

BRAHMS

Von demselben Verfasser erschien  
im gleichen Verlag:

DIE MUSIK DER GEGENWART  
MEISTER DES KLAVIERS

B R A H M S

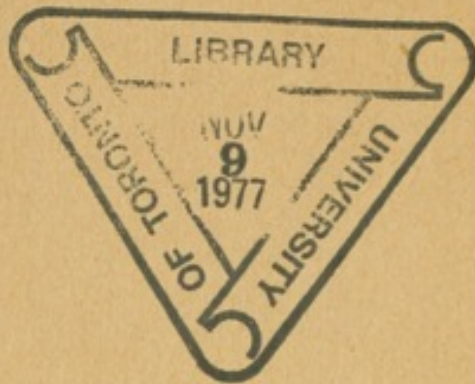
VON

WALTER NIEMANN

ERSTE BIS ZEHNTE AUFLAGE

SCHUSTER & LOEFFLER IN BERLIN





ALLE RECHTE VORBEHALTEN  
COPYRIGHT 1920 BY  
SCHUSTER & LOEFFLER IN BERLIN

ML  
410  
B&NS



Wenn einmal, was Gott noch lange verhüten möge, was aber, wie die geschichtliche Vergangenheit lehrt, infolge äußerer und innerer Feinde im Laufe der Zeiten eine ausgleichende Naturnotwendigkeit ist, — wenn einmal unser deutsches Volk in Phasen nationaler Trauer und Heim-suchung leidet, — dann werden auch die Kinder Brahms-scher Muse gleich heiligen Engeln die Lilienstäbe auf die geprüften Menschen senken, lindernden Balsam in die wunden Herzen gießen und mit dazu beitragen, unsere Mission im Leben der Völker zu neuen glorreichen Zielen zu führen. Das walte Gott! —

Rudolf von der Leyen.

(\*)Johannes Brahms als Mensch und Freund«, S. 98 f.)

# INHALT

## BRAHMS' LEBEN

	Seite
Lehrjahre (Hamburg) . . . . .	13—34
„Twee Daler un duhn“ . . . . .	13
Von Cossel zu Marxsen . . . . .	22
Wanderjahre . . . . .	34—77
Die erste Kunstreise . . . . .	34
Weimar . . . . .	38
„Neue Bahnen“ . . . . .	42
Leipzig . . . . .	48
Schumanns Tod . . . . .	57
Detmold und Hamburg . . . . .	64
Meisterjahre (Wien) . . . . .	77—138
Der Dirigent der Wiener Singakademie . . . . .	77
Der Meister des Deutschen Requiems (Neue Wanderjahre) . . . . .	83
Der Dirigent der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde (Die großen Chorwerke) . . . . .	89
Der Symphoniker (Kunstreisen) . . . . .	95
Sommerland . . . . .	102
Die italienischen Reisen . . . . .	109
Freund und Feind . . . . .	114
Auf der Höhe des Ruhmes . . . . .	129
Das Ende . . . . .	132
Der Mensch . . . . .	138
Der Pianist, Dirigent und Lehrer . . . . .	163

## BRAHMS' SCHAFFEN

### INSTRUMENTALMUSIK

Die Klaviermusik . . . . .	181
Die Orgelmusik . . . . .	211
Die Kammermusik . . . . .	215
Die Serenaden . . . . .	254
Die Ouvertüren . . . . .	257
Die Konzerte . . . . .	260
Die Symphonien und ihr Präludium der Haydn-Variationen . . . . .	270



## VOKALMUSIK

	Seite
Das Lied, Duett und Soloquartett . . . . .	292
Die kleinen Chorwerke . . . . .	328
Das Deutsche Requiem . . . . .	353
Die großen Chorwerke . . . . .	359
Schlußwort . . . . .	373

## ANHANG

Die Brahms-Literatur . . . . .	377
Brahms' Werke . . . . .	391
Brahms' Bearbeitungen eigener Werke . . . . .	406
Textanfänge, Dichter, Titel und Opuszahlen . . . . .	408
Haupttitel der Gesänge, Duette, Terzette, Soloquartette und Chöre . . . . .	423
Register zu Brahms' Werken . . . . .	427
Namenregister . . . . .	431

BRAHMS' LEBEN



## VORWORT

Der Blick auf das Kapitel „Brahms-Literatur“ dieses Buches, die Erinnerung an Max Kalbecks monumentale, vielbändige Brahms-Biographie läßt die äußere Notwendigkeit einer neuen Brahms-Biographie kaum glaubhaft erscheinen. Sie ist trotzdem so groß, wie die innere. Einmal fehlte es bisher empfindlich an einer einbändigen, größeren Brahms-Biographie, die das bei Kalbeck angesammelte ungeheure, rein biographische Material auf das Wesentliche hin sichtet und mit einer kritischen Darstellung und Erläuterung von Brahms' Schaffen verbindet. Was bisher, und zwar überreichlich, über Brahms geschrieben wurde, trägt den Stempel der entweder kritiklosen oder der neudeutschen und modernen Kunst reaktionär-feindselig gegenüberstehenden offiziellen und unbedingten Brahms-Bewunderung.

Damit komme ich zur Beantwortung der Frage: was ist neu und — vielleicht — innerlich und äußerlich notwendig an diesem Buch? Zunächst die bei aller Liebe und Verehrung kritisch besonnene Stellung zu Brahms' Kunst, die den Mut hat, zu sagen, wo der Meister nicht nur unsterblich, sondern auch sterblich zu sein scheint. Dann die Darstellungsform von Brahms' Leben, die mit dem rein Biographischen die Kritik der Lebensgeschichte verbindet. So ist mein Buch die erste kritische Brahms-Biographie. Neu und notwendig ist ferner die Betonung des Niederdeutschtums im Menschen und Künstler Brahms. Nicht im Sinne des „Heimatkünstlerischen“, sondern zur Erklärung und Durchleuchtung von Brahms' norddeutsch-niederdeutscher, im Sinne des Mittel- und Süddeutschen „nordischer“ Gefühlslatur. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit gelegentlicher zwangloser Parallelen mit Hebbel, Storm und den Meistern der neueren schleswig-holsteinischen Dichtung. Neu und notwendig ist endlich eine direkte Folge dieser „bodenständigen“ Betrachtungsweise: die Zerstörung des alten Märchens vom „herben“ und „harten“ und die starke Betonung des gefühlsmäßig weichen und aus dem Empfindungskreise des Bürgertums seiner Zeit herauswachsenden Brahms.

Die äußere Form erstrebt die Brahms'sche Klarheit und Plastik: kurze, scharf umrissene Kapitel, viel direkte Rede (Briefstellen, Äuße-



rungen, Erinnerungen usw.) zur möglichsten Erhöhung des unmittelbaren Lebenseindrucks. Der erste Teil (Brahms' Leben) bringt bewußt nichts Neues, sondern verarbeitet das bekannte Tatsachenmaterial in neuer Form. Der Schwerpunkt des Buches liegt durchaus im zweiten Teil (Brahms' Schaffen). Hier beansprucht es allerdings, über die üblichen Erläuterungen der Brahmsschen Werke trotz der großen Erschwerungen, die der technisch bedingte Mangel an Notenbeispielen mit sich bringt, weit hinauszugehen.

Mein herzlicher Dank für liebenswürdigste Unterstützung meiner Arbeit gilt den Leipziger Musikverlagen Peters, Simrock und Klemm.

Leipzig, März 1920

Der Verfasser



## LEHRJAHRE (HAMBURG)

## „Twee Daler un duhn“

Der Name Brahms (Brahmst, Brams, vielleicht von Bram = goldgelber Ginster) klingt „nordisch“ im Sinne des Mittel- und Süddeutschen, also norddeutsch, im besonderen niederdeutsch. Man kennt ihn namentlich in Schleswig-Holstein, in Oldenburg und Hannover. Unseres Meisters Urgroßvater, Peter Brahms, stammte denn auch aus dem Hannoverschen und saß als Tischler in Brunsbüttel, an der Mündung des heutigen Nord-Ostsee-Kanals in die bereits in mächtiger Breite der Nordsee entgegenflutende, graugelbe Unterelbe. Dessen Ehe mit Sophie Uhl — wer denkt da nicht an das alte stolze dithmarsische Bauerngeschlecht der Uhlen in Gustav Frenssens schleswig-holsteinischem Bauernroman „Jörn Uhl“? — entsproß ein Sohn, unseres Komponisten Großvater Johann Brahms (1769—1839). Er war zuerst Gastwirt und kleiner Handelsmann im „Neuen Krug“ zu Wöhrden in Norderdithmarschen, östlich vom heutigen Nordseebad Büsum und ganz nahe dem Wattenmeer, heiratete dann mit 23 Jahren die gleichalterige Heider Bürgerstochter Christiana Magdalena Asmus, des Jürgen Asmus aus dem Eiderstädtischen Tochter, und zog mit seinem Doppelberuf in diese freundliche norderdithmarsische Hauptstadt und Vaterstadt des Altmeisters plattdeutscher Volksdichtung im „Quickborn“, Claus Groth. Er starb mit siebzig Jahren. Sein ältester Sohn Peter Hoefft Hinrich (1793—1863), der seit 1813 mit Christine Ruge aus Bennewohld verheiratet war, fünf Kinder und eine teilweise noch heute blühende Seitenlinie des Brahmsschen Geschlechts ehrsamer Handwerker, Lohgerber und Gastwirte in Heide hinterließ, erbte des Vaters Gewerbe: Gastwirt, Altertumshändler und Pfandleiher in Heide. Sein zweiter Sohn, Peter Hoeffts Bruder, Johann Jakob (1806—1872), ist der Vater unseres Meisters.

Der alte Peter Brahms war ein rechter passiver, niederdeutscher Träumer, der, wie uns Claus Groth berichtet hat, im Alter am liebsten vor seines Sohnes Wirtschaft saß und ein Pfeiflein schmauchte. Peter Hoefft Hinrich war ein aktiver, fleißiger Geschäftsmann, der aber nach gleichfalls niederdeutscher Art bereits mit stiller Leidenschaft ein artig Steckenpferd — das Sammeln von Altertümern —



ritt. Der „alte Brahms“ aber, wie er später in Hamburg hieß, war der Typus des leichtherzigen und frohsinnigen deutschen Musikanten. Schon als Junge trieb er sich am liebsten in der reichen Marsch oder in der rauhen, armen Geest, in freier Natur herum und schwänzte gern die Schule, um von den Tanzmusikanten in seines Vaters Wirtschaft „die Musik“, d. h. die wichtigsten Instrumente, zu lernen und bald auf den Nachbardörfern die Fiedel zu streichen. Da Heide, damals eine kleine, stille holsteinische Landstadt von etwa 5000 Einwohnern, ihm künstlerisch bald so eng wurde, wie das benachbarte kleinere Wesselburen dem jungen, in der Fron des untergeordneten Kirchspielschreibers schmachtenden Dichter Friedrich Hebbel, und da er nichts anderes als Musiker werden wollte, so ist er, wie sein Sohn Johannes später Claus Groth schrieb, „aus reiner Leidenschaft zur Musik zweimal dem elterlichen Hause entlaufen“. Zuerst zum nächsten Stadtmusikus in der Hauptstadt Süderdithmarschens, dem uns aus Gustav Frenssens Romanen wohlbekannten Meldorf, der ihn die Streichinstrumente, Horn und Flöte lehrte, dann in die Stadtpfeiferei von Wesselburen zu dem „privilegierten und bestallten Musikus“ Theodor Müller, und „erst das dritte Mal“ wurde er als der vom Lehrherrn „frei und los“ gesprochene „Lehrling“ Johann Brahmst (sic) mit einem richtigen „Lehrbrief“ nach zweijähriger Lehrzeit bei Müller am 16. Dezember 1825 entlassen und von seinen immer noch widerstrebenden Eltern „mit Segen, Bettzeug und dem Übrigen“ in die weite Welt geschickt.

Natürlich zog es ihn einzig in die große Hauptstadt Niederdeutschlands, nach Hamburg. Mit eisernem Fleiß arbeitete sich Vater Brahms hier ganz von unten herauf. Ein tüchtiger Kontrabassist mit guten praktischen Kenntnissen im Cellospiel und Hornblasen, das er als Flügelhornist und späterer Oberjäger im grünen Rock der Hamburger Bürgerwehr bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1867 verwerten konnte, ein Musiker von ausgezeichneter Begabung und vielseitiger Verwendbarkeit, erklimm er nun schrittweise die steile Stufenleiter seiner bescheidenen Musikerlaufbahn. Ihre unterste Sprosse stand in den niedersten Matrosenkneipen des Hafenviertels. Die nächste war schon das Sextett im alten eleganten Alsterpavillon am Neuen Jungfernstieg, allwo Johann Jakob 1831 aushilfsweise alltäglich von Nachmittag bis gegen Mitternacht als „Hornist auf



Tellersammlung“ und seit 1840 nach dem Tode des Kontrabassisten ständig als dessen Nachfolger mitwirkte. Dann kletterte er diese Stufenleiter immer höher als Kontrabassist des vorstädtischen Carl-Schultze-Theaters auf St. Pauli herauf und erreichte ihre höchste Höhe schließlich als Kontrabassist des Stadttheater- und Philharmonischen Orchesters.

Brahms' Hamburger Lehrer Eduard Marxsen nennt Vater Brahms einen „höchst rechtschaffenen Charakter, beschränkten Geistes und von großer Gutmütigkeit“. Chrysander, der über ihn gleichfalls auf Grund persönlicher Bekanntschaft berichtet, erinnert sich seiner als eines klugen, liebenswürdigen und humorvollen Mannes aus dem kleinbürgerlichen Mittelstand. Sein dem jungen Lortzing überraschend ähnliches Jugendporträt zeigt ein freundliches Gesicht mit dunkelgrauen schelmischen und lebhaften Augen, braunen Haaren und feingeschnittenem Mund. Mit seinem „Kunterbaß“ war er aufs zärtlichste verwachsen, und die Hamburger hatten damals viel über immer neue Anekdoten von Vater Brahms zu lachen, in denen er die Ehre seines Basses als Mensch und Künstler mit drolligem Stolz und köstlicher Schlagfertigkeit verteidigte. So meinte er einmal, als der Dirigent ihm etwas unreine Intonation vorwarf, im echten Hamburger „Missingsch“: „Herr Kapellmeister, en reinen Ton up den Kunterbaß is en puren Taufall“; oder, als dieser Dirigent ihm etwas lauter zu spielen befahl: „Herr Kapellmeister, dat is min Kunterbaß, da kann ick so laut up spelen, als ick mag“.

Am 9. Juni 1830 verheiratete sich der im Mai desselben Jahres zum Hamburger Bürger emporgestiegene schmucke Oberjäger Johann Jakob Brahms mit der siebzehn Jahre älteren Johanna Henrika Christiane Nissen aus Hamburg (1789—1865), die mit ihrer verheirateten Schwester Christina Friederika Detmering in der Ulricusstraße, einer kurzen Querstraße des Valentinskamp im nordwestlichen Teile der inneren Stadt, einen sog. holländischen Warenladen (Kurzwaren) führte. Christiane besorgte für Schwester, Schwager und Mietsherren den Haushalt, und hier, wohin es ihn sofort als Einmieter zog, hatte Johann Jakob sicherlich sehr bald kennen gelernt, was eine ordentliche Hausfrau und ein ordentliches Zimmer für einen unordentlichen Junggesellen und Musikanten bedeutet.

Unseres Johannes' Mutter war nach Marxsens Zeugnis „ebenfalls



ein rechtlicher Charakter, zwar ohne jegliche Bildung, aber, wie man zu sagen pflegt, von mehr natürlichem Verstand, wie ihr Mann“. Kein Wunder daher, wenn Johannes mit innigster Liebe und Zärtlichkeit an dieser zarten, feinfühligem und viel leidenden, dieser einfach-frommen Frau mit den seelenvollen und kindlichen, auf Johannes vererbten Augen und blondem Haar hing, die eine gute Hausfrau und tüchtige Näherin war.

Dieser leider keineswegs harmonischen Ehe der in den letzten Jahren schließlich getrennt lebenden Eltern entstammten drei Kinder, Elisabeth Wilhelmine Louise (1831—1892) und zwei Söhne, Friedrich Fritz (1835—1885) und unser Johannes. Schwester Elise, die sich mit dem Uhrmacher Grund in Hamburg verheiratete, hat unserem Johannes im Leben viel Sorge und Kummer gemacht. Niemals aber hat er in seinem stark ausgeprägten niederdeutschen Familiensinn sich mit ihr verfeindet, sie vielmehr auch dann noch bis zu ihrem Tode unterstützt, als sie gegen seinen Willen einen sechzigjährigen Witwer mit sechs Kindern geheiratet hatte.

Bruder Fritz, in Hamburg „der falsche Brahms“ genannt, hat die großen Hoffnungen, die Johannes auf seine bedeutende musikalische Begabung setzte, nicht erfüllt. Auf Johannes' Veranlassung kam er auch zu Marxsens, hatte aber trotz fortgesetzter hilfsbereiter Ermunterungen und Ermahnungen nicht dessen enorme Willensenergie und unermüdlichen Fleiß, es zu etwas Bedeutendem zu bringen und „drauf los zu studieren“. Zeitlebens von schwacher Gesundheit, hat er nach längerem Aufenthalt (1867—70) in Caracas (Venezuela) als tüchtiger Klavierspieler und gesuchter, gut bezahlter Lehrer in Hamburg gewirkt und sich nach jahrelanger Trennung — er wollte sich an der Unterstützung des Vaters nicht beteiligen — am Sterbebette des Vaters wieder mit seinem Bruder versöhnt. Sein Bildnis aus dem Jahre 1863 zeigt einen schwächlichen jungen Mann mit feinen, doch ein wenig müden und verdrossenen, wenig ausdrucksvollen Zügen und in sich gekehrten, träumerischen Augen.

Johann Jakob Brahms hatte anfangs als Mietsherr bei Detmerings in der Ulricusstraße gewohnt. Nach der Geburt des Töchterchens zog das junge Paar nach dem ganz nahen Specksgang, Schlütershof Nr. 24 (jetzt (Speckstraße Nr. 60) im Alt-Hamburger sog.



Gängeviertel und lebte dort in bescheidensten Verhältnissen bei geringem Verdienst. Der Name Schlütershof verrät, daß das Haus nicht in der allgemeinen Häuserflucht an der engen, etwa mannsbreiten Gasse, sondern einige Meter zurück an einem noch viel engeren Quergang zwischen den jetzigen Nummern 59 und 61 liegt. Der Specksgang liegt etwa in der Mitte zwischen dem Gänsemarkt und dem westlichen Teile des die Altstadt umziehenden Walles; er zieht etwa von Süd nach Nord und verbindet die Neustädter Straße mit der Caffamacherreihe. Dies Haus ist ein typisches Alt-Hamburger Fachwerkhaus: groß, fünfstöckig, Fenster dicht an Fenster nach außen schlagend, niedrig unter dem Boden, mit Blumentöpfen, Kanarienvögeln, Papageien, holländisch sauberen weißen Gardinen, vielen, vielen Menschen und Kindern . . . In diesem Hause bewohnten Brahmsens eine niedrige Puppenwohnung von drei Räumen vermutlich in der ersten „Etagé“ oder dem ersten „Sahl“, eine einfenstrige Küche, ein zweifenstriges Wohnzimmer und ein winziges Schlafzimmer (Alkoven) nach dem dumpfigen und übelriechenden Hof hinaus — ein elendes Quartier der Massenarmut, das so gut wie im alten Hamburg auch im ärmsten östlichen Stadtteil von Dickens' altem London stehen könnte.

Hier, mitten im Herzen des Alt-Hamburger Gängeviertels, dessen kleinbürgerliches Leben Gustav Falke in seinem Roman „Die Kinder aus Ohlsens Gang“ mit der zarten Glorie der Kleineleutepoesie umwoben hat, mitten im Herzen auch des im Kern durch und durch tüchtigen, arbeitsamen und ebenso robusten und derben, wie gutherzigen, humor- und gemütvollen Hamburger Volkes wurde unser Meister Johannes am 7. Mai 1833 geboren und am 26. Mai des gleichen Jahres in der herrlichen, von Sonnin um die Mitte des 18. Jahrhunderts im prächtigsten Spätbarock erbauten Michaeliskirche, dem mächtig zum Himmel ragenden „alten Michel“ aller Seefahrer, durch Pastor von Ahlsen getauft. Taufpaten waren der Großvater Johann Brahms, der Onkel und Ablader Diederich Philipp Detmering und Catharina Margaretha Stäcker.

Der Vater heiratete bereits ein Jahr nach dem Tode Frau Christianes, 1866, zum zweiten Male. Diesmal die aus Neustadt an der Lübecker Bucht in Holstein stammende und achtzehn Jahre jüngere Caroline geborene Paasch, verwitwete Schnack. Sie wurde Vater



Brahms eine treue Gattin und Pflegerin. Mit den Eltern nicht nur, sondern gerade auch mit der Stiefmutter und seinem Stiefbruder, ihrem Sohn aus erster Ehe, dem Uhrmacher Fritz Schnack in Pinneberg (zwischen Altona und Elmshorn, an der Hamburg-Kieler Bahn), mit Schwester und Bruder verband unsren Meister zeitlebens die zärtlichste und aufopferndste Sohnes- und Geschwisterliebe.

Der kleine Johannes wuchs zu einem untersetzten, derben und gesunden Buben heran. Die üblichen Kinderkrankheiten schüttelte er sämtlich ab. In Heinrich Friedrich Voß' schlechter Privatschule am nahen Dammtorwall, die er bereits als Sechsjähriger besuchte, und in der „besseren Bürgerschule“ von Johann Friedrich Hoffmann in der A-B-C-Straße, einer guten Volksschule, an der er seine letzten drei Schuljahre zubrachte, lernte er das Wenige, was solche Schulen ihm damals bieten konnten, mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Ja, er konnte seinen Eltern Weihnachten 1846 sogar einen Glückwunsch in französischer Sprache vorlegen.

In der Bürgerschule bekam er zuerst die Bibel in die Hand, und der tiefe und mächtige Eindruck, den sie auf das nach niedersächsischer Art stille, versonnene und träumerische, doch tief, gemüt- und phantasievoll angelegte Kind machte, kam der ungewöhnlichen Bibelfestigkeit und Bibelkenntnis des späteren Meisters des „Deutschen Requiems“ herrlich zugute. In diesen ersten Schuljahren wird der feste Grund zu Brahms' strenger, norddeutsch-protestantischer Lebens- und Kunstauffassung, zu seiner durch Pfarrer Geffcken an St. Michaelis eingepflanzten Liebe zum unverfälschten protestantischen Choral, zur protestantischen Kirchenmusik gelegt. Im übrigen hat Brahms, wie so viele große deutsche Meister, schwer und lange um die Erreichung einer guten Bildung ringen müssen. Als er fünfzehn Jahre alt war, beherrschte er die üblichen Elementarfächer, Religion und ein wenig Französisch. Was er später bis ins hohe Mannesalter hinein an Bildung sich erwarb — und es war namentlich in literarischer Beziehung neben dem Musikalischen und Musikgeschichtlichen erstaunlich viel — hat er in eiserner Selbstzucht aus eigener Kraft hinzugetan.

Eine gütige höhere Macht behütete den Zehnjährigen, als er einmal unter die Räder eines Wagens kam und erheblich verletzt wurde. Sie behütete auch Specksgang Schlütershof und das große alte Fach-



werkhaus, in dem seine Eltern wohnten, als eine furchtbare Feuersbrunst am 5.—8. Mai 1842 den dritten Teil der Hamburger Altstadt in Asche legte. Den schlanken, blonden, neunundzwanzigjährigen Dichter Friedrich Hebbel, den man für einen Engländer und Feueranleger hielt, rettete „bloß sein Plattdeutsch“, wie er 1852 in seiner Selbstbiographie für F. A. Brockhaus schreibt, vor der Wut des Pöbels und dem Erschlagenwerden. Wie auf ihn, machte die Katastrophe tiefen und schrecklichen Eindruck auf das weiche und empfängliche Gemüt des kleinen Johannes, und das Haus seiner Eltern rettete nur ein günstiger Gegenwind vor dem in bedrohlichste Nähe gerückten Untergang.

Der junge Hebbel! Der größte Dichter Niederdeutschlands als Jüngling und der größte Musiker Niederdeutschlands als Kind lebten in Niederdeutschlands Hauptstadt Hamburg, ohne daß der eine vom andren eine Ahnung hatte, ohne, daß sie sich in späteren Jahren auch nur im geringsten nahegetreten wären. In Hebbels Tagebüchern und Briefen findet sich merkwürdigerweise nicht ein einziges Mal der Name Brahms, obwohl Brahms bei Hebbels Tod bereits ein Dreißigjähriger war. Und wieder scheint es mehr als bloßer Zufall, daß der größte Dichter und der größte Musiker Niederdeutschlands in Wien ihre zweite und eigentliche Heimat fanden. Damals freilich dichtete und hungerte der junge Hebbel unter den schützenden Fittichen von Madame Amalie Schoppe in seinem Zimmer bei Mamsell Elise Lensing. Er weilte zweimal in Hamburg. Das erstemal 1835—36, um sich zur Universität Heidelberg und München vorzubereiten. Das zweitemal nach der Rückkehr von seiner furchtbaren Fußreise von München über den Thüringer Wald nach Hamburg, 1839—42. Brahms war damals ein Kind. Die menschliche bleibende Frucht des Hamburger Aufenthalts war für Hebbel das tragische, zwischen Not und Liebe zerrissene Verhältnis zur aufopfernd treuen Elise Lensing. Die bleibende dichterische die beiden großen Jugenddramen Judith und Genoveva, die Geburt des Tragikers Hebbel. Die Kindheit und Jugend aber war bei beiden, in gleicher Weise aus bescheidenstem Kleinbürgertum Emporgestiegenen, Hebbel wie Brahms, hart und schwer; am schwersten, da die Liebe der Mutter ihm nicht mehr zur Seite stehen konnte, bei Hebbel.

Mit fünfzehn Jahren, im Jahre 1848, wurde Johannes durch den



vortrefflichen Pfarrer an St. Michaelis, ausgezeichneten Hymnologen und Mitarbeiter am Neuen Hamburgischen Gesangbuch Johannes Geffcken konfirmiert. Im gleichen Jahre hatte „Hannes“ die musikalische Lehre beim Vater beendet und sich eine zum aushilfsweisen Mitspielen genügende Fertigkeit auf Geige, Cello und Horn erworben.

Vater Brahms hat die ungewöhnliche musikalische Begabung seines „Jehannes“ früh erkannt. Ob der kleine Johannes wollte oder nicht — meistens wollte er nicht —: er mußte den staunenden Freunden und Bekannten seine ersten Kompositionsversuche vorspielen und dem Vater wacker beim musikalischen Handwerk zur Hand gehen. Die Komposition war Papa Brahms das weitaus Nebensächlichere: damit ließ sich kein Geld verdienen. Aber dem kleinen Johannes war sie durchaus die Hauptsache: „Ich komponierte immerzu“, erzählte er in späteren Jahren seinem Schweizer Freunde Widmann: „die schönsten Lieder kamen mir, wenn ich früh vor Tag meine Stiefeln wichste“, oder: „Ich komponierte damals auch schon, aber nur in aller Heimlichkeit und in den frühesten Morgenstunden. Den Tag über arrangierte ich Märsche für Blechmusik und des Nachts saß ich in Schenken am Klavier“, oder: „Ich erfand mir ein Notensystem, bevor ich noch wußte, daß es ein solches längst gäbe“. Weit wichtiger war Vater Brahms das musikalische Handwerk. Keiner kann es ihm denn auch verdenken, wenn er die praktischen Nutzanwendungen von seines Johannes musikalischen Talenten zunächst zur eigenen Entlastung in seinen eigenen Kreisen suchte: Der Sohn mußte frühzeitig helfen, mit Geld zu verdienen. Er begleitete den Vater nicht nur, wenn er in Privatkanzeln kräftig die zweite Geige strich, sondern auch, wenn er zum Tanz aufspielte. Darüber geht eine hübsche Anekdote: „Eines Abends spät klopfte ein herrschaftlicher Diener an die Haustür des alten Brahms. „Wecker is doar?“ „Du Hein, mak upp, Johann schall speelen!“ „Wo denn?“ „Bi Schröders uppn Burstah!“ „Wat gift' denn?“ „Twee Daler un duhn (betrunken)!“ Und Johann wurde aus dem Bett gezogen und mußte bei Schröders auf dem Burstah für zwei Taler und mit unbeschränktem Alkoholgenuß zum Tanz aufspielen. Das hat er auch sonst oft getan, ja sein Ruf drang sogar über Hamburgs Weichbild hinaus. In Bergedorf (zwischen Hamburg und Friedrichsruh) spielte er gleichfalls des Sonntagsnachmittags für zwei Taler in der länd-



lichen Gastwirtschaft „Zur schönen Aussicht“ zum Tanze. „Hier hörte ihn“ — so lesen wir bei A. Steiner in einem Neujahrsblatt der Züricher Allgemeinen Musik-Gesellschaft — „der spätere angesehene Hamburger Klavierlehrer Christian Miller und war von seinem Spiele so hingerissen, daß er sich die Gunst ausbat, mit ihm musizieren zu dürfen. Am nächsten Sonntage wanderten die jungen Leute zusammen nach Bergedorf und regalierten die ahnungslosen Gäste mit vierhändigem Klavierspiel — unter den üblichen Wiener und Berliner Walzern mag gelegentlich auch mal ein gutes, ernstes Stück, ein Schubertscher Marsch oder eine Mozartsche Sonate, mit-ingeschmuggelt gewesen sein. — Auf den fast täglichen gemeinsamen Spaziergängen“, die bis zu Millers Eintritt ins Leipziger Konservatorium fortgesetzt wurden, „scheint die Unterhaltung nicht sehr lebhaft gewesen zu sein; Brahms sprach in der Regel kein Wort, er summte vor sich hin, meistens — wie er es sein Leben lang zu tun liebte — den Hut in der Hand. . .“

So erlernte der junge Johannes als echtes Musikantenkind seine Kunst zuerst durch die Praxis auf Klavier, Horn, Geige und Cello, und er schien auf dem besten Wege, sein Leben in dem kleinbürgerlichen Lebens- und Kunstkreise seiner Eltern als einfacher „Tanzbodenmusikant“ einmal zu beschließen. Es ist der gleiche Lebens- und Studiengang unzähliger niederdeutscher musikalischer Talente. Die Kunst ist ein „Geschäft“, wie das Orchesterunternehmen etwa eines ehrsamem Dithmarscher Stadtmusikdirektors; zumeist sehr tüchtige, akademisch gediegen geschulte Musiker, die fast immer mehrere Instrumente beherrschen und auch auf der Orgel gut Bescheid wissen, ist ihnen wie dem nüchtern und real beanlagten, allzeit auf gut Essen und Trinken haltenden Niederdeutschen die Kunst ein durchaus praktisches Ding: Gelderwerb, Geschäft, Gewerbe wie jedes andere.

Man muß dies durchaus im Auge behalten, will man zu den frühen Jugendjahren von Johannes Brahms das richtige Verhältnis gewinnen. So grausam diese vorzeitige praktische Aus- und Abnutzung seiner ungewöhnlichen musikalischen Begabung durch den Vater erscheint: der Vater meinte es herzlich gut mit seinem Johannes; diese untergeordnete musikalische Betätigung war durchaus der praktischen Laufbahn eines guten norddeutschen Musikanten



entsprechend, und den Eltern Brahms fehlten alle Mittel, ihren mit Stolz geliebten Sohn auch in Musik „was Besseres“ werden zu lassen. Andererseits kann aber nicht genug betont werden, welche eminenten Vorteile die praktische Betätigung in seines Vaters Beruf dem späteren Komponisten bot. Nicht umsonst nehmen die einfachsten und volkstümlichsten musikalischen Formen des Liedes, des Tanzes, der Variation einen so breiten Raum im Schaffen von Brahms, und nicht nur des jungen, ein: Lied, Tanz und Variation lernte er bereits als Knabe beherrschen, und in diese musikalischen Formen wuchs er durch seines Vaters und seinen eigenen Beruf zuerst hinein. Brahms hat auch als Komponist, als Sohn des Volkes, „von der Pike auf gedient“, und der feste Boden des soliden Handwerks, die möglichst frühzeitige vollkommene Beherrschung seiner einfachsten, natürlichsten und volkstümlichsten Ausdrucksformen hat bei ihm seine goldenen Früchte getragen.

#### Von Cossel zu Marxsen

Gleichwohl sah Vater Brahms gewiß früh ein und wurde auch durch das Drängen seiner Kollegen darin bestärkt, daß das außergewöhnliche Talent seines Johannes ihm die hohe Verpflichtung auferlege, alles in seinen Kräften Stehende zu seiner Entwicklung und Durchbildung zu tun. So ging er denn mit dem Siebenjährigen eines Tages zum Pianisten Otto F. W. Cossel, einem Schüler des damaligen Altonaer Komponisten und vortrefflichen Lehrers Eduard Marxsen. Aber er versuchte dabei gleich selbst den künftigen Lehrplan aus praktischen Gründen präzise zu begrenzen: „Min Johann soll mich so viel lehren, als Sie, Herr Cossel, dann weiß hei genug. Hei will ja so gern Klavierspeeler werden.“

Cossel schlug ein und entdeckte bald mit hoher Freude, welches außergewöhnliche Talent seiner musikalischen Erziehung anvertraut war. Schon im neunjährigen Brahms, der seinem „geliebten Lehrer“ am 1. Januar 1842 einen schön geschriebenen, treuherzigen Neujahrsdank abstattete und fest versprach, im neuen Jahre „durch Fleiß und Aufmerksamkeit“ seinen Wünschen nachzukommen, regte sich ein unbezähmbarer musikalischer Wissens- und Bildungsdrang: er setzte größere Musikstücke aus den Stimmen in Partitur und wurde so



in den theoretischen Anfangsgründen sein eigener Lehrer. Cossel, der Brahms durchaus in selbstloser Hingabe zu einem bedeutenden Pianisten erziehen wollte, war denn auch, wie Julius Spengel erzählt, nicht allzusehr erbaut von diesen Seitensprüngen seines jungen Schülers: „Es ist schade um ihn,“ meint er einmal, „er könnte ein so guter Klavierspieler sein, aber er will das ewige Komponieren nicht lassen.“

Brahms' Elementarlehrer Cossel war ein idealistisch gesonnener, gediegener und gewissenhafter musikalischer Erzieher, von dem Brahms später häufig sagte, daß ihm nie wieder ein so vortrefflicher Lehrer begegnet sei. Wohl vermochte auch er ihm noch nichts anderes zu bieten, als den üblichen Übungsstoff für das Klavierspiel damaliger Zeit, der ja im wesentlichen — wie ja im modernen Zeitalter konservatorischer Massenzüchtung auch heute noch! — mit den Namen Czerny, Clementi, Cramer, Kalkbrenner, Hummel umschrieben ist. Aber er gab ihm doch wohl schon ab und zu ein Stück von Johann Sebastian Bach in die Hand und hat das entschiedene Verdienst, den jungen Schüler von Anfang an in die Welt des Klaviers eingeführt zu haben. Das mag nicht ohne anfängliche Kämpfe mit Vater Brahms abgegangen sein. Denn dem war das Klavier ein ziemlich „unnötiges“ Instrument, weil sich mit Horn, Geige und Cello viel braver Geld verdienen ließ. Und noch ein viel bedeutenderes Verdienst muß Cossel zugesprochen werden: er hat den kleinen Brahms vor jeder frühzeitigen Wunderkinder-Ausbeutung bewahrt. Der Zehnjährige spielte in einem Subskriptionskonzert mit Ausschluß des großen Publikums u. a. eine Etüde von Herz. Ein Konzertagent hörte das und wollte den Jungen mit Vater Brahms sofort für eine amerikanische Kunstreise gewinnen. Die Eltern unterlagen fast der Versuchung. Doch Cossel legte sich energisch bei Marxsen ins Mittel, und der kleine Johannes durfte in Hamburg bleiben und ruhig und fleißig weiterlernen. Er hat ihm das sein Leben lang gedankt.

Die Eindrücke, Entwicklungen und Ereignisse der Kindheit bestimmen das ganze Leben eines Menschen in entscheidenstem Maße. Bei Brahms treten zwei mächtige Grundzüge seines Menschen- und Künstlertums schon in den Kinder- und Knabenjahren stark hervor: eine reine, tiefe Liebe zur Natur als dem ewigen Urquell alles sittlichen Menschen- und Künstlertums und ein unzählbarer Wis-



sens- und Bildungsdrang. Die gewaltige Symphonie der Arbeit, die im Hamburger Hafen schon damals erbrauste, der Buchendom des Sachsenwaldes, das kleine romantische „Stück Italien“ an der Unterelbe, Blankenese mit dem Süllberg, die freundlichen Idyllen des Alstertales, der mächtige, deichbeschützte Elbstrom, das Stader Kirchenland zur Zeit der Baumblüte — wie mögen all diese hohen Schönheiten in der engeren und weiteren Umgebung der stolzen alten Hansastadt auf das tiefe und empfängliche Gemüt des Jungen gewirkt haben! Und dann seine Vaterstadt selbst, mit ihrem in der Regel schwerwolkigen, melancholischen Himmel, ihrem vielen Regen und Nebel! Hebbel hat in seinen Reisebriefen an die Ostdeutsche Post 1853 in wenig Sätzen ein wunderbar anschauliches und noch heute zutreffendes Bild vom alten Hamburg entworfen; und da in ihm das Kind, der Knabe und Jüngling Brahms umherwanderte, so mögen sie hier folgen: „Hamburg ist und bleibt eine der allerinteressantesten Städte Deutschlands! Äußerlich mahnt es, so auffallend dies auch klingen mag, einfach an Venedig. Die Alster mit ihren beleuchteten Böten, aus denen Gesang und Musik erschallt, steht an einem reizenden Sommerabend gar nicht zu weit hinter der Riva oder dem Canal grande zurück. Wer aus eigener Anschauung vergleichen kann, wird über die Ähnlichkeit erstaunen. Aber auch die Altstadt, mittelalterlich zusammengeschoben und finster, wie sie ist, bietet Punkte dar, die unmittelbar aus Venedig herübergeholt zu sein scheinen. Man stelle sich nur an eins der dunkelgrün dahinschleichenden Fleete, die sie in krausen Windungen durchziehen, und frage sich. Links und rechts sind Pfähle eingerammt, die einst vielleicht als stolze Eichen in einem schleswig-holsteinischen Walde aufwuchsen und jetzt gar demütig die Hamburger Kaufhäuser tragen; hie und da führt eine Brücke hinüber, und über den Wasser- oder vielmehr Sumpfspiegel gleiten die schwerbeladenen Jollen langsam fort, um bei irgendeinem Speicher anzuhalten. Freilich läuft überall eine mehr oder minder breite Straße nebenher, aber auch in Venedig kann zu Fuß gehen, wer keine Lust oder kein Geld hat, sich in die Gondel zu setzen... Innerlich hat die alte Hansestadt allerdings mit der ehemaligen Meerkönigin nicht die geringste Verwandtschaft, und das erhöht noch das Eigentümliche des Eindrucks: dieselbe Retorte und eine so ganz andre Mischung!“



Unser kleiner Johannes war, wie jeder echte Hamburger Jung, zuweilen nicht vom Hafen wegzubringen, und er las auch, wie jeder deutsche, nicht nur Hamburger, Junge mit erwachendem Natursinn und Abenteuerlust den klassischen Robinson Crusoe von Campe. Allein dieser Natursinn schlug ganz nach innen: es hat Brahms zeitlebens nie gereizt, die Naturphänomene und -stimmungen im modern-impressionistischen Sinne klangcharakteristisch oder tonmalerisch „abzuschildern“, sondern seine Kunst blieb immer naturkräftig, naturwüchsig im Sinne der Veredelung und Bereicherung des Seelischen und Geistigen durch die Natur. Bruder Fritz trieb der Hamburger Hafen westlich übers Weltmeer, Johannes immer südlicher und immer weiter vom Meere weg.

Der Wissens- und Bildungsdrang erwachte beim kleinen Johannes gleich früh. Schon als kleiner Junge ließ er sich bei weitem nicht an dem genügen, was die Bürgerschule ihm bieten konnte. Er vertiefte sich in die stolze Geschichte seiner Vaterstadt, schloß frühzeitig Freundschaft mit dem scharfen musikalischen Spötter und ebenso eitlen wie bedeutenden Kritiker Johann Mattheson, las von seinem „Zweikampf“ mit dem jungen Händel und seinen und Keisers ersten Hamburger Opern, und gewann früh den hochbedeutenden Meister der Klaviersonate und Autor des klassischen „Versuches über die wahre Art, das Klavier zu spielen“, Johann Sebastians gediegensten Sohn Philipp Emanuel, den „Hamburger Bach“, lieb. Er erwarb sich zum mindesten ehrfürchtigen Respekt vor dem Dichter der „Emilia Galotti“, der „Minna von Barnhelm“ und hellsichtigem kritischen Verfasser der „Hamburgischen Dramaturgie“, Gotthold Ephraim Lessing, und ging gern an Felix Mendelssohn-Bartholdys Geburtshause vorüber. Diese frühen Hamburger Jugendjahre prägten auch schon, vielleicht als Erbteil des Großvaters, den späteren Bücherliebhaber und literarischen Raritätensammler. Sein früherwacher heißer Bildungs- und Wissensdrang trieb ihn hinter jedem Bücherantiquar und Trödler, jedem auf den eigenartigen Hamburger holländischen Karren „fliegenden Bücherhändlern“ her, wie sie heute noch in jenen Teile der Hamburger Altstadt, auf Straßen, Brücken und Plätzen, namentlich auf dem Gänsemarkt, herumziehen. Und so wurden schon in diesen frühen Jugendjahren die ersten Bausteine zu einer auch außermusikalische Wissensgebiete, namentlich Lite-



ratur und Kunst, umfassenden Belesenheit und einer bereits damals recht stattlichen Bibliothek gelegt, die den späteren leidenschaftlichen Sammler ahnen ließen und gerade in jenen Jahrzehnten bei einem deutschen Tonkünstler — leider muß man das sagen — etwas ganz Seltenes waren.

Cossel mag das außergewöhnliche Schaffenstalent seines jungen Schülers, wenn auch widerstrebend, bald erkannt haben. Bildete er den künftigen Pianisten, so mußte für den künftigen Komponisten doch nun ein bedeutender Fachmann heran. Und dieser konnte nur Eduard Marxsen (1806—1887) sein. Marxsen war mit Friedrich Wilhelm Grund, dem Begründer der Hamburger Singakademie und jahrzehntelangen Dirigenten der Hamburger Philharmonischen Konzerte, die bedeutendste musikalische Persönlichkeit des aus dem Biedermeier und Vormärz herausgewachsenen Hamburg. Auch Marxsen hat schwer um die Musik kämpfen müssen. In dem malerisch am Nordufer der Elbe zwischen Altona und Blankenese gelegenen Städtchen Nienstedten als Sohn eines Organisten, seines ersten Lehrers in der Musik, geboren, sollte der junge Marxsen Theologe werden; erst mit achtzehn Jahren ging er zur Musik über und nun wanderte er jahrelang den stundenlangen Weg zwischen Nienstedten und Hamburg hin und her, um seine musikalischen Studien unter Johann Heinrich Clasing, dem Komponisten von Oratorien, Chorwerken und Opern, dem Organisator der ersten großen norddeutschen Musikfeste, durchzuführen und sie noch 1830 unter Seyfried und Bocklet in Wien zu beenden. Er ließ sich dann als Musiklehrer der alten soliden Wiener Schule des Klavierspiels und als Komponist in Altona nieder, und seine niederdeutsche hartnäckige Ausdauer, Zähigkeit und Gewissenhaftigkeit ließen ihn auch darin glücklich werden. Wir sind vielleicht heute geneigt, die ausgezeichnete Charakterbildung, das hohe strenge Streben zur großen Kunst, die unbeirrbare Energie und Selbständigkeit in der Verfolgung seines Lebenszieles, den frischen Wagemut, aus den kleinen elterlichen musikalischen Verhältnissen herauszukommen, ganz in den Vordergrund zu stellen, und wir müssen ja auch sagen, daß dieser prächtige Mensch und Künstler gerade der richtige Lehrer für den angehenden jungen Komponisten Brahms gewesen sein muß. Denn bei diesem wiederholte sich der gleiche Kampf zur Sonne in etwas



anderer Form, doch auf derselben sozialen Grundlage. Und da war es denn von eminentester Wichtigkeit und höchstem Wert, wenn eine so sittlich gefestigte und an den ewigen klassischen Idealen entzündete Persönlichkeit wie Marxsen, die die gleichen Nöte und Hemmungen des Lebens erfahren und überwunden hatte und dabei zu einem Menschen und Künstler herangereift war, der Charakter, Geist und Bildung mit tüchtigster Fachkenntnis verband, des jungen Knaben Mentor wurde. Aber Marxsen war nicht nur ein ausgezeichneter Mensch, sondern auch ein ausgezeichneter Künstler von gediegensten und gelehrtesten musikalischen Fachkenntnissen, dessen musikalisches Schaffen zu seiner Zeit von den Besten bemerkt und anerkannt wurde, ja, eines seiner Zeit vorausseilenden genialen Zuges, wenigstens in Wahl und Durchführung der geistigen und poetischen Ideen, nicht entbehrt hat. Marxsen schrieb einige siebenzig Werke; darunter solche großer Form wie Symphonien und Overtüren, Sonaten und Variationen; daneben vortreffliche Arrangements und Bearbeitungen. Er war ein großer Verehrer von Beethoven, was er auch durch eine bedeutende Stiftung für das Wiener Konservatorium betätigte. Nichts machte aber auch seinerzeit soviel Aufsehen, wie seine 1835 in Hamburg aufgeführte Orchesterbearbeitung von Beethovens Kreuzersonate und das große Orchestergemälde „Aux manes de Beethoven“, das mit dem instrumentalen Aufwand eines Berlioz ausgeführt ist. Ritter von Seyfried nannte es in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ „die rührende Nanie auf den Verlust des unsterblichen Sängers, gleich genial erfunden als ausgeführt“. Seine Klaviermusik opfert entschiedener in allerhand „Homages“ — Widmungen an Hummel, an Dreyschock, an Jenny Lind, an Clara Schumann — dem modischen Zeitgeschmack des Vormärz. Wir haben da eine Sonate, hundert Veränderungen über ein Volkslied, instruktive und Salonstücke. Aber wir finden darunter auch Klavierstücke für die linke Hand allein. Marxsen war mit Kalkbrenner einer der ersten, der diese mehr kuriose und sensationelle als notwendige Gattung der Klavierliteratur um Übungs- und Vortragsstücke bereicherte, die sogar zum Teil — drei Impromptus op. 33 — die Beachtung, wenn auch aus prinzipieller Abneigung gegen alles unnötigerweise „Einhändige“ im Klavierspiel, mit Recht nicht die Zustimmung Robert Schumanns fanden. Immerhin: Marxsens



Klavierstücke für die linke Hand sind nach Form und Inhalt tüchtig, geschickt und dankbar, und sind auf dem gleichen Boden gewachsen, wie seine übrige Musik: auf dem klassischen, nachklassischen und frühromantischen Beethovens, Hummels, Kalkbrenners und Spohrs. Wo Marxsen den Manen großer Männer musikalisch opfert oder den Völkerschicksalen als glühender schleswig-holsteinischer Patriot trauernd nachsinnt, da redet er am liebsten in Spohrs weicher, mit chromatischen Melismen und romantischen Vorhaltsbildungen gesegneter Sprache. So in den „Trauerklängen Schleswig-Holsteins“ nach der an die Dänen verlorenen unglücklichen Schlacht bei Idstedt, die er auf ein Gedicht Zeises anstimmt und dem engeren Vaterlande widmet.

Der kleine Brahms kam mit zehn Jahren zu Marxsen. Cossel führte ihn dem Meister in selbstloser Opferfreude selbst zu, und Vater Brahms legte sich mit ihm tüchtig für seinen „Hannes“ ins Mittel. Hören wir, was der wackere Mann in späteren Jahren La Mara, der Leipziger Verfasserin der „Musikalischen Studienköpfe“, über Brahms' Ankunft und Studium zu berichten weiß: „Im Jahre 1843 brachte mein Schüler Cossel — ein vorzüglicher Lehrer für Technik und als solcher sehr geachtet und beliebt — den zehnjährigen Knaben zu mir, der zurzeit eine gewöhnliche Volksschule besuchte, die auch bis zur frühzeitigen Konfirmation nicht gewechselt wurde, um denselben zu prüfen, ob wohl musikalische Anlagen vorhanden sein möchten. Er spielte mir einige Etüden aus dem ersten Heft von Cramer sehr wacker vor. Cossel lobte seinen Fleiß und wünschte, wenn ich Anlagen sähe, daß ich ihn unterrichten möchte. Ich lehnte es aber vorläufig ab, da der bisherige Unterricht ja sehr tüchtig sei und auch wohl noch ferner ausreichen würde. Nach einigen Monaten kam der Vater zu mir, um in Cossels und seinem Namen die Bitte zu wiederholen, worauf ich insoweit einging, daß ich dem Knaben wöchentlich eine Stunde widmen wollte, unter der Bedingung, daß der Unterricht bei Cossel in gewohnter Weise fortgesetzt werde. Dies geschah; aber nach kaum einem Jahre ersuchte mich Cossel dringend, fortan den Unterricht allein zu übernehmen, da der Junge solche Fortschritte mache, daß er sich nicht getraue, ihm irgendwelche Bemerkung zu machen. In der Tat waren die Fortschritte bedeutend, ohne aber ein ungewöhnliches Talent zu verraten, sondern



nur das Resultat von großem Fleiß und emsigem Eifer. Von nun an übernahm ich denn allein den Unterricht, und zwar gerne in gedoppelter Hinsicht, einmal, weil ich den Knaben schon liebgewonnen hatte, und sodann im Hinblick auf die Eltern, die für seine Ausbildung keine Opfer bringen konnten. Das Studium im praktischen Spiel ging vortrefflich, und es trat immer mehr Talent zutage. Wie ich aber später auch mit dem Kompositionsunterricht einen Anfang machte, zeigte sich eine seltene Schärfe des Denkens, die mich fesselte, und so unbedeutend auch die ersten Versuche im eigenen Schaffen ausfielen, so mußte ich darin doch einen Geist erkennen, der mir die Überzeugung gab, hier schlummere ein ungewöhnliches, großes, eigenartig-tiefes Talent. Ich ließ mir deshalb keine Mühe und Arbeit verdrießen, dasselbe zu wecken und zu bilden, um dereinst für die Kunst einen Priester heranzuziehen, der in neuer Weise das hohe, wahre, ewig Unvergängliche in der Kunst predige, und zwar durch die Tat selbst.“ Und dieser feste und hohe Glaube ließ den alten Marxsen auch später bei der Nachricht von Mendelssohns Tode die Worte sagen: „Ein großer Meister der Tonkunst ist dahin, aber ein noch größerer wird uns in Brahms erblühen.“

Daß er schon am Knaben erstaunliche Dinge erlebte, hat er einmal Claus Groth erzählt: „Einst hatte ich ihm zum Studium ein Klavierstück von C. M. von Weber gegeben und genau mit ihm durchgenommen, als er nach einer Woche . . . wiederkam und mir die Sonate so tadellos und meiner Intention gemäß vortrug, daß ich ihn dafür lobte. Da sagte er: ‚Ich habe sie mir noch nach einer andern Ansicht eingeübt‘ und spielte sie mit Verlegung der Melodie in die Unterstimme.“

Die ideale Lebens- und Kunstauffassung Marxsens ist auf Brahms' Entwicklung von nicht hoch genug einzuschätzendem Einfluß gewesen. Von Anfang an wurde der junge Brahms durch das Vorbild seines Lehrers für das Ethos in der Musik, für das klassische Ideal in der Kunst gewonnen. Schon seine ersten Kompositionen zeigen das mit voller Deutlichkeit. Die Grundlinien seines menschlichen und künstlerischen Charakters sind schon in der musikalischen Schul- und Lehrzeit bei Marxsen gezogen. Dazu stimmt, daß Marxsen ihn so früh wie möglich in Bach, Beethoven, Weber usw. einführte. Das war zur Zeit des Vormärz und seiner verflachten



Virtuosenperiode, da die Thalberg, Paganini, Charles Mayer, die Herz und Hüntten, Kalkbrenner, Döhler und Rosenhain in Konzertsaal und Haus die führende Rolle spielten, etwas ganz Außergewöhnliches. Nicht wie in der modernen Zeit konservatorischer Massenerziehung bildeten Bach, Beethoven und die Wiener Klassiker das Alte und Neue Testament im Lehrplan des lernbegierigen Kunstjüngers. Brahms hat später sicherlich immer klarer eingesehen, welche entscheidende Richtung seiner im edelsten Sinne „nachklassischen“ Kunst dieser tüchtige bescheidene Lehrer gegeben hat. Die Widmung seines zweiten Klavierkonzerts in B-dur, eines seiner größten und eigensten Werke, an Eduard Marxsen, „dem treuen Freunde und Lehrer“, und der heimliche Druck und Verlag von Marxsens 100 Veränderungen über ein Volkslied — eines Versuches, die verschiedenen Taktarten und Rhythmen in einem Tonstück zu vereinigen — durch Simrock auf seine Anregung zeigen, daß er seinem alten Lehrer zeitlebens die herzlichste und dankbarste Zuneigung bewahrte.

Und er hatte Grund genug dazu, denn Marxsen gebührt das unvergängliche Verdienst, daß er dem jungen Brahms ein strenger und gediegener, aber niemals ein reaktionärer und pedantischer musikalischer „Schulmeister“ gewesen ist. In der Wiener nachklassischen Schule an klassischen Idealen gebildet, mit Schubert bereits weniger, mit den romantischen Meistern Schumann und Chopin wenig vertraut, war er der rechte und berufene Lehrer für ein großes und in die Zukunftweisendes Talent gerade durch seine Toleranz. Er haßte jede künstlerische Gleichmacherei, jeden künstlerischen Zwang und ließ ein so großes und persönlich geprägtes Talent wie das des kleinen Brahms nicht gesetz- und regellos, doch frei und ungehemmt durch Buchstabengesetze und tote theoretische Regeln sich entfalten. Und noch ein anderes schenkte er durch seinen Unterricht dem jungen, genial beanlagten Schüler: den Respekt vor der strengen norddeutschen Kunstauffassung in der Musik. Sie ist durchaus zeichnerisch, nicht farbig, kontrapunktisch, polyphon, nicht homophon. Nennen wir heute Brahms den größten Klassizisten, den bedeutendsten nachklassischen Meister in der Musik des 19. Jahrhunderts, so bekennen wir damit zugleich unwillkürlich, daß Kunst von Können kommt, und daß dieses uns in den Werken der großen



vorklassischen und klassischen Meister am reinsten und vollendetsten verkörpert erscheint. Zu dieser Lebens- und Kunstauffassung hat beim jungen Brahms unser Eduard Marxsen den unverrückbar festen Grund gelegt, und das wollen wir dem so weich, schwärmerisch und glattgescheitelt wie alle Männer des Biedermeier und Vormärz in die Welt schauenden trefflichen Künstler niemals vergessen!

Auch während der Lehrzeit bei Marxsen ging der Kampf des Knaben Brahms mit den täglichen Sorgen des Lebensunterhalts fort. In seinen letzten Lebensjahren gesteht Brahms: „Sehen Sie, ich habe seit meinem zwölften Jahre Stunden gegeben, und Sie werden mir gewiß glauben, daß dem jungen Buben kaum Schüler anvertraut wurden, die ihm besondere Freude machen konnten. Und ich habe es doch ganz gut vertragen; ja, ich möchte diese Zeit der Dürftigkeit um keinen Preis in meinem Leben missen, denn ich bin überzeugt, sie hat mir wohlgetan und war zu meiner Entwicklung nötig.“ Unser junger Lehrer und Schüler fand aber, wie Gustav Frenssen von Jörn Uhl sagte, in den Tagen der Not immer „Menschen, die ihm halfen“. Den Vierzehnjährigen nimmt ein Bekannter seines Vaters, der Papiermühlenbesitzer Adolf Giesemann, zu sich aufs Land nach Winsen an der Luhe in der Lüneburger Heide (zwischen Hamburg und Lüneburg), damit er sich mal ordentlich „auslüftet“. Dafür gibt er seinem Töchterchen, Giesemanns Lieschen, Klavierunterricht. Aber Johannes erholte sich nun einmal auch anders wie andere Menschen: er leitet hier den Winsener Männergesangsverein, komponiert für ihn einige Männerchöre, studiert fleißig weiter und fährt allwöchentlich nach Altona zu Marxsen in die Unterrichtsstunde.

Die ersten Schritte in die Öffentlichkeit unternimmt der junge Brahms als Pianist. Schon der zehnjährige Cossel-Schüler debütierte, wie wir sehen, als Klavierspieler. „Das erste selbst arrangierte Konzert gab Brahms,“ so schreibt Marxsen wieder an La Mara, „im vierzehnten Jahre. Das Programm brachte außer Bach, Beethoven und Mendelssohn auch eine Nummer eigener Komposition: allerliebste Variationen über ein Volkslied, deren eine aus einem höchst gelungen ausgeführten Kanon bestand.“

Über das, was Brahms in seinen beiden einzigen eigenen Konzerten am 21. September 1848 und 14. April 1849 im Saale des Herrn



Honnef (Alter Rabe) vor dem Dammtor, und was er in andern, wieder nach Marxsen „teils mit Solovorträgen, teils mit Begleitung zu Gesang usw.“ unterstützten Konzerten gespielt hat, herrscht eine heillose Verwirrung. Fest steht jedenfalls soviel, daß der junge Brahms inmitten eines flachen Meeres von Trivialität und eleganter modischer Konzertmusik, wie sie für Klavier etwa die Thalbergschen und Döhlerschen Opernfantasien, die Herzschen und Mayerschen Etüden, für Gesang, Horn und Flöte etwa die Arien und Variationen von Donizetti, Mollenhauer u. a. repräsentierten, ein paar einsame und „unzugängliche“ Felsen aufzurichten den Mut hat: eine Fuge von Johann Sebastian Bach und Beethovens Waldstein-Sonate. Auch seinem alten Lehrer Marxsen vergißt er nicht (Serenade für die linke Hand); als Komponist opfert auch er zunächst noch dem Zeitgeschmack mit einer, als Zeichen „ungewöhnlichen Talents“ ehrenvoll aufgenommenen Fantasie über einen beliebten Walzer für Klavier. Man wird seine kleinen Durchbruchversuche der musikalischen Zeitmode nicht überschätzen und sie noch zum guten Teil auf Marxsens Initiative schieben dürfen; immerhin künden sie die frühe Abkehr vom flachen Zeitgeschmack bei Brahms schon einigermaßen deutlich an.

„In den letzten paar Jahren vor seinem Weggang von Hamburg,“ berichtet wieder Marxsen der La Mara, „trat er aber nicht öffentlich auf, weil mir die Zeit zu kostbar erschien; denn dergleichen Intermezzi stören das Studium manchmal sehr bedeutend. Übrigens hat die Presse sich immer sehr anerkennenswert ausgesprochen über jene ersten Versuche.“

Desto mehr wird der Knabe Brahms durch Marxsen an dem regen Hamburger Musikleben der vierziger Jahre als junger kunstbegeisterter Zuhörer sich beteiligt haben. Friedrich Wilhelm Grund (1791—1874), Hamburgs bedeutendster Musiker vor und mit Marxsen der „Biedermeierzeit“, dirigierte die Chorkonzerte der von ihm begründeten Singakademie und die Orchesterkonzerte der Philharmonischen Gesellschaft; Karl Voigt leitete den 1843 von ihm begründeten Cäcilienverein, Otten die von ihm im gleichen Jahre ins Leben gerufenen Orchesterkonzerte der Musikalischen Gesellschaft. Die Karfreitagskonzerte im Stadttheater erwarben sich seit 1843 großen Ruf. Hector Berlioz dirigierte hier auf seiner großen Kunstreise durch Deutschland; abermals im gleichen Jahre, sein Re-



quiem. Die Kammermusik wurde in Quartett- und Triosoireen durch Haffner, Goldschmidt und von Königslöw eifrig gepflegt. Berühmte Künstler kamen und gingen: Liszt, Thalberg, Dreyschock, Litolft (Klavier), Ernst, David, Joachim, Vieuxtemps, der norwegische Paganini Ole Bull (Violine), die schwedische Nachtigall Jenny Lind, die Sontag (Gesang) und viele andere.

An mehr als vorübergehende Erfolge war bei Brahms' ersten Hamburger Konzerten trotz guter Kritiken nicht zu denken. Die Gründe lagen einmal in den politischen Revolutionswirren von 1848, die den Sinn der großen Menge ganz von der Kunst ablenkten, und dann vor allem in Brahms' künstlerischer Eigenart und Stellung zum musikalischen Geschmack und den üblichen Konzertprogrammen seiner Zeit. Hatte er auch in diesen ersten eigenen Konzerten dem auf oberflächliche Tonklingelei, sentimentale Gefühlsschwärmerei, „Perlenregen“ und Virtuosenfeuerwerk gerichteten Zeitgeschmack Opfer bringen müssen, so sah er doch schon damals klar ein, daß sein Talent und seine Richtung als Schaffender ihm Wiederholungen solcher notgedrungenener Konzessionen nicht mehr erlaubten: Brahms hat niemals wieder ein eigenes Konzert gegeben.

So ging die tägliche Lebens- und Kunstfron einstweilen weiter. Brahms gab Klavierstunden für eine Mark, spielte zum Tanz, machte hinter den Kulissen des Stadttheaters Zwischenaktmusik oder begleitete die Virtuosen auf der Bühne. Er handwerkerte auf Bestellung in Transkriptionen und Arrangements für Verleger, die er, waren es Arrangements, als G. W. Marks, waren es eigne freie Kompositionen, als Karl Würth zeichnete. Bei alledem fand er noch Zeit, sich in unermüdlichen Studien weiterzubilden und neben rund hundertfünfzig Walzerphantasien in der Art der 1849 in seinem eigenen Konzert gespielten und „erfolgreichen“ gar noch allerlei Ernsthaftes, z. B. ein Duo für Cello und Klavier und ein Klaviertrio, die am 5. Juli 1851 in einem Privatkonzert zur Silberhochzeit des Ehepaares Schröder aufgeführt wurden, zu komponieren! Dazu kamen die mächtigen musikalischen Anregungen in diesen Jugendjahren eines — um Brahms' eigenes Wort zu Joachim zu brauchen — „recht chaotischen Schwärmens“, die jene, Hamburg besuchenden großen Künstler dem Jüngling boten. Bezeichnenderweise zog ihn schon damals die Klassik gewaltig an, und die Romantik stieß ihn in ihrem



größten Meister zunächst zurück: der tiefste musikalische Eindruck war der Vortrag von Beethovens Violinkonzert durch den jungen Joseph Joachim, dem Brahms in einem Philharmonischen Konzert am 11. März 1848 als sein „gewiß begeistertster Zuhörer“ beiwohnte, und den ersten brennenden Schmerz der Nichtachtung fügte ihm, gewiß unbeabsichtigt, der von ihm später hoch verehrte romantische Meister Robert Schumann zu, als er dem jungen angehenden Komponisten seine, ihm 1850 ins Hotel geschickten Manuskripte uneröffnet wieder zurückstellen ließ.

Brahms hat eine, nur durch innige Elternliebe in ihrer Härte und leidensvollen Schwere erträglich gemachte Kindheit und Jugend verlebt; aber er hat doch, wie Albert Dietrich später von dem Zwanzigjährigen sagt, „in dieser Schule viel gelernt und seinen Charakter befestigt“. „So schwer wie ich, hat es nicht leicht jemand gehabt“, gestand er als Fünfundfünfzigjähriger seinem einzigen persönlichen Schüler Gustav Jenner in Wien. Fast schien es nun, als ob Brahms' Lebensschiff, wie das des jungen Hebbel, im Schlick und Sand gemeiner Not des Lebens stecken bleiben sollte. Da kam das Jahr 1849 und mit ihm ein ganz unbekannter und unerwarteter Retter.

## WANDERJAHRE

### Die erste Kunstreise

Im Jahre 1849 erschien mit anderen politischen Flüchtlingen und Teilnehmern am Aufstande der ungarische Violinvirtuose jüdischer Abstammung Eduard Reményi (Hoffmann) in Hamburg. Der Boden war gut vorbereitet. In Altona lagen damals Abteilungen ungarischer Regimenter zum Eingreifen gegen Dänemark bereit, und Reményi mag gute Beziehungen zu einzelnen ihrer Offiziere gehabt haben. Wie er vorgab, sollte es nach Amerika gehen. Man interessierte sich aber in Hamburg dermaßen für den jungen politischen Märtyrer und temperamentvollen Pußtasohn, daß man in hellen Scharen in sein „Abschiedskonzert“ strömte, in dem er, mit dem jungen Brahms am Klavier, durch den „phantastischen Vortrag



heimatlicher Tänze“ alles elektrisierte. Die Kasse fiel so glänzend aus, daß Reményi Amerika zunächst einmal Amerika sein ließ und den ihm günstigen Hamburger Boden gründlicher zu beackern beschloß. So blieb er nach der Abfahrt seiner Landsleute bis 1851 in Hamburg, scheint dann ein Jahr wirklich drüben gewesen zu sein und kehrte über Paris bereits im Winter 1852 zu 1853 nach Hamburg zurück. Ein zweites Konzert hatte den gleichen außerordentlichen Erfolg wie das erste. Den jungen Brahms blendete die Romantik in Reményis zigeunerisch unstemtem Künstlerleben. Er bot sich ihm als Begleiter an. Reményi, der sein außerordentliches Talent sofort erkannt hatte, schlug ein, verpflichtete ihn für eine improvisierte Konzertreise durch Hannover (Winsen, Lüneburg, Celle) und wollte ihn dann zu Joseph Joachim führen, den er auf dem Wiener Konservatorium kennengelernt hatte. Am 19. April ging die Kunstreise los; aus drei Konzerten mit gleichem Programm (u. a. Beethovens Violinsonate in c-moll op. 30) wurden sieben und immer erneuerte Kämpfe mit schauderhaften Flügeln und entsetzlich verstimmt Klavieren. „Brahms' Gedächtnis“, schreibt Marxsen an La Mara, „ist so erstaunlich, daß es ihm gar nicht einfiel, auf Konzertreisen Noten mitzunehmen. Beethoven und Bach nebst einer großen Anzahl der modernen Konzertpiecen von Thalberg, Liszt, Mendelssohn u. a. waren seinem Gedächtnis fest einverleibt, als er als zwanzigjähriger Jüngling seine erste Reise in die Welt antrat“. Dieses enorme, in späteren Jahren auch von seinen Zürcher Freunden staunend bestätigte Gedächtnis, diese seltene Geistesgegenwart konnte er gleich in Celle beweisen: hier mußte, wie La Mara zu erzählen weiß, der Stimmung oder richtiger Verstimmung des Klaviers wegen obbesagte c-moll-Sonate von ihm „auswendig“ nach cis-moll transponiert werden; eine kleine Vorstudie zu dem Kunststück, das er sich dann nach Dr. Schubrings Mitteilung in der Allgemeinen musikalischen Zeitung von 1868 in Göttingen mit Joachim leistete: Beethovens Kreutzer-Sonate wegen zu tiefer Stimmung des Klaviers von a nach ais zu transponieren! Auch sonst verlief diese erste Kunstreise recht romantisch; ja, eine nächtliche Serenade, die unser Johannes mit dem über Themen aus den „Puritanern“ auf der Geige phantasierenden Reményi und einigen Studenten einer adligen kunstbegeisterten Dame bei Mondschein in Hildesheim brachte und



den glänzenden Besuch des zweiten Konzerts zur Folge hatte, war, wenn nicht der reine Spitzweg, so doch mindestens „der reine Eichendorff“.

Dem ungarischen Geiger Eduard Reményi hat Franz Liszt in seinem Buche „Die Zigeuner“ ein Denkmal gesetzt. Er war einer der glänzendsten Violinvirtuosen seines Vaterlandes. Ein Schüler des Wiener Konservatoriums, hatte er sich in den letzten Jahren vor seinem Zusammentreffen mit Brahms zu einem ausgezeichneten Geiger entwickelt und stand nun, dreiundzwanzigjährig, auf der Höhe seines Virtuosenruhms. Sein Name ist mit Liszts Leben und Kampf um die Anerkennung als Komponist eng verwachsen. Liszt dankte ihm dafür durch die Widmung des Violinsolo im Benedictus seiner Krönungsmesse und half ihm in seinen politischen und künstlerischen Kämpfen sein Leben lang mit der durch keinerlei Enttäuschungen in seinem Glauben an die Menschen verminderten Güte und Uneigennützigkeit seines großen und edlen Herzens. Er verschaffte dem Unsteten eine gute Anstellung als Soloviolinist der Kgl. Kapelle und Hofviolinist der Königin Viktoria in London. Im Jahre 1875 ließ sich Reményi dann in Paris nieder, um von dort seine großen Tourneen über die ganze Welt zu unternehmen; auf einer solchen ist er 1898 in San Francisco (Kalifornien) gestorben.

Reményi gebührt das Verdienst, die erste Begegnung von Joachim und Brahms in Hannover herbeigeführt und damit den Grundstein nicht nur zu einer lebenslangen treuen und innigen Freundschaft, sondern auch zu einem festen künstlerischen Bund zweier, den gleichen klassischen Idealen in der Kunst ergebener großer Persönlichkeiten gelegt zu haben. Joachim hatte in Geschichte und Philosophie an der Universität Göttingen bei Waitz und Ritter hospitiert, doch als der zwei Jahre jüngere Brahms das erstemal mit dem nun Zweiundzwanzigjährigen in Hannover zusammentraf, war der junge Joachim schon ein berühmter Künstler. Die künstlerischen Feuer taufen im Leipziger Gewandhaus, im Londoner Krystallpalast hatte der hochbegabte junge Deutsch-Ungar und Schützling Mendelssohns bereits glänzend bestanden. Er hatte als Konzertmeister der Hofkapelle auch Liszt und dem Lisztschen Kreise in Weimar einige Jahre nahegestanden, war aber wohl schon damals dem neudeutschen Geiste mehr und mehr entfremdet. Nun wirkte er seit 1853 als



Konzertmeister der Königlichen Kapelle in der vornehmen Residenzstadt des kunstsinnigen Königs von Hannover und mußte mit Recht im jungen Brahms den kommenden großen schöpferischen Propheten seiner klassischen Kunstanschauungen sehen.

Die erste Begegnung Joachims mit Brahms fand in Joachims Wohnung in Hannover statt. Der Eindruck des jungen Brahms auf ihn glich menschlich und künstlerisch einer Offenbarung. Menschlich entzückte ihn des jungen Johannes' „Natur, wie sie nur in der verborgensten Zurückgezogenheit sich in vollster Reine entwickeln konnte; rein wie Demant, weich wie Schnee“. Künstlerisch entdeckte er in seinem Spiel sofort „das intensive Feuer, jene, ich möchte sagen, fatalistische Energie und Präzision des Rhythmus, welche den Künstler prophezeien, und seine Kompositionen“, gesteht er, „zeigen schon jetzt so viel Bedeutendes, wie ich es bis jetzt noch bei keinem Kunstjünger seines Alters getroffen“. Noch bei der Enthüllung des Brahms-Denkmal in Meiningen am 7. Oktober 1899 gedachte Joachim ganz besonders des tief ergreifenden Eindrucks, den Brahms' heute allbekanntes Lied „O versenk' dein Leid, mein Kind“ („Liebestreu“ aus op. 3) damals in Hannover auf ihn gemacht hatte, mit den Worten: „Nie in meinem Künstlerleben war ich von freudigerem Staunen übermannt worden, als da mir der fast schüchtern aussehende blonde Begleiter meines Landsmannes mit edlem, verklärtem Antlitz seine Sonatensätze von ganz ungeahnter Originalität und Kraft vorspielte. Wie eine Offenbarung faßte es mich, als das Lied ‚O versenk' dein Leid‘ damals schon mir entgegenklang. Dazu ein Klavierspiel, so zart, so phantasievoll, so frei, so feurig, daß es mich ganz in seinem Banne hielt.“ Außer diesem Lied und andren Gesängen hatte „Johannes Kreisler junior“ — so nannte er sich nach romantischer Art auf den Manuskripten — ihm eine Sonate für Violine, ein Streichquartett, die Klaviersonaten in C-dur und fis-moll und das es-moll-Scherzo für Klavier vorgelegt.

Joachim sah sofort, daß für seinen neuen jungen Freund nach Trennung von seinem ungleichen Kunstgenossen etwas Durchgreifendes geschehen müsse, um seinem begnadeten Talent die gebührende Förderung und Anerkennung zu verschaffen: er empfahl ihn seinem Herrscher, dem kunstsinnigen König von Hannover; der ließ ihn



mit Reményi in einem Hofkonzert spielen und nannte ihn den „kleinen Beethoven“. Dann machte er vor allem Franz Liszt auf ihn aufmerksam, hielt auch schon ernsthafte Besprechungen mit Brahms ab, in welcher Reihenfolge er seine ersten Werke veröffentlichen sollte.

Dieser verlebte nun mit dem neuen berühmten Freunde noch einige musikfreudige Tage in Hannover und merkte wohl kaum etwas von der drohenden Wetterwolke, die sich über Reményi und ihm zusammenzog: der Polizeipräsident Wermuth witterte demagogisches Unheil durch den wilden Ungarn und suchte ihn mit seinem jungen deutschen Begleiter schleunigst über die Landesgrenzen nach Bückeburg abzuschieben. Nur der Fürsprache des damals in Hannover weilenden Pianisten und Klavierpädagogen Heinrich Ehrlich dankten es die beiden Künstler, daß die Order widerrufen wurde, und sie ihren Weg an den Weimarer Musenhof unangefochten fortsetzen konnten.

Für den Komponisten Brahms hat Reményi entschiedene Bedeutung: er wird seinen jungen norddeutschen Partner gewiß schon früh auf die ungarische Volksmusik hingewiesen und so wahrscheinlich den ersten Keim und die erste Anregung zu den später von ihm gesetzten Ungarischen Tänzen für Klavier und zu manchem feurig magyarisierenden Finale seiner Kammermusikwerke in seine Seele gesenkt haben.

### Weimar

Auf sechs Wochen war der Aufenthalt Brahms' und Reményis auf der Weimarer Altenburg berechnet. Brahms, ob auch wohl kein junger Parsifal mehr, der in den sinnbetörenden Gärten zahlloser schöner Blumenmädchen — ich meine tastenstürmender oder tastenstreichelnder Schülerinnen des Meisters und musikalischen Zauberers Klingsor-Liszt — Gefahr an Leib und Seele laufen konnte, empfand in seiner, auch solchen Märchenerscheinungen mit der realen und kühlen Besonnenheit des Niederdeutschen gegenüberstehenden unbedingten Ehrlichkeit gegen sich selbst und in seiner strengen Kritik, die er an seine und anderer Werke von Jugend auf anzulegen gewohnt war,



daß hier seines Bleibens über kurz oder lang nicht mehr sein könne, daß es mit der Zeit zum inneren und äußeren Bruch mit Liszt und der „neudeutschen Zukunftsmusik“ kommen müsse. Und zwar aus Gründen künstlerischer Ideale und Überzeugungen, die sich in diesen gärenden Entwicklungsjahren des jünglingshaften Sturmes und Dranges immer mehr in ihm festigten.

Vorläufig wurde ihm dieser Bruch schwer genug gemacht. Liszt empfing den jungen Hamburger, der ins Palais der Fürstin Wittgenstein einquartiert wurde, mit all der hochherzigen Hilfsbereitschaft, menschlichen und künstlerischen Anteilnahme und leicht entzündlichen Begeisterungsfähigkeit, deren er und, bis auf den heutigen Tag in unserer auch in der Kunst geschäftstüchtig, selbstisch und eitel gewordenen Zeit, nur er in solchem überströmend herzlichen und freundlichem Maße fähig war. Liszt setzte sich an den Flügel und spielte das große es-moll-Scherzo op. 4 aus einer höchst unleserlichen Handschrift mit verblüffender Sicherheit und vollendeter Beherrschung des schon hier durch und durch persönlichen, neuen und widerhaarigen Klaviersatzes vom Blatt und wiederholte es entzückt noch zweimal. Es folgte die erste und zweite Klaviersonate in C-dur (op. 1) und fis-moll (op. 2) und eine — verlorengegangene — Sonate für Violine und Klavier. Liszt war ehrlich begeistert! Das scheint zunächst überraschend, gewinnt aber dann volle Wahrscheinlichkeit, wenn man sich an den Charakter gerade dieser Brahms'schen Jugendwerke erinnert. Wenn irgendwo, so kann man in ihnen von einem gewissen genialen Sturm und Drang beim jungen Brahms reden. Das es-moll-Scherzo wie die C-dur- und fis-moll-Sonate sind eminent romantische, gärende und brausende echte Jünglingswerke. Die Flut einer bunt und reich bewegten Phantasie überströmt in echt romantischer Art alle Dämme und Deiche der Form; die Fülle der Bilder und Gesichte aus Sage, Märchen und Geschichte in den Sonaten, der wilde und krause, an Schumann wie an E. T. A. Hoffmann gleichermaßen genährte, rauhe und unwirsche Humor des Scherzo, die herbe, gesunde und gedrungene Kraft, die sich in beidem aussprach und mit Schumann einen neuen jungen „Beethovener“ verhiel — all das mußte auf Liszt ins Innerste treffen. Hier glaubte er nach diesen Proben einen wunderbar begabten Jünger seiner geistig und künstlerisch, inhaltlich und formal freiheitlichen,



phantastisch-neuromantischen, „neudeutschen“ Ideale heranreifen zu sehen, ja ihn bereits gefunden zu haben. Er sorgte in seiner Güte dafür, daß Brahms bald die Bekanntschaft und Freundschaft seiner Getreuen machte.

Insbesondere scheint Brahms dem prächtigen „Peterl“ und Dichterkomponisten Peter Cornelius, der dem deutschen Volke die sinnigen Weihnachts- und Brautlieder schenkte, und dem vielfach aus Not so vielgewandten und eklektischen Joachim Raff, dem gleich Joseph Rheinberger von Hans von Bülow so liebevoll Überschätzten, nahe getreten zu sein. Allzuviel innere Anregung und Gelegenheit zu eigener Klärung und Weiterentwicklung werden sie ihm kaum gegeben haben. Sie waren voneinander zu verschieden und, mit Ausnahme von Cornelius, zu sehr „Nur-Musiker“, Menschen und Künstler ihrer Zeit, als daß sie die in jenen Jahrzehnten ohnehin nicht starke geistige Brücke zueinander hätte finden können. Raff entdeckte denn auch gleich als echter „Musikant“ und Reminiszenzenjäger, daß die Form und Anlage des es-moll-Scherzo mit der der großen Chopinschen Scherzi für Klavier bedeutende Ähnlichkeit zeige, worauf Brahms nur versichern konnte, daß er die Scherzi des polnischen Meisters überhaupt nicht kenne. Das war volle Wahrheit, denn noch im November 1853 schreibt Albert Dietrich von Düsseldorf aus an Ernst Naumann in Leipzig: „Das Wunderbarste an Brahms ist, daß er, in gänzlicher Einsamkeit in Hamburg lebend, bis vor ganz kurzer Zeit noch nichts von Schumann, Chopin und anderen kennengelernt hatte, und trotzdem ist das Terrain, welches die Neueren betreten, ihm ein ganz heimatlicher Boden; ja Kompositionen aus früher Kindheit steigen bereits in recht hohe Regionen“.

Mittlerweile lebte sich Liszt immer mehr in diese ersten, in ihrer im Schumann-Hoffmannschen Sinne erzromantisch-phantastischen Grundrichtung, in ihrer unbekümmerten Jugendfrische und ihrem an den freien Stil der Klaviersonaten des letzten Beethoven unmittelbar anknüpfenden Charakter so großartigen und genialen, an echt dämonischen Zügen reichen Klavierschöpfungen hinein, und, wie es seine neid- und selbstlose Art war, zögerte er nicht mit den wärmsten und bewunderndsten Lobpreisungen gegen seine Freunde. Bülow bekam einen enthusiastischen Brief über die C-dur-Sonate.



Und trotz allem erging es Brahms auf der Weimarer Altenburg wie meinem Vater und so manchem anderen Künstler, den die persönliche Kenntnis des Schwachen in Liszts Schaffen bedenklich und in seinen neudeutschen Idealen schwankend machte, zumal, wenn, wie bei solchen Männern, eine klassische Erziehung in der Musik hinzukam. Brahms war zwar als Pianist von Liszts „unvergleichlichem Klavierspiel“ aufs höchste entzückt, aber als Komponist fühlte er bald und ward sich darüber in seiner unerbittlichen Selbstkritik, seinem schon damals völlig gefestigten Charakter, seinem scharfen Kunstverstand und überlegenen Geist sofort ganz bewußt darüber klar, daß sein Weg einem anderen Ziele zustrebe als der Liszts und der Neudeutschen. Auch mag das leise rhetorische und posierende Element, die ganze üppige und äußerliche „Aufmachung“ des Weimarer Hof- und Kunstlagers um Liszt, die schmeichlerische und oft genug heuchlerische und servile Vergötterung, die mit dem Meister getrieben wurde, auf ihn, den einfachen und wahrhaftigen Norddeutschen, der alles, nur nicht sich und andere belügen konnte, abstoßend gewirkt haben.

Er war sich darüber klar geworden, daß ein Ende gemacht werden müsse. Es kam leichter und schneller, als der Zögernde sich wünschen konnte. \* Wir verdanken dem Engländer William Mason die nähere Kunde: Liszt spielte einmal seine grandiose h-moll-Sonate, dieselbe, die Schumann mit steigendem Entsetzen erfüllt hatte. Als Liszt bei einer besonders schönen Stelle sich umwendet und von Brahms die gleiche liebevolle künstlerische Zustimmung erwartet, wie er sie dessen Werken entgegengebracht hat, findet er, wie man erzählt, den jungen Hamburger sanft in seinem Stuhl entschlummert. Er bricht ab und verläßt das Zimmer.

Damit beginnt Brahms Liszt auch äußerlich zu verlieren. Die vollendete weltmännische Höflichkeit Liszts verhindert natürlich den offenen Bruch. Aber Liszt mußte nicht der allumschmeichelte und allverwöhnte Meister sein, um nicht sofort das Vertrauen in eine unbedingte Gefolgschaft seines jungen Schützlings erschüttert zu sehen. Man wird kühl und verbindlich gegeneinander; den schwachen Funken der menschlichen Zuneigung und künstlerischen Hochschätzung, der noch unter der Asche begrabener Hoffnungen bei Liszt für Brahms glimmte, erstickte dieser später selbst durch



Unterzeichnung des unglückseligen Kampfmanifestes gegen die Neu-deutschen. Brahms sieht, daß seines Bleibens nun nicht wohl länger auf der Altenburg sein kann und verschwindet nach etwa zwei Wochen sang- und klanglos aus Weimar.

### „Neue Bahnen“

Reményi bleibt zunächst bei seinem Meister in Weimar. Sein Name taucht nur noch einmal wieder im zweiten, Brahms' Schaffen gewidmeten Teile dieses Buches, und diesmal leider nicht von der angenehmsten Seite, auf: als Brahms die beiden Hefte mit zehn, von ihm meisterlich gesetzten ungarischen Tänzen für Klavier zu vier Händen veröffentlicht, sind es namentlich Reményi und Kéler-Béla (Alb. Keller), die den Meister des geistigen Diebstahls bezichtigen, statt ihm dankbar zu sein, daß er den Komponisten dieser Tänze durch seine Bearbeitungen die Unsterblichkeit gesichert hat.

Brahms wird von Joachim, der sich in Hannover seiner Devise getreu „frei, aber einsam“ langweilte, zum Sommer herzlich nach Göttingen eingeladen; Brahms folgt seinem Rufe. Hier verlebt er nun zwei Monate seine frohe „Studentenzeit“. Man spielt gemeinsam Kammermusik bei Musikdirektor Wehner, hört Vorlesungen, veranstaltet ein „Konzert der Studierenden“, kneipt wacker mit den „Sachsen“, und Brahms singt fleißig die schönen Studentenlieder mit, die er sich teilweise notiert und für seine eigene spätere musikalische Huldigung an das deutsche Studentenleben, die Akademische Festouvertüre, wohl bewahrt. Manche wertvolle Freundschaft spinnt sich hier dem treuen Niederdeutschen an, so die mit dem damaligen jungen Studenten Philipp Spitta. Er rät ihm mit den charakteristischen Worten „Sehen Sie, komponieren kann ich auch! Aber wenn jemand so gescheit ist und so viel gelernt hat, wie Sie, müßte es doch eine Passion sein, sich mit Musikforschung zu befassen“, sich ganz auf das Studium der Musikgeschichte zu beschränken. Das ist schon ganz der bis zur Rücksichtslosigkeit gegen sich und andere ehrliche und offene Brahms, der die großen alten Meister der Tonkunst wie kein anderer moderner deutscher



Komponist sein Leben lang studiert, geliebt und aus ihnen gelernt hat! Spitta hat seinen Rat befolgt, ist einer unserer größten Musikgelehrten geworden und hat mit seinen großen Kollegen Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann das Bedeutendste, Feinste und Tiefgründigste über Brahms gesagt.

Es mag äußerlich an der niederdeutschen Wander- und Reiselust liegen, die Brahms sein Leben lang beherrschte, es mag in seiner niederdeutschen Freude an großer, mindestens romantischer Natur begründet sein, daß der junge Komponist sich schließlich von Göttingen losmachte und auf Joachims Rat an den Rhein zog. Aber der kluge Joachim sah tiefer und weiter: hier galt es, den klassischen Idealen in der Musik einen das Höchste versprechenden und nunmehr gegen alle neudeutschen Sirenen durch Abschreckung gefeiten Jünger dadurch zu erhalten, daß man ihn dem größten „Beethovener“ unter den Romantikern, Robert Schumann, und seinem Kreise zuführte.

Die wunderbare, weiche und romantische Poesie des Rheins wird auf den ernstesten Norddeutschen gewiß ganz anders, wie etwa auf den jungen Eichendorff, doch sicherlich gleichfalls erwärmend, beglückend und wohl auch leichter und fröhlicher stimmend gewirkt haben. Zum mindesten war er in seinem frischen Jünglingsalter noch nicht so „genußunfähig und verdrußsüchtig“ wie sein großer Landsmann, der gereifte Hebbel, dem sich die Herrlichkeiten des Rheins erst in einem seiner letzten Lebensjahre, 1857, auf einer großen Reise durch ganz Deutschland erschlossen. Brahms wohnt im gastfreien Hause der hochmusikalischen Familie Deichmann in Mehlem, dicht bei Bonn, macht mit den drei jungen Söhnen eine Wanderfahrt den Rhein und seine schönsten Seitentäler (Ahr, Lahn) hinauf und weiß Freund Joachim von dem „himmlischen Aufenthalt“ und den „herrlichen Menschen“ Deichmanns in überströmendem Entzücken und im instinktiven Gefühl des bürgerlichen Geborgenseins in einer hochgebildeten Familie nach unsteter und oft bohememäßiger Künstlerwanderfahrt nicht genug vorzuschwärmen. Er lernt bald Franz Wüllner, den Cellisten Reimers und den späteren und leider in manchem so merkwürdig und empfindlich gegen seinen teuren erwählten Meister im reaktionär-hausbackenen Sinne voreingenommenen Schumann-Biographen, den „köstlichen“ Herrn Wilhelm



Joseph von Wasielewski, kennen. Der damals etwa dreißigjährige Wasielewski mag dem jungen Brahms so viel musikalische Schumanniana gezeigt haben, daß diesem der Besuch bei Schumann nun auch innerlich nicht nur eine unabweisbare Pflicht, sondern auch ein liebes Bedürfnis wurde. Vorher wird er das wohl kaum in dem Maße gewesen sein. Einmal waren für ihn Marxsens Klassizismus und Schumanns Romantik zwei kaum miteinander vereinbare Begriffe; dann hatte er die schwere Enttäuschung und sicherlich unbeabsichtigte Kränkung noch nicht vergessen, die für ihn in der Zurücksendung jenes uneröffneten Kompositionspaketes durch den überbeschäftigten Schumann in Hamburg lag. Und dann wollte er ja auch selbst nach Leipzig, dort sich möglichst viel Arbeiten verschaffen und sie im Winter still und fleißig in Hannover ausführen. Aber das Entzücken und die Begeisterung des neuen rheinischen Freundeskreises für seine Kompositionen — es waren die gleichen, mit denen er Joachim gewann: erste und zweite Klavier-sonate, Scherzo op. 4, Lieder op. 3 — und Wasielewskis eindringliches Zureden ließ den Zögernden schließlich den festen Entschluß fassen, Joachims Empfehlung persönlich bei Schumann in Düsseldorf abzugeben.

Am 30. September dieses Schicksalsjahres 1853 tritt unser junger Hamburger in Düsseldorf zum ersten Male vor Robert Schumann. In Düsseldorf lernt er eine der schönsten und gartenartigsten deutschen Städte am Niederrhein kennen, die durch Heine und Immermann, Mendelssohn und Schumann, die Altmeister der damals weltberühmten Düsseldorfer Malerschule für immer den Ruhm einer hervorragenden deutschen Literatur-, Kunst und Musikstadt hat. Hier lebte Schumann seit Anfang September 1850, als er von Dresden aus als städtischer Musikdirektor an den Niederrhein berufen war. Die drei Düsseldorfer Jahre hatten ihn seelisch schrecklich verändert: die Vorboten der unheilbaren geistigen Erkrankung, deren erstes furchtbares äußeres Symptom der Selbstmordversuch von der Rheinbrücke Ende Februar 1854 wurde, peinigten den Meister immer mehr in Gestalt von schwerer melancholischer Gemütsstimmung, Schlaflosigkeit, Gehörtäuschungen und nervösen Reizungen. Niemals ein berufener Dirigent, war auf die Dauer mit seiner praktischen Tätigkeit in Düsseldorf nicht mehr zu rechnen. In möglichst schonender



Weise hatte der Verwaltungsausschuß der Konzerte Schumann den Vorschlag gemacht, sich bei der Leitung der Konzerte durch Herrn Tausch vertreten zu lassen. Clara hatte in ihrer energischen und sich von vornherein auf den strengen Rechtsstandpunkt stellenden Art den verborgenen Konflikt zum offenen gesteigert und ihren Gatten zur formalen Kündigung des Vertrages getrieben.

Das war Anfang November 1854, also rund ein Jahr nach Brahms' Besuch. Doch schon im Sommer 1852 hatte Schumann sich in seiner Düsseldorfer Stellung so unwohl gefühlt, daß er sich ernstlich mit Übersiedelungsgedanken trug. Sie hatten sich immer mehr auf Wien verdichtet. Mitten in diese unruhige, trübe Zeit und in die Vorbereitungen zu einer großen holländischen Kunstreise traf der erste Besuch unseres jungen Johannes. Er war mit den holländischen Triumphen die letzte große Freude in seinem Leben. Am 30. September meldet ihn zuerst sein Tagebuch: „Herr Brahms aus Hamburg“. Am nächsten Tage heißt es: „Brahms zum Besuch (ein Genius)“. Und dann: „Viel mit Brahms“. Schließlich aber jeden Tag: „Brahms“. Der Eindruck von Brahms als Mensch und Künstler wirkte auf ihn, wie uns Wasielewski berichtet hat, „geradezu faszinierend“. Er wird nicht müde, seinem Freundeskreise immer wieder mitzuteilen: „Es ist jemand gekommen, von dem werden wir alle Wunderdinge erleben, Johannes Brahms heißt er“. Zunächst entzückt ihn der natürliche, bescheidene, reine und liebe Mensch. Er vergleicht ihn in einem Brief an Joachim mit einem „jungen Adler, der so plötzlich und so unvermutet aus den Alpen dahergeflogen nach Düsseldorf“ oder mit „einem prächtigen Strome, der, wie der Niagara, am schönsten sich zeigt, wenn er als Wasserfall brausend aus der Höhe herabstürzt, auf seinen Wellen den Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet“, und sagt, seiner Sache vollkommen sicher: „Das ist der, der kommen mußte“. Ebenso freimütig gesteht er Joachim allerdings — und mir erscheint das zur richtigen Würdigung seines späteren Aufsatzes „Neue Bahnen“ über Brahms nicht unwichtig zu sein —, daß er „fürchte, es ist noch zu viel persönliche Zuneigung vorhanden, um die dunkeln und hellen Farben seines Gefieders ganz klar vor Augen zu bringen“. Schumann erkannte mit dem blitzartig sicheren Instinkt des bedeutenden schöpferischen



Menschen, daß hier ein Auserwählter heranreife: „Johannes ist der wahre Apostel, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer auch nach Jahrhunderten noch nicht enträtseln werden“ (an Joachim). — Kaum hatte Johannes einige Takte am Klavier gespielt, als er ihn unterbrach: „Das muß Clara hören“; und als sie ins Zimmer getreten: „Hier, liebe Clara, sollst du Musik hören, wie du sie noch nie gehört hast. Jetzt fangen Sie das Stück noch einmal an, junger Mann“. Und Kreisler junior spielte weiter — vielleicht war es gerade die *f*-moll-Sonate, die Schumann namentlich wegen ihres schwärmerischen langsamen Satzes so sehr liebte. Schumann stellte — so geht ein artig Märlein — dem jungen, wohl nicht eben mehr zum besten equipierten Freunde in seiner herzengütigen, schwerblütig-verlegenen Art seine Kasse zur Verfügung, lud ihn zum Mittagessen, ließ ihn, da er in seiner niederdeutschen Blödigkeit nicht erschien, durch Clara nach langem Suchen aus einem gar bescheidenen Gasthause herausholen, und von Stund an war Brahms wie ein Kind im Schumannschen Hause.

Wochen ungetrübter Lebens- und Kunstfreude am Rhein folgten für Brahms, der mit Dietrich „recht selig in der Vorahnung besserer Zeiten und im Genusse der schönen, freien Gegenwart“ war. Er wurde in die Familien der Meister der Düsseldorfer Malerschule, bei Lessing, Schirmer, Sohn, Gude u. a., bei Eulers und Lesers eingeführt und erregte überall durch sein Wesen, wie durch sein Spiel die herzlichste Sympathie und Bewunderung. Zum 27. Oktober sollte Joachim nach Düsseldorf kommen und auf dem Niederrheinischen Musikfest Schumanns, ihm gewidmete Phantasie op. 131 unter persönlicher Leitung ihres Komponisten aus der Taufe heben. Da nahm man auf Schumanns Anregung in einer heiteren Stunde die alte und doch wieder so romantische Sitte des musikalischen Pasticchio, der musikalischen Kompagniarbeit auf: Schumann, sein edler und schwärmerischer sächsischer Landsmann, treuer Jünger und Komponist der schönen *d*-moll-Symphonie, Albert Dietrich, und der junge Brahms vereinigten sich zu einer Violinsonate für ihren gemeinsamen berühmten Freund und Geiger, so, daß Dietrich der erste Allegrosatz (*a*-moll), das Intermezzo (*F*-dur) und Finale (*a*-moll mit Schluß in *A*-dur) Schumann, und das *c*-moll-Scherzo, nach einem Motiv Dietrichs im ersten Satz, Brahms zufielen. Joachim mußte



nach ihrem Vortrag durch Clara Schumann und ihn den Autor jedes Satzes erraten, was er bestens besorgte. Von alledem gab Joachim nach Brahms' Tod nur das Scherzo zum Druck frei; die Schumannschen Beiträge mit ihren deutlichen Spuren der herannahenden Geisteskrankheit hielt er pietätvoll davon zurück. Das Titelblatt schrieb Schumann. Wieder mit einer seiner romantischen Spielereien: mit des jungen Joachims Wahlspruch „Frei, aber einsam“, dessen Anfangsbuchstaben F — a — e das Hauptthema der Sonate bildeten, und zum Schlusse: „In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim schrieben diese Sonate Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich.“

Diese schwärmerische Begeisterung und rückhaltlose, ja, wie es in allen Dingen des Herzens geht, vielleicht in Erwägung der Wirkung nach außen schon zu rückhaltlose Anerkennung eines überragend großen jugendlichen Talents durch den alternden und schwer leidenden Schumann hat etwas ungemein Rührendes und Liebes. Er mußte nicht der bei aller äußeren, in diesen Jahren des unabwendbar drohenden Verhängnisses bis zur Apathie gesteigerten Schweigsamkeit und Schwerblütigkeit edle, warme und gute Mensch und große Künstler sein, um seinem jungen Schützling nicht auch in der Öffentlichkeit mit dem Gewicht seines Namens und Urteils eine Bahn zu brechen. Diese Kundgebung erschien am 23. Oktober 1853 in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik“ und trug die Überschrift:

### „Neue Bahnen“

„Es sind Jahre verflossen, — beinahe ebensoviele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn, — daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrenzter produktiver Tätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind. (Anm.: Ich habe hier im Sinn: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tief sinnigen, großer Kunst beflissenen geistlichen Tonsetzers C. F. Wilsing nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen.) Ich dachte,



die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. 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 (Anm.: Eduard Marxsen in Hamburg) 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 lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonieen, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

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. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die Ihr zusammengehört den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend.“

R. S.

## Leipzig

Die Wirkung dieser bedeutsamen Schumannschen Kundgebung, die durch die zehn Jahre des ihr voraufgehenden Schweigens im Amt des Musikschriftstellers noch gewaltig verstärkt wurde, war



eine ungeheuerere. Sie ging weit über die fachmusikalischen Kreise, für die sie gedacht war, hinaus und blieb bis heute als Schumanns menschlich und künstlerisch gleich schönes und edles musikschriftstellerisches Vermächtnis auch dem Amüsischen bekannt. Man muß dabei allerdings zugleich bedenken, daß die damals fortschrittlichste deutsche Musikzeitschrift diesen Aufsatz brachte, sowie, daß eine musikalische Fachzeitschrift damals eine ganz andere Macht darstellte, ein ganz anderes Gewicht in ihren Urteilen hatte, wie heute im Zeitalter der täglich neue Genies entdeckenden und mit ganz anderen Mitteln ausposaunenden modernen Tageszeitungen.

War diese Wirkung aber zugleich zwiespältig, indem sie die Lager der Musiker und Musikfreunde sofort in zwei Lager für und wider Brahms teilte, so erklärt sich das aus folgendem. Über die einzigartige Bedeutung und Urteilsfähigkeit des Musikschriftstellers und Kritikers Schumann herrschte damals noch viel weniger Klarheit als heute. Wohl hat auch Schumann vielfach geirrt, wohl in der impulsiven Herzlichkeit seiner Künstlernatur Talente, wie etwa Ries, Hummel, Bennett, Henselt u. a., über die schon seine Zeit mit Recht wesentlich kühler dachte, bei weitem überschätzt. Fast niemals aber trog ihn sein wunderbarer künstlerischer Instinkt, sein sicheres Gefühl für das Ethos in der Musik, sein feiner ästhetisch, literarisch und philosophisch geschulter kritischer Sinn, wenn es wie bei Brahms galt, ein neues, außergewöhnliches Talent zu entdecken. So dachte denn mancher und kein schlechter Musiker — auch Bülow war, wie wir sahen, unter ihnen —: nur ruhig abwarten, uns ahnt ein neuer „Fall Bennett“. Weiter aber, und das war der immerhin stichhaltigste Grund: die Kunde von Schumanns unaufhaltsam fortschreitender geistiger Erkrankung drang langsam seit Anfang der fünfziger Jahre überallhin und raubte seiner Prophezeiung naturgemäß viel von ihrem Gewicht; ihrer „krankhaften Exaltation“ gegenüber mußte, wie auch der hochbedeutende Musikforscher Wilhelm Ambros meinte, die Vorsicht und Besonnenheit verdoppelt werden, zumal ja der junge Brahms noch nichts geleistet habe, was berechtige, ihn als neuen Messias in der Tonkunst auf den Schild zu heben. Schwer traf die Schumannsche Weissagung die sehr zahlreichen Jünger des erst vor wenigen Jahren dahingeschiedenen Mendelssohn. Sie, die schon Schumann schwer genug er-



trugen und die kühle Freundschaft ihres erwählten Meisters Schumann gegenüber in Kälte wandelten, sollten sich nun von diesem so bald schon einen neuen Thronerben aufoktroyieren lassen, der vielleicht gar — schrecklicher Gedanke! — ihren Meister in Schatten stellen könnte? Nimmermehr! Ihn hatte man von Anfang an mit Nichtachtung zu strafen; und das haben die Mendelssohnianer Leipzigs, wie wir später sehen werden, gar brav besorgt. Nicht minder feindselig mußten sich die „Neudeutschen“ des Lisztschen Lagers zum „Jungen Adler“ Schumanns stellen: es war ihnen längst kein Geheimnis mehr, daß der junge Brahms bei seinem Besuche in Weimar den großen Pianisten Liszt die größte Bewunderung gezollt, sich dagegen vom Komponisten in einer noch dazu unbewußt beleidigenden Form abgewandt hatte. Hier wurde nun dieser junge Lisztverächter ihrem Meister als künftiger Gegenpapst aus dem „reaktionären“ Lager gegenübergestellt, und noch dazu unter der herausfordernden Fahne „Neue Bahnen!“ Als ob ihnen die Schumannsche oder eine zukünftige, wie hier doch offensichtlich weiterbauende Richtung überhaupt „neu“ erscheinen konnte! Von all den heimlichen und offenen kritischen Gegenströmungen, die der warme und herrliche Gefühlserguß der Schumannschen Prophezeiung mit einer, von Schumann selbst wohl kaum vorausgeahnten Schärfe und Feindseligkeit naturnotwendig aus sich selbst heraus hervorrufen mußte, ist diese „neudeutsche“ im Laufe der Jahre die gefährlichste geworden und hat sich durch das unglückselige spätere Manifest gegen die Neudeutschen beklagenswerterweise zur tiefen offenen Kluft erweitert. Die heute so töricht erscheinenden Gegensätze Brahms-Wagner, Brahms-Bruckner, Brahms-Wolf liegen jedenfalls im Keim bereits in Schumanns Weissagung tief beschlossen.

Nur einen überraschte dieser schmetternde Schumannsche Weck- und Streitruf nicht, und das war Brahms' alter Lehrer Marxsen. „Ich wußte“, schrieb er später an La Mara, „was Brahms leistete, wie umfassend, gediegen seine Kenntnisse waren, welches Talent ihm die gütige Vorsehung verliehen, und wie schön es im Aufblühen sich entfaltete. Aber Schumanns Anerkennung und Bewunderung war zugleich auch für mich eine große, große Freude; hatte ich doch dadurch die seltene Genugtuung, daß der



Lehrer die rechten Pfade erkannt habe, um dem Talente seine Eigentümlichkeit zu bewahren und es so zur Selbständigkeit heranzubilden.“

Damals freilich blieb es zunächst bei der mächtig und fruchtbar belebenden, teils unfreiwillig vernichtenden und verwirrenden Wirkung dieses Blitzes, den Kronion-Schumann für seinen jungen Götterliebbling Brahms auf die dampfende Erde schleuderte. Wie war nun ihre Wirkung auf Brahms selbst? Mancher hat die Meinung ausgesprochen, daß die Schumannsche Prophezeiung aus dem jugendfroh und unbefangenen schaffenden Komponisten des bereits in fast allen Fällen durch die Form gebändigten „Sturmes und Dranges“ — im Brahms'schen Sinn! — allzu schnell den ernst und schwer arbeitenden akademischen Meister gemacht habe, der sein Leben lang sich nicht genug tun konnte, den ungeheuren Erwartungen Schumanns durch die Tat gerecht zu werden. Das ist in dieser scharfen Fassung wohl falsch, aber ein Korn Wahrheit steckt sicherlich darin. Der junge Brahms war als echter Norddeutscher bei allem jugendlichen Frohsinn dieser Jahre durch eine zu harte Lebensschule gegangen, eine zu ernste und an sich selbst die höchsten Anforderungen stellende Natur, um nicht zu dem Glück dieser Prophezeiung auch die ganze Schwere der Verantwortung, die sie ihm auflud, zu fühlen. Das wissen wir durch Theodor Kirchner, der ihn in der Schweiz oft von seltenen, aber um so schwereren Gemütsverstimnungen bedrückt sah. Das wissen wir heute auch durch Rudolf von der Leyen, der noch im Frühling 1884 in Erwartung des Meiningenschen Herzogpaares auf Villa Carlotta am Comer See von seinem Reisegefährten Brahms sagen kann: „Er hat so Schweres erlebt und trägt so schwer an seiner Aufgabe und an seinem Genie, daß dem armen Manne alle Freude genommen ist“, und dazu Brahms' eigene Worte hinzufügt: „Man meint wohl zuweilen, ich sei lustig, wenn ich in Gesellschaft scheinbar mitlache und fröhlich bin, Ihnen brauche ich wohl nicht zu sagen, daß ich innerlich nie lache.“

Zunächst vielleicht blieb es für Brahms dabei, diese Wucht der Schumannschen Prophezeiung zu fühlen. Zu erkennen, das war erst dem späteren, für seine Kunst und seine künstlerischen Überzeugungen kämpfenden, gereiften Brahms vorbehalten. Die Wirkung allerdings, die man vor allem von diesem Weckruf auf



ihn befürchten konnte, daß sie ihn eingebildet, eitel und stolz mache, daß er in den falschen Glauben gewiegt werden könne, nun nichts mehr lernen zu brauchen, hat sie glücklicherweise nicht gehabt. Der mit einem Schlage in den Brennspeigel der Öffentlichkeit gerückte junge Brahms blieb vielmehr der „höchst bescheidene Mensch“, den Schumann so sehr liebte, und der ihm mit den Worten „Möchten Sie nie bereuen, was Sie für mich taten, möchte ich Ihrer recht würdig werden“ danken, und der noch im darauffolgenden Jahre an Freund Joachim schreiben konnte: „Gebe doch Gott, daß mir die Flügel noch tüchtig wachsen.“

In Düsseldorf verlebte er im täglichen Verkehr mit Schumanns einige ungetrübt glückliche Wochen. Wie tief er Schumanns Liebe und Bewunderung gewann, das sagen sogar noch die herzerschütternden Briefe des Meisters aus den beiden darauffolgenden Jahren an ihn und an Clara, als die Katastrophe schon über ihn hereingebrochen war und er in der Endenicher Anstalt lebte. Er nennt ihn seinen „Lieben“, seinen „teuren Freund“, bald Johannes mit dem traulichen Du, bald mit dem verehrungsvollen Sie, er schwärmt in schweren und krausen Worten von seinen Sonaten und Variationen, entzückt sich in der Erinnerung an seinen eigenen Vortrag, wünscht ihn sehnlichst herbei, steht vor seinem, ihm von Clara geschenkten und auf seinen Wunsch geschaffenen Bilde des französischen Malers de Laurens unter dem Spiegel und faßt dann alles gleichsam in ein wonniges Leitmotiv seligster Erinnerungen für seine Frau zusammen: „An Brahms schreib ich selber noch; hängt sein von de Laurens gezeichnetes Bild noch in meinem Studirzimmer? Er ist einer der schönsten und genialsten Jünglinge. Mit Entzücken erinnere ich mich des herrlichen Eindrucks, den er das erste Mal durch seine C-dur-Sonate und später fis-moll-Sonate und das Scherzo in es-moll machte. O könnt' ich ihn wiederhören! Auch seine Balladen möcht' ich.“ Oder vierzehn Tage später an seinen jungen Freund selbst: „Theurer Freund! Könnst' ich zu Weihnachten zu Euch! Einstweilen hab' ich durch meine herrliche Frau Ihr Bild empfangen, Dein wohlbekanntes, und weiß die Stelle recht gut in meinem Zimmer, recht gut — unter dem Spiegel. Noch immer erhebe ich mich an Deinen Variationen; viele möcht' ich von Dir und meiner Clara hören . . .“ Und endlich, am 10. März



1855. an Joachim: „So komme ich tiefer in des Johannes Musik. Die erste Sonate als erstes erschienenenes Stück war Eines, wie es noch nicht vorkam, und alle vier Sätze ein Ganzes. So dringt man immer tiefer in die anderen Werke, wie in die Balladen, wie auch noch nichts da war. Wenn er nur wie Sie, Verehrter, jetzt in die Massen träte, in Orchester und Chor; das wäre herrlich.“

Anfang November 1853 war Brahms wieder nach Hannover zu Joachim gefahren, hatte dort erst Schumanns Aufsatz gelesen und seinen Dank in folgendem, in seiner Mischung von jugendlich warmem Empfinden, Dankbarkeit, Selbstkritik und Knappheit für ihn ungemein charakteristischen Brief abgestattet:

„Verehrter Meister!

Sie haben mich so unendlich glücklich gemacht, daß ich nicht versuchen kann, Ihnen mit Worten zu danken. Gebe Gott, daß Ihnen meine Arbeiten bald den Beweis geben könnten, wie sehr Ihre Liebe und Güte mich gehoben und begeistert hat. Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann. Vor allen Dingen veranlaßt es mich zur größten Vorsicht bei der Wahl der herauszugebenden Sachen. Ich denke keines meiner Trios herauszugeben, und als Op. 1 und 2 die Sonaten in C-(dur) und Fismoll, als Op. 3 Lieder und Op. 4 das Scherzo in Esmoll zu wählen. Sie werden es natürlich finden, daß ich mit aller Kraft strebe, Ihnen so wenig Schande als möglich zu machen.

Ich zögerte so lange, an Sie zu schreiben, da ich die genannten vier Sachen an Breitkopf geschickt habe, und die Antwort erwarten wollte, um Ihnen gleich das Resultat Ihrer Empfehlung mitteilen zu können. Aus Ihrem letzten Brief an Joachim erfahren wir jedoch schon dasselbe, und so habe ich Ihnen nur zu schreiben, daß ich Ihrem Rathe zufolge in den nächsten Tagen (wahrscheinlich morgen) nach Leipzig gehe.

Ferner möchte ich Ihnen erzählen, daß ich meine Fmoll-Sonate aufgeschrieben und das Finale bedeutend geändert. Auch die Violin-Sonate habe ich gebessert. Tausend Dank möcht ich Ihnen noch sagen für Ihr liebes Bild, das Sie mir schickten, sowie auch für den Brief, den Sie meinem Vater schrieben. Sie haben ein paar gute Leute dadurch übergücklich gemacht, und fürs Leben Ihren

Hannover, 16. Nov. 1853.

Brahms.“

Wir erfahren aus diesem Briefe folgendes: Schumann, der, vielleicht auf Joachims Veranlassung, jedenfalls schon die Auswahl und Reihenfolge der zu veröffentlichenden Erstlinge mit Brahms



durchgesprochen, hatte ein übriges getan und sie dem Leipziger Welthause Breitkopf & Härtel zum Druck empfohlen. Dabei machte er Härtels den Vorschlag, dem jungen Komponisten „ein dem Gehalt der Werke nur mäßig entsprechendes Honorar“, nach etwa fünfjähriger Frist aber, wenn der Absatz ihren Erwartungen entspräche, einen von ihnen „zu bestimmenden Vorteil später noch zu gewähren“. Gleichzeitig suchte er aber auch dem Pianisten Brahms den Weg über Leipzig in die Welt zu ebnen und setzte hinzu: „Sein Spiel gehört eigentlich zu seiner Musik; so ganz eigentümliche Klangeffekte erinnere ich mich noch nicht gehört zu haben.“ Brahms hatte die ausgewählten Manuskripte Anfang November von Hannover aus an Härtels gesandt und ihnen einen kurzen Brief beigegeben, in dem er bescheidenlich und wohlabgewogen sagt: „Es ist nicht eigene Kühnheit, sondern mehr der Wunsch künstlerischer Freunde, denen ich meine Manuskripte mitteilte, welcher mich zu dem Schritte führt, mit denselben vor die Öffentlichkeit zu treten. Damit mögen Sie, hochgeehrter Herr, diese Zeilen entschuldigen, falls Ihnen deren Inhalt nicht willkommen ist.“

Die Leipziger Verleger wußten eine in derartig außergewöhnlichen Formen geäußerte Schumannsche Empfehlung wohl zu würdigen. Sie wünschten den „neuen Johannes oder Messias“ kennenzulernen und spielen zu hören. Durch Joachims Vermittlung erging ein Brief an Brahms, nach Leipzig zu kommen. Dem jungen Meister „graute es vor diesem Leipzig“; der Unterschied „zwischen den Rheinbergen und den Leipziger Comptoirs“ erschien ihm „gar zu grell“. Aber die damals nicht nur Deutschland, sondern auch die ganze musikalische Welt führende Musikstadt und Hochburg der musikalischen Romantik mußte das erste und für sein ganzes späteres Fortkommen als Komponisten entscheidende Urteil sprechen. Hier, im geistigen Zentrum Mitteldeutschlands, mit seiner alten und breiten musikalischen Kultur in Haus und Konzertsaal, mußten sich nun zum ersten Male nicht nur die guten, sondern auch die schlechten Wirkungen des Schumannschen Weckrufes zeigen, hier seiner die „ersten Wunden warten“. Beides traf ein. Zuerst schien dem jungen Brahms allein die Sonne. Einmal „geschäftlich“: „Ihrer warmen Empfehlung verdanke ich meine über alle Erwartung und besonders über alles Verdienst freundliche Aufnahme in Leipzig.



Härtels erklärten sich mit vieler Freude bereit, meine ersten Versuche zu drucken. Es sind dies: Op. 1, Sonate in Cdur; Op. 2, Sonate in Fismoll; Op. 3, Lieder; Op. 4, Scherzo in Esmoll. Herrn Senff übergab ich zum Verlag: Op. 5, Sonate in Amoll für Geige und Pianoforte; Op. 6, sechs Lieder“; so kann er bald an seinen geliebten „Mijnheer Domine“ Schumann schreiben. Die beiden Trios sind also vorläufig aus der Liste dieser ersten druckreifen Werke für Breitkopf und Senff gestrichen — es bleibt für später allein das in H-dur op. 8 —, und die Opuszahlen entsprechen der zeitlichen Reihenfolge der Werke nicht mehr; denn das es-moll-Scherzo ist das älteste von allen, und die Sonate in fis-moll ist, bis auf das Andante in jener, älter als die in C-dur. Aber Brahms handelte in Übereinstimmung mit Joachim nach wohlervogenem Entschluß und läßt sich auch in der Frage der Widmungen von seinem Freunde leiten: die erste Klaviersonate wird Freund Joachim, die zweite Clara Schumann zugeeignet.

Dann aber schien ihm die Sonne in Leipzig, der damals führenden und tonangebenden Musikstadt Deutschlands, auch gesellschaftlich. In dem Schumannianer Heinrich von Sahr, dem Komponisten der „Stimmen der Nacht“ für Klavier, der sich in Leipzig wahrhaft für ihn aufopferte, fand er einen treuen und schwärmerisch begeisterten Freund und Apostel seiner Kunst. Brahms gesteht seinem Albert Dietrich freimütig ein, daß er nur eine Nacht im Hotel zugebracht habe, und Sahr schleppt ihn, diesen „himmlischen Menschen“, diesen „Kerl“, dieses „Ideal eines Künstlers“ zu Härtels und Senffs, zu Moscheles' und Davids; Hedwig Salomon (von Holstein), Rietz, Marie Wieck, Brendel, der damalige Leiter der Neuen Zeitschrift für Musik, und noch andere lernen ihn kennen, und von allen wird er mit offenen Armen und verblüfftem Staunen über sein Talent aufgenommen. David spielt bei Sahr seine Violinsonate, Brahms selbst seine C-dur-Klaviersonate, und der Bewunderung ist kein Ende. Auch Liszt weilt zum Besuch der Berliozkonzerte in Leipzig, und es mögen ernsthafte Versuche zum letzten Male von der neudeutschen Gruppe gemacht worden sein, um den jungen genialischen Brahms der Klaviersonaten, den auch ein Berlioz noch durchaus folgerichtig verstehen und entzückt in seine Arme schließen konnte, zur Fortschrittspartei herüberzuziehen. Umsonst.



Brahms söhnte sich in seiner norddeutschen Gradheit und Ehrlichkeit zwar von Herzen gern mit dem wundervollen Menschen Liszt wieder aus; dem großen Künstler aber und noch viel mehr seinem lärmenden Heerbann verweigerte er in seinem konservativen norddeutschen Sinn jede Gefolgschaft. Hören wir ihn selbst darüber an Joachim schreiben:

„Liszt war mit allen seinen Aposteln (auch Reményi) zum Berlioz-Konzert gekommen; es hat ihm unendlich geschadet. Durch das übertriebene Beifallgeben der weimarschen Clique rief man entschiedene Opposition hervor. Für sein eigenes Konzert am Montag fürchte ich. Trotz dem heftigen Widerstreben einiger Leipziger (Sahr usw.) war mein erster Gang am Freitag zu Liszt. Ich bin sehr freundlich aufgenommen. Auch von Reményi. Alles Denken und Erinnern an Vergangenes vermied ich sorgfältig. Reményi hat sich sehr zu seinem Nachteil geändert. Liszt besuchte mich auch mit Cornelius usw. Freitag war ich bei David, auch Liszt, Berlioz usw. Sonntag sogar bei Brendel, trotz der gräßlichen Gesichter, welche die Leipziger schnitten . . . Berlioz lobte mich so unendlich warm und herzlich, daß die Übrigen demütig nachsprachen. Gestern abend bei Moscheles war er ebenso freundlich. Ich muß ihm sehr dankbar sein. Zu Montag kommt Liszt wieder (zu Berlioz' größtem Schaden).“

Im übrigen fühlte er sich über die „über alle Gebühr“, die „unendlich freundliche Aufnahme“ in Leipzig hoch erfreut, nahm in diesen vier vielbewegten Wochen nach allen Kräften an dem damals so reichen Musikleben der alten Konzertstadt regsten Anteil und hörte u. a. zum ersten Male die so spät von Schumann entdeckte große C-dur-Symphonie von Franz Schubert im Gewandhause.

Am 17. Dezember 1853 spielte er in einem Kammermusikabend des David-Quartetts im Gewandhause seine C-dur-Sonate und sein es-moll-Scherzo. Da hat denn sein frisches Jünglingstum wohl zuerst den kritischen Geist vorsichtig, skeptisch und kühl abwartender Laueheit allen neuen Künstlern und Kunstwerken gegenüber kennen gelernt, der ein Wahrzeichen der vornehm-konservativen und durch Übersättigung mit dem Auserlesensten doppelt anspruchsvollen Musikkultur Leipzigs bis auf den heutigen Tag geblieben ist: sein Erfolg als Komponist und Pianist war nur mäßig und geteilt. Man kam ihm als Menschen mit der Höflichkeit und Freundlichkeit des weichen und anpassungsfähigen Sachsen ausnahmslos mit Liebe und Bewunderung entgegen; der Komponist fand Interesse und Achtung namentlich da, wo man, um mit der späteren Frau Franz



von Holsteins zu reden, das Beethovensche seiner Musik, ihren „großen Ernst“, ihre „ungeheuere Kraft und Tiefe“ in willkommenen Gegensatz zu den neudeutschen „Revolutionären“ setzen konnte. Man wagte auch Schumann nicht offen Lügen zu strafen. Aber nur ein ganz kleiner Freundes- und Bekanntenkreis erkannte damals in Leipzig, was in Brahms schlummerte. Die Mendelssohnspartei und die „Neudeutschen“ hatte er bereits gleichermaßen gegen sich, und die Öffentlichkeit sah, verwirrt und übermäßig anspruchsvoll durch die Schumannsche Prophezeiung, in ihm bald einen neuen Mozart oder Beethoven, bald einen neuen Schumann, bald einen neudeutschen „Revolutionär“ und war jedenfalls zumeist außerstande, Brahms' Kunst eindeutig und klar entweder als klassizistisch oder — was ja damals noch nicht unmöglich zu sein brauchte — als „neudeutsch“ zu erkennen. So blieb der Erfolg dieses Leipziger Debüts für Brahms eher ein negativer, als ein positiver: er sammelte lediglich den Zündstoff, der nach sechs Jahren bei der Erstaufführung seines d-moll-Klavierkonzerts an gleicher Stätte gar schrecklich explodieren sollte.

#### Schumanns Tod

Der Druck von Brahms' Erstlingen geht schnell. „Noch vor Weihnachten werde ich wahrscheinlich Exemplare meiner ersten Sachen bekommen“ schreibt der junge Komponist an Schumann. Dann übermannt ihn die Freude, seinen Eltern zu Weihnachten in Hamburg — wie könnt' es auch anders sein? — wiederzubegegnen: „Mit welchen Gefühlen werde ich dann meine Eltern wiedersehen, nach kaum einjähriger Abwesenheit. Ich kann es nicht beschreiben, wie mir ums Herz wird, denke ich daran“. Was hatte sich in diesem einen Jahre 1853 alles zu seinem Glück und Ruhm verändert! Wie stolz konnten die alten Eltern nun auf ihren „Jehannes“ sein! „Ich sah meine Eltern und Lehrer überglücklich wieder und verlebte eine wonnige Zeit in ihrer Mitte“ (an Schumann) und „Selig, wie im Himmel sind meine Eltern, meine Lehrer und ich“ (an Joachim) — diese einfachen Worte des jungen Meisters sagen alles. Zugleich genießt er das erste große Glück des schaffenden Künstlers: seine Musenkinder gedruckt zu sehen. Er sendet seinem Freund und



Meister Schumann dessen erste Pflegekinder, die ihm ihr Weltbürgerrecht verdanken, sehr besorgt, ob sie sich noch derselben Nachsicht und Liebe von ihrem Paten zu erfreuen haben werden und meint in echter jugendlicher Romantikerart: „Mir sehen sie in der neuen Gestalt noch viel zu ordentlich und ängstlich, ja fast philisterhaft aus. Ich kann mich noch immer nicht daran gewöhnen, die unschuldigen Natursöhne in so anständiger Kleidung zu sehen“.

Schon im Januar des folgenden Jahres ist der von Jugend auf aller Reise- und Gesellschaftsstrapazen als echter „Frühaufsteher“ Spottende wieder in Hannover bei Freund Joachim. Am 4. Januar lernt ihn Hans von Bülow anlässlich eines Konzertes in Hannover persönlich kennen. Bülow hatte, wie es seiner geistvollen, aber skeptischen und immer in Extremen und Paradoxen lebenden Natur entsprach, lange gezögert, bis er an den ihm zuerst brieflich von Liszt, dann öffentlich von Schumann begeistert empfohlenen neuen jungen Messias der Tonkunst glauben und für ihn eintreten lernte. Am 5. November 1853 schreibt er unter dem frischen Eindruck des Schumannschen „Neue Bahnen“-Aufsatzes an Liszt: „Mozart-Brahms oder Schumann-Brahms regt die Ruhe meines Schlafes ganz und gar nicht auf. Vor etwa fünfzehn Jahren hat Schumann in ähnlichen hohen Tönen vom »Genie« des W. Sterndale »Benêt« (Bennett) gesprochen“. Von Hannover heißt es dann in einem Briefe an die Mutter allerdings schon: „Den Robert Schumannschen jungen Propheten Brahms habe ich ziemlich genau kennen gelernt; er ist zwei Tage hier und immer mit uns. Eine sehr liebenswürdige candide Natur und in seinem Talente wirklich etwas Gottesgnadentum im guten Sinne!“ Am 21. März 1854 spielt er den ersten Satz der C-dur-Sonate in Hamburg, lebt sich mehr in den „brütenden Brahms“ ein und nimmt sich in der Folge besonders der f-moll-Sonate an. Damit ist Brahms als Klavierkomponist „gemacht“.

Die Bekanntschaft mit Bülow war eine zufällige; die Zusammenkunft in Hannover hatte einen anderen Zweck: Joachim dirigierte dort eine Reihe Orchesterkonzerte und zu einer von Musikdirektor Hille vorbereiteten Aufführung von „Paradies und Peri“, die sich indessen leider noch zerschlug, erwartete man Schumanns aus Düsseldorf. Es war die letzte Kunstreise des Paares vor dem Ausbruch der Katastrophe. Man feierte es herzlich. Clara spielte,



wie Wasielewski berichtet, in einem Abonnementkonzert der Hofkapelle Beethovens Es-dur-Konzert; von ihrem Gatten erklang die letzte Symphonie und die Phantasie für Violine in Joachims Vortrag. Der kunstsinnige Hof nahm Schumanns mit Auszeichnung auf; Clara mußte zweimal dort spielen. Man verlebte schöne Stunden miteinander. Brahms schreibt nach ihrer Abreise einen kurzen Schwärmbrief an Dietrich: „Welch' hohe Festtage sind uns durch Schumanns geworden! Was soll ich Dir davon erzählen. Alles kommt mir seitdem hier ordentlich lebendig vor, und das will viel sagen. Denn in Hannover lebt nichts. Grüße mir die Herrlichen vielmals!“ Keiner der Freunde ahnte, daß sie ihren geliebten Meister, wenn auch schon schwer nervenleidend, so doch äußerlich noch gesund und in Erinnerung an seine und seiner Clara eben erlebte Triumphe in Holland in glücklichster Stimmung zum letzten Male den düsteren Schatten des drohenden Verhängnisses entrückt sahen.

Schumanns waren nach den Hannoverschen Aufführungen am 30. Januar wieder nach Düsseldorf zurückgefahren, und Robert hatte sich in stiller Muße der Vorbereitung seiner Gesammelten Schriften zum Druck unterzogen. Wie ein Blitzschlag traf seine Freunde und die ganze musikalische Welt daher die erschütternde Kunde, daß der edle Meister sich in einem Wahnsinnsanfall am Mittag des 27. Februar 1854 in den Rhein gestürzt habe. Schiffer retteten ihn, und nun endete das reiche Künstlerleben in ein durch tiefste Melancholie und allerlei Wahnvorstellungen gequältes Scheindasein. Brahms bewährte die Treue des Niederdeutschen auch im Unglück. Er kam, wie Dietrich an Ernst Naumann schreiben konnte, „augenblicklich, nachdem er das Schreckliche gehört“, in Düsseldorf an — Grimm und Joachim waren gleichfalls rasch zur Stelle —, und die tieferschütterte Clara konnte an ihre Freundin Emilie List schreiben: „Brahms ist mein liebster, treuester Beistand; er hat mich seit dem Beginn von Roberts Krankheit nicht verlassen, alles mit mir durchlebt und gelitten“. Am 4. März kam Schumann in die Privatheilanstalt für Geisteskranke des Dr. Richarz in Eendenich bei Bonn. Hier lebte er in völliger geistiger und körperlicher Gebrochenheit noch zwei Jahre den Erinnerungen und einem spärlichen Briefwechsel mit den Seinen. Brahms, der inzwischen sein großes erstes Klavier-



trio in H-dur op. 8 geschrieben hatte, gehörte durchaus zu ihnen. Ja, seine Besuche — Clara durfte ihren unglücklichen Mann nicht sehen — übten eine besonders beruhigende Wirkung auf den armen Kranken aus, und sie regten ihn auch musikalisch im gemeinschaftlichen Vierhändigspielen am meisten an. Es gibt, wie wir schon oben erkannten, nichts Rührenderes und Herzergreifenderes, als die wenigen Briefe, die er aus der Anstalt in diesen beiden letzten Jahren an Brahms richtete. Der vergalt es ihm nach allen Kräften. Ja, Brahms hat, wie alles Unglück zugleich stählt und tiefinnere verborgene Gemütskräfte erschließt, seinen Meister und Freund so recht erst in diesen beiden Jahren nicht nur künstlerisch verehren, sondern auch menschlich lieben gelernt. Brahms hat so warme und herzliche Briefe nie wieder in seinem Leben geschrieben. „Dieses Jahr,“ schreibt er Schumann Anfang Dezember 1854 aus Hamburg, „verlebte ich seit Frühling in Düsseldorf; es wird mir unvergeßlich sein, immer höher lernte ich Sie und Ihre herrliche Frau verehren und lieben. Noch nie habe ich so froh und sicher in die Zukunft gesehen, so fest an eine herrliche Zukunft geglaubt, als jetzt. Wie wünsche ich sie nah' und näher die schöne Zeit, wo Sie uns ganz wiedergegeben sind. Ich kann Sie dann nicht mehr verlassen, ich werde mich bemühen, mir immer mehr Ihre theure Freundschaft zu erwerben.“ Wie zartfühlend verschweigt er mit dem Wort „Frühling“ den schwarzen Fastnachtsmontag der Katastrophe, wie feinfühlig lenkt er die Erinnerung des Schwerkranken durch die liebe- und verehrungsvolle Erwähnung Claras zu seiner Gattin, für die er zu ihrem Schmerze das erste halbe Jahr kein Wort, keine Zeile gefunden hatte. So weiß er ihm immer grade Claras Liebe und Sorge in hellstes Licht zu setzen und in den Vordergrund zu rücken: „Den Abend vor Weihnacht,“ heißt es am 30. Dezember 1854, „kam ich hier wieder an, wie lang schien mir die Trennung von Ihrer Frau! Ich hatte mich so an ihren erhebenden Umgang gewöhnt, ich hatte den ganzen Sommer so herrlich in ihrer Nähe verlebt und sie so hoch bewundern und lieben lernen, daß mir Alles kahl schien, daß ich mich nur sehnen konnte, sie wieder zu sehen.“ Oder: „Für ein schönes Wort in Ihrem letzten Brief, für das liebevolle ‚du‘, muß ich Ihnen noch besonders auf das herzlichste danken; auch Ihre so gütige Frau erfreut mich jetzt



durch das schöne vertrauliche Wort; es ist mir der höchste Beweis Ihrer Zuneigung, ich will es immer mehr zu verdienen suchen.“ Oder endlich, im März 1855: „Ihre Frau schreibt mir soeben ganz beglückt von Ihrem Brief; sie will Ihnen wunderschönes Notenpapier schicken. Ich bin wol rasch gewesen, aber nicht so zärtlich, nur Frauen machen doch Alles schnell und schön, zart zugleich.“ Niemals aber versäumt er es als guter Seelenarzt in diesen Briefen, seinem Meister und Freund Hoffnung auf baldige Genesung und Rückkehr zu machen. Immer heißt das Leitmotiv: „So werden wir Sie immer öfter und schöner wiedersehen, bis wir Sie wieder besitzen“. Wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, wird in diesen Brahms'schen Briefen an Schumann noch ein Anderes, Unausgesprochenes herauslesen: einen zarten und liebevollen Freundschaftsbund — und vielleicht war er doch mehr als das? — zwischen dem zweiundzwanzigjährigen Brahms und der zwölf Jahre älteren Clara Schumann. Der Klatsch hat auch hier — wem zu liebe? — seine böse Zunge gelöst, denn hat nicht Brahms einmal selbst an Freund Grimm geschrieben: „einer von Beiden sehnt sich nach dem andern“? Brahms hat, wir wissen das zum mindesten aus dem dritten Klavierquartett, einen schweren und langen Kampf gegen seine Liebe gekämpft; aber er, der treueste Freund und Helfer im tiefsten Unglück dieser standhaften Frau, geht auch aus dieser hochnotpeinlichen Prüfung rein und stark als Sieger hervor. Seine liebevolle Freundschaft mit Clara Schumann aber ist zeitlebens die gleiche geblieben. Er verehrte, wie Widmann meint, in der „herrlichen Frau“ die edelste ihres Geschlechtes und sagte ihm einmal: „Wenn Sie etwas schreiben, so fragen Sie sich immer, ob eine Frau wie die Schumann mit Wohlgefallen ihren Blick darauf könnte ruhen lassen. Und wenn Sie das bezweifeln müssen, so streichen Sie es aus“. Am 11. Juni schenkte Clara noch ihrem siebenten Kind, einem Sohn, das Leben, der den Namen Felix erhielt und von Brahms über das Taufbecken gehalten wurde. Um Schumanns mit Rat und Tat nahe sein zu können, mußte sich Brahms auf eine vorläufige Übersiedelung nach Düsseldorf einrichten, zumal Frau Clara durch Konzertreisen häufig fern von Düsseldorf gehalten wurde. Er begleitet Clara nach Rotterdam, hilft ihr beim Umzug in eine neue Wohnung, und der von Kind auf leidenschaftliche „Bücher-



wurm“ verlebt herrliche Stunden beim Ordnen der Bibliothek. „Ich habe mich selten so wohl befunden, als jetzt in dieser Bibliothek“, gesteht er schmunzelnd Freund Dietrich. Robert Schumanns Zustand wechselt. Vorübergehende trügerische Besserungssymptome ermutigen Brahms im August 1854, als Clara nach Bad Ostende gefahren war, zu einer kleinen Erholungsreise mit Grimm auf dem Dampfschiff nach Mainz und weiter allein in den Schwarzwald. Er kommt nur bis Ulm; dann treibt ihn das Grimm unbegreifliche niederdeutsche Heimweh wieder rasch über Eendenich, wo er, hinter einem offenen Fenster versteckt, seinen geliebten Meister ungelesen belauscht, nach Düsseldorf zurück. Im Herbst weilt er einige Zeit in Hamburg; dann reist er nach Hannover, holt dort Joachim ab und ist zum Weihnachtsfest wieder bei Frau Clara.

Nicht lange, und es kam der graue Tag, der auch die arme Gattin auf das vielleicht noch ferne, doch unausbleibliche Ende des geliebten Dulders vorbereitete. Clara stand nun vor der harten Notwendigkeit, sich mit einer siebenköpfigen Familie allein durch ihre Kunst, ihren Unterricht durchs Leben zu schlagen. Auch Brahms mußte zunächst für sich selbst sorgen, um in Düsseldorf bei Clara bleiben zu können. Und nun zeigt sich in ihm der nüchtern erwägende und entschlossen zupackende Niederdeutsche. Er sucht sich selbst zunächst Unterrichtsstunden zu verschaffen, vertritt Clara Schumann und bewirbt sich um die durch Robert Schumann erledigte Stellung des Düsseldorfer Städtischen Musikdirektors. Trotz Claras eifriger Fürsprache wird sie ihm, da man ihn teils noch für zu jung, teils für Schumann allzu freundschaftlich nahestehend hält, abgeschlagen und Julius Tausch, der Schumann ja bereits auf Wunsch des Vorstandes vertreten hatte, zugesprochen. Da der Musikunterricht nicht genügend einbringt, muß sich Brahms noch vor Schumanns Ende zu Durchgreifendem entschließen und noch einmal den Pianisten machen, was er zeitlebens äußerst ungern tat. Um aber damit auch Clara zu helfen, die bereits im Oktober 1854 „mit bewunderungswürdiger Seelenstärke“ (Dietrich) ihre Konzerttätigkeit wieder aufgenommen hatte, zu helfen, tut er sich mit ihr und Joachim zum Künstlerbunde zusammen. Nach kurzem Besuch der Eltern in Hamburg, die jetzt Lilienstraße 7 wohnten, geht Brahms im November auf die Konzerttournee. Man spielt in Danzig, Hamburg-



Altona, Kiel, Bremen und Leipzig. In seiner Vaterstadt spielt Brahms das Es-dur-, in Leipzig das G-dur-Konzert von Beethoven. Ein großer oder gar virtuoser und durch Wärme fortreibender Pianist war er nie: die geringen Erfolge haben den jungen Komponisten in seiner frühen und heftigen Abneigung gegen die Konzertpianistenlaufbahn glücklicherweise nur bestärkt.

In Hannover, wo die Kunstreise ihr Ende nimmt, lernt Brahms zum ersten Male den großen Pianisten Anton Rubinstein, der dort zufällig konzertierte, kennen. So sehr er den genialen Klavierspieler bewunderte, so unsäglich war ihm in seiner grundgediegenen Art der genialisch sorglos „schludernde“ Komponist zuwider. Rubinstein, der dasselbe wie Liszt gefühlt haben mochte, doch weniger wie der weltmännische Liszt verbergen konnte, und den von den drei Freunden Joachim, Brahms und Grimm der erstgenannte weitaus am meisten interessierte, ließ sich an Liszt nicht eben freundlich über Schumanns jungen Messias aus: „Was Brahms betrifft, weiß ich kaum den Eindruck zu präzisieren, den er mir gemacht hat; für den Salon ist er nicht gewandt, für den Konzertsaal nicht temperamentvoll (fougueux), fürs Land nicht primitiv, für die Stadt nicht abgeschliffen (général) genug — ich habe wenig Glauben an solche Naturen.“ Weitere, für sein ganzes Leben entscheidende Bekanntschaften macht er auf den beiden Niederrheinischen Musikfesten 1855 und 1856. Zum ersten mit der Jenny Lind in der Titelpartie von Schumanns „Paradies und Peri“ erscheint Liszt als Gast, wird aber vom Schumannkreise sehr kühl empfangen. Brahms lernt auf den beiden Musikfesten den jungen Eduard Hanslick, seinen späteren intimen Freund und geistvollen Musikfeuilletonisten der Wiener „Neuen Freien Presse“, den klassischen Mozartbiographen Professor Otto Jahn, den Meister der romantischen Klavierminiatur Schumannschen Stils und lieben Freund Theodor Kirchner, den gefeierten Sänger Julius Stockhausen und seinen Dithmarscher Landsmann und Klassiker der schleswig-holsteinischen Volksdichtung, den Dichter des „Quickborn“, Claus Groth, kennen. Aus all diesen Bekanntschaften wurden größtenteils Freundschaften für's Leben: Hanslick ward Brahms' Vorkämpfer mit der Feder, Stockhausen sein Vorkämpfer mit der Stimme; Kirchner hat zur Brahms-Eroberung der Schweiz sehr Wesentliches beigetragen, und



Groths Dichtungen verdanken wir manche der schönsten Brahmschen Gesänge.

Ein gemeinsames Konzert in Köln besiegelte den neuen Freundschaftsbund mit Stockhausen. Dann kam Clara Schumann von ihrer großen englischen Kunstreise im Frühjahr 1856 zurück, und Brahms konnte ihr lediglich berichten, daß alle seine auf ihren Wunsch hin unternommenen Bemühungen, in Süddeutschland eine bessere Heilanstalt für Robert zu finden, vergebens gewesen waren . . . Die um die richtige Behandlung ihres unglücklichen Gatten ewig argwöhnisch besorgte und an ihrer Zweckmäßigkeit zweifelnde Frau mußte nun das Schwerste, was es für sie gab, erdulden: am 28. Juli weilten sie und der treue Brahms den ganzen Tag bei dem große Qualen leidenden Sterbenden, und am 29. erlöste ihn um vier Uhr nachmittags ein sanfter Tod. Zum ersten Male war der Tod, und gleich in so schrecklicher Gestalt, an unseren Johannes herangetreten.

Am stillen Sommerabend des 31. Juli wurde der Meister auf dem schön gelegenen Friedhof vorm Sternentor zur ewigen Ruhe gebettet. Brahms erzählt: „Ich trug ihm den Kranz vor, Joachim und Dietrich gingen mit, Mitglieder eines Singvereins trugen den Sarg, es wurde geblasen und gesungen“. Das herzenswarm mitfühlende und kunstbegeisterte rheinische Volk folgte in hellen Scharen.

Mit Schumanns Tod löste sich der Düsseldorfer Freundeskreis um Clara, die auch weiterhin große Konzertreisen unternehmen mußte, auf. Clara selbst übersiedelte nach Berlin, Joachim ging wieder nach Hannover, Grimm als Musikdirektor nach Göttingen, später nach Münster, Dietrich in Nachfolge des nach Dresden ziehenden Wasielewski nach Bonn. Brahms ging bei der Verteilung des Schumannschen Erbes leer aus.

### Detmold und Hamburg

Wie kam Brahms nach Detmold, dem stillen, freundlichen Residenzstädtchen am Teutoburger Wald? Die Prinzessin Friederike von Lippe-Detmold, eine Schülerin Clara Schumanns, hatte 1855 den jungen Brahms auf dem Niederrheinischen Musikfest in Düssel-



dorf kennengelernt. Im nächsten Jahre hatte Fräulein von Meysenbug, deren Mutter eine vortreffliche Pianistin und Gattin des Detmolder Ministers war, gleichfalls bei Clara Schumann Klavierunterricht genommen. Die beiden Damen bereiteten den Boden am Lippe-Detmoldschen Hofe so gut vor, daß Brahms im September 1857 in einer Art inoffizieller Stellung nach Detmold berufen wurde. Abgesehen von der selbstverständlich auch von ihm Unterwerfung fordernden höfischen Etikette waren die Lasten der neuen musikalischen Ämter nicht schwer: sie waren einzig in den Wintermonaten vom September bis Dezember zu tragen, und im übrigen fand der junge Meister gerade das am reichsten in Detmold, wonach er sich nach den schweren Aufregungen der beiden letzten Jahre am meisten sehnte: Ruhe und Muße zum eignen Schaffen. Auch hier muß das Preislied auf die kunstsinnigen, kunstfördernden und dabei den berechtigten inneren und äußeren Freiheitswünschen des Künstlers gegenüber toleranten kleinen deutschen Fürstenhöfe des 18. und 19. Jahrhunderts laut und hell gesungen werden: man ließ dem jungen Brahms völlig freie Hand für sein Schaffen und war stets freigebig und verständnisvoll darin, ihm auch Urlaub zu Reisen und Studien, zum persönlichen Eintreten für seine Werke zu geben.

Rein äußerlich betrachtet, bildet die Detmolder Episode die erste „Flucht“ des nach innen gewandten Niederdeutschen vor der „großen Welt“, wie denn ja die, fast zwei Drittel des Lebens einnehmende Wiener Zeit eigentlich die zweite und dauernde Flucht bedeutet. Für etwa zehn Jahre lebt Brahms einzig im lebendigsten Verkehr und Gedächtnis eines kleinen, intimen Freundes- und Verehrerkreises, den Clara Schumann, Joachim und Stockhausen musikalisch beherrschen. Für die große Menge wird er gewissermaßen erst 1868 als Meister des „Deutschen Requiems“ wiederentdeckt.

Brahms wuchs rasch in die ihm anfangs noch ungewohnten höfischen Verhältnisse der kleinen Residenz hinein, und der junge Leiter des neugegründeten Hofchors, Solist der Hofkonzerte und Klavierlehrer der Prinzessin Friederike und vieler „Durchlauchtens“ fühlte sich in seiner gemütlichen Wohnung im Hotel zur Stadt Frankfurt sehr bald behaglich. Die Residenz hatte eine kleine Oper, die durch den Namen Lortzings geweiht war. Fürstlicher Kapellmeister und Leiter der Abonnementskonzerte war Friedrich Kiel. Brahms ver-



rät Joachim bald, daß er sich mit jenem Meister des strengen Berliner Klassizismus „etwas besser, als gar nicht“ stehe; auch hier hat das Gesetz der Abstoßung gleichartiger Naturen seine Wahrheit bewiesen. Die durchlauchtigsten Herrschaften ließen Brahms im übrigen völlig freie Hand; er konnte sich bei bescheidenen, aber sicheren Einkünften mit „Geld fürs ganze Jahr“ in diesen drei, zwischen Detmold und Hamburg geteilten Jahren fast ungestört dem eigenen Studieren und Schaffen widmen und nebenbei als leidenschaftlicher Naturfreund die schönbewaldeten Höhen und herrlichen Wälder des Teutoburger Berglandes nach Herzenslust durchstreifen. Die Werke, die er in Detmold schrieb oder reifen ließ, tragen schon äußerlich das Zeichen behaglicher Stille und gesammelter Selbsteinkehr. Mit den beiden Serenaden op. 11 und 16 wird ganz bedächtig der erste Schritt zum Orchester gemacht. Das erste Streichsextett in B-dur. op. 18 und das bereits in den letzten Düsseldorfer Jahren begonnene und ursprünglich als Symphonie geplante, dämonische erste Klavierkonzert in d-moll op. 15 werden vollendet. Die praktische Erfahrung mit dem Chorgesang wird in einer Reihe von Übungen und Studien im strengen Vokalstil in Gestalt kleinerer Chorwerke genutzt, unter denen wohl das zarte Ave Maria op. 12 für Frauenchor, Streichorchester, Holzbläser und zwei Hörner, die Gesänge op. 17 für Frauenstimmen mit zwei Hörnern und Harfe, der düstere Begräbnisgesang op. 13 für Chor und Orchester, die Marienlieder für gemischten Chor op. 22, der 13. Psalm für dreistimmigen Frauenchor, die Gesänge für sechsstimmigen Chor a-cappella op. 42, die Lieder für vierstimmigen Männerchor op. 41 und die beiden Motetten op. 29, „Schaff' in mir, Gott“ und „Es ist das Heil uns kommen her“, an erster Stelle stehen.

Charakter und Stil dieser Detmolder Werke kündigt eine innere Wendung in Brahms' Schaffen: der jugendkräftige „Beethovener“ und Meister der ersten Klaviersonaten, der Tragiker der ersten Klavierballade entdeckt sich als Idylliker und Seraphiker. Der treue Freund und Jünger Schumanns und Schumannscher Romantik hält zur rechten Zeit ruhige Selbsteinkehr; er besinnt sich, entdeckt mit gesundem Instinkt die ewigen und wahren Quellen der Tonkunst in der Klassik und geht noch einmal, fernab von aller Schumann-Nachfolge, in eine strenge klassische, dabei aber die Grenzen des



liedes und der Motette ausdehnende Schule. Das ist das Resultat der äußerlich so stillen, innerlich so reich bewegten und für Brahms' Entwicklung, von aller Sammlung praktischer Dirigentenerfahrung ganz abgesehen, so eminent wichtigen Detmolder Jahre: die durch ernsteste Studien innerlich notwendig begründete Abkehr von der Romantik zur Klassik. Aus Johannes Kreisler junior, der sich noch 1854 nach Schumannianern sehnt, den man aber andererseits im neu-deutschen Lager auf Grund seiner Jugendwerke noch immer halb und halb für sich beanspruchen möchte, wird in Detmold der große Nachklassiker Johannes Brahms. Das sieht man auch aus der-durchaus klassischen Literatur seines Hofchors und seiner eigenen pianistischen Mitwirkung: Bach, Händel, die alten Italiener, Mozart, Haydn und Beethoven. Und aus dem Kind und Jüngling, der des Lebens Not an der Quelle im elterlichen Hause kennengelernt und dem Schumanns Prophezeiung wohl den Weg ebnet, doch nicht die nun erst recht ihm bevorstehenden Kämpfe und Leiden um Leben und Anerkennung ersparen konnte, wird der gereifte Dreißigjährige. Ihm stellt an dieser, meist innerlich und äußerlich entscheidenden Wende jedes Lebens die erste Verbindung mit dem Verlagshause Simrock, die die anfängliche mit Breitkopf & Härtel und Bartholf Senff in Leipzig und die darauffolgende mit dem Schweizer Rieter-Biedermann um 1860 ablöst, das lebenslängliche ruhige Schaffen in immer behaglicheren und sorgenfreieren äußeren Verhältnissen allmählich sicher.

In stiller Zurückgezogenheit lebte Brahms in Detmold fleißigen und eifrigen Studien der altklassischen und klassischen Meister hingeben. Die Stille und der Mangel an künstlerischer Anregung stimmte ihn in Erinnerung an die schöne und reich bewegte Vergangenheit meist ebenso „zärtlich wie melancholisch“ und zwang ihn, so recht „in sich hinein zu musizieren und alles für sich zu tun und zu denken“. Kein Wunder daher, wenn der allzeit Wanderlustige in der reichbemessenen freien Zeit auf Kreuz- und Querreisen ging. Im Frühjahr und Sommer zog es ihn zumeist einige Monate an den Rhein. Da trafen sich dann, zuerst 1860, die alten Freunde: Brahms, Joachim, Stockhausen, Sahr in Bonn bei Dietrich oder in Düsseldorf zum Niederrheinischen Musikfest bei Clara Schumann, und es wurde mit schönen Ausflügen ins nahe Siebengebirge, mit



Kammermusik in Gesellschaft von Otto Jahn im Hause der kunst-sinnigen Familie Kyllmann oder bei Dietrichs — Freund Albert hatte die Tochter des Düsseldorfers Akademieprofessors Carl Sohn als Gattin heimgeführt — im wunderbaren rheinischen Frühling ein sonniges Künstlerleben geführt. Brahms hatte seine Detmolder Hauptwerke mitgebracht: die erste und zweite Serenade, das Ave Maria für Frauenchor, den Begräbnisgesang für gemischten Chor, die Lieder und Romanzen, das erste Klavierkonzert in d-moll.

Schon im Januar 1858 kristallisiert sich ein zweiter Brahmscher Wohnsitz und Wirkungskreis in diesen Jahren neben Detmold heraus: seine Vaterstadt Hamburg. Hier wohnte er der ungestörten Ruhe zum Schaffen wegen nicht bei seinen Eltern in der Fuhlentwiete Nr. 74, gegenüber der Neustraße, sondern „ganz überaus reizend“ eine halbe Stunde östlich von der Stadt in dem damals noch ländlichen Vorort Hamm in einer hübschen Gartenwohnung bei Frau Doktor Rösing. Rasch wird im Nachbargarten von den jüngeren Nichten Frau Doktor Rösings, zwei Fräulein Völckers (späteren Frau Professor Boie in Altona und Frau von Königslöw in Bonn) und ihren beiden Freundinnen, den Fräulein Garbe und Reuter, ein Damenquartett aus dem Frauenchor gebildet, den Brahms bei einer Trauung in der Kirche als Organist unter Leitung des Hamburger Komponisten und Dirigenten der Gesangsakademie, Karl G. P. Grädener, gehört hatte. Brahms schrieb nun allerlei Vierstimmiges für Frauenstimmen — u. a. die geistlichen Chöre op. 37 — und richtete alte italienische Kirchensachen für Frauenchor ein. Die musikalischen Leistungen dieser Damen gefielen ihm so wohl, daß, als Grädener 1862 nach Wien ging, dieses Damenquartett den „Kernstamm“ eines kleinen, von ihm gebildeten Frauenchors bildete. So spann sich wenigstens die Detmolder praktische Chorschule für ihn wohltätig in Hamburg weiter. Brahms fand den Wahlspruch „Fix oder nix“ für seinen kleinen Chor und versprach seinen Damen viel schöne neue Musik, wenn sie stets pünktlich erscheinen wollten, denn im Herbst drohte als krönender Schluß der Übungen eine kleine Aufführung in der Petrikirche. Da er nun aber einmal tief im Studium der alten großen Meister des Chorsatzes stak, so wurden auch die Statuten für seinen neuen Verein gar hübsch im Zeitstil von ihm abgefaßt. Sie sind so köstlich schalkhaft und ein so unwiderleg-



licher Beweis, daß und wie Brahms sich in den anheimelnden und traulichen alten Lehrbüchern umgesehen hatte, daß sie hier „zur Gemüthsergetzung denen Kennern und Liebhabern“ im vollständigen Wortlaut folgen sollen:

Avertimento.

Sonder weilen es absolute dem Plaisire fördersam ist, wenn es fein ordentlich dabei einhergeht, als wird denen curieusen Gemüthern, so Mitglieder des sehr nutz- und lieblichen Frauenchors wünschen zu werden und zu bleiben jetzund kund und offenbar gethan, daß sie partout die Clausuln und Punkte hiefolgenden Geschreibsels unter zu zeichnen haben, ehe sie sich obgenannten Tituls erfreuen und an der musikalischen Erlustigung und Divertierung parte nehmen können.

Ich hätte zwar schon längst damit unter der Bank herfür wischen sollen, alleine aberst dennoch, weilen der Frühling erst lieblich präambuliret und bis der Sommer finiret, gesungen werden dürfte, als möchte es noch an der Zeit sein dieses Opus an das Tageslicht zu stellen.

Pro primo wäre zu remarquiren, daß die Mitglieder des Frauenchors da sein müssen.

Als wird verstanden, daß sie sich abligiren sollen, den Stehungen und Singungen der Societät regelmäßig beizuwohnen.

So nun jemand diesen Articul nicht gehörig observiret und, wo Gott für sei, der Fall passirete, daß Jemand wider jedes Decorum so fehlete, daß er während eines Exercitiums ganz fehlete;

soll gestraft werden mit einer Busse von 8 Schillingen H. C. (Hamburger Courant).

Pro secundo ist zu beachten, daß die Mitglieder des Frauenchors da sein müssen.

Als ist zu nehmen, sie sollen praecise zur anberaumten Zeit da sein.

Wer nun hieweder also sündiget, daß er das ganze Viertheil einer Stunde zu spät der Societät seine schuldige Reverentz und Aufwartung machet, soll um 2 Schillinge H. C. gestrafet werden.

(Ihrer großen Meriten um den Frauenchor wegen und in Betracht ihrer vermuthlich höchst mangelhaften und unglücklichen Complexion soll nun hier für die nicht genug zu favorirende und adorirende Demoiselle Laura Garbe ein Abonnement hergestellt werden, wasmassen sie nicht jedesmal zu bezahlen braucht, sondern aber ihro am Schluß des Quartals eine moderirte Rechnung praesentiret wird.)

Pro tertio: Das einkommende Geld mag denen Bettelleuten gegeben werden und wird gewünscht, daß Niemand davon gesättiget werden möge.

Pro quartio ist zu merken, daß die Musikalien grossentheils der Discretion der Dames anvertrauet sind. Derothalben sollen sie wie fremdes Eigenthum von den ehr- und tugendsamen Jungfrauen und Frauen



in rechter Lieb und aller Hübschheit gehalten werden, auch in keinerlei Weise außerhalb der Societät genommen werden.

Pro quinto: Was nicht mit singen kann, das sehen wir als ein Neutrum an. Will heißen: Zuhörer werden geduldet indessen aber pro ordinario beachtet, was Gestalt sonsten die rechte Nutzbarkeit der Exercitia nicht beschaffet werden möchte.

Obgemeldeter gehörig spezifizirter Erlaß wird durch gegenwärtiges General-Rescript anjetzo jeder männiglich public gemacht und soll in Würden gehalten werden, bis der Frauenchor seine Endschaft erreicht hat.

Solltest du nun nicht nur vor dich ohnverbrüchlich darob halten, sondern auch alles Ernstes daran sein, daß andere auf keinerlei Weise noch Wege darwider thun noch handeln mögen.

An dem beschiehet Unsere Meinung und erwarte dero gewünschte und wohlgeuogene Approbation.

Der ich verharre in tiefster Devotion und Veneration des Frauenchors allzeit dienstbeflissener schreibfertiger und taktfester

Johannes Kreisler, Jun.,  
alias: Brahms  
Geben auf Montag,  
den 30ten des Monats Aprili  
A. D. 1860.

Brahms verlangte nicht wenig von seinen Damen: „Meine Mädchen: müssen sich alle Stimmen selbst ausschreiben, und muß das immer in einigen Tagen durch Herumschicken besorgt sein.“ Aber er tat seine künstlerische Arbeit rein um der schönen Sache willen ohne Entgelt, und so lohnten sie ihm die Damen durch verdoppelte Hingabe und — ein silbernes Tintenfaß nach der letzten Aufführung in der Petrikerche, und es gab dann einen gar anmutigen und neckischen Briefwechsel, und Brahms' Versicherung: „Ei, für solch Geschenk mag ich arbeiten, ich wollte und wünschte, es gäbe keine anderen Honorare.“

Die steifen Hamburger Gesellschaften hatten für Brahms keinen Reiz. Am häufigsten verkehrte er im Hause seines Freundes und Kunstgenossen Avé Lallemand, wo sich ein Kreis älterer Herren mehr zur Pflüge der Literatur als der Musik zusammenfand. Im Hamburger Musikleben faßte er viel weniger als Komponist wie als Dirigent seines Damenchors und Pianist sehr langsam Boden. Seine Detmolder Werke gefielen. Im allgemeinen lassen sich die Jahre des zweiten Hamburger Aufenthalts der Detmolder



vokalen „Chorperiode“ etwa als eine Art gleichzeitiger instrumentaler „Kammer- und Klaviermusik-Periode“ gegenüberstellen. In Hamburg entstehen einige große Brahms'sche Hauptwerke dieser Gattungen: die beiden Klavierquartette, das Klavierquintett, das erste Streichsextett, die zweihändigen Händelvariationen. und die vierhändigen Schumann-Variationen.

Mehrfache Urlaubs- und Kunstreisen führten ihn in diesen Detmold-Hamburger Jahren auf ausgedehnte Wanderfahrten. In Berlin besucht er Clara Schumann im Kreise ihres Stiefbruders, des leidenschaftlichen und ernsten Schumann-Jüngers Woldemar Bargiel und Herman Grimms. In Hannover und Göttingen verlebt er im Kreise Joachims, Grimms und seiner Frau und dessen Schwiegervater Ritmüllers frohe Stunden und erfährt Lust und Leid seiner ersten Neigung zum anmutigen Töchterlein eines Universitätsprofessors, Agathe von Siebold. Dazwischen geht's an den Rhein, nach Leipzig und so weiter.

Diese zwischen Detmold und Hamburg geteilten Jahre überschattet eine schwarze Wolke: der Mißerfolg des d-moll-Klavierkonzerts im Leipziger Gewandhause. Die noch in Brahms' Jugendzeit fallende Entstehungsgeschichte dieser „Symphonie mit obligatem Klavier“ haben wir eben gehört, und das auch im Rahmen des Brahms'schen Schaffens ganz ungewöhnliche und in seinem, von „tantalischer Prätension“ beherrschten „tragischen Ringen“ (Bülow) unmittelbar von Beethovens neunter Symphonie und Bachs d-moll-Klavierkonzert beeinflusste Werk im zweiten Teil dieses Buches einer eingehenden Erläuterung aufbehalten. Wir spotten heute über die kleinen kritischen Merker, die es damals ablehnen zu müssen glaubten. Bedenken wir aber auch zu ihrer Rechtfertigung, daß es mit dem üblichen Begriff, dem Geist und der Form des Instrumentalkonzerts nur sehr wenig mehr gemein hat, daß es vom Spieler und Hörer Dinge verlangt, für die man um die Wende des fünften und sechsten Jahrzehnts im vorigen Jahrhundert eben unter der unmittelbaren Nachwirkung des Mendelssohnschen und Schumannschen Stils unmöglich schon zu haben war, daß es bei allen Bachschen und Beethovenschen Blitzen im mächtigen musikalischen Gewitter des ersten Satzes weniger rückwärts, als im eminenten Sinn vorwärts schaut! Wenn irgendwo in Brahms' Jugendschaffen, so kann



man in diesem Konzert von „Neuen Bahnen“ reden! Brahms hob es 1859 zuerst am 22. Januar in Hannover unter Joachim, dann, am 27. Januar, in Leipzig unter Rietz persönlich aus der Taufe. Der Erfolg blieb in Hannover achtungsvoll, doch geteilt, wenn auch Freund Joachim noch von einem „Publikum und Künstler gleich ehrenden Erfolg“ spricht; aber die Leipziger gaben sich, mit Joachims Worten, „in ihrer Blasiertheit ein Testimonium der Ärmlichkeit und Herzlosigkeit“ und bereiteten dem ausgezischten Komponisten-Pianisten einen lärmenden Durchfall. In den heiligen Hallen des vornehm-konservativen Leipziger Gewandhauses mußte namentlich der titanische Sturm und Drang im ersten Satze dieses Konzerts „revolutionär“ wirken. Kein Wunder daher, wenn diesmal — die Neu-deutschen vieles an Brahms und seinem neuen Werk zu loben fanden, und wenn dagegen die stockkonservativen „Signale“ von einem „zu Grabe getragenen Produkt von wahrhaft trostloser Öde und Dürre“, einem dreiviertelstündigen „Würgen und Wühlen, Zerren und Ziehen, Zusammenflicken und Wiederauseinanderreißen von Phrasen und Floskeln“, einer ungegorenen Masse mit einem „Dessert von schreienden Dissonanzen und mißlautenden Klängen überhaupt“ zeterten.

Der Leipziger Mißerfolg hat Brahms selbst wohl zunächst tief verstimmt, ohne daß er das jemand gestand, doch nicht dauernd entmutigt oder von der von ihm für richtig erkannten Bahn der Konzertkomposition abgedrängt. Gleich am andern Tage kann er Freund Joachim philosophisch gefaßt schreiben:

„Dieser Durchfall macht mir übrigens durchaus keinen Eindruck, und das bißchen üble und nüchterne Laune hernach verging, als ich eine C-dur-Symphonie von Haydn und die Ruinen von Athen hörte. Trotz alledem wird das Konzert noch einmal gefallen, wenn ich seinen Körperbau gebessert habe, und ein zweites soll schon anders lauten.

Ich glaube, es ist das beste, was einem passieren kann; das zwingt die Gedanken, sich ordentlich zusammenzunehmen und steigert den Mut. Ich versuche ja erst und tappe noch. Aber das Zischen war doch zuviel?“

Aber der Leipziger Durchfall hat doch die Drucklegung und Verbreitung des Werkes schwer gehemmt. Seine Partitur erschien erst fünfzehn Jahre später, und erst dann, als ihm Clara Schumann 1873 und dann noch einmal Brahms am 3. Januar 1878 im Leipziger Gewandhause einen immer noch nicht einhelligen persönlichen Ach-



tungserfolg erspielt hatten. Sehr langsam nur gelangte es ins Repertoire der bedeutenden Pianisten, und es bedurfte erst dem vereinten Eintreten von Künstlern, wie Mary Krebs, Wilhelmine Clauß-Szarvady, Theodor Kirchner, Theodor Leschetizky, vor allem aber seiner beiden späteren größten Apostel Hans von Bülow und Eugen d'Albert, um es schließlich in dreißig langen Jahren endgültig — auch in Leipzig — durchzusetzen.

Man pflegt es in der Regel so darzustellen, als ob Brahms' führende Unterzeichnung des unglückseligen Protestes gegen die neudeutsche Schule die nächste Folge, der unmittelbare Ausdruck seines verhaltenen Grimms über das den Neudeutschen in die Schuhe geschobene Fiasko seines d-moll-Klavierkonzerts in Leipzig gewesen sei. Das ist nicht richtig, denn gerade die Neudeutschen könnten dieses, in der Konzertform so kühn reformatorische Zeugnis eines seiner Zeit weit vorauseilenden Sturmes und Dranges nicht ablehnen. Aber dieses Werk selbst mag vielleicht mit den Anstoß dazu gegeben haben, daß die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik“, das damalige offizielle musikalische Fortschrittsorgan, 1860 erklären konnte, alle bedeutenden Musiker der Zeit hätten sich zur „Zukunftsmusik“ bekannt. Hiergegen glaubte Brahms einen geharnischten Protest einlegen zu müssen, wobei, wie heute feststeht, Joachim der vor allem treibende und führende Teil gewesen zu sein scheint. Er und Bernhard Scholz mögen den Wortlaut der Erklärung redigiert haben. Sie lautete:

„Die Unterzeichneten haben längst mit Bedauern das Treiben einer gewissen Partei verfolgt, deren Organ die Brendel'sche Zeitschrift für Musik ist. Die genannte Zeitschrift verbreitet fortwährend die Meinung, es stimmten im Grunde die ernster strebenden Musiker mit der von ihr vertretenen Richtung überein, erkannten in den Kompositionen der Führer eben dieser Richtung (damit sind vor allem Liszt und Berlioz, nicht aber, nach Brahms' ausdrücklichem Bekenntnis an Joachim, Wagner, gemeint. D. Verf.). Werke von künstlerischem Werth, und es wäre überhaupt, namentlich in Norddeutschland, der Streit für und wider die sog. Zukunftsmusik, und zwar zu Gunsten derselben, ausgefochten. Gegen eine solche Entstellung der Thatsachen zu protestieren halten die Unterzeichneten für ihre Pflicht und erklären wenigstens ihrerseits, daß die Grundsätze, welche die Brendel'sche Zeitschrift ausspricht, nicht anerkennen, und daß sie die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten „Neudeutschen“ Schule, welche theils jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und theils zur Aufstellung immer



neuer unerhörter Theorien zwingen, als dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen und verdammen können.

Johannes Brahms. Joseph Joachim. Julius Otto Grimm. Bernhard Scholz.“

Das beigegefügte Zirkularschreiben erbat die Unterschriften an Brahms' Adresse, Hohe Fuhlentwiete 74, in Hamburg. Eine große Reihe bedeutender Künstler hatte sich zur Namensunterzeichnung verpflichtet. Während man ihre Namen sammelte, kam eine Abschrift nur mit den obengenannten vier Namen im Berliner „Echo“ vorzeitig zum Abdruck. Damit war dem Protest die Spitze abgebrochen und die breitere Wirkung genommen! Denn nun ergoß man allein über jene Vier im neudeutschen Lager eine überlaufende Schale voll Haß, Spott und Hohn, und Brahms, Joachim, Grimm und Scholz standen von nun ab ihr Leben lang auf dem Weimarer Index.

Man teilt diese Protestgeschichte nicht ohne einige Verlegenheit mit. So nutzlos der Protest natürlich war, so wenig scheint es uns eines wirklich freien Künstlers würdig, in unduldsamen und scharfen Protesten gegen andere, innerlich schließlich gleich fest begründete Kunstrichtungen loszuziehen, so wenig scheint es uns berechtigt zu sein, sich selbst zum Ordnungs- und klassischen Tempelhüter der deutschen Musik auszurufen. Das muß gesagt werden, weil man Brahms lieb hat; denn die wahre Liebe beruht nicht in kritikloser Verhimmelung, sondern in kritischer Erkenntnis auch der Grenzen des seelischen, geistigen und philosophischen Horizonts, der Weltanschauung ihres Helden . . .

Nicht viel anders wie Leipzig stellte sich seine Vaterstadt Hamburg zu Brahms' d-moll-Konzert, das er auch hier persönlich — in einem Konzert von Ottens Musikalischer Gesellschaft am 24. März — vortrug. Der erste Satz entging abermals nur mit knapper Not der Ablehnung; Brahms mußte sich durch den Dirigenten zum Weiterspielen überreden lassen. Um so freundlicher empfing man vier Tage später in einem eigenen Konzert unter Mitwirkung von Joachim und Stockhausen seine erste Serenade, und so konnte Brahms in einem Clara-Schumann-Konzert am 15. Januar 1861 seinen Hamburgern mit den Gesängen für Frauenchor mit Harfe und zwei Hörnern und der zweiten Serenade kommen, ohne eine unfreundliche Aufnahme befürchten zu müssen.



Schon im August 1860 hatte Brahms in dem Unabhängigkeits- und Freiheitsgefühl des Niederdeutschen den festen Entschluß gefaßt, die sichere und einträgliche Stellung in Detmold aufzugeben und sein „Standquartier“ aus dem freundlichen, aber naturgemäß engen und der großstädtischen künstlerischen und geistigen Anregungen ganz entbehrenden Detmold nach Hamburg zu verlegen. Als gewichtigster Grund bestimmte ihn dazu ein stiller, aber großer Wunsch: er hoffte durch Vermittlung seines Freundes Avé Lallemant den Dirigentenposten der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft zu erhalten. Allein: die kalte Aufnahme seines d-moll-Klavierkonzerts durch die Hamburger war nur der Vorbote eines noch kälteren Heimatgrußes: die geistige und künstlerische Hauptstadt Niederdeutschlands bestätigte abermals den uralten, wahrhaft tragischen Charakter- und Erbfehler des schwerblütigen Niederdeutschen, niemals seine eigenen, dem eigenen Boden und Volkstum erwachsenen bedeutenden schöpferischen Talente rechtzeitig zu erkennen und durch feste Berufungen an sich zu fesseln, sondern stets das Fremde, am liebsten das Mittel- und Süddeutsche oder Österreichische vorzuziehen: sie ließ ihren, im großen musikalischen Deutschland schon berühmten Sohn und jungen Meister Brahms, als sie ihn für eine leitende musikalische Stelle gewinnen konnte, ziehen und rief Stockhausen an die Spitze der Philharmonischen Konzerte, die er indes nur bis 1866 leitete.

Joachim, der alle Hebel in Bewegung gesetzt hatte, um seinem Freund den Posten gewinnen zu helfen, zieht das für die damaligen Hamburger nicht eben angenehm klingende, aber vollkommen berechnete Fazit der Wahl in einem Brief an Avé Lallemant:

„Du weißt, ich habe die größte Hochachtung vor Stockhausens Gesangstalent, und er ist wohl der beste Musiker unter den Sängern; aber wie man bei der Wahl zwischen ihm und Johannes als Leiter eines Concertinstituts sich für ersteren entscheiden kann, verstehe ich mit meinem beschränkten Musiker-verstand nicht! Grade als Mensch eben, auf den man bauen kann, steht mir Johannes mit Begabung und Willen erst recht hoch. Es giebt nichts, das er nicht fassen und mit seinem Ernst erobern könnte! Du weißt das ebenso gut wie ich — und wäret ihr ihm mit Vertrauen und Liebe alle im Comite und Orchester entgegengekommen (wie Du als Freund und privatim immer thatest), statt mit Zweifel und Protectormienen, es hätte seiner Natur die Herbeheit genommen, während es ihn bei seinem Patriotismus für Hamburg (der



fast kindlich rührend ist) immer bitterer machen muß, sich . . . hintangesetzt zu sehen. Ich darf nicht daran denken, um nicht traurig zu werden, daß seine engeren Landsleute sich das Mittel aus der Hand gegeben haben, ihn befriedigter, milder und in seinen genialen Leistungen genießbarer zu machen . . .“

Brahms wurde durch Stockhausens Wahl — so wenig er sich's äußerlich merken ließ — tief getroffen, denn er war wie alle Niederdeutschen ein treuer Sohn seiner Vaterstadt. Wir hören davon fast gar nichts direkt; desto mehr aber empfinden wir es indirekt. Brahms hat Hamburg seitdem nur noch vorübergehend, zumeist während der Wirksamkeit Bülows, besucht und dann gern mit gutmütigem Humor auf den sprichwörtlichen Hamburger „Mudd“ und „Sott“, auf Regen, Nebel und Schmutz gescholten. Aber er hat ihr und seinen heimischen Freunden die gute niederdeutsche Treue bewahrt, und der spätere Ehrenbürgerbrief seiner Vaterstadt, die Ehrenmitgliedschaft ihres Tonkünstlervereins mag viel davon geheilt haben, was diese erste große und schmerzende Wunde — von der Heimatstadt dieses und noch ein späteres Mal verschmäht zu werden — ihm schlug.

Da der Prophet im deutschen Vaterlande wenig, im norddeutschen in der Kunst aber noch unendlich viel weniger gilt, als im süddeutschen, so führt Brahms das aus, was der geistig todkranke Schumann in seliger Erinnerung an seinen Wiener Aufenthalt ersehnt hatte: er beschließt Grädener zu folgen und, mit einem kleinen, während der Wanderjahre ersparten Kapital vor unmittelbarer Not geschützt, in der Heimat der vier großen Klassiker und Romantiker Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, in der österreichischen Kaiserstadt Wien sein Glück zu versuchen.

Die Übersiedlung vollzieht sich schrittweise und in der ungebundenen Brahms'schen Form zwangloser Kunst- und Erholungsreisen. Noch in den beiden letzten Jahren seines Hamburger Aufenthalts spielt er vor begeisterten Hörern in Oldenburg Beethovens G-dur-Konzert und, am Vorabend vor versammelter Hofkapelle, seine neuen Händelvariationen und verlebt in Dietrichs Heim und in der Oldenburger Gesellschaft frohe Tage. Im Juni 1862 besucht er das Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf, und was die kleine Berta Prorubsky aus dem Hamburger Damenchor nicht vermochte, das scheint hier die ausgezeichnete Wiener Sängerin Louise Dustmann-



Meyer fertig zu bringen: den jungen Meister ganz und gar für die „heilige Stadt der Musiker“ zu begeistern. Zunächst wird mit Clara Schumann und Dietrich im Nahetal, in Münster am Stein bei Kreuznach am Fuße der pfalzbayerischen Ebernburg Sommerquartier genommen. Hier, „wo Franz von Sickingen starb, und Ulrich von Hutten schrieb“, entstehen die beiden Hefte der Magelonen-Romanzen und die ersten Entwürfe zum ersten Satz der c-moll-Symphonie. Der Tag lockt zu herrlichen Ausflügen, abends wird bei Frau Clara stundenlang musiziert, und Brahms ist in seiner übermütigsten Necklaune. Als Clara weiterreist, geht's mit Freund Heinrich von Sahr auf eine kleine improvisierte Reise nach Speyer und Karlsruhe zum Besuch der an die dortige Kunstakademie berufenen Düsseldorfer Meister Lessing, Schirmer und Schrötter.

Am 8. September 1862 fährt er zum ersten Male nach Wien und gibt dort am 29. November, wie wir gleich sehen werden, sein Einführungskonzert. Zu Weihnachten ist er wieder in Hamburg, und etwa zu Neujahr mit dem d-moll-Klavierkonzert und dem Schmerzenskind des später zum Klavierquintett umgearbeiteten f-moll-Streichquintetts bei Freund Dietrich in Oldenburg.

Im Januar 1863 geht er endgültig nach Wien; zunächst, nicht ohne die Möglichkeit der Rückkehr sich offen zu halten: „Wie lange ich bleibe,“ schreibt er an Dietrich, „weiß ich natürlich nicht; wir wollen's darauf ankommen lassen und hoffe, wir sehn uns doch den Winter einmal.“

## MEISTERJAHRE (WIEN)

### Der Dirigent der Wiener Singakademie

Die anfangs nur vorübergehende Übersiedlung nach Wien teilt Brahms' Leben in zwei große Hälften. Die Lehr- und Wanderjahre sind zu Ende; es beginnen die Meisterjahre. Auch sie sind Lehrjahre, sofern es bei Brahms des Lernens kein Ende ist, und sie sind Wanderjahre, sofern Brahms in seinem ganzen Leben nie mehr und weiter gereist ist, als gerade in diesen Meisterjahren.



Aber es sind Kunst- und Sommerreisen eines in Wien immer seßhafter und „beheimateter“ werdenden, eines großen Künstlers, dem der Mitteilungsdrang in der Leitung oder dem Vortrag eigener Werke etwas so Natürliches und innerlich Notwendiges war, wie das Wandern, der Natur- und Kunstgenuß selbst. Das äußere Leben des Meisters verlief von nun an unauflöslich an Wien gebunden, einfach und in behaglicher äußerer Unabhängigkeit und Ruhe.

Wien erstrahlte, als Brahms dorthin kam, noch im alten musikalischen Glanze. Die k. k. Hofoper nannte allererste Namen als Dirigenten und Sänger ihr eigen. Ihr Orchester zählte von je zu den hervorragendsten der Welt. Weltruf hatten sich auch schon die 1841 vom Meister der „Lustigen Weiber von Windsor“, Otto Nicolai, begründeten alljährlich acht Philharmonischen Konzerte dieses Orchesters errungen. Ihre Dirigenten wuchsen Schritt für Schritt an Glanz und internationaler Bedeutung: von Nicolai, Esser, Eckert, Dessoff und Herbeck steigt die Stufenleiter der Vollkommenheit himmelan zu Richter, Mahler, Weingartner und den großen Gastdirigenten Safonoff, Schuch, Mottl, R. Strauß und Nikisch. In diesen Konzerten saß stets die geistige und künstlerische Elite des kunstbegeisterten Wiener Konzertpublikums versammelt. Der Hofoper und den jüngeren Philharmonischen Konzerten stand die alte, 1812 begründete Gesellschaft der Musikfreunde, die schon einen Beethoven und Schubert zu ihren Mitgliedern zählte, mit Konservatorium (1817) und Abonnementskonzerten gegenüber. Als eine große und um das Musikleben Wiens hochverdiente Körperschaft mit Laieninstitution, sofern ihr geschäftlicher Teil von kunstbegeisterten Liebhabern in hingebendstem Eifer besorgt wurde. Eine enge Vereinigung mit dem 1859 von Johann Herbeck begründeten Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde erlaubte neben den Symphoniekonzerten mit auserlesenen Solisten auch große Chor- und Oratorienaufführungen. Als Brahms nach Wien kam, war der ehrgeizige und rastlos tätige Herbeck erst seit drei Jahren der künstlerische Leiter dieser altehrwürdigen Gesellschaft geworden. Neben dem Singverein blühte in heißem Wetteifer die vom Chordirektor und Lehrer für Chorgesang am Konservatorium, Ferdinand Stegmayer, begründete jüngere Singakademie. Die Wiener Kammermusik dieser Jahre beherrschte der mit kaustischem Witz begabte „alte Hellmesberger“,



Joseph Hellmesberger (Vater). Dieser war bis 1859 artistischer Direktor der Konzerte der Musikfreunde und des Konservatoriums gewesen. Mit Herbecks Ernennung zum Konzertdirigenten wurden die beiden, in seiner Person vereinigten Ämter getrennt. Hellmesberger blieb Leiter der Akademie und war zur Zeit von Brahms' Ankunft in Wien Violinprofessor am Konservatorium (seit 1851) und Konzertmeister des Hofopernorchesters (seit 1860). Sein 1849 begründetes Streichquartett (H.-Durst-Heißler-Schlesinger) genoß den Ruhm des ersten und besten der österreichischen Kaiserstadt.

Das war etwa, in ganz großen Zügen gezeichnet, das musikalische Wien um die Wende von 1862 und 1863. Es war eine einzigartige große Musikstadt von europäischem Ruf, und ein Sieg, noch dazu für einen „nordischen Fremdling“, gewiß ganz außerordentlich schwer. Unser Hamburger Meister nahm den unausweichlichen schweren Kampf mutig auf und trat am 16. November 1862 zunächst im ersten Hellmesberger-Quartettabend mit Carl Tausig und Fräulein Bettelheim zum ersten Male vor das Wiener Publikum. „Piano-Quartett (g-moll) neu . . . Piano: Herr J. Brahms“, steht auf dem Programm. Am 29. November aber gibt er im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde sein erstes eigenes Konzert. „Aus Gefälligkeit für den Konzertgeber“ wirken das Hellmesberger-Quartett (Zweites Klavierquartett in A-dur), die Konservatoriumsprofessorin Frau Passy-Cornet (Lieder) und Professor E. Förchtgott (Balladen) mit. Brahms selbst spielt — symbolisch für seine ganze Kunstauffassung und -richtung — Bachs F-dur-Tokkata, Schumanns C-dur-Fantasie op. 17 und seine Händelvariationen und Fuge.

Der Erfolg war vollkommen und groß. Hören wir den jungen, bescheidenen Meister freudig bewegt an seine Eltern schreiben:

„Liebe Eltern,

Ich hatte gestern große Freude, mein Concert ist ganz trefflich abgelaufen viel schöner als ich hoffte.

Nachdem das Quartett recht wohlwollend aufgenommen war, habe ich als Clavierspieler außerordentlich gefallen. Jede Nummer hatte den reichsten Beifall, ich glaube, es war ordentlich Enthusiasmus im Saal.

Jetzt könnte ich freilich ganz gute Concerte machen aber an Lust fehlt mir's, denn es nimmt mich für die Zeit zu sehr ein, so daß ich zu nichts Anderm kommen kann.



Ich soll bei diesem Concert auf die Kosten gekommen sein, im Uebrigen war natürlich der Saal mit Freibilleten gefüllt.

Ich habe so frei gespielt als säße ich zu Haus mit Freunden u. durch dies Publikum wird man freilich ganz anders angeregt als von unserm.

Die Aufmerksamkeit solltet ihr sehn u. den Beifall hören u. sehen!

Uebrigens will ich noch sagen, daß Hr. Bagge wohl der Einzige war, der über m. Quartett so absprechend schreibt, die übrigen Tagesblätter hier lobten mich damals sehr.

Ich bin sehr vergnügt, daß ich das Concert gegeben habe . . .

Meine Serenade wird andern Sonntag, wie ich denke, aufgeführt.

In m. Concert gestern, wollte ich Gesangsachen von mir aufführen, was mir furchtbar viel Lauferei u. Unangenehmes machte, das ist ein Hauptgrund weshalb ich endlich Ruhe will. . . . Die hiesigen Verleger, namentlich Spina und Lewy drängen mich seit dem Quartett um Sachen, indeß gefällt mir in Norddeutschland manches besser u. sonderlich die Verleger u. für's Erste entbehre ich lieber die paar Ldrs (Louisd'ors). die diese vielleicht mehr zahlen würden . . .

Schreibt bald und habt lieb

Euren

Johannes.“

Herrn Marxsen herzliche Grüße und vergeßt nicht wegen Bösendorfer.“

Auf Hanslicks Rat gab Brahms am 6. Januar 1863 noch ein zweites eignes Konzert. Er selbst spielte seine f-moll-Klaviersonate, Bach und Schumann; Marie Wilt sang einige seiner Lieder. Herbeck setzte die erste, Dessoff die zweite Orchesterserenade aufs Programm; das erste Streichsextett wirkte außerordentlich, das f-moll-Quintett in seiner neuen Form als Sonate für zwei Klaviere erweckte in Brahms' und Tausigs Vortrag ein Jahr später hohen Respekt. Der Komponist Brahms fand in Wien, wenn auch auf dem Umwege als Pianist, steigendes Interesse. Die besten Wiener Künstler, darunter namentlich der Pianist Julius Epstein, und die Bester des neudeutschen Kreises, wie Tausig und Cornelius, wetteiferten in Hilfsbereitschaft für ihn. Allmählich fand auch der Mensch Brahms gesellschaftlich festeren Boden und konnte sich bei der Lebenswürdigkeit, Herzlichkeit und Fröhlichkeit des kunstfrohen und leicht entzündlichen Österreicher immer wärmer und heimischer in Wien fühlen.

Sein klares Zielbewußtsein, sein nüchtern und kühl über den Dingen stehendes scharfes Denken faßt das, was er will, ein für allemal



in diesem glückbewegten Brief kurz zusammen: Abkehr vom Konzertpianistentum und Rückkehr zum ruhigen Schaffen, dauernde Verbindung mit dem norddeutschen Musikverlag Simrock.

Den Erfolg, den Brahms mit seinem Einführungskonzert in Wien errang, darf man hoch, doch nicht zu hoch einschätzen. Es ist Brahms in Wien eigentlich genau so, wie seinem großen Landsmann Friedrich Hebbel gegangen, wie sich ja denn die Ähnlichkeit im äußeren Lebenslauf dieser beiden größten Niederdeutschen, die leider niemals zueinander in Beziehung traten, immer und immer wieder uns aufdrängt. Für Hebbel waren mit der Ankunft aus Italien in Wien am 4. November 1845 und der Verheiratung mit der großen Burgtheaterschauspielerin Christine Enghaus die furchtbaren Lehr- und Wanderjahre mit der ewigen Kette seines tragischen Verhältnisses zu Elise Lensing, waren die Jahre bitterster Not und Armut vorbei. Für Brahms bedeutete die Übersiedelung nach Wien in einem, Hebbel gegenüber freilich unendlich abgeschwächten Maße der bisherigen dunklen Stunden, Tage und Jahre dasselbe: das Einlaufen in den stillen Port nach mannigfachen Stürmen und Kämpfen des Lebens. Allein, wie Hebbel eigentlich zeit seines Lebens mit dem Burgtheaterdirektor Heinrich Laube, so hat Brahms sein Leben lang in Wien mit der in Anton Bruckner, indirekt in Hugo Wolf verkörperten, großen Wagnerpartei zu kämpfen gehabt. Beide, Hebbel wie Brahms, haben die Ernsten, Echten und Unvoreingenommenen auch in Wien wohl sofort in ihrer Größe und Bedeutung erkannt und gefördert; die allgemeine künstlerische Wertschätzung mußten sie sich von einem Werk zum andren immer wieder von neuem erobern, wobei ihre herbe norddeutsche Männlichkeit und tief verschlossene, spröde Menschlichkeit ihnen naturgemäß eher hemmend und irreführend, als fördernd im Wege steht. Denn der Wiener lebt nicht nur leicht und frohsinnig, sondern auch rasch, und wie beim Rheinländer heißt's bei ihm nicht selten: „Aus dem Auge, aus dem Sinn.“

Trotz aller Erfolge schwankte Brahms immer noch zwischen Wien und Hamburg. „Es ist hier ganz gut, aber ich gehe doch wohl wieder nach Hamburg.“ Am 1. Mai 1863 reist er, „in dieser Sache sehr altmodisch“, zu den Eltern in die Vaterstadt und besucht auf der Durchreise in Hannover Freund Joachim und seine junge



Braut Amalie Weiß. In Hamburg erwartet ihn Enttäuschung über Enttäuschung. Stockhausen ist Dirigent der Philharmonie; im Elternhause herrscht der Unfrieden. Brahms nimmt zur Komposition des „Rinaldo“ draußen vor der Stadt im lieblichen Blankenese an der Unterelbe Quartier und verlebt wieder glückliche Tage bei Dietrichs in Oldenburg. Der dreißigste Geburtstag bringt ihm eine große Freude: Wien bietet ihm die grade erledigte Stelle eines Chorleiters der Singakademie an. In Brahms erwacht die alte Liebe zum Chorgesang, obwohl sein starker niederdeutscher Unabhängigkeitssinn sich gegen eines Amtes Bürde sträubt: „Es ist ein besonderer Entschluß, seine Freiheit das erste Mal wegzugeben“, schreibt er am 30. Mai an die Singakademie. Er nimmt die Stellung an, sammelt in Baden-Baden bis Ende September bei Frau Clara Schumann neue Kräfte und übersiedelt rund zwei Monate vor Hebbels Tod (13. Dezember) endgültig nach Wien. Nicht ohne das schwere Verantwortlichkeitsgefühl des Norddeutschen: „Ich habe doch enorme Scheu, gerade in Wien mein Talent in dieser Sache zu versuchen“, schreibt er an Dietrich. Mit Lust und Liebe tritt er am 28. September sein erstes Wiener Amt an, mit Ernst, Strenge und Pflichteifer leitet er die Proben. Das Stimmaterial war, wie überall in Süddeutschland und ganz besonders in Österreich, außerordentlich schön, seine kunstbegeisterten Sängerinnen und Sänger zum großen Teile hochmusikalisch. So konnte er es wagen, einen systematischen Bachkultus zu treiben und daneben größere und selten gehörte Chorwerke von Händel, Beethoven, Schubert und Schumann zur Aufführung zu bringen. Gleich das erste Konzert, am 15. November 1863 im k. k. Großen Redoutensaale, beginnt mit Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“, Beethovens Opferlied, drei von Brahms vierstimmig gesetzten Volksliedern und Schumanns „Requiem für Mignon“. Das nächste Konzert, am 4. Januar 1864 (u. a. Beethovens Elegischer Gesang, Gabrielis „Benedictus“, Bachs Kantate „Mitten wir im Leben sind“ und Motette „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“), scheidet an der Klippe des a-cappella-Gesanges. Das dritte Konzert, am 17. April, der erste „Brahms-Abend“ unter Mitwirkung von Tausig und vom Hellmesberger-Quartett, vermag die Scharte nicht recht auszuwetzen. „Mein Winter ist bald zu Ende, und habe ich jetzt mich zu ent-



schließen, ob ich kommenden Winter in der gleichen Stellung noch zubringen will, was mir sehr schwer wird, trotzdem natürlich Akademie und Orchester manche Freude bereiten“, gesteht Brahms. Mit der unerbittlich strengen Selbstkritik, die ihn stets auszeichnete, sieht er ein, daß ihm Lorbeeren auf dem Felde der Chorleitung nicht erblühen, ja daß die unausbleiblichen Kämpfe mit dem Wettbewerb Herbecks seiner Anerkennung als Schaffenden eher schaden als nützen würden. Obwohl er im Mai statutenmäßig auf drei Jahre neugewählt wird, legt er schon im Juli sein Amt wieder nieder, und alle Bemühungen, ihn zur Fortführung seiner Dirigententätigkeit zu veranlassen, bleiben erfolglos. Dessoff wird sein Nachfolger. Nun beginnen für Brahms neue Wanderjahre als

### Der Meister des Deutschen Requiems

Nur ganz andere wie die des Jünglings. Aus dem abhängigen Partner Reményis, dem Schützling Schumanns, ist der immer größerer Unabhängigkeit sich erfreuende Komponist geworden, der keine Reisen mehr zum Lebensunterhalt, sondern Kunstreisen zur Förderung und Verbreitung seines Schaffens und zum Studium, oder Erholungsreisen zur gesundheitlichen Kräftigung und geistigen Weiterbildung macht. Das Standquartier aber für alle nun folgenden Reisen und vorübergehenden Veränderungen seines Wohnsitzes bleibt Wien. Wiederholt hat es Brahms in den nun folgenden etwa zehn Jahren der Amtslosigkeit versucht, sich an einem Ort zu akklimatisieren: immer wieder ist er zur schönen blauen Donau zurückgekehrt.

Nach Niederlegung seines ersten Wiener Amtes geht der Meister des zweiten Streichsextetts in unbesiegbarer niederdeutscher Wanderlust wieder auf längere Reisen, in landschaftlich schöne Gegenden und Städte, die ihm ungestörte Ruhe und reiche Phantasieanregung für sein Schaffen bieten. Im Frühjahr 1864 verläßt er Wien, besucht die inzwischen voneinander getrennt lebenden Eltern und fährt über Göttingen wieder nach Baden-Baden. Die liebliche Weltkurstadt am Schwarzwald liebte er ganz besonders, und fast allsommerlich traf er hier, bis 1872, zuerst im Sommer 1862, mit Clara



Schumann zusammen. „Das Haus Lichtental (Baden-Baden) Nr. 316 — richtig: 136 — liegt auf einer Anhöhe (Cäcilienberg) und von meinen Zimmern aus sehe ich nach drei Seiten auf die dunkel bewaldeten Berge, die schlängelnden Wege hinauf und hinab und die freundlichen Häuser“, schreibt der Komponist im Mai 1865 an Frau Bertha Faber in Wien. Das Badener Quartier war denkbar bescheiden: ein kleines teppichloses, blau tapeziertes Giebelzimmer, die „Blaue Stube“, und eine Schlafkammer. Hier entstand unter den mächtigen Scharzwaldtannen neben manchen der schönsten Brahms'schen Schöpfungen jedenfalls schon Anfang der sechziger Jahre in seiner ursprünglichen Form auch das romantische Horntrio op. 40. Dann ging es jedesmal nach Karlsruhe, wo unser Meister in dem späteren Münchener Hofkapellmeister Hermann Levi und dem für den großen Neuklassiker der deutschen Malerei, Anselm Feuerbach, begeisterten Kupferstecher Julius Allgeyer zwei liebe Freunde besaß. Die wöchentlichen Gastspiele der Karlsruher Oper in Baden regten Brahms zu Opernplänen an; wir werden später sehen, daß und warum sie nie Wirklichkeit wurden. Im August wurde die dritte Tonkünstlerversammlung in Karlsruhe besucht und ein sarkastischer Bericht über sie an Joachim gesandt. Anfang Februar 1865 gibt Brahms seiner geliebten Mutter das letzte Geleit in Hamburg, im Frühjahr ist er wieder in Baden und lernt durch Allgeyers Vermittlung Anselm Feuerbach persönlich kennen.

Nachdem der Karlsruher Hornist „einige Wochen das Waldhorn exerzierte“, hebt es Brahms mit ihm Anfang Dezember in einem Hofkonzert aus der Taufe; Anfang November hatte er in einem Museumskonzert einige Schumanniana und sein d-moll-Klavierkonzert gespielt, das den Karlsruhern überraschenderweise „gar keinen Verdruß“ machte. Zwischen beide Konzerte schiebt sich eine kleine Schweizer Kunstreise. In Basel gibt er ein eigenes Konzert; in Zürich dirigiert er seine erste Serenade und spielt Schumanns a-moll-Konzert und Bachs chromatische Fantasie und Fuge. Dabei passierte, wie A. Steiner später im Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1898 erzählt, folgender köstliche Spaß: „Im ersten Satze des (Schumannschen) Concertes leistete Brahms einen hübschen musikalischen Witz. Der Oboist hatte bei der bekannten melodischen Phrase, die hernach vom Clavier wiederholt wird, sich



vergriffen und den Vorschlag auf d mit fis statt e geblasen; Brahms reproducierte dann die Stelle nach dem gleichen Lapsus, der Konsequenz wegen, wie er meinte, und um den Oboisten nicht zu blamieren.“ Zürich folgt Winterthur, wo Brahms freundschaftlich mit Rieter-Biedermanns verkehrt und einen Kammermusikabend mit Kirchner und Hegar gibt. Nach dem zweiten Karlsruher Konzert setzt Brahms seine Kunstreise als Dirigent und Pianist nordwärts fort: Mannheim, Köln, Oldenburg und Hamburg. Hier lernt er seine Stiefmutter, Karoline Schnack, kennen, die Vater Brahms ein Jahr nach dem Tode seiner ersten Frau, im März 1866, geheiratet hatte, und kehrt dann nach Karlsruhe zurück.

Im Frühjahr 1866 schlägt er auf Theodor Kirchners Rat sein Quartier zu längerem Aufenthalt in Zürich auf und lernt zum ersten Male den, durch seine schwere, tief pessimistische Lebensauffassung ihm seelisch artverwandten, hochbedeutenden Chirurgen aus der Schule Dr. Langenbecks und begeisterten musikalischen Liebhaber Theodor Billroth kennen, der ganz nahe bei Hegar auf der Plattenstraße wohnte. Mit ihm schloß er bald die treueste und herzlichste Freundschaft fürs Leben. Der Chirurg war damals ein mehr als dilettantischer, sehr gewandter Klavierspieler, ein tüchtiger, durch Eschmann geförderter Bratschist seines Hausquartetts und ein gelegentlicher Musikreferent der „Neuen Zürcher Zeitung“.

Brahms hat den Züricher Aufenthalt außerordentlich zum ruhigen Schaffen benützt. Neben der Arbeit am Deutschen Requiem fand er noch Zeit, die letzte Hand an das Horntrio, den Magelonen-Liederzyklus, die Vier Gesänge op. 43 mit ihren Perlen „Von ewiger Liebe“ und „Die Mainacht“ zu legen. Einige Zeit weilt er in Winterthur bei seinem Verleger Rieter-Biedermann. Dann geht es auf eine Schweizerreise, und im Juni ist er wieder in Zürich bei Billroth. Mit Kirchner werden, zum Entsetzen des klassisch gesonnenen Billroth, Lisztsche symphonische Dichtungen und Symphonien auf zwei Klavieren gespielt: „Horrible Musik! Dante, Mazeppa, Prometheus . . . Beim Dante,“ so berichtet Billroth, „kamen wir nur bis zum Purgatorium; ich legte dann vom medicinischen Standpunkt ein Veto ein und wir purgirten uns mit Brahms' neuem Sextett, das eben herausgekommen ist . . .“ Und Hegar erzählte Steiner: „Auch bei Wesendoncks (dem Freundespaar Richard Wag-



ners) verkehrte Brahms öfters und er legte ein lebendiges Interesse an den Tag für alles, was man dort über Wagner erfahren konnte. Frau Wesendonck besaß die ersten Skizzen zu »Tristan und Isolde« und eine Klaviersonate im MS, Herr Wesendonck die von Wagners eigener Hand geschriebene Partitur zum »Rheingold«. Diese Sachen betrachtete Brahms mit einer gewissen Ehrfurcht, wie er damals immer mit großem Respekt von Wagner sprach.“ Im übrigen ist der ganze Züricher Aufenthalt der Arbeit an dem großen Werk gewidmet, das den Namen Brahms schon im folgenden Jahre im edelsten Sinne volkstümlich machen und ihm erst damit und in ganz ungleich höherem Grade, wie nach der Veröffentlichung der Sextette, der Magelonenromanzen, der Klavierquartette, des Klavierquintetts, der Händelvariationen für Klavier in der großen Öffentlichkeit den entscheidenden Sieg, die unbestrittene gewichtige Geltung bringen sollte: dem Deutschen Requiem.

Die ersten Skizzen zum Requiem dürften nach Kalbeck schon 1861 in Hamm (Westfalen) geschrieben sein. Damit würde sich allerdings die allgemein verbreitete Anschauung erledigt haben, daß der Tod von Brahms' Mutter die unmittelbare Veranlassung zu seiner Schöpfung gebildet habe. Brahms hat aber jedenfalls den größten Teil des Deutschen Requiems in seiner Züricher Wohnung beim ehemaligen Flunturner Gemeindefreiber Kuser unterhalb des sogen. „Forsters“ am Zürichberg mit herrlicher Fernsicht auf See und Alpen geschrieben und, wie Steiner erzählt, „um sich die geeigneten Texte aus der Bibel dafür zusammenzustellen, die »große Concordanz« — das alphabetische Verzeichnis aller wichtigen Bibelstellen — aus der Stadtbibliothek nach dem Zürichberg hinaufgeschleppt“. Die Partitur war 1866, im Jahre des Deutsch-Österreichischen Krieges, fertig, umfaßte sechs Sätze und wurde erst später um einen siebenten Satz bereichert. Ende Mai 1867 erhielt Billroth einen Ruf als Professor und erster Direktor des Operationsbildungsinstituts nach Wien. Im Herbst siedelte er von Zürich nach Wien über, und Brahms begleitete ihn; vielleicht schon mit der ziemlich festen Absicht, seinem lieb gewonnenen Freunde bald dauernd in die ihm längst ans Herz gewachsene österreichische Kaiserstadt zu folgen.

Vorläufig sah es noch nicht so aus, und Brahms' Lebensschiff



verfolgte den eigentümlichen, zwischen Südwestdeutschland, der Schweiz und Österreich geteilten Zickzackkurs dieser sechziger Jahre weiter. Nach dem Badener Spätsommeraufenthalt und einer neuen Kunstreise durch die Schweiz kommt er Ende November 1866 nach Wien. Zur Wiedereinführung gibt er hier am 17. März und 7. April zwei eigene Konzerte, in denen er selbst die Händel- und Paganinivariationen spielt. Ihren über Erwarten großen Erfolg bekommt sofort der Vater zu wissen: „Mein Klavierspiel imponiert hier genug, und ich gehe freilich auch nicht zurück . . . Ich hatte solange hier nicht gespielt, daß die Leute garnicht wußten, was sie erwarten sollten, und derweil ging's famos den Abend.“ Diese beiden Konzerte haben für Brahms' späteren Entschluß, sich dauernd Wien niederzulassen, entscheidend mitgewogen. Im April folgt Ungarn (Preßburg, Pest), im November mit Joachim Wien, Graz, Klagenfurt, Pest.

Am 1. Dezember dieses Jahres führt Herbeck die drei ersten Sätze des Deutschen Requiems in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde im k. k. Großen Redoutensaale zum ersten Male auf. Nicht, wie zu erwarten war, zu vollem Verständnis. Vielmehr setzte namentlich nach dem dritten Satz mit der gewaltig über dem Orgelpunkt D dahinbrausenden Schlußfuge, wie Brahms' Freund und damaliger Vorstand des Wiener Tonkünstlervereins, Richard von Perger, berichtet, ein artiges Zischen von „Skandalmachern“ ein, deren Tätlichkeiten der dreizehnjährige brahmsbegeisterte Perger nur mit Mühe entging. Hanslick lehnt derartige Mißfallensäußerungen in seiner „Neuen Freien Presse“ scharf ab:

„Während die beiden ersten Sätze des Requiems trotz ihres düsteren Ernstes mit einhelligem Beifall aufgenommen wurden, war das Schicksal des dritten Satzes ein sehr zweifelhaftes. Brahms braucht sich darum nicht zu grämen — er kann warten. Daß eine so schwer faßliche, nur in Todesgedanken webende Composition keinen populären Erfolg erwartet und viele Elemente eines großen Publikums unbefriedigt lassen wird, ist begreiflich. Aber selbst dem Widerstrebenden, so glaubten wir, müßte sich eine Ahnung von der Größe und dem Ernste des Werkes beimischen und Respekt auferlegen. Dies scheint nicht der Fall bei einem Halbdutzend grauer Fanatiker der alten Schule, welche die Unart begingen, die applaudirende Majorität und den vertretenden Componisten mit anhaltendem Zischen zu begrüßen, ein »Requiem« auf den Anstand und die gute Sitte in einem Wiener Concertsaale, das uns auf das bedauerlichste überrascht hat. Aber auch Hanslick



hat, so begeistert er die Echtheit und Bedeutung des Requiems im Übrigen preist, namentlich für diesen dritten Satz seine Einwände und gesteht unter anderem, „er habe bei der über den Orgelpunkt D hinbrausenden Schlußfuge des dritten Satzes die Empfindungen eines Passagiers, der im Schnellzug einen Tunnel durchrasselt“.

Für diesen zwiespältigen Wiener Erfolg erlebte Brahms in Bremen die glänzendste Genugtuung. Domkapellmeister Karl Reinthaler, dem Dietrich die Manuskript-Partitur brachte, hatte rasch entschlossen die Aufführung des auch von ihm sofort in seiner Bedeutung erkannten Werkes auf Karfreitag, den 11. April 1868, im Dom festgesetzt. Brahms, der seit Januar wieder in Hamburg weilte und Anfang April im Oldenburger Hofkapellkonzert Schumanns Klavierkonzert und seine Händelvariationen und Fuge spielte, reiste zu Proben des von Reinthaler mit hingebungsvoller Sorgfalt einstudierten, damals noch sechssätzigen Werkes des öfteren von Hamburg herüber. Clara Schumann kam noch rechtzeitig von Baden-Baden und überraschte Brahms im Dom. An Stelle des fünften, noch fehlenden Chores („Ich will Euch trösten“) sang Frau Amalie Joachim in verwunderlichem Stilgemensel die Messias-Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ und spielte Joseph Joachim Schumanns „Abendlied“. Der Erfolg des herrlich aufgeführten Werkes war so außerordentlich und tiefgehend, daß es schon am 28. April unter Reinthalers Leitung in der Union wiederholt werden mußte. Brahms wurde in einer kleinen Nachfeier im alten Ratskeller, die Schumanns, Joachims, Dietrichs, Reinthalers, Stockhausens, Grimms, Max Bruch, Richard Barth, den späteren Verleger des „Requiems“, Rieter-Biedermann u. a., im ganzen etwa hundert Personen, mit ihm zu fröhlicher Tafelrunde vereinte, herzlich gefeiert und gar in das Netz einer offiziellen Dankrede auf Reinthalers Ansprache verstrickt, dem er sich mit Anstand und der Versicherung, daß ihm „die Gabe der Rede garnicht zu Gebote steht“, entwand.

Im Sommer dieses Jahres wird der nachkomponierte fünfte Satz (mit Sopransolo) gelegentlich seines erneuten Aufenthalts in der Schweiz in Begleitung des Vaters im alten Zürcher Musiksaal beim Fraumünster in improvisierter Probe aus der Taufe gehoben. Bremen folgte in der Aufführung des Deutschen Requiems im nächsten Jahre Basel, Leipzig — im Gewandhause und Riedelverein —, Hamburg,



Oldenburg (zweimal), Karlsruhe, Zürich (Karfreitag 1869), Münster, und von nun an machte es die Runde durch alle wichtigen großen Städte, soweit die deutsche Zunge reicht — Berlin lernte es zuerst 1872 (zweimal), Halle und Königsberg 1874 kennen —, und erregte überall die gleiche Bewunderung und Liebe. Brahms' vorher kaum genannter Name als Komponist war mit einem Schlage um 1868 eine unbestrittene Größe im öffentlichen Musikleben geworden; den stillen Jahrzehnten des Ringens und Kämpfens um die Anerkennung folgen nun die in gleicher Bescheidenheit, in gleicher eiserner Selbstzucht, künstlerischer Sorgfalt und Strenge gegen sich selbst, in gleicher stetiger, ruhig-bedachtsamer und unermüdeter Arbeit durchlebten Jahrzehnte der inneren Sammlung, Reife und goldenen Ernte.

### Der Dirigent der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde

#### Die großen Chorwerke

Brahms stand nun auf der Höhe seines langsam und schwer errungenen Ruhmes und in der Vollkraft seines Schaffens. Im Frühjahr 1868 trifft er seinen intimen Freundeskreis wieder auf dem Niederrheinischen Musikfest in Köln. Der Sommer ist der Herausgabe des „Deutschen Requiems“ gewidmet. Er vollendet in seiner stillen Bonner Gartenwohnung am Kessenicher Weg dazu noch den Goetheschen „Rinaldo“, windet einen neuen Liederkreis (op. 43, 46—49 mit der „Nachtigall“ und dem „Wiegenlied“), konzertiert mit der jungen Wiener Stockhausen-Schülerin Rosa Girzick in Neuenahr und tritt in anregenden und häufigen Verkehr mit dem Schüler Otto Jahns, dem Philologen Hermann Deiters, der sich als klassisch gerichteter, gediegener Beethoven-, Schumann- und Brahmschriftsteller wie als Redakteur von Jahns Mozart- und Thayers Beethovenbiographie einen vortrefflichen Namen gemacht hat. Dem „Rinaldo“ folgt bald, noch in Bonn, das Werk, das Brahms' Namen mit dem „Requiem“ und den „Ungarischen Tänzen“ erst wahrhaft volkstümlich machen sollte: die „Liebeslieder-Walzer“



für Klavier zu vier Händen mit Gesang. In diesen fruchtbaren Jahren 1868 und 1869 entstehen auch zwei der schönsten Brahms'schen großen Chorwerke, das „Schicksalslied“ (Hölderlin) für Chor und Orchester und die „Rhapsodie“ („Aber abseits, wer ist's?“) nach Goethes „Harzreise im Winter“ für Alt, Männerchor und Orchester. Goethes „Harzreise“ hat Brahms damals tief innerlich bewegt. Er versäumte nicht, durch Deiters seinen „verehrten Vorredner“ (Reichardt) kennen zu lernen und hat uns durch Dietrich wissen lassen, wie er sich die innere Stellung seiner „Rhapsodie“ zu den „Liebeslieder-Walzern“ dachte: „O ich armer Abseiter! Habe ich Dir meinen Epilog zu den »Liebesliedern« schon geschickt?“ Die ersten Ideen zum „Schicksalslied“ kamen Brahms, wie Dietrich berichtet, im Anblick des Meeres: „Im Sommer kam Brahms noch einmal (nach Bremen), um mit Reinthalers und uns einige Parthien in die Umgegend zu machen. Eines Morgens fuhren wir zusammen nach Wilhelmshaven, Brahms interessierte es, den großartigen Kriegshafen zu sehen. Unterwegs war der sonst so muntere Freund still und ernst. Er erzählte, er habe früh am Morgen (er stand immer sehr früh auf) im Bücherschrank Hölderlins Gedichte gefunden und sei von dem »Schicksalslied« auf das tiefste ergriffen. Als wir später nach langem Umherwandern und nach Besichtigung aller interessanten Dinge ausruhend am Meere saßen, entdeckten wir bald Brahms in weiter Entfernung einsam am Strand sitzend und schreibend. Es waren die ersten Skizzen des »Schicksalsliedes«, welches ziemlich bald erschien. Eine schon geplante Parthie in den Urwald unterblieb. Er eilte nach Hamburg zurück, um sich der Arbeit hinzugeben.“

Wir sehen: mit Baden-Baden, Karlsruhe, Zürich, Bonn, Hannover und Oldenburg tritt immer wieder Hamburg in die Reihe der Brahms'schen „Standquartiere“ außerhalb Wiens dieser Jahre, soweit man bei Brahms überhaupt von Standquartieren reden kann. Künstlerisch mochte ihn vielleicht noch immer die stille Hoffnung in seine Vaterstadt treiben, von ihr in musikalisches Amt und Würden eingesetzt zu werden; aber er gesteht doch schon Joachim: „Daß die Sympathie meiner Freunde hier abgenommen, kann ich wieder klagen“. Menschlich mochte ihn ein anderes immer wieder auf kürzere Zeit nach Hamburg treiben: Vater Brahms hatte sich, wie



wir eben erfahren, 1866 zum zweiten Male mit Caroline Schnack verheiratet, und Brahms faßte zu seiner Stiefmutter und deren Sohn aus erster Ehe, dem Uhrmacher Fritz Schnack, die herzlichste Zuneigung.

Im Frühjahr konzertierte Brahms wiederholt mit Stockhausen und Rosa Girzick und dirigierte sein „Deutsches Requiem“ in Karlsruhe. Der Sommer dieses Jahres wurde wieder in Baden-Baden verbracht. Brahms, dieses Wanderlebens allmählich überdrüssig, wünschte sich ein festes Amt. „Daß ich mir eine Stellung, d. h. eine Tätigkeit wünsche, versteht sich“, gesteht er Max Bruch. Hamburg schied nunmehr endgültig aus; also entschloß er sich, sie in Wien zu erwarten und die österreichische Kaiserstadt zum dauernden Wohnsitz zu wählen. Von nun an teilt sich sein Leben zwischen intensivem Schaffen, Kunstreisen zur Leitung seiner großen Werke und längeren Erholungsreisen im Frühling oder Winter.

In Wien bereitete sich inzwischen die Entscheidung vor. „An mich,“ so schreibt er an Joachim, „tritt mehr oder weniger laut die Frage wegen der Direktion (des Singvereins) der Gesellschaft (der Musikfreunde). Aber ich fürchte fast eine offizielle Anfrage und alsdann das Überlegen; denn so sehr ich mir eine derartige Tätigkeit wünsche, — diese Stellung hat gar zu viel Bedenkliches, und es wäre wohl das Gescheiteste, nicht erst zu versuchen.“ Es sind dieselben, mehr geahnten, als klar umschriebenen Bedenklichkeiten des großen schaffenden und seine Freiheit weggebenden Künstlers, wie vor Übernahme der Singakademie. Einstweilen blieb alles in der Schwebe; Brahms reiste im Sommer 1870 nach München, Oberbayern und Salzburg. Der Deutsch-Französische Krieg brach aus. Brahms ward sein leidenschaftlich bewegter Zuschauer. Der große Patriot schreibt an Reinthaler: „Wie große Sehnsucht habe ich, nach Deutschland zu kommen!“ An Dietrich: „Ich gehe nächstens nach Deutschland und ich fürchte mich fast. Wir draußen haben uns gewöhnt, nur zu jubeln über das, was vorgeht; Euch ist der Ernst und der Schrecken dieser schönen und großen Zeit doch entsetzlich nahe vor die Augen getreten, und Ihr mögt etwas feierlich dreinschauen.“ An Gernsheim: „Sie können sich denken, eine wie große Freude und Auszeichnung es mir ist, daß man mein Requiem zur Feier der Opfer dieser großen Zeit aufführt. Der Gedanke daran bewegt mich tief,



daß ich fast scheue, mich darüber auszusprechen.“ An Levi: „Du hast Recht, daß ich eben durchaus nach Deutschland mußte. Ich mußte mein Teil vom Jubel haben, es litt mich nicht länger in Wien... Es lebe Bismarck, darin gipfle ich, was uns außer uns bewegt.“

Die künstlerische Frucht des Deutsch-Französischen Krieges war die großartige, im Winter 1870/71 geschriebene Festmusik seines „Triumphliedes“ nach Worten der Offenbarung Johannis auf den Sieg der deutschen Waffen. Sie wird durch Joachims Vermittlung Kaiser Wilhelm dem Siegreichen gewidmet und durch ein kurzes, karges Dankschreiben aus dem Kabinett kalt gelohnt. Am Karfreitag, den 7. April 1871, leitet Reinthaler in Brahms' Anwesenheit die Uraufführung des ersten Chores dieses Werkes nach dem Requiem in Bremen. Die Erstaufführung des vollständigen Werkes hört Brahms unter Levis Leitung am 5. Juni in Karlsruhe. Erst im Dezember 1872 führt er es selbst den Wienern als artistischer Direktor des ersten außerordentlichen Gesellschaftskonzertes vor. Ihr Jubel war damals erklärlicherweise unbeschreiblich. Im Jahre 1874 folgen Leipzig, München (unter Leitung von Franz Wüllner), Köln (Niederrheinisches Musikfest), dann Basel und Kassel (50 jährige Jubiläen ihrer Gesangvereine), Zürich (Musikfest), Breslau und Berlin (unter Leitung von Stockhausen). Überall wird das Werk und sein dirigierender Meister mit heller Begeisterung empfangen.

Mittlerweile schien es in Wien vorläufig noch nicht, als ob sein schon 1869 einmal Dietrich geäußelter Wunsch nach „beständigem Umgang mit Chor und Orchester“ in Erfüllung gehen sollte. Herbeck ging an die Hofoper. Die Gesellschaft der Musikfreunde wählte erst Hellmesberger, dann Rubinstein zu ihrem „artistischen Direktor“. Erst nach dessen Rücktritt dachte man endlich an Brahms. Es klingt ein deutlicher Ton des Ärgers über diese echt Wienerische Verschleppungstaktik aus seinem, halb als Ultimatum gedachten Brief vom 1. August. Aber er tat seine Wirkung: im September 1872 tritt Brahms sein neues Amt an, nicht ohne in seiner klar und energisch auf seinem Willen bestehenden Art scharf formulierte Bedingungen zu den Fragen der Konzertzahl, des Gehalts, der unbedingten und alleinigen persönlichen Verantwortlichkeit in Wahl der Werke und Einladung der Solisten durchzusetzen. Die drei Jahre von Brahms' Direktionstätigkeit bilden eine der glänzendsten



Epochen in der Geschichte dieses altehrwürdigen und berühmten Kunstinstituts. Der neue Dirigent und Chordirektor — „artistischer Direktor“ war sein offizieller Titel —, der sofort, wie jede bedeutende künstlerische Persönlichkeit in Wien, mit schweren Gegenströmungen und Intrigen zu kämpfen hatte, stellte die Konzerte von Anfang an auf eine feste und gediegene klassische Grundlage. Der Chor des Singvereins, dessen rund dreihundert Mitglieder sich von jeher aus den vorzüglichsten und musikalischsten Gesangsliebhabern Wiens rekrutieren, wird von Brahms zu schlechthin vollendeten Leistungen angespornt. Meisterwerke aus älterer Zeit, wie Händels „Saul“ und Dettinger „Tedeum“ — die Eröffnungsnummer des ersten, von ihm geleiteten Konzerts am 10. November 1872 — machen den außerordentlichsten Eindruck. Billroth schwärmt an Lübke vom Dirigenten Brahms:

„Er bereitet Händels (Dettinger) Tedeum und Saul vor, zwei Bachsche Kantaten, sein Triumphlied usw. Vorläufig ist er ganz Feuer bei Leitung des Gesangvereins und ist immer entzückt über die Stimmen und das musikalische Talent des Chors. Sind die Erfolge günstig, so wird er, glaube ich, aushalten; ein Mißerfolg kann genügen, ihn zu deprimieren, daß er die Lust verliert...“  
„Brahms ist als Musikdirektor hier äußerst tätig; er hat unvergleichlich schöne Aufführungen zu stande gebracht und findet bei Allen, die es gut mit der Kunst meinen, vollste Anerkennung. Sein ‚Triumphlied‘ ist hier mit Orgel und colossalem Chor zu einer wunderbaren Wirkung gekommen; es gehören große Massen dazu, es ist monumentale Musik. Die Wirkung: fortgesetzte musikalische Gänsehaut jeglicher angenehmen Art, dabei Alles so übersichtlich, im großartigsten al fresco-Stil . . . Im letzten Konzerte wagte Brahms eine noch nie aufgeführte Kantate von Bach nach einem Text von Luther („Christ lag in Todesbanden“). Es war verdammt herbe Musik, doch stellenweise von erhabener Wirkung. Die Wiener nahmen aus den Händen eines Dirigenten, den sie so achten, wie Brahms, auch das mit liebenswürdiger Empfänglichkeit an. Zwei darauf folgende Volkslieder a cappella (von Brahms) veranlaßten dann freilich einen Beifallssturm, der die Besorgnis des Hauseinstürzens rege machte. Der alte König von Hannover war halb toll vor musikalischem Rausch; . . man wird wirklich ganz betrunken von der Schönheit der Klangwirkung dieses Chores, dessen An- und Abschwollen, Forte und Piano, wie von Einer Stimme vorgetragen wirkt, Brahms leitete das, wie Renz ein Schulpferd.“

In der Händelpflege stand Brahms von Anfang — 1872! — an (das kann manchem unsrer Chrysanderfeindlichen sog. „großen Dirigenten“ nicht scharf genug ins Bewußtsein gehämmert werden)



auf dem sicheren und festen Boden der auch in der Besetzung geschichtlich treuen und stilvollen Praxis des Originals. „Auch über Händel“, so schreibt er an Hegar, der den ‚Josua‘ zum Züricher Musikfest im Juli aufführen will, „teile ich nun in Kürze und Eile mit, daß ich möglichst nach der Original-Partitur aufführe und es nach jeder Erfahrung lieber tue. Natürlich Orgel und Klavier dabei. Trompeten schreibe ich etwas, nach Bedürfnis, um; beim Te Deum z. B. benützte ich drei Trompeten und ein Piston, so daß dieses nur im Notfall einzelne Töne übernahm und im Ganzen der Trompetenklang blieb.“ Von eignen Chorwerken wählte er das „Deutsche Requiem“, das „Triumphlied“, das „Schicksalslied“, die „Rhapsodie“ nach Goethes „Harzreise“ und einige a-cappella-Gesänge für diese Konzerte aus.

Noch im Winter 1874/75 ist Brahms mit Billroths Worten „so populär und überall (wenn auch mit wenig Verständnis) so gefeiert, daß er leicht ein reicher Mann durch seine Kompositionen werden könnte, wenn er es leichtsinnig damit nehmen wollte. Zum Glück ist das nicht der Fall.“ Aber schon zu Anfang des Jahres 1875 ändert sich das Blatt. Herbeck fällt hohen Ortes in Ungnade und tritt von seinem Posten als Direktor der Hofoper zurück. Nun soll eine neue Stellung für ihn geschaffen werden. Die gegebene ist die Leitung des Singvereins. Brahms muß also fallen. Die altberühmte Wiener Künstlerintriige spinnt, unter sachkundiger Mitwirkung des gegen den „nordischen Eindringling“ besonders eingenommenen Dichters Mosenthal, ihre unentrinnbaren, dichten Netze. Brahms verfängt sich darin. Keine Kampfnatur und durch einige kleine Mißgeschicke in einzelnen Konzerten wieder wie damals als Chormeister der Singakademie allzuschnell entmutigt, verzichtet er vornehm und charaktervoll auf Gegenintriige und Gegenkampf, kündigt seinen Vertrag und tritt mit der Aufführung von Bruchs „Odysseus“ am 18. April 1875 von der Leitung der Konzerte zurück. Levi erfährt zuerst den Namen des wahren Schuldigen: „Herbeck! Vorgefallen ist nichts, aber die Aussichten sind nicht erfreulich, und da gehe ich lieber. Ich will mich weder mit ihm zanken, noch warten, bis er mich herausgebracht.“ Es gab aber, wie Billroth zu Lübke klagt, noch ein zweites Opfer: „Brahms hatte . . . sehr interessante Programme, ebenso Dessoff. Leider



haben wir beide als Dirigenten verloren. Beide sind hinausgedrängt, beide durch Herbeck hinausgedrängt.“ Herbeck übernahm wieder die Leitung, um bereits im November 1877, im Alter von nur sechs- undvierzig Jahren, einer Lungenentzündung zum Opfer zu fallen.

### Der Symphoniker

Mit dem Rücktritt von der Leitung der Chorkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde verzichtet Brahms fortan endgültig auf allen Amtes Bürden und Würden. Dreimal tritt die Versuchung einer „fixen Stellung“ noch an ihn heran. Das erstemal, als man ihm im November 1876 die Stelle des Musikdirektors in Düsseldorf anbietet; das zweitemal, als 1879 das Leipziger Thomaskantorat frei wird; das drittemal, als man ihm im Frühjahr 1884 die Leitung des Kölner Konservatoriums und Konzertvereins anbietet. Die Düsseldorfer Verhandlungen zogen sich immerhin noch bis Februar 1877 hin, die Leipziger traten kaum noch in das akute Stadium, zu Kölner kam es überhaupt nicht mehr. Bezeichnend und drollig zugleich ist die Begründung seiner Absage nach Düsseldorf: „Meine Hauptgründe dagegen sind kindlicher Natur und müssen verschwiegen bleiben (etwa die guten Wirtshäuser in Wien, der schlechte, grobe rheinische Ton, namentlich in Düsseldorf) und — ir. Wien kann man ohne weiteres Junggeselle bleiben. In einer kleinen Stadt ist ein alter Junggeselle eine Karikatur. Heiraten will ich nicht mehr, und — habe doch einige Gründe, mich vor dem schönen Geschlecht zu fürchten.“ Die wirklichen Gründe verrät erst seine ernsthaft formulierte Absage nach Köln: „Ich bin zu lange ohne eine derartige Stellung gewesen, habe mich wohl nur zu sehr an eine ganz andere Lebensführung gewöhnt, als daß ich nicht einesteils gleichgültiger geworden sein sollte gegen vieles, für das ich an solchem Platz das lebhafteste Interesse haben müßte, andernteils ungeübt und ungewandt in Sachen geworden wäre, die mit Routine und Leichtigkeit behandelt sein wollen.“ Der Ausfall des Jahreseinkommens der Wiener Direktionsstellung — dreitausend Gulden ö. W. — bringt ihm keine materielle Verlegenheit. Schon damals hatte sein Verleger und Freund Simrock in vorbildlicher Vornehmheit und zu eigner Klugheit dafür Sorge getragen,



daß Brahms in Ruhe und Unabhängigkeit der Komposition leben konnte. Die Lösung von der Gesellschaft der Musikfreunde vollzog sich in den freundschaftlichsten Formen: Brahms blieb tätiges Ehren- und Direktionsmitglied der Gesellschaft.

Vielleicht mag ihn eine traurige Veränderung in seiner Familie mit zu dem Entschluß bestimmt haben, sich dauernd in Wien niederzulassen und auf Hamburg endgültig zu verzichten. Am 11. Februar 1872 nämlich mußte Brahms in sein Tagebuch schreiben: „starb mein guter Vater“. Sieben Jahre nach dem Tode seiner Mutter. Brahms war schon Ende Januar von Wien nach Hamburg geeilt und gab ihm das letzte Geleit. Damit zerriß das letzte Band mit seinen Eltern. Doch nicht mit seiner Stiefmutter und seinem Stiefbruder. Im Jahre 1880 schreibt Brahms vielmehr an seine Jugendfreundin, Frau Elise Denninghoff in Hamburg, die Mutter der Konzertsängerin Agnes Denninghoff und Schwiegermutter des bedeutenden, aus Liszts Schule hervorgegangenen Pianisten Bernhard Stavenhagen: „Vater und Mutter sind lange tot. — Mein Vater heiratete zum zweiten Mal und zu seinem großen Glück. Er hätte nicht allein (oder bei mir) leben können und so hat ihm unsre brave Stiefmutter die letzten Jahre wahrhaft verschönt. Er hat übrigens in diesen letzten Jahren, mit dem größten Genuß, in meiner oder seiner Frau Gesellschaft ein gut Stück Welt gesehen! Er war am Rhein, an der Donau, in der Schweiz, im Harz und wo weiß ich! Meine Schwester ist seit längeren Jahren und glücklich verheiratet, mit einem Uhrmacher Grund. Sie und Bruder Fritz leben in Hamburg und ich sehe alle beiläufig jedes Jahr.“ Vater Brahms hat also den langsamen, aber stetigen Aufstieg und Ruhm seines „Jehannes“ noch mit Stolz erlebt, und der hat ihn in treuer Sohnesliebe für alle Not und Bedrängnis seines arbeitsreichen Lebens so reich entschädigt, als er dazu imstande war. „Ich hatte die große Freude, meinen Vater einige Wochen bei mir zu haben. Wir machten eine hübsche Tour durch Steiermark und Salzburg; denke Dir, welcher Genuß mir die Freude meines Vaters war, er hat niemals einen Berg gesehn, ist fast niemals aus Hamburg herausgekommen“, kann er schon 1867 von Hamburg aus an Freund Dietrich schreiben. Solche Sommerreisen mit dem Vater hat er in den nächsten Jahren noch oft wiederholt. Aber es bleibt ein



offenes Geheimnis, daß der gute, einfache Vater Brahms mehr seßhaft als wanderlustig und, offen gestanden, jedesmal sehr froh war, wenn er der ihn bedrückenden und ängstigenden Hochgebirgswelt entronnen und wieder glücklich in seiner Hamburger Stube saß . . . Der rührend gute Sohn merkte das nicht; nun der Vater verschieden war, klagte er zu Reinthaler: „Aber daß den beiden glücklichen Menschen nicht ein längeres Beisammensein gegönnt ist, daß er nach langem mühseligem Leben nicht länger ein behagliches Alter ausgenießen kann, wie traurig macht mich das!“

Auch äußerlich zeigte sich nach Verlauf weniger Jahre der neue Abschnitt in Brahms' Leben: er gab seine alte Wohnung in der tiefer gelegenen Leopoldstadt, wohin ihn wohl die Nähe des Praters mit seinen herrlichen Spazierwegen gelockt hatte, auf und übersiedelte 1878 in die höher und gesünder gelegene Vorstadt Wieden, in den dritten Stock des gemütlichen alten Hauses Karlsgasse 4.

Die Kunstreisen zur Leitung oder zum Vortrag eigener Werke nehmen nun einen immer breiteren Raum im Leben des Meisters ein. Erschien er in der Doppeleigenschaft als Dirigent und Pianist, so dirigierte er in der Regel im ersten Konzert neue Orchester- oder Chorwerke und spielte im zweiten den Klavierpart eines Kammermusikwerkes.

Den Weg seines Triumphliedes von 1871—74 zogen wir bereits mit ihm: Bremen-Karlsruhe-Leipzig-München-Köln-Basel-Zürich-Berlin. Aber wir überschrieben diesen Abschnitt seiner Lebensgeschichte: Der Symphoniker, und damit ergreifen wir die vierzinkige Krone von Brahms' Schaffen, die allen Kunstreisen des Meisters von nun an Ziel und Sinn gibt. „Mit einer Symphonie ist heutzutage nicht zu spaßen“, hat Brahms einmal geschrieben. Erst nach zwei Orchester-Serenaden, erst nach den Variationen für Orchester über ein Thema von Haydn glaubte Brahms in seiner denkbar strengsten Selbstkritik und künstlerischen Gewissenhaftigkeit seine hochpathetische erste Symphonie (c-moll) der schon lange Jahre auf sie harrenden musikalischen Welt schenken zu dürfen. Die Skizzen zu ihrem ersten Satz reichen, wie wir sahen, sehr weit zurück: bis in den Sommer 1862 in Münster am Stein. Sie wurde im September 1876 in Baden-Lichtenthal vollendet und am 4. November 1876 in Karlsruhe unter Dessoffs Leitung zur Uraufführung



gebracht. Es folgten noch im gleichen Jahre: Mannheim unter Brahms' Leitung, München, Wien am 17. Dezember unter Herbecks Leitung in einem Gesellschaftskonzert, und Leipzig am 18. Januar 1877. Überall mit imponierendem Erfolg; mit sehr geringem einzig in München — wie denn Süddeutschland, und namentlich Süddeutschlands Hauptstadt, begreiflicherweise noch heute trotz Levis und Wüllners hingebungsvoller Brahms-Propaganda einen schlechten Wurzelboden für die Werke des norddeutschen Meisters darstellt.

Die pastoral-idyllische zweite Symphonie in D-dur entstand im Sommer 1877, als Brahms zum erstenmal im lieblichen Pörtlach am Wörther See in Kärnten zur Erholung weilte. Ihre Wiener Erstaufführung durch die Philharmoniker am 30. Dezember dieses Jahres war der erste, unbestritten große Brahms'sche Sieg in der Symphonie.

Zwischen der zweiten und der heldisch-tatenfreudigen dritten Symphonie in F-dur liegt ein Zeitraum von sechs Jahren. Auch darin fühlt man: Brahms sammelte sich und war sich klar bewußt, mit ihr etwas ganz Besonderes und Eigenes geben zu müssen. Er vollendete sie im Sommer 1883, da er zur Erholung in Wiesbaden und im Rheingau weilte und Frau Germania auf dem Niederwald seinen Besuch abstattete. Der Erfolg ihrer Wiener Uraufführung am 2. Dezember dieses Jahres unter Hans Richters Leitung übertraf noch den der zweiten Symphonie und blieb auch der Berliner Erstaufführung unter Brahms' Leitung am 4. Januar 1884 und im Frühjahr dieses Jahres auf dem 61. Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf treu.

Im gleichen Jahre beginnen die Entwürfe zu den ersten beiden Sätzen der tiefelegischen vierten Symphonie in e-moll. Er beendet sie im Sommer 1885 in Mürzzuschlag (Steiermark). Ihre Uraufführung im gleichen Jahre hatten sich Hans von Bülow und seine Meininger gesichert; Brahms dirigierte sie am 25. Oktober. In Wien gelangte sie erst am 17. Januar 1886 mit geteiltem Erfolg zur Erstaufführung.

Zwischen die vier Symphonien des Meisters schieben sich noch von großen Instrumentalwerken das Freund Joachim gewidmete und von ihm im Neujahrskonzert des Leipziger Gewandhauses 1879 aus der Taufe gehobene Violinkonzert in D-dur — eine kostbare



Frucht des dritten Pörschacher Sommers —, das im Sommer 1880 in Ischl geschaffene ungleiche Paar Ouvertüren, die Akademische und die Tragische, und das nach jahrelang zurückliegenden Entwürfen im Sommer 1881 in Preßbaum vollendete zweite Klavierkonzert in B-dur. Die Tragische Ouvertüre machte bei ihrer Wiener Uraufführung durch die Philharmoniker unter Hans Richter nur wenig Eindruck; mit der Akademischen zog Brahms selbst, wie wir gleich sehen werden, Anfang 1881 in die Breslauer Universitätsaula. Das zweite Klavierkonzert hob er selbst in Wien und in Budapest, und nach ihm Marie Baumayer zuerst öffentlich in Graz aus der Taufe. Zu diesen großen Instrumentalwerken treten noch die beiden letzten großen Chorwerke: die Schillersche „Nänie“ auf den Tod Anselm Feuerbachs (1881) und der Goethesche „Gesang der Parzen“ (1883). Die „Nänie“ kam unter Brahms' Leitung am 6. Dezember 1881 in Zürich zur Ur- und am 6. Januar 1882 in einem Wiener Gesellschaftskonzert zur Erstaufführung. Der „Gesang der Parzen“ aus dem Ischler Sommer 1882 wurde unter Brahms' Leitung am 10. Dezember 1882 in einem Konzert der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel zur Uraufführung und am 18. Februar 1883 mit geringem Erfolg in Wien zur Erstaufführung gebracht.

Die Aufführungen dieser großen instrumentalen und vokalen Hauptwerke aus Brahms' Meisterjahren erfordern nun zahllose Kunstreisen. Es wäre eine sinn- und zwecklose und dabei den freundlichen Leser fürchterlich ermüdende geographisch-statistische Spielerei, wollte ich ihn nun in die Eisenbahn packen und all diese rastlosen Kreuz- und Querfahrten durch Mitteleuropa mitmachen lassen. Denn es gab ja damals noch keine D-Züge und keine Speisewagen . . . Vielmehr möchte ich mich dabei auf die allerwichtigsten beschränken und ihm lieber wieder im Besonderen das Allgemeine, in der Städte schillernd Meer die allmählich sich immer schärfer herausbildenden Inseln der Brahms-Zentren suchen helfen.

Solche Brahms-Zentren waren in Österreich-Ungarn natürlich die beiden Landeshauptstädte Wien und Budapest. In Pest hat Brahms allein oder mit Joachim sehr oft konzertiert. Darüber hinaus ging es mit dem Freunde im Frühjahr 1879 nach Siebenbürgen, im Frühjahr 1880 gar gen Norden nach Polen und Ga-



lizien. Das früheste große deutsche Brahms-Zentrum werden die Rheinlande. Drei Städte voran sind Brahms da bereits durch das Schumannsche Freundespaar besonders geheiligt: Düsseldorf und Bonn, wo Robert ihn zuerst kennen lernte, lebte und litt, und Frankfurt, wo Clara bis zu ihrem Tode wirkte. Kein Brahmscher Konzertsommer beinahe ohne die Rheinlande, kein Niederrheinisches Musikfest in Köln oder Düsseldorf ohne Brahms und Brahms'sche Werke, keine Rückkehr nach Wien ohne einen längeren Besuch bei Clara Schumann in Frankfurt, wo in der Regel die neuen Brahms'schen Kammermusikwerke im engsten Familienkreise aus der Taufe gehoben oder zu Neujahr 1880 über die Gesamtausgabe der Schumannschen Werke durch Frau Clara wichtige Vorbesprechungen gehalten werden. Bonn bleibt die geweihte, heilige Schumannstätte; hier trifft sich Brahms in der Regel mit seinen Intimen und leitet die Aufführung zu Robert Schumanns Gedächtnis anlässlich der Einweihung seines von A. Donndorf geschaffenen schönen Grabdenkmals am 2. Mai 1880. In Koblenz musiziert Brahms 1883 mit Hermine Spies auf einem Musikfest zur Feier des 75jährigen Bestehens des dortigen Musikinstituts. Am 20. Januar 1880 begründet er sich in Krefeld mit einem Brahmsabend der der Leitung Musikdirektor Grütters' unterstehenden Konzertgesellschaft und im Hause Rudolf von der Leyens — des Dritten, der uns liebevoll geschriebene Erinnerungen an ihn hinterlassen — eine ihm besonders herzlich und begeistert ergebene Gemeinde. Ihre Intimen bildeten etwa Leyens und ihre Geschwister von Beckeraths, Grütters, Konzertmeister Richard Barth, Gustav Ophüls — der verdiente Verfasser der „Brahms-Texte“ —, die Cellisten Schrempels, Schwormstädt, später C. Piening u. a. Brahms freute sich jedesmal auf keine Stadt und keinen Chor so sehr wie auf Krefeld. Er konzertiert hier noch mehrere Male, 1881, 1883 und 1885. Nord- und Südostdeutschland erwachsen in Hamburg (Philharmonie), Berlin, Bremen (Reinthal), Oldenburg (Dietrich), Hannover (Joachim), Münster (Grimm), Breslau, Königsberg bedeutende Brahms-Zentren. Der Ehrendoktor der Universität Breslau stattete ihr am 4. Januar 1881 vor versammeltem Rektorat, Senat und philosophischer Fakultät seinen Dank mit Widmung und Leitung seiner neuen Akademischen Festouvertüre ab. Zum 50. Stiftungsfest der Hamburger Philharmonie