

trifft sich Brahms in Hamburg mit seinen Getreuen: Clara Schumann, Joachim, Reinthaler, Grimm, Henschel, Claus Groth u. a. Mit dem Jahre 1880 wird Meiningen durch die Brahms-Propaganda seines Freundes Hans von Bülow die mitteldeutsche Brahms-Hochburg. Im ersten Meininger Brahms-Konzert am 27. November 1881 spielte der Meister sein zweites Klavierkonzert; am 25. Oktober 1885 dirigiert er die Uraufführung seiner vierten Symphonie. Dazwischen und danach liegen zahlreiche Brahms-Konzerte, zu denen der Meister, von Bülow und dem kunstsinnigen Herzogspaar aufs herzlichste gefeiert, in der Regel herbeieilt. Gegen Meiningen steht das zweite große mitteldeutsche Brahms-Zentrum, Leipzig, zu Brahms' Lebzeiten, doch ganz gewiß nicht nach seinem Tode erheblich zurück. Keine deutsche musikalische Festung war für Brahms schwerer und langsamer zu erobern, als Leipzig und sein Gewandhaus. Dafür hat sie ihm aber auch nach seinem Tode mit der größten Treue, dem eindringendsten Verständnis, der größten und andächtig hingebungsvollen Verehrung seiner Kunst gelohnt. Leipzig darf heute, und gewiß nicht zuletzt dank dem unvergleichlich großen Brahmsdirigenten seines Gewandhauses, Arthur Nikisch, den Ehrentitel der deutschen Brahmsstadt beanspruchen. Heute gibt es keine zweite Stadt in Deutschland, deren führendes Konzertinstitut es wagen kann, regelmäßig und allwinterlich wiederkehrende Brahms-Zyklen in nirgends vollkommenerer Ausführung und vor nirgends besser zu Brahms erzogenem Publikum zu veranstalten.

Das Ausland rühmt sich vor allem zweier „Brahms-Länder“: Holland und der Schweiz. Die großen Brahms-Zentren heißen dort Amsterdam, Rotterdam und Haag, hier Zürich und Basel. Das reiche, musikbegeisterte Holland bereitet zuerst 1876 dem jungen Tondichter und Pianisten des ersten Klavierkonzerts die gleichen Triumphe, wie ein Menschenalter vorher dem alternden Schumann, und sieht ihn noch mehrmals, so 1880 mit Richard Barth als Interpreten seines Violinkonzerts, wiederkehren. In Zürich wird die Tonhallegesellschaft, in Basel die Allgemeine Musikgesellschaft das Zentrum der schweizerischen, durch einen großen, uns später vorgestellten Freundeskreis persönlich vertieften Brahmspflege. Zürich rühmt sich schon früh, durch Hegar die schweizerische Brahmsstadt zu heißen. Hier bringt Brahms selbst die „Nänie“ am

6. Dezember 1881 zur Uraufführung, hier spielt er sein zweites Klavierkonzert zuerst aus dem Manuskript.

Zwei Jahrzehnte hindurch ist Brahms in seinem „Konzertwinter“ alljährlich auf der Wanderfahrt. Erst Mitte der neunziger Jahre hören sie, durch seine sich immer mehr verschlechternde Gesundheit bedingt, von selbst auf. Wien feiert ihn zum letzten Male als Dirigenten zum Jubiläum des 25-jährigen Bestehens der Gesellschaft der Musikfreunde am 18. März 1895 (Akademische Festouvertüre), als Pianisten am 11. Januar 1895 (f-moll-Klarinettensonate mit Mühlfeld). Leipzig sah ihn zuletzt am 31. Januar 1895 als Dirigenten der beiden, von Eugen d'Albert im Gewandhause gespielten Klavierkonzerte, Frankfurt Mitte Februar, Zürich im Herbst dieses Jahres, Berlin am 10. Januar 1896 in einem d'Albert-Konzert.

Sommerland

Diesen Kunst- und „Dienst“-Reisen, die in der Regel in der zweiten Hälfte des Winters, nach Neujahr, begannen, steht das Sommerland langer, der Erholung und dem ruhigen Schaffen gewidmeter Monate, meist von Mai bis in den Herbst hinein, gegenüber. Reisen und Naturgenuß waren Brahms wie jedem echten Sohn des niederdeutschen Nordens ein Lebensbedürfnis. Allein, im Gegensatz zu jenen winterlichen Kunstreisen muß man hier nicht von Sommerreisen, sondern von lang ausgedehntem sommerlichen Erholungsaufenthalt reden: Brahms liebte für sein Sommerland ein ruhiges, seßhaftes Standquartier, und er fand hier, wie alle geistigen Menschen, die Erholung nicht im trägen Müßiggehen oder rastlosen Tourenmachen, sondern im gesammelten Schaffen und ruhigen Naturgenuß.

Der Schauplatz von Brahms' Sommerland hat in den frühen siebziger Jahren von Jahr zu Jahr gewechselt, um sich von 1877 ab für drei Jahre auf Pörschach, von 1886 ab für die gleiche Zahl von Sommern auf Thun, von 1889 ab nach zwei vorangehenden Versuchen dauernd auf Ischl zu verdichten. Immer aber lag sein Sommerland — mit der einzigen Ausnahme des Rügen-Sommers 1876 — nicht im heimatlichen niederdeutschen Norden, sondern in

den österreichischen Alpenländern, in der Schweiz, am Rhein, in Baden oder Oberbayern.

Der Mai 1873 sieht ihn in Tutzing am Starnberger See in Oberbayern einziehen. Die eigenartig anmutige Schönheit des bayrischen Voralpenlandes entzückt den feinen Naturgenießer: „Tutzing ist weit schöner, als wir uns neulich vorstellen konnten. Eben hatten wir ein prachtvolles Gewitter, der See war fast ganz schwarz, an den Ufern herrlich grün, für gewöhnlich ist er blau, doch schöner, tiefer blau als der Himmel. Das und die Kette schneebedeckter Berge — man sieht sich nicht satt.“ Hier wurden die Orchestervariationen über ein Haydn'sches Thema und die Gesänge op. 59 vollendet und an den Streichquartetten gearbeitet. Künstlerische Anregungen brachte der freundschaftliche Verkehr mit dem ausgezeichneten Sängerpaar Vogl, das nach bayrischer Künstlerart sich gut-bäurisch selbst „seinen Kohl baute“, und war das Wetter schlecht, so lockten Paul Heyse und die Kunstsammlungen nach dem nahen München.

Von Anfang Juni bis Ende September 1874 hält er in einem Bauernhause nächst dem „Nidelbad“ zu Rüslikon hoch droben über dem Züricher See eine längere Sommerfrische. Er trifft hin und wieder mit dem Dichter Gottfried Keller zusammen, lernt seinen späteren Freund Widmann kennen, verkehrt viel mit G. Eberhard, dem damaligen Musikreferenten der „Neuen Zürcher Zeitung“ und erholt sich in seiner Art durch Komposition der neuen Folge der Liebeslieder-Walzer op. 65, der Gesangsquartette op. 64 und der Lieder op. 63 mit dem herrlichen „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch“.

Im Frühling 1875 durch Feuerbach an den Neckar gezogen, wohnt er beim Porträtmaler Hanno in Ziegelhausen, am rechten Neckarufer etwas oberhalb Heidelberg und Schlierbach gegenüber, wie er seiner Stiefmutter schreibt, „ganz reizend“ und lebt der Arbeit an zwei Streichquartetten (op. 60 c-moll, op. 67 B-dur), den Duetten op. 66 und den Liedern op. 70 („Abendregen“). Der Meister fühlt sich gar wohl: „Ich wohne und lebe allerliebste. Letzteres nur gar zu sehr! Heidelberg, Mannheim, Karlsruhe alles in nächster Nähe. Die Badener Gegend, die Leute und Wirtshäuser kennst du und kannst sie loben!“ Hofkapellmeister Dessoff führt im Mai in Karlsruhe die Neuen Liebeslieder-Walzer auf; im August fährt Brahms

zur Aufführung von Goetzens „Der Widerspenstigen Zähmung“ unter Hofkapellmeister Franks Leitung nach Mannheim. Wie in Baden-Baden, trifft er sich auch am Neckar in ländlicher Stille mit Frau Clara Schumann, die auf der Durchreise von Kiel nach Klosters Mitte Juli kurze Rast in Heidelberg macht, heißt Freund Dietrich, Feuerbachs, Dessofffs, die Brüder Steinbach, Frank u. a. willkommen, ist mit den Heidelberger Musensöhnen, wie mit der Ziegelhäuser Dorfjugend gleich fröhlich und läßt sich von der ausgezeichneten Köchin Bertha im „Adler“ köstliche Sechseierpfannkuchen backen, für die er sie dann auf ihr besonderes Bitten mit einem Walzer entschädigt. Wobei die „dicke Berta“ später bewundernd meinte: „Und wann er spielte, het' mer kei' Händ' g'sehe“.

