengeschichte. Bern 1958.
25. HÄFNER KLAUS: Johann Sebastian Bach. Begleitheft zu: Johann Sebastian Bach: Apocryphical St. Luke Passion. MONA SPÄGELE, CHRISTIANE IVEN, RUFUS MÜLLER, HARRY VON BERNE, STEPHAN SCHRECKENBERGER, MARCUS SANDMANN, Alsfelder Vokalensemble, Barockorchester Bremen, WOLFGANG HELBICH. 2 CD. cpo 999 293-2, 10-14.
26. HASLER AUGUST BERNHARD: Wie der Papst unfehlbar wurde. Macht und Ohnmacht eines Dogmas. Mit einem Geleitwort von HANS KÜNG. München/Zürich 1979.

27. HEINEMANN MICHAEL: Ein deutsches *Requiem* op. 45. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 268-278.
28. HEINEMANN MICHAEL: Geistliche *Chorwerke* a cappella. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 303-313.
29. HEUBERGER RICHARD: Erinnerungen an Johannes Brahms. Herausgegeben von KURT HOFMANN. Tutzing²1976.
30. HIEMKE SVEN: Werke für Orgel. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 370-380.
31. HILDEBRANDT IRMA: Glanz und Tragik auf dem Grünen Hügel. Wagners Muse Mathilde Wesendonck (1828-1902). In: IRMA HILDEBRANDT: Die Frauenzimmer kommen. 15 Zürcher Porträts. München 1994, 45-61.
32. HOFMANN RENATE/HOFMANN KURT: Brahms als Interpret. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 77-86.
33. HOKE HANS GUNTER: Artikel Nietzsche, Friedrich Wilhelm. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Ezyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949ff. Bd. 9, Sp. 1521-1525.
34. HONOLKA KURT: Antonín Dvořák. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (Rowohlt-Taschenbuch). Reinbek bei Hamburg 2002.
35. HUBER EUGEN: Geschichte und System des Schweizerischen Privatrechts. Basel 1886, Bd. I.
36. JOELSON-STROHBACH HARRY: Aimez-vous Brahms? – Brahms im Film. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 582-590.
37. JOST PETER: Brahms und das *Volkslied*. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 199-206.
38. JOST PETER: Lieder und *Gesänge*. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 208-267.
39. KALBECK MAX: Johannes *Brahms*. Bd. I, Berlin⁴1921; Bd. II, Berlin³1912; Bd. III, Berlin²1913; Bd. IV, Berlin²1915. Alle abrufbar unter: www.zeno.org (zuletzt besucht am 05.06.2010).
40. KALBECK MAX (Hg.): Johannes Brahms, *Briefe* an Joseph Victor Widmann u.a., Nachdruck Tutzing 1974.
41. KELLER GOTTFRIED: *Das verlorene Lachen*. Novelle aus Die Leute von Seldwyla. In: CLEMENS HESELHAUS (Hg.): GOTTFRIED KELLER: Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe. Bd. II. München 1957, 445-530.
42. KÖSER WERNER: Schallplattenhüllentext zu: JOHANNES BRAHMS, Sinfonie Nr. 1 c-moll op. 68. Wiener Symphoniker, WOLFGANG SAWALLISCH. Phonogram 0140.127.
43. KRÄMER ULRICH: Kammermusik mit Bläsern. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 457-473.
44. KRUMMACHER FRIEDRICH: Kammermusik für Streichinstrumente. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 382-407.
45. KÜHNER HANS: Artikel Spies, Hermine. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Ezyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949ff. Bd. 12, Sp. 1042f.
46. LEUENBERGER PETER/ERNE EMIL: Bern. Eine Stadt vor 100 Jahren. Bilder und Berichte. Bern, 1997.
47. LÜTTEKEN LAURENZ: Brahms – eine bürgerliche *Biographie*? In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 24-43.
48. LÜTTEKEN LAURENZ: Brahms in der *Musikforschung*. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 542-551.
49. MANDYCZEWSKI EUSEBIUS: Artikel *Brahms, Johannes*. In: Allgemeine Deutsche Biographie, hg. von der Historischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 47 (1903) 760-767.
50. MEISCHEIN BURKHARD: Weltliche Chorwerke a cappella. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 314-329.
51. MIGNE JACQUES-PAUL (Hg.): Patrologiae cursus completus. Series Latina. 222 Bde., Paris 1844-1970 (= PL).
52. MIRBT CARL: Quellen zur Geschichte des Papsttums und des römischen Katholizismus. Tübingen³1911.
53. MÜLLER ERNST: Robert Schumann. Eine Bildnisstudie. (Musikerreihe, 7). Olten o.J.
54. MÜLLER-LHOTSKA URS ALFRED: Jakob Laurenz Gsell 1815-1896. Vom Unternehmer in Rio de Janeiro zum Bankier in St. Gallen. Globalisierung im 19. Jahrhundert. Zürich 2008.
55. NEUNER JOSEPH/ROOS HEINRICH: Der Glaube der Kirche in den Urkunden der Lehrverkündigung. Regensburg⁷1965.

56. NIETZSCHE FRIEDRICH: Der Fall Wagner. Zweite Nachschrift. In: FRIEDRICH NIETZSCHE. Werke, hg. von ALFRED BAEUMLER. Bd. 5. Leipzig 1930, 40-43.
57. OECHSLE SIEGFRIED: Klaviertrios, Klavierquartette, Klavierquintett. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 408-436.
58. OOMEN HANS-GERT/SCHMID HANS-DIETER (Hgg.): Vorurteile gegen Minderheiten. Die Anfänge des modernen Antisemitismus am Beispiel Deutschlands. (Reclam-TB, 9543.) Stuttgart 1978/1999.
59. OREL ALFRED: Johannes Brahms. Ein Meister und sein Weg. (Musikerreihe, 3). Olten 1948.
60. PAHLEN KURT: Tschaikowsky. Ein Lebensbild. (Goldmann-Taschenbuch, 3927). München 1981.
61. PASCALL ROBERT: Orchestermusik. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 476-539.
62. PLANITZ HANS: Deutsches Privatrecht. (Rechts- und Staatswissenschaften, 6.) Wien 1948.
63. PLANITZ HANS/ECKHARDT KARL AUGUST: Deutsche Rechtsgeschichte. Graz/Köln 1971.
64. PUSKÁS REGULA: Artikel Munzinger, Karl. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Bd. VIII. Basel 2009, 868f.
65. RAVIZZA VICTOR: Sinfonische Chorwerke. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 279-302.
66. REFARDT EDGAR: Brahms und Brahmsmusik in Basel. In: Basler Nachrichten, Sonntagsblatt Nr. 38 vom 07.05.1933.
67. REINISCH FRANK: Nachwort. In: Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem für Soli, Chor und Orchester op. 45. Klavierauszug vom Komponisten. (Edition Breitkopf, 6071). Wiesbaden/Leipzig/Paris, 96f.
68. RIPP MANN FRITZ: Ferdinand Vetter = http://www.stadtarchiv-schaffhausen.ch/Biographien/Biographien-HV/Vetter_Ferdinand.pdf (zuletzt besucht am 05.06.1020).
69. SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms *Handbuch*. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009.
70. SANDBERGER WOLFGANG: *Bilder*, Denkmäler, Konstruktionen – Johannes Brahms als Figur des kollektiven Gedächtnisses. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 2-22.
71. SANDBERGER WOLFGANG: Brahms in seiner *Lebenswelt*. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 44-62.
72. SANDBERGER WOLFGANG: Brahms im Dialog mit der *Musikforschung* seiner Zeit. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 142-152.
73. SANDBERGER WOLFGANG/WIESENFELDT CHRISTIANE: Brahms-Briefwechsel-Verzeichnis (BBV): chronologisch-systematisches Verzeichnis sämtlicher Briefe von und an Johannes Brahms, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unter Mitarbeit von FABIAN BERGENER, PETER SCHMITZ und ANDREAS HUND, www.brahms-institut.de, 2010 = http://www.brahms-institut.de/db_bbv/ (zuletzt besucht am 05.06.2010).
74. SCHANZLIN HANS PETER: Ein unbekannter Brahms-Brief. Zur schweizerischen Erstaufführung des „Deutschen Requiems“ in Basel. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 108 vom Samstag/Sonntag, 20./21.05.1980, S. 67.
75. SCHERLISS VOLKER: Aufführungspraktische und interpretationsgeschichtliche Aspekte. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 552-565.
76. SCHMIDT-GÖRG JOSEPH: Einführung zu Deutsche Grammophon Gesellschaft Schallplatte Nr. 139'446 (LUDWIG VAN BEETHOVEN: Messe C-Dur op. 86. GUNDULA JANOWITZ [Sopran], JULIA HAMARI [Alt], HORST R. LAUBENTHAL [Tenor], ERNST GEROLD SCHRAMM [Bass]. Münchener Bach-Chor, Münchener Bach-Orchester, ELMAR SCHLOTTER [Orgel]; KARL RICHTER).
77. SCHMITZ PETER: Brahms als Herausgeber. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 93-100.
78. SCHÖNAUER ROMAN G.: Der Tonhallekrawall von 1871. Zürcher Unruhen am Rande des Deutsch-Französischen Krieges. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 60 vom Dienstag, 12.03.1996, 55.
79. SCHÖNBERG ARNOLD: BRAHMS der Fortschrittliche. Vortrag, veröffentlicht in ARNOLD SCHÖNBERG: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik [1909–1950]. Gesammelte Schriften 1*. Übersetzt von GUDRUN BUDDE, herausgegeben von IVAN VOJTECH. Frankfurt 1976. (Teil I entspricht der von SCHÖNBERG selbst vorbereiteten Essay-Sammlung *Style and Idea*. New York 1950).
80. SCHOOP ALBERT: Johann Konrad Kern. Jurist, Politiker, Staatsmann. Bd. I Frauenfeld/Stuttgart 1968.
81. SCHOOP ALBERT: Geschichte des Kantons *Thurgau*. Bd. I Frauenfeld 1987.
82. SCHREIBER ULRICH: Das ewige Licht überstrahlt Finsternis und Klage. Werkeinführung zu JOHANNES BRAHMS: Ein Deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester op. 45. ELISABETH SCHWARZKOPF (Sopran), DIETRICH FISCHER-DIESKAU (Bariton), RALPH

- DOWNES (Orgel), Philharmonia Chor und Orchester London. OTTO KLEMPERER. EMI Electrola 1C 161-00545 5/46 (1962), (unpaginiert) 2-4.
83. SCHUMANN EUGÉNIE: Erinnerungen. Stuttgart 1926.
84. SCHUMANN ROBERT: Aus Kunst und Leben. Ausgewählt und eingeleitet von WILLI REICH. Basel 1945.
85. STÖRMANN ANTON: Die städtischen Gravamina gegen den Klerus am Ausgang des Mittelalters und in der Reformationszeit. (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, 24-26). Münster 1916.
86. STRUCK MICHAEL: Vom Einfall zum Werk – Produktionsprozesse, Notate, Werkgestalt(en) . In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 171-198.
87. STRUCK MICHAEL/EICH KATRIN: Brahms-Edition heute. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 572-581.
88. SYNOFZIK THOMAS: Brahms und Schumann. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 63-76.
89. TADDAY ULRICH: Tendenzen der Brahms-Kritik im 19. Jahrhundert. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 112-127.
90. VON DACH CHARLOTTE (Hg.): Josef Viktor Widmann, Briefwechsel mit Henriette Feuerbach und Ricarda Huch. Zürich 1965.
91. VON DER LEYEN RUDOLF: Johannes Brahms als Mensch und Freund. Düsseldorf/Leipzig 1905.
92. VON WASILIEWSKI JOSEPH: Aus siebzig Jahren. Lebenserinnerungen. Stuttgart/Leipzig 1897.
93. WALTON CHRIS: Richard Wagner und seine „schöne Märchen-Frau“. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 121 vom Samstag/Sonntag, 29./30.05.1999, S. 81.
94. WEINMANN IGNAZ: Artikel Schubert, Ferdinand Lukas. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. . Allgemeine Ezyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949ff. Bd. 12, Sp. 104-106.
95. WEYMAR STEFAN: *Zeittafel*. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, XVI-XXX.
96. WEYMAR STEFAN: *Werkverzeichnis* Johannes Brahms. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 592-602.
97. WEYMAR STEFAN: *Werkverzeichnis nach Opuszahlen*. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 603-606.
98. WIDMANN JOSEPH VICTOR: JOHANNES BRAHMS in Erinnerungen. Berlin 1898 = Erinnerungen an Johannes *Brahms*. Hg. Von SAMUEL GEISER. Zürich/Stuttgart⁴1980.
99. WIESENFELDT CHRISTIANE: *Kammermusik* mit Klavier und Streichinstrument. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 437-456.
100. WIESENFELDT CHRISTIANE: Brahms' Werke im Spiegel der überregionalen *Fachpresse*. In: SANDBERGER WOLFGANG (Hg.): Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar/Kassel 2009, 566-571.
101. WILI HANS-URS: Artikel *Bundesinterventionen*. In. Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Bd. III. Basel 2004, 10f.
102. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 16./17. Juni 2007:
1. JOSEPH HAYDN (1732-1809): Schöpfungsmesse B-Dur für Soli, vierstimmigen Chor, Orgel und Orchester, Hob. XXII:13 (1801);
 2. FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847): Lass, o Herr, mich Hilfe finden. Hymne, drei geistliche Lieder und Fuge für gemischten Chor, Soli und Orchester op. 96 (1840-1843);
 3. JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (1839-1901): Stabat Mater in c-moll für Soli, vierstimmigen Chor und Orchester op. 16 (1864/1868);
 4. CÉSAR FRANCK (1822-1890): Psalm 150 für vierstimmigen Chor, Orchester und Orgel (1888) = http://www.kswohlen.ch/f48d2ed9a6d9d476cda92583450abef9_Konzert%2016-17.6.2007.pdf.
103. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 14./15. November 2003: WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791):
1. Litaniae Lauretanae de Beata Maria Virgine B-dur für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e]), entstanden in Salzburg 1771;
 2. Requiem d-moll für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), entstanden in Wien 1791, fertig gestellt von MAXIMILIAN STADLER, JOSEF LEOPOLD EYBLER und FRANZ XAVER SÜSSMAYR.
104. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen bei der Orgeleinweihung vom 23. April 2006 in der Kirche in Wohlen:
1. ZOLTÁN KODÁLY (16.12.1882-06.03.1967): „Laudes organi“. Fantasia on a XIIth century Sequence for Mixed Chorus and Organ. Commissioned by the Atlanta Chapter for the 1966 National Convention of the American Guild of Organists, held in Atlanta, Georgia;

2. FRANZ SCHUBERT (31.01.1797-19.11.1828): „Gott ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln“. Psalm 23 As-Dur op. 132 D 706 (entstanden 1820);
3. HANS LAVATER-KELLER (24.02.1885-27.04.1969): Osterlied op. 5 für gemischten Chor (SATB), einstimmigen Knabenchor und Orgel „Christus lag in Todesbanden“ (entstanden 1911)..
105. WOLFF CHRISTOPH: Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente. Mit Studienpartitur. Kassel/Basel/London/New York ³2001.
106. ZAHND URS MARTIN: Artikel Bern. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) Bd. III. Basel 2003, 240f.
107. ZUMSANDE INGE: „Solch ein Mensch, solch eine Seele - und er glaubt an Nichts, er glaubt an Nichts!“ (A. DVOŘÁK über J. BRAHMS). Die Entwicklung des Gottesverhältnisses und eschatologischer Vorstellungen im geistlichen Werk von JOHANNES BRAHMS, verdeutlicht anhand von op. 45, op. 74/1 und op. 121, im Vergleich mit zeitgenössischer Philosophie und Literatur (Masterarbeit 1999) = <http://209.85.129.132/search?q=cache:myoWonmakCwJ:www.uni-muenster.de/FB2/fundamentaltheologie/arbeiten/index.html+Dvorak+UND+Brahms+UND+glaubt+an+nichts&cd=6&hl=de&ct=clnk&gl=ch> (zuletzt besucht am 05.06.2010).
108. ZWEIG STEFAN: Die Welt von gestern. [Fischer Taschenbuch, 1152.] Frankfurt am Main ³²2000, speziell 59f und 397-400.