Der nächste Sommer, 1876, wurde im gemeinsamen Verkehr mit dem späteren Dirigenten der Symphoniekonzerte, Gesanglehrer an der Königlichen Akademie in London und Komponisten Georg Henschel in Saßnitz auf Rügen verbracht. Henschel hat uns in seinen englisch geschriebenen und 1907 veröffentlichten persönlichen Erinnerungen an Brahms sehr hübsch überliefert, wie wohl sich Brahms auf der sagenreichen nordischen Insel der Hertha und des im Meere versunkenen Vineta fühlte, die er „ganz herrlich schön“ fand.

Bereits Ende der siebziger Jahre, 1877, entdeckt er im Süden Österreichs das liebliche Pörtschach am Wörther See (Kärnten) und besucht es noch zweimal in den beiden folgenden Jahren. Mit der alten Lust zum Necken beschreibt er seinen neuen Sommersitz: „Pörtschach liegt allerliebste, und ich fand eine liebliche und, wie es scheint angenehme Wohnung im Schloß! Das kannst du im allgemeinen einfach so erzählen, das imponiert. Nebenbei aber sage ich, daß ich eben zwei kleine Zimmer der Hausmeisterwohnung habe, mein Flügel würde die Treppe nicht heraufgehen, auch wohl die Wand sprengen.“ Die Schar der Besucher und Kollegen — unter ihnen der damals 25jährige junge Südrusse, spätere Tschaikowsky-Biograph, Theorieprofessor und Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M., Iwan Knorr — nötigte ihn im zweiten Sommer, an den See hinunter zu ziehen und auch den Besuchslockungen der Herzogenbergs, die sich im nahen Arnoldstein im Gailtal niedergelassen hatten, nur selten Gehör zu geben. Die drei Pörtschacher Sommer brachten ihm einen besonders reichen künst-

lerischen Ertrag: zweite Symphonie, zwei Motetten op. 74, Violinkonzert, zwei Rhapsodien für Klavier op. 79, erste Violinsonate (G-dur).

Am 22. Mai 1881 zieht er nach Preßbaum an der Westbahn bei Wien aufs Land und vollendet hier im Garten des damals einer Frau Heingartner gehörenden Hauses Brentenmaisstraße 12 im anmutigen Pfalzautal das zweite Klavierkonzert und die „Nänie“.

Im Sommer 1883 wohnt er zur Erholung in Wiesbaden. Er wohnt auf der steil von der Taunusstraße aufsteigenden Gaisbergstraße 19 in einer „so überaus reizenden Wohnung“ und wünscht Freund von der Leyen, daß seine Sommerfahrten ihn einmal nach Wiesbaden brächten, „denn eine Stahlfeder kann so hübsches nicht beschreiben“, wie es die liebliche, heiße Weltkurstadt am Taunus darstellt. Hier vollendet er die dritte Symphonie.

In den Jahren 1884—85 nistet sich der Meister in einer „allerliebsten Wohnung für den Sommer“ in Mürzzuschlag (Steiermark) an der Semmeringbahn ein. Aus dem nahen Wien stellen sich die Freunde ein, oder es wird manche weite Wanderfahrt ins herrliche Steirerland unternommen und der liebe Volksdichter des „Waldbauernbuben“, Peter Rosegger, im glücklich gewahrten Inkognito besucht. Hier entsteht die vierte Symphonie.

Die drei Sommer 1886—88 hält er in Hofstetten bei Thun am Thuner See (Schweiz) Rast. Nur sein Wunsch, einmal wieder in die Schweiz zu gehen, bestimmte ihn zu der weiten und umständlichen Reise; er gesteht Freund Joachim: „Diesen Sommer wohne ich überaus angenehm in Thun, vor dem ich auch nicht ein wenig Scheu hatte, das mich aber zum Glück auf das Beste enttäuscht.“ Diese angenehme Enttäuschung wandelt sich bald in helles Entzücken. Er schreibt an Dr. Fellingner, daß er „eine ganz überaus reizende Wohnung gefunden habe“ und „sich nur hüten muß, nicht alles Mögliche hier gar zu sehr zu loben“. „Von Hofstetten bei Thun kommen hier die schönsten Grüße, und ich nehme nur deshalb keinen Briefbogen, um nicht gar zu arg zu loben. Aber ich freue mich meines Entschlusses, es ist ganz herrlich hier. Nur so nebenbei sage ich, daß es auch eine Menge Biergärten, ganz eigentliche Biergärten, gibt — darin kommen Engländer nicht fort! Für meine Behaglichkeit ist das nichts Kleines“, schreibt er an Max Kalbeck. Brahms

wohnte hier gar schön im ganzen ersten Stock des Hauses vom Kaufmann Johann Spring, so im Erdgeschoß einen Laden hielt, hart an der glasgrünen Aare und dem durch Kleists Aufenthalt im Jahre 1802 bekannt gewordenen, schön belaubten „Inseli“ von Scherzlichen gegenüber. Des Sonnabends fuhr er regelmäßig mit einer mit geliehenen Büchern vollgestopften ledernen Reisetasche auf ein paar Tage zu Freund Widmann nach Bern, wo er im Familienkreise des „Vaters seiner Johanna“ — Widmanns jüngstes Töchterchen nannte er im Spaß seine Braut — sich so ganz wie zu Hause fühlte und einen kräftigen bürgerlichen Mittagstisch sehr wohl zu schätzen wußte. In Widmanns gastlichem Hause gaben sich die hervorragendsten Berner Kunstfreunde und Brahms' österreichische und deutsche Freunde — Hanslick und Kalbeck aus Wien, Oberschulrat Prof. Wendt aus Karlsruhe, Claus Groth und Zeichner Hermann Allers aus dem deutschen Norden, in Thun etwa noch Gottfried Keller und sein Biograph Professor Bächtold aus Zürich, der Altmeister des deutschen Mozartspiels Carl Reinecke aus Leipzig — ein fröhliches Stelldichein. Bei Widmanns traf unser „einzigster, famosster, goldiger Brahms“ im Juni 1888 das „Herminchen“, seine Meistersängerin Hermine Spies, und dann setzte sich Brahms wohl an den Flügel, spielte „in seiner unvergleichlichen Weise“ Bach oder begleitete seine Lieder, auch einmal die ganze Schumannsche „Dichterliebe“, und die schönsten Hauskonzerte und „Kleinen Musikfeste“ mit den neuesten Brahms'schen Werken waren flugs improvisiert. Hier traf er einmal im September 1886 den Dichter Ernst von Wildenbruch, mit dem sich der gesund und kraftvoll empfindende Mensch und glühende Patriot Brahms begreiflicherweise sofort anfreundete. War das Wetter aber einmal schön, so kamen Widmanns nach Thun herüber, und der schon damals zur Wohlbeleibtheit neigende Brahms ließ sich leichtsinnigerweise immer wieder zu herrlichen Ausflügen in die Alpenwelt, nach Mürren, Kandersteg, dem Oeschinensee oder gar auf den Niesen verleiten.

Die drei Thuner Sommer wurden künstlerisch reich gesegnet. Der erste bescherte uns das „stille Glück“ der zarten und intimen zweiten Violinsonate, der sog. „Thuner Sonate“ op. 100 (A-dur), die zweite Cellosonate op. 99 (F-dur) und das dritte Klaviertrio op. 101 (c-moll); der zweite das Doppelkonzert für Violine und

Cello mit Orchester op. 102 und die Zigeunerlieder op. 103; der dritte die dritte Violinsonate op. 108 (d-moll), die fünf Chorgesänge op. 104, die Lieder op. 105—107.

Am behaglichsten aber fühlte sich unser Meister im Sommer doch wohl bald in Bad Ischl. Er entdeckte seine entzückenden landschaftlichen Schönheiten zuerst 1880. und wiederholte dann 1882 seinen Besuch. Vielleicht war es beide Male das entsetzliche Wetter, dem er das erstmal eine heftige Ohrenerkältung verdankte, und welches ihn das zweitemal noch Mitte Mai mit winterlichem Schneegestöber empfing, daß er darauf sieben Jahre mit Ischl pausierte. Von 1889 bis 1896 wohnte er aber wieder etwa von Mai bis September in seiner alten gemütlichen Sommerwohnung in der Salzburger Straße 51. „Ischl aber muß ich sehr loben,“ schreibt er im Juni 1880 an Billroth, „und da nur mit einem gedroht wird, daß halb Wien sich hier zusammenfindet, so kann ich ruhig sein — mir ist das Ganze nicht zuwider.“ Das war's: halb Wien und der ganze Brahms'sche Freundes- und Verehrerkreis sammelte sich hier mit den Jahren um unsern Meister, und so fühlte er sich grade im regenreichen Ischl so recht geborgen und vielfältig angeregt. Besonders gern machte er von Ischl aus einen Abstecher nach dem lieblichen, doch noch regenreicheren Gmunden und besuchte seinen treuen Freund Viktor von Miller zu Aichholz und Frau Olga in ihrer herrlichen, von einem großen Park umgebenen Villa. Hier traf er denn wohl mit Goldmark, mit Eduard Hanslick und andren Wiener Freunden und Kollegen zusammen, vergrub sich bei schwarzem Kaffee und bekannten riesigen Zigarren in der großen Bibliothek und wurde von Millers wie ein Kind des Hauses gehalten. Überall aber, in all' diesem Sommerland, erholt sich der Meister von intensiver, gern im Spazierengehen in freier Natur betätigter schöpferischer Arbeit durch freundschaftliche Geselligkeit im kleinen, fröhlichen Kreise und andächtigen Naturgenuß.

In Ischl sind eine Reihe der allerschönsten Brahms'schen Hauptwerke entstanden: die beiden Ouvertüren, der Gesang der Parzen, die beiden Streichquintette, das Klarinettenquintett, die beiden Klarinettensonaten, die Fest- und Gedenksprüche und manches andre.

Eine besondere Provinz im Sommerland unsres Meisters nahm seine „alte Liebe“, der Rhein, ein. Düsseldorf, Krefeld, Köln, Bonn,

Godesberg — das waren Stätten, wo er, so oft es anging, unter lieben Freunden weilte und alten, schönen Erinnerungen nachhing. Dazu gehörte auch das anmutige Rüdesheimer Gartenhaus Rudolf von Beckeraths, Rudolf von der Leyens Onkel, wo Joachim und Frau, Clara Schumann, Stockhausen, Bruch u. a. freundschaftlich verkehrten, und dessen Sohn Willy uns vielleicht die charakteristischsten Brahms-Zeichnungen und Skizzen hinterlassen hat. Möglichst alljährlich wurde ein Wiedersehen mit seiner ältesten und treuesten Freundin Clara Schumann gefeiert. Er hielt es im Sommer oder Herbst am liebsten in Baden-Baden, wo er im behaglichen „Bären“ an der Lichtenthaler Allee zu wohnen pflegte und auch einmal — 1889 — Freund Widmann einlud. Mit zunehmendem Alter, etwa seit Anfang der neunziger Jahre, verlegte er es immer ausschließlicher nach Frankfurt am Main. Gab es hier keine öffentlichen Konzerte und Kammermusiken mit Brahms'schen Werken — er besaß hier einen großen Verehrerkreis —, so wurde die neueste Kammer- und Klaviermusik des Meisters aus den letzten Jahren, etwa die Klavierstücke op. 116—117, die beiden Klarinettensonaten, das Klarinettentrio oder das Klarinettenquintett, aber auch des öfteren Robert Schumanns Fantasiestücke für Klarinette mit dem Meininger Meister der Klarinette, Richard Mühlfeld, im kleineren Freundes- und Kollegenkreise in Clara Schumanns, von Brahms „so geliebten Frankfurter Hause“ in der Myliusstraße zuerst durchgenommen. Ihr damals im Jünglingsalter stehender Sohn Ferdinand hat uns über diese musikalischen Brahms-Gesellschaften bei der über siebzigjährigen Meisterin des Klaviers fesselnde Tagebuchaufzeichnungen hinterlassen. Da trafen sich denn bei ihr die Spitzen unter den Lehrkräften der beiden großen Frankfurter Konservatorien und warmen Brahms-Verehrer, die Herren Lazzaro Uzielli und Frau Julia, Iwan Knorr und Frau, Ernst Engesser, Hugo Heermann, Hugo Becker, Naret Koning, Anton Urspruch, Gustav von Erlanger, Johannes Hegar — der damals bei Becker Cello studierende Sohn des Züricher Meisters —, der aus Wien gebürtige Kapellmeister des Opernhausorchesters Dr. Rottenberg. Hier versammelte sich zu Proben für Frankfurter Matineen das Heermannsche Quartett (Heermann, Bassermann, Welker, Becker), bei Bankier Ladenburgs das Joachimquartett zum Vortrag Brahms'scher Quartette in Gegenwart des

Meisters. Oder man fuhr zu Louis Sommerhoff, Clara Schumanns Schwiegersohn, zum Geh. Sanitätsrat Dr. Spies, dem Vorstand der musikalisch von G. F. Kogel geleiteten Frankfurter Museumsgesellschaft, und improvisierte Brahms-Matineen und Soireen. Brahms' Freunde und Interpreten fanden auf der Durchreise bei Clara Schumann stets ein offenes Haus: Joachims, Mühlfeld, Herzogenbergs, Stockhausens, Ferdinand Kufferath, der alte verehrungswürdige Brahms-Apostel in Brüssel, Rudolf von der Leyen u. a. War Brahms dagegen selbst auf der Durchreise, so versäumte er niemals, und war's auch nur von einem Nachmittag zum andern Mittag, seiner ältesten, bis zum Tode herzlich geliebten Freundin einen kurzen Besuch abzustatten.

Die italienischen Reisen

Ein besonderes Kapitel in der Lebensgeschichte unseres Meisters trägt die Überschrift: Brahms in Italien. Daß wir in ihm heute so gut, wie in fast keinem anderen Bescheid wissen, verdanken wir vor allem den hübschen Brahms-Erinnerungen seines Schweizer Freundes und Reisegefährten J. V. Widmann — „Johannes Brahms in Erinnerungen“ und „Sizilien und andere Gegenden Italiens, Reisen mit Johannes Brahms“ —, über die im späteren Kapitel über die Brahmsliteratur das nötige gesagt werden wird.

Warum zog es den gereiften Brahms immer und immer wieder nach Italien? Auch in Brahms lebte die Sehnsucht des Nordländers nach Sonne, Süden, Schönheit und naiver, hemmungs- und sorgloser Lebensfreude, lebte der instinktive und übermächtige Drang des deutschen Künstlers nach Ausgleich und Ergänzung des nordischen Ernstes, der nordischen Geistigkeit und Unsinnlichkeit durch südländische Heiterkeit, südländische Sinnenfreudigkeit, elementare Natur in Leben und Kunst. Die zusammengesetzte unnaive, hochkultiivierte Natur des großen Künstlers suchte die unzusammengesetzte, naive und einfache Natur des natürlich sinnlichen Menschen. Künstler und Mensch in ihm war diese Auffrischung, Entlastung und Gesundung durch die Beobachtung reiner Natur, reinen, animalischen Triblebens und natürlicher Leidenschaft eine innere Notwendigkeit.

Den Künstler Brahms zogen vor allem die bildenden Künste, und erst in allerletzter Linie die Musik nach Italien. In Burckhardt und Gregorovius so gut zu Hause, wie in Gabrieli und Palestrina, wirkten auf ihn die Meisterwerke der italienischen Kunst in Malerei und Architektur mit elementarer Unmittelbarkeit; ihre herrlichsten Schöpfungen konnten ihn bis zu Tränen tiefster Ergriffenheit rühren. Mit Recht vermutet Widmann, daß er dabei vornehmlich in den Kunstwerken der italienischen Renaissance Ideal und Vorbild für seine eigene Kunst fand. Die Harmonie zwischen Inhalt und Form, die künstlerische Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst auch in den kleinsten und verstecktesten Dingen, die Hebbelsche „Bescheidenheit gegen den Vordermann“ im „Michelangelo“ — das alles waren Dinge, von deren Wert auch er innerlichst durchdrungen war.

Brahms liebte Italien und die Italiener derart, daß er die mancherlei schwarzen Flecken im strahlenden Schilde dieses herrlichen Landes und hochbegabten Volkes: die Armut, Unwissenheit und Hörigkeit, die religiöse Gebundenheit und den Schmutz des niederen Volkes, die Tierquälerei, das Brigantenunwesen in Unteritalien und Sizilien, die Bestechlichkeit, die gewerbsmäßige Bettelei und den Müßiggang der Lazzaroni einfach nicht sehen wollte. Sein Italien war das alte ideale und gelobte Land künstlerischer Verheißung, das ihm nur Glück, Sonne und Schönheit spendete.

Im letzten Drittel seines Lebens pflegte er im Frühling seine „Italienische Reise“ anzutreten, und es scheint beinahe nach den Worten an Hegar „wenn wir nur am 7. Mai sicher tief in den Abruzzen oder sonstwo stecken, wo gewiß niemand dazu kann“, daß er sie zugleich als besonders willkommenes Mittel betrachtete, sich durch sie allen in Wien drohenden „Geburtstags-Repräsentationen“ schalkhaft zu entziehen.

Die Präludien zur Italienischen Reise sind in der Regel stets dieselben. Brahms hält Umschau nach einem geeigneten Reisebegleiter, denn er beherrschte das Italienische wie alle übrigen fremden Sprachen niemals genügend, um allein ein Gespräch in ihnen führen zu können. Da flattern denn schon bald nach Neujahr Freund Widmann etwa folgende, ganz vorsichtig und feinfühlig tastende Anfragen auf den Schreibtisch: „Falls Sie für diesen Frühling an einem noch so bescheidenen Spaziergang jenseits der

Alpen denken sollten, so fragen Sie sich doch, ob nicht etwa mitgehen könnte Ihr herzlichst grübender B.“ Oder in scherzhafter Form aus späteren Jahren: „Wenn Sie, lieber Freund, nun recht liberale Anschauungen und Grundsätze haben, so können Sie sich klar machen, wieviel Geld ich spare und für eine italienische Reise übrig habe, — wenn ich zum Sommer nicht heirate und mir keinen Operntext kaufe! Können wir dafür nicht mitsammen laufen? In Italien kann ich's nicht gut allein.“

Brahms war achtmal in Italien. Zuerst 1878 in überhasteter Eile mit Billroth und Goldmark in Unteritalien (Rom, Neapel) und Sizilien, wo in Palermo ein erschütterndes Wiedersehen mit seinem hoffnungslos lungenkranken Patenkinde Felix Schumann gefeiert wurde. Dann 1881 mit Billroth, dem Wiener Rechtslehrer, Nachfolger Jherings und Freund Gottfried Kellers, Dr. Adolf Exner, und dem bereits in Venedig durch süßen Zyperwein festgehaltenen Beethovenforscher Nottebohm in Mittel-, Unteritalien und Sizilien (Venedig, Florenz, Siena, Orvieto, Rom, Neapel, Palermo usw.). Im Frühjahr 1884 verbindet er den Aufenthalt mit Rudolf von der Leyen in der Villa Carlotta des Meiningenschen Herzogspaares am Comersee mit einer kleinen Reise durch Südtirol (Trient, Roveredo) und über den Gardasee nach Oberitalien (Mailand, Genua, Turin). Im Herbst 1882 wird mit Billroth eine „lustige Bummeltour“ durch Oberitalien, von Luzern über den St. Gotthard an die oberitalienischen Seen, nach Bergamo, Brescia, Mailand und Venedig gemacht. Die fünfte italienische Reise im Frühling 1887 mit seinem alten Jugendfreunde Theodor Kirchner und Verleger Simrock führte von Innsbruck aus über den Brenner nach Ober- und Mittelitalien (Vicenza, Verona, Bologna, Florenz, Pisa, Genua, Mailand). Von der großen sechsten italienischen Reise an im Frühjahr 1888 wird der Schweizer Freund Widmann der ständige Reisebegleiter. Sie geht von Venedig über Bologna, Rimini, die „Briefmarkenrepublik“ San Marino, Ancona (Loreto) und den umbrischen Apennin (Spoleto, Terni) nach Rom (Frascati, Tivoli, Porto d'Anzio) und führt über Turin und Mailand zurück. Die siebente Reise 1890 bleibt auf Oberitalien beschränkt: Gardasee, Parma, Bergamo, Cremona, Brescia, Vicenza, Padua, Verona. Die achte aber, durch Italien und Sizilien, 1893, ist die größte und ausgedehnteste von allen: Genua, Pisa, Rom, Neapel, Palermo

(Monte Pellegrino, Monreale), Girgenti (antike Tempelruinen), Catania, Syrakus (antikes Theater, Latomien, Anapufahrt), Taormina, Messina und über Neapel zurück. Neben Nottebohm — *il giovanastro*“ wurde er in Rom getauft —, Goldmark — „*il rè di Saba*“ —, Billroth, Kirchner, Simrock, von der Leyen, Widmann waren auf der letzten Reise, die Brahms in Sorrent mit Hanslick und dem Pianisten Schulhoff zusammenführte, die ihm von Zürich her befreundeten ausgezeichneten Musiker Friedrich Hegar und der deutsch-ungarische Pianist Robert Freund — „*der Romforscher*“ — mit dabei. Auf der Rückreise wurde gewöhnlich die Gotthardroute genommen und gern noch einmal bei den Schweizer Freunden in Zürich und Bern eingekehrt.

In Italien bevorzugte Brahms stets die alten guten Albergos vor den großen internationalen Hotel-Karawansereien und mühte sich, hinter dem angeborenen Herzenstakt, dem natürlichen Anstand und der liebenswürdigen Höflichkeit des Italieners in nichts zurückzubleiben und, wie es die schöne Art dieses Sohnes aus dem Volke war, damit vor allem auch nicht dem einfachen Menschen gegenüber haltzumachen. Wenn er abends spät im Albergo lieber auf Strümpfen ging, als irgendeinen armen Dienstboten auf seine Stiefel warten ließ, wenn er, der leidenschaftliche Raucher, im Rauchabteil der Eisenbahn keine Zigarette ansteckte, ehe er nicht eine zufällig anwesende Dame um Erlaubnis gebeten hatte, wenn er, der überzeugte Protestant, auch in Italien nie ein katholisches Gotteshaus betrat, ohne seine Finger mit dem Weihwasser zu netzen und das Zeichen des Kreuzes zu machen, so sind das kleine hübsche Züge, die dem feinfühligem Herzenstakt und weichen Gemüt des angeblich so „herben“ und „grogen“ Brahms entsprangen.

Für Erholungsreisende, die bequem und gemächlich zu reisen lieben, war Brahms freilich ein nicht gerade angenehmer Reisebegleiter. Widmann erzählt uns davon: „Die guten Weine und Speisen der echt italienischen Küche, der vortreffliche Kaffee, die breiten, wahrhaft fürstlichen Betten in hohen, luftigen Sälen hätten es ihm angetan. Abgesehen davon, daß er vom phäakischen Wien her hierin an Auserlesenes gewöhnt, einen guten Tisch liebte, gab er im übrigen zwar wenig auf Luxus und war gelegentlich mit dem bescheidensten Nachtquartier in der ärmlichsten Spelunke zufrieden;

doch war ihm die südländische Lebenslust sympathisch . . . Bei alledem duldet die immer wache Regsamkeit seines unermüdlichen Geistes kein schwelgerisches Sichversenken in materielle Genüsse. . . . Sein an Arbeit, an treues Ausnützen der Zeit gewöhnter Geist verlangte immer neue Kraftbetätigung, und oft, wenn ich ein langsameres Reisetempo vorschlug, schalt er mich scherzhaft aus, ob ich mir denn einbilde, zum Vergnügen reisen zu wollen in einem Lande, wo es auf Schritt und Tritt so unendlich viel Neues zu sehen gäbe.“ Kurz, unser Frühaufsteher war, wie ein Reisebegleiter mit einem Stoßseufzer einmal meint, „wie ein lieber Elefant, der sich auf uns wälzt“. Am liebsten möchte er in Italien auf alles Eisenbahnfahren verzichten; er bedauert, daß die Bahn an so alten umbrischen Bergnestern, wie Fabriano, Gubbio und Trevi, vorbeifährt. „Das sollte man eigentlich alles zu Fuß durchwandern!“ Er zieht den Kreis seiner Wünsche in einem Brief an Widmann von Nord nach Süd möglichst weit: „ . . . es ist ja allerorten schön in dem herrlichen Land. Padua wäre mir auch sehr recht, und Orvieto sollten Sie durchaus sehen, und nach Perugia möchte ich auch, und Sie sollten auch nach Palermo.“ Grade die unsägliche Schönheit Siziliens war ihm besonders ans Herz gewachsen. Palermo mit seinem Dom und seinen Hohenstaufen-Erinnerungen, Girgenti mit seinen wunderbaren altgriechischen Tempelruinen, Syrakus mit seinen Latomien und dem Grabe des Dichters Platen waren für ihn Hauptstationen. Am meisten liebte er Taormina. Lassen wir Billroth darüber an Hanslick berichten: „500 Fuß über rauschendem Meer! Vollmond! Berauscher Duft von Orangeblüten! Rotblühender Kaktus an pittoresken, kolossalen Felsen in solchen Massen, wie bei uns das Moos! Palmen-, Orangen-, Zitronenwälder! Maurische Burgen! Ein sehr schön erhaltenes griechisches Theater! Dazu die breite, lange, schneebedeckte Fläche des Ätna, Feuersäule! Dazu ein Wein, genannt Monte Venere! Zu alledem Johannes in Schwärmerei! Ich in trunkener Frechheit, ihm aus seinen Quartetten vorphantasierend! . . . wärest Du doch bei uns, Du lieber Hans!“

Man sieht, Brahms' Anforderungen waren nicht gering. Er kannte die Geschichte und die Kunst Italiens — nicht allein die kontrapunktische Meisterkunst a cappella der alten großen Venezianer und Römer des 16. und 17. Jahrhunderts, sondern auch die

bildenden Künste — aus dem Grunde, und war unermüdlich im Genießen und Aufnehmen vom frühesten Morgen um sechs Uhr bis spät am Abend, wobei seine, schon in der Jugend von Albert Dietrich bemerkte Gabe des augenblicklich herbeizurufenden Schläfchens an jedem Platze und auf jeder noch so harten Steinbank die „ausgleichende Gerechtigkeit der Natur“ für ihn bildete. So unerbittlich er verlangte, daß seine Begleiter sich seiner Art, zu reisen und sich zu erholen, anpaßten, so unbedingt aufopfernd war er, wenn seine Hilfe gebraucht wurde, wieder für sie tätig. So machte er auf seiner letzten italienisch-sizilianischen Reise in Neapel den Krankenpfleger, als Freund Widmann im Hotel an einem, durch Sturz in den Gepäckraum der „Asia“ vor Messina zugezogenen Fußbruch darniederlag, und scherzte nachher von Ischl aus, daß er noch nicht über ein Unglück so vergnügt gewesen sei, wie über Widmanns Fußbruch und seinen, am Krankenbette still im Verborgenen verlebten sechzigsten Geburtstag, da „das viel Schlimmere in gar so schreckende Nähe gekommen sei“.

Vielleicht konnte Widmann nun nicht mehr so recht mit dem Tempo von Brahms' italienischen Erholungsreisen Schritt halten. Denn als ihn Brahms 1895 wieder mit nach dem Süden als Reisebegleiter haben will, muß er seines Gesundheitszustandes halber absagen. Nicht ohne von Brahms ein bissiges Scherzwort als Antwort zu erhalten: „Sie werden doch gar zu oft an die Zerbrechlichkeit unserer Maschine erinnert, und man kann es Ihnen nicht verdenken, daß Sie von der Auferstehung alles Fleisches nicht viel halten.“

Freund und Feind

Eine amtliche Tätigkeit hat Brahms nach seinem Rücktritt von der Konzertleitung der Gesellschaft der Musikfreunde nicht wieder ausgeübt. Er blieb mit Hanslick einzig Sachverständiger der Prüfungskommission zur Verteilung von Staatsstipendien, und hat dieses stille „Amt“, das ihn später das wunderbare schöpferische Talent Anton Dvořáks entdecken ließ, mit der ihm in allen musikalischen Dingen eignen, strengsten künstlerischen Gewissenhaftigkeit, Unparteilichkeit, Wohlwollen und Gerechtigkeit ausgeübt. Mit jedem

Jahr längeren Aufenthalts in Wien, mit den steigenden künstlerischen Erfolgen, sammelte sich um den großen Künstler und schwer zugänglichen niederdeutschen Menschen dort und im Reiche ein immer größerer und erlesenerer Freundes- und Verehrerkreis. Was seinen Mitgliedern Brahms als Freund war, werden wir sehen, wenn wir ihn als Menschen näher kennenlernen.

Mit den alten Freunden und Freundinnen aus der Zeit der Jugend und des Aufstiegs verband ihn zeitlebens die herzlichste und treueste Freundschaft. Diesen ersten und noch außerhalb Wiens geschlossenen Freundesbund bildeten: Clara Schumann, seine älteste und geliebteste Freundin, die nun von 1878 an bis zu ihrem Tode als Lehrerin der Meisterklasse am Dr. Hochschen Konservatorium dem Unterricht und der Konzerttätigkeit lebte, Joseph Joachim, sein intimster und liebster Freund, Albert Dietrich, Julius Stockhausen, Jul. Otto Grimm, Theodor Kirchner, Franz Wüllner, Hermann Levi und Hermann Deiters. Die mit Levi, einem seiner begeistertsten Verehrer früherer Zeit, zerbrach an — Wagner. „Gluck und Wagner“, diese Zusammenstellung Levis in einem Gespräch, genügte für Brahms, zornig das Zimmer zu verlassen und andren Tages abzureisen.

Für den Komponisten Brahms wurden namentlich zwei Freundschaften entscheidend: mit Eduard Hanslick und Hans von Bülow. Der geistreiche damalige Wiener Musikpapst als Musikkritiker der „Neuen Freien Presse“ und Autor der einseitig formalistischen Ästhetik „Vom Musikalisch Schönen“ hat Brahms in und über Wien, der nicht minder geistreiche Dirigent in und über Meiningen „durchgesetzt“. Hanslick entdeckte sich 1867 als Brahms-Apostel, seitdem galt er, den das brüderliche „du“ mit Brahms verband, in Wien als das geistige, kritisch führende Oberhaupt der klassischen Idealen anhangenden „Brahmsgemeinde“. Bülow war, wie wir gesehen haben, mit der ihm eignen kritischen und skeptischen Vorsicht an Brahms' Kunst herangetreten. Das änderte sich mit einem Schlage nach seinem Studium der ersten Symphonie von Brahms, Ende Oktober 1877. Es steht heute fest, daß der ewig in kritischen Extremen, Gedankensprüngen und geistreichen Paradoxen lebende scharfsinnige Meister der musikalischen Analyse der unvoreingenommenen Aufnahme von Brahms' erstem sym-

phonischen Werk durch seine Bewertung als der „zehnten Symphonie“ des neuen „Klassikers“, durch sein Paradoxon von den „drei großen B“ in der Musikgeschichte (Bach-Beethoven-Brahms) wohl eher geschadet als genützt hat. Der Prophet und Pionier Wagners und Liszts aber war mit der ersten Symphonie für die Kunst des „Erben Luigis (Cherubinis) und Ludwigs“ (Beethoven), des „großen Meisters“ als Dirigent und Komponist für immer gewonnen, und hat das Amt einer systematischen Brahms-Propaganda mit allem Können seines eminenten Künstlertums, mit der gleichen unerschütterlichen Treue, Ehrlichkeit und hingebungsvollen Begeisterung seiner großen, vornehmen und edlen Natur den Rest seines Lebens und keineswegs als „Ersatz“ für den „verlorenen Wagner“ geübt.

Der „Berliner Börsen-Courier“ hat damals einmal erzählt, wie Bülow, Brahms und Meiningen zusammenkamen: Im November 1881 wurde Johannes Brahms auf Anregung seines Freundes Bülow zum erstenmal vom Herzog zu Gast nach Meiningen geladen und wirkte im großen Brahms-Abend des vierten Abonnementskonzerts der Hofkapelle am Nachmittag des 27. November als Pianist (zweites Klavierkonzert in B-dur nach der Handschrift), Komponist (Tragische Ouvertüre, Haydn-Variationen) und Dirigent seiner Akademischen Festouvertüre und ersten Symphonie mit. Die interessante Persönlichkeit des Musikers wirkte auf den Herzog und Frau von Heldburg so ungewöhnlich sympathisch, die wahre und echte Kunstfreude, die liebenswürdige einfache Menschlichkeit des Herzogs und seiner Gemahlin machten andererseits auf Brahms einen so tiefen Eindruck, daß sich sogleich zwischen dem Fürsten und dem Künstler ein inniges Band schlang, das erst der Tod zerrissen hat. Während der letzten fünfzehn Jahre seines Lebens kehrte Brahms alljährlich als hochwillkommener Gast ins Meininger Schloß ein, und Freund Widmann, den er dort 1891 und 1893 einführte, wie auch Freund von der Leyen, der im November 1891 nach Meiningen geladen war, wissen in ihren „Erinnerungen“ gar hübsche Dinge davon zu erzählen, wie wohl sich der Meister trotz der ihm gegenüber erheblich herabgeschraubten Anforderungen der höfischen Etikette fühlte. Er beteiligte sich eifrig am Musikleben des Hofes, das unter Mitwirkung von Joachim, Hausmann, Wirth, Mühlfeld u. a. „oft schon mit Morgenkonzerten begann und abends noch

spät in den Privatgemächern des Herzogs sich fortsetzte“. Er trug mit berechtigtem Stolz und Standesbewußtsein seine hohen Orden bei der Galatafel, strahlte von guter Laune, Frohsinn und Lust zu allerhand köstlichen Späßen und Streichen und sonnte sich in behaglicher Künstlerfreude in dem gediegenen Glanz, der ihn in Schloß und Zimmer umgab. Er gab seiner herzlichen Freundschaft und tiefen Verehrung für den Herzog dadurch auch einen äußerlich erkennbaren und hinsichtlich des Inhalts der Dichtung von der Nichtigkeit und Vergänglichkeit alles irdischen Ruhmes und Glanzes eines gewissen leisen pikanten Beigeschmacks nicht ganz entbehrenden Ausdruck, daß er dem hohen Herrn eine seiner ergreifendsten Tondichtungen, den Gesang der Parzen, widmete, der am Geburtstage des Herzogs, am 2. April 1883, in Meiningen zum ersten Male aufgeführt wurde. Brahms' erste Begegnung mit Bülow und dem Herzogspaar in Meiningen galt seinem neuen zweiten Klavierkonzert. „Es war ein hübscher Zug von Bülow,“ schreibt Billroth an Lübke, „daß er Brahms nach Meiningen einlud, damit er dort mit aller Muße sein Konzert mit dem dortigen Orchester studieren könne, ohne Publikum und ohne Rücksicht auf Konzert. Brahms kam denn auch ganz entzückt von Bülow und vom Herzog zurück“. Der Herzog selbst erkannte sofort, wen er vor sich hatte, und was sein Meisterdirigent Bülow und sein Meisterklarinetist Mühlfeld unsrem Meister sein konnten: „Wenn es sich um Brahms handelt, daß Sie Urlaub haben möchten, können Sie Meiningen verlassen, ohne mich erst zu fragen“, war seine Weisung an Mühlfeld.

Auch das Kapitel „Brahms in Meiningen“ hat seine italienische Idylle: Brahms und Freund Rudolf von der Leyen beim Meiningenschen Herzogspaar auf Villa Carlotta am Comer See im Mai 1884. Sie gemahnt an die Zeiten der italienischen Renaissance: die hohen Herrschaften verspäten sich krankheitshalber. Brahms und sein Freund leben wie Tasso und der Herzog von Ferrara eine gute Weile „ganz einsam und herrlich allein wie in einem verwunschenen Schlosse“, und als der Herzog und seine Gemahlin da sind, werden Konzerte auf zwei Klavieren mit der neuen dritten Symphonie improvisiert, wird einer neapolitanischen Musikbande gelauscht und in wunderbarer Sternennacht „in einem wahren Rausch der Seligkeit“ die strenge nordische Brahmssche Kunst mit der weichen, in

verschwenderischer Fülle prangenden südlichen Natur harmonisch verschmolzen.

Von nun an ist Meiningen die Hochburg der deutschen Brahms-Propaganda. Die Meininger Hofkapelle unter Bülow und seinem Nachfolger, Generalmusikdirektor Fritz Steinbach — Brahms' „Liebem Herrn General“ —, wird das klassische und durch unmittelbare persönliche Tradition geheiligte, autoritative Instrument im Vortrag Brahmsscher Werke. Brahms' großen Instrumentalwerke, die Serenaden, Haydn-Variationen, Symphonien, Ouvertüren und Klavierkonzerte stehen auf jedem Konzertprogramm der „Meininger“. Die dritte Symphonie erklingt — eine echt Bülowsche Idee! — am 3. Februar 1884 zweimal im gleichen Konzert; die vierte Symphonie nimmt am 25. Oktober 1885 ihren Weg von Meiningen. Bülow dirigiert im spröden Leipzig Brahms' erste Symphonie und spielt hier, wie am 4. März 1889 in den Berliner Philharmonischen Konzerten, sein erstes Klavierkonzert (d-moll) „ohne Dirigenten“. Und acht Jahre nach dem ersten Zusammentreffen widmet Brahms seine dritte Violinsonate (d-moll) „seinem Freunde Hans von Bülow“.

Die herzlichste, auf gegenseitiger aufrichtiger Hochschätzung begründete Freundschaft verbindet Brahms mit seinen schaffenden Zeitgenossen, Künstlern und Musikgelehrten in Wien, und es macht dabei nichts aus, wenn ihre Kunstrichtung und -betätigung der seinen denkbar entgegengesetzt, wenn sie nur echt und ehrlich ist. So mit Karl Goldmark, dem Wiener Makart der Musik und Meister der in orientalischen Klangfarben und Harmonien glühenden großen Oper „Die Königin von Saba“, der „Sakuntala“-Ouvertüre und der „Ländlichen Hochzeit“. So mit dem Komponisten des „Opernballes“ und Schubert-Biographen Richard Heuberger, mit dem stillen und bescheidenen Meister so mancher feinen Serenade für Streichorchester und wienerisch gefärbten vierhändigen Hausmusik, Robert Fuchs. So mit dem Meister der anmutigen Spieloper „Das goldene Kreuz“ und exquisiten Brahmsspieler Ignaz Brüll, dessen „echtstes Musiktalent, dessen Fülle an beneidenswert müheloser Erfindung und wahrhaft melodiöse Einfälle“ und gediegenes Können er neidlos bewundert, dem er aber auch „ein bißchen Kampf ums Dasein“ wünscht, der ihn „wohltätig zu intensiverer Energie aufgerüttelt“ und den glatten Fluß, die stete anmutige Idylle seiner

Werke innerlich wohlthätig vertieft hätte. So mit dem Walzerkönig Johann Strauß, dessen entzückende Melodien, „sonnenklare und saubere Operettenpartituren“ dem ernsten Johannes gar ernstlich behagten und ihn auf den Fächer von Frau Adele Strauß unter die Anfangstakte des Donauwalzers schreiben ließen: „J. Brahms, der dies komponiert haben möchte.“ Aus dieser seltenen künstlerischen Harmonie wurde die menschliche: Johannes ward der allsommerliche liebe Gast von Johann in dessen schöner Ischler Villa. Warme Freundschaft verband ihn in den ersten Jahren mit Herbeck, der die Bedeutung des „Deutschen Requiems“ als erster in Wien praktisch erhärtete, Freundschaft mit den beiden ausgezeichneten Klaviermeistern und Lehrern der Wiener Akademie, Julius Epstein und Anton Door und ihrem Gesangsprofessor Dr. Joseph Gänsbacher. Von Musikgelehrten und Musikschriftstellern standen ihm besonders nahe: der Archivar der „Gesellschaft der Musikfreunde“ und hervorragende Theoretiker des Kontrapunktes, Dr. Eusebius Mandyczewski, ein „junger, sehr tüchtiger Mann“, den er seinem einzigen Schüler und Landsmann, dem heutigen Marburger Universitätsprofessor der Musikwissenschaft Gustav Jenner, als Lehrer empfiehlt und den er vor der Veröffentlichung neuer Werke gern einmal um künstlerischen Rat anging, ferner der ausgezeichnete Beethovenforscher und Herausgeber von des Meisters Skizzenbüchern, Gustav Nottebohm, der Haydn-Biograph C. F. Pohl und der Musikschriftsteller und Autor der quellengeschichtlich grundlegenden Brahms-Biographie, Max Kalbeck. Im Wiener Tonkünstlerverein, dessen Mitbegründer und Ehrenpräsident er war, lernte er u. a. den Schüler von Robert Fuchs, späteren Dirigenten des Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und heutigen Kapellmeister am Frankfurter Opernhause, Dr. Ludwig Rottenberg, hoch schätzen. In den Wiener angesehenen und kunstsinnigen Familien Conrat, Faber, Fellingner, von Miller zu Aichholz, von Wittgenstein und manch anderen war er vertrauter Freund und lieber Gast.

Doch die intimste und vertrauteste Freundschaft in Wien erwuchs ihm neben der Hanslicks zu einem Meister der medizinischen Wissenschaft, dem berühmten Chirurgen Theodor Billroth. Im Jahre 1867 war dieser eminente Chirurg, wie wir gelesen hatten, von Zürich aus an die Wiener Universität berufen worden, und Brahms war

dem Freunde bald für immer gefolgt. Billroths hübsche Villa mit Garten in der Vorstadt Alsergrund wurde bald der gesellige Sammelpunkt für die angesehensten Wiener Tonkünstler. Wie der große Arzt einmal Brahms' Schüler, Freunde und Biographen, dem damaligen Vorstand des Wiener Tonkünstlervereins und Dirigenten des Wiener Singvereins, Dr. Richard von Perger, sagte, war er in seiner freien, ausschließlich der Kunst geweihten Zeit einzig bestrebt, „den durch die Leiden der Menschheit erworbenen Mammon in reinste Freuden umzusetzen“. Diese reinsten Freuden waren ihm die Pflege der Kammer- und Gesangsmusik im intimen, häuslichen Rahmen und im Vortrag auserlesener Künstler vor einem musikalisch gewählten kleinen Publikum. Billroth hatte, wie Hanslick einmal scherzt, das *jus primae noctis* auf Brahms' neue Werke und ließ sich von diesem Recht kein Jota abhandeln. In Billroths Heim erklangen manche der schönsten Brahms'schen Streichquartette, Klavierquartette, Lieder und Duette zum erstenmal. Bei Billroths wurden dem Brahms'schen Liede so herrliche Interpreten wie der spätere erste Tenor der Wiener Hofoper, Kammersänger Gustav Walter, wie der junge Schwede und spätere Gesangsprofessor am Konservatorium, Philipp Forstén, gewonnen.

Billroth war ein weit größerer Anatom in der Medizin wie in der Musik. Mehr wie ein ehrlich begeisterter, hochgebildeter Liebhaber war er hier nicht, und mit dem Liebhaber teilte er auch die einseitige Richtung und Auffassung in der Kunst. Hier war er durchaus und einzig Beethovener, wie Schumann gesagt hätte, über dessen Abneigung gegen alles Moderne, vornehmlich gegen Wagner, sich Brahms einmal selbst lustig macht: „Und Freund Billroth: will immer noch nicht Wagnerianer werden? Wozu wartet er so lang, einmal muß er doch daran“. Aber Eins gibt den Billrothschen Briefen, Urteilen, Analysen und Aufzeichnungen so einzigartigen, hohen Wert und seltenen Reiz: sie sind das Zeugnis eines feinnervigen, hochmusikalischen Ästheten und sie sind unter dem unmittelbaren, frischen Eindruck der neuen Brahms'schen Schöpfungen geschrieben. Der Autor einer von Hanslick herausgegebenen fragmentarischen und nicht eben ernst zu nehmenden Ästhetik der Tonkunst „Wer ist musikalisch?“ stand sieben Jahre vor seinem Tode nach einer schweren Lungenentzündung mit Brahms' Worten

an Kalbeck „noch einmal vom Totenbette auf“. Dieser Billroth, sagt Brahms, „war der alte, war der Freund nicht mehr, kaum noch ein Schatten des früheren“. Ja, er hatte sich Brahms innerlich entfremdet und zu Hanslick brieflich Klage über Brahms' rücksichtslose und verletzend schroffe Art gegen seine Freunde geführt, die wie bei Beethoven die Nachwirkung einer verwahrlosten Erziehung sei. Brahms hat in diesen letzten Lebensjahren Billroths schwer und peinlich unter der Verkennung seines vertrauten Freundes gelitten, und erst sein Tod und ihres gemeinsamen Freundes Hanslicks schöne Billroth-Gedenkblätter haben ihm die alten ungetrübt liebevollen Empfindungen und Erinnerungen an ihn wiedergegeben.

Wie überall in den großen deutschen, österreichischen und schweizerischen Musikstädten, so hatte er auch in seiner Vaterstadt Hamburg einen getreuen kleinen intimen Freundeskreis angesehener Hamburger Familien (Otten, Avé Lallemand, Wagner, Hallier, Rösing, Brandt). Hier stand ihm in früheren Jahren schon in seiner zweiten, zwischen Detmold und Hamburg geteilten Hamburger Zeit besonders bis zu seinem allzufrühen Tod der Beethovenisch knorrige und spröde, aber bedeutende Komponist wertvoller, etwa von Beethoven und Schumann zu Brahms vermittelnder Kammer- und Klaviermusik Karl G. P. Grädener künstlerisch nahe. Grädener war 1863 als Gesangs- und Kompositionsprofessor am Konservatorium und Dirigent des Evangelischen Chorvereins nach Wien übersiedelt, hatte sich aber dort trotz des hohen Ansehens, das er sich als Künstler namentlich mit einem Oktett errang, in seinem herben und geistigen Wesen nicht zurechtgefunden und war bereits nach drei Jahren wieder nach Hamburg zurückgekehrt. In den achtziger Jahren stand Brahms in Hamburg auch mit dem ausgezeichneten Leiter des Cäcilienvereins, Julius Spengel, in persönlichem, freundschaftlichem Verkehr. Spengel war der begeistertste und künstlerisch fähigste Pionier und Prophet der späteren großen Brahms'schen Chorwerke in Hamburg. Er hat Brahms am 6. April 1883 zu einem großen Brahms-Abend in seine Vaterstadt gerufen, der das zweite Klavierkonzert und die Klavier-Rhapsodien mit dem Meister am Flügel, die Motette „Warum ist das Licht gegeben“, Volkslieder und Chorgesänge und zum Schluß, unter Leitung des Komponisten, die Akademische Ouvertüre brachte und mit einer anregenden kleinen Festlichkeit in Gegen-

wart der angesehensten Musiker Hamburgs, Simrocks u. a. im Hamburger Hof schloß. Brahms wahrte auch diesem zwanzig Jahre jüngeren Freunde und Kunstgenossen seine unbedingte Treue. Zweimal noch, 1884 und 1886, ließ er sich vom Cäcilienverein zu Gast laden, und im Sommer 1889 anlässlich des von Bülow veranstalteten Hamburger Musikfestes seine achttimmigen Fest- und Gedenksprüche — seinen musikalischen Dank für den Hamburger Ehrenbürgerbrief an Se. Magnifizenz den Herrn Bürgermeister Dr. Carl Petersen — durch den Cäcilienverein unter Spengel aus der Taufe heben. Dessen drittem Buben wurde er gleich denen Dietrichs, Heggars, Stockhausens und dem schon im Alter von etwa 30 Jahren in Davos verstorbenen, dichterisch nicht unbegabten jüngsten Sohn Felix von Robert Schumann ein treuer Pate und Onkel.

Der nicht allein in der Musik, sondern auch in der Literatur und der bildenden Künsten mit allem Echten und Bedeutenden seiner Zeit wohlvertraute Brahms hatte auch im Dichter- und Malerkreise manchen auserlesenen Freund. Von seinen engeren Landsleuten stand der Meister der plattdeutschen schleswig-holsteinischen Volksdichtung des „Quickborn“, Claus Groth, ihm nahe. Welch reiche künstlerischen Früchte diese Freundschaft trug, werden wir später bei Betrachtung der Brahmsschen ersten Violinsonate und des Brahmsschen Liedes sehen. In der Schweiz schloß er sich durch seinen Zürcher musikalischen Freundeskreis freundschaftlich an Gottfried Keller, den größten Schweizer Dichter des „Grünen Heinrich“, den er bereits in der Zürcher Requiemzeit durch Kirchner zuerst kennen gelernt hatte, an. Der knorrige, herbe und ernste Deutsch-Schweizer und der nicht minder charaktervolle, herbe und stolze Niederdeutsche mußten sich finden. Hier sprach die äußere niederdeutsch-alemannische und die innere Charakterverwandtschaft großer, langsam und stetig aus bescheidensten und engsten Lebensverhältnissen durch eigne Kraft im harten Kampfe gegen die ewig widerstrebende Welt gewachsener Persönlichkeiten das entscheidende Wort. Keller, obwohl nach eignem Geständnis nichts von Musik verstehend, fehlte niemals bei einer Aufführung einer Brahmsschen Symphonie und fühlte sich durch die Brahmssche Musik, „die wirklich Neues und Eigene ausspreche, eigentümlich angeregt und angezogen“. Brahms blieb zeitlebens ein begeisterter Verehrer von Kellers Dichtung und

wurde nicht müde, seinem Zürcher Freunde und späteren Biographen seines „großen, herrlichen Landsmanns“, Professor J. Bächtold, für jede neue, ihm gern zuerst in Abschrift mitgeteilte, besonders seltene Keller-Gabe — einmal war es die „Therese“, das Traum- und Tagebuch, dann die „Plauderwäsche“, dann wieder Briefe — entzückt zu danken.

Der Zürcher musikalische Freundeskreis selbst aber schloß sich in der Requiemzeit um Theodor Kirchner, in den achtziger und neunziger Jahren um den Reformator des deutschen Männerchorstils, den Schöpfer der modernen tonmalerisch charakterisierenden Männerchor-Ballade und den damaligen, für die Verbreitung Brahms'scher Kunst in der Schweiz entscheidend tätigen Dirigenten der Abonnementskonzerte und Leiter des Tonhalleorchesters, Friedrich Hegar zusammen. Neben Hegar und Frau Albertine, einer feinsinnigen Sängerin seiner Lieder, standen ihm von Zürcher Musikern der leider schon 1887 verstorbene hochbegabte deutsch-schweizerische Kammermusik- und Klavierkomponist Gustav Weber und der ausgezeichnete deutsch-ungarische Pianist aus Tausigs und Liszts Meisterschulen, Robert Freund freundschaftlich besonders nahe.

In Bern aber saß der in Deutsch-Mähren geborene Dichter, Redakteur des „Bund“ und treue italienische Reisebegleiter Josef Viktor Widmann, dessen Brahms-Erinnerungen zum Schönsten, Poetischsten und Sonnigsten gehören, was wir an quellengeschichtlichem biographischen Material über das letzte Drittel im Leben unsres Meisters haben, und dessen Textbuch zu Goetzens komischer Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ und „Francesca da Rimini“ Brahms das warme Interesse an Ernst Franks pietätvoller und hingebend sorgfältiger Vollendung von Goetzens Oper „Francesca da Rimini“ verstärkt haben mag. Denn Brahms hatte, wie er später an Hanslick schreibt, seine „helle Freude mit dem kleinen Frank“, dem „vortrefflichen Menschen und höchst schätzenswerten Künstler“ mit seinem schönen Ernst und Fleiß in dieser Arbeit, „dem allein Goetz — sein Götze — einen ruhigen Tod und seine Francesca das Leben verdankt“.

Von Meistern der bildenden Kunst fühlte er sich am frühesten zu Anselm Feuerbach hingezogen. Wir erinnern uns, daß der Kupferstecher und Feuerbach-Biograph Allgeyer diese Freundschaft schon

in den sechziger Jahren in Karlsruhe angebahnt hatte. Sie blieb das ganze Leben fest bestehen und wurde von Brahms nach Feuerbachs Tod in Venedig 1880 durch die Widmung seiner Schillerschen Trauerode „Nänie“ an die Mutter des Malers und die Herausgeberin seines „Vermächtnisses“, seiner 1870 in Rom geschriebenen fragmentarischen Lebensgeschichte und einer der interessantesten Selbstbeobachtungsschriften des 19. Jahrhunderts, in rührender Weise besiegelt. Auch diese beiden großen idealistischen Künstler mußten sich finden. Die Bilder des hochmusikalischen größten deutschen Neuklassikers der Malerei sind in ihrer stillen Feierlichkeit, herben Schönheit, ihrem poetischen Stimmungszauber selbst Musik, und die Kompositionen des größten deutschen Neuklassikers der Musik zeigen ja zum Teil schon durch Dichtung und Titel — „Schicksalslied“, „Nänie“, „Gesang der Parzen“, „Rinaldo“ —, wie besonders heimisch und wohl sich ihr Meister in der antiken oder italienischen Schönheitswelt des Malers der Iphigenien und des Gastmahles des Plato fühlte. Beide Meister verklärten, belebten und erneuerten den Geist der Antike in dichterischer Weise und in modernem Empfinden. Beide waren große Phantasie- und Formkünstler von oft peinvoll langsamem und schwerem Schaffen, denen ein ianger Kampf mit dem Unverständnis und der Gleichgültigkeit der großen Menge nicht erspart blieb. Beide waren stolze, aristokratische, charaktervolle und ihres Wertes sich wohl bewußte Naturen. Der letzte Feuerbach nähert sich in den „Formensymphonien“ der „Amazonenschlacht“, des „Titanensturzes“ wieder der strengen zeichnerischen Kartonkunst des Cornelius — dessen „Apokalyptischen Reitern“ wir in Brahms Bibliothekszimmer begegnen werden —, der letzte Brahms der e-moll-Symphonie der strengen polyphonen musikalischen „Kartonkunst“ der Bachschen Passacaglienform. Beide Künstler endlich stellten den Zug aufs Allgemein-Menschliche als den großen Charakter- und Stimmungsmoment allem Technischen voran.

Die letzten Jahre seines Lebens bereicherte die Freundschaft mit dem großen Leipziger Radierer und gewaltigen Phantasie- und Gedankenkünstler Max Klinger. Die Verherrlichung der führenden Kunst des 19. Jahrhunderts in Deutschland, der Musik und einzelner ihrer Meister durch die bildenden Künste war auch zu Brahms' Zeiten nicht neu. Gabriel Max hatte das Musikalische, die Umwer-

tung musikalischer Empfindungen in der Malerei rein koloristisch darzustellen gesucht und sich dabei das äußerste Mißfallen des großen „Schwarz-Weiß-Künstlers“ der Musik, Brahms, zugezogen. Klinger stellte das Musikalische konkreter, durch die Kunst selbst, dar und hielt dazu die einfarbige Radierung am geeignetsten. Hier, wo die alten Mären vom Farbensehen und von Farbentönen beim Hören der Musik ausgeschaltet wurden, konnten sich seiner Überzeugung nach die uralten Beziehungen zwischen der bildenden Kunst und der Tonkunst am ungestörtesten und reinsten entfalten. Klingers, bei Amsler & Ruthardt in Berlin erschienene Brahms-Phantasie (1891—94) erregte das höchste Entzücken unsres Meisters, der sie in Gestalt einer besonders kostbaren Vorzugsausgabe auf Japanpapier mit Klingers eigenhändiger Widmung „Herrn Dr. Johannes Brahms in Verehrung gewidmet vom Autor. 8. Oktober 1894“ zum Geschenk erhielt. „Es sind ganz herrliche Blätter“, schreibt Brahms bald darauf an Widmann, „und wie gemacht, alles mögliche Erbärmliche zu vergessen und sich in lichte Höhen tragen zu lassen. Sie glauben nicht, mit welcher Lust man immer weiter und tiefer hinein sieht und denkt.“ Später an Hanslick: „Die neueste Brahmsphantasie nur anzuschauen, ist mehr Genuß, als die zehn letzten (ergänze: Brahmsschen Klavierstücke) zu hören.“ Und in der Tat: diese gedankentiefen Blätter, vornehmlich zu Hölderlin-Brahms' „Schicksalslied“, sind auch in ihrer malerischen und breiten Radierung und ihrer unerschöpflichen Phantasiekraft das Wunderbarste, was die bildende Kunst zu Brahms' Musik jemals gesagt hat. „Diese drei“ — er meint Feuerbach, Böcklin und Klinger — „füllen Herz und Haus und es ist doch keine schlimme Zeit, in der man sich solcher drei freuen kann, dazu von Ihrer Gilde (er meint Widmanns Dichter-Gilde) etwa Freytag, Keller und Heyse — und, da mir Menzel (der große Berliner Radierer und Wiedererwecker der Frederizianischen Zeit) grade einfällt, merke ich, wie üppig wir leben und wie flüchtig rechnen.“ Wen und was Brahms aber von deutscher und ausländischer Literatur besonders gerne las, werden wir bei Betrachtung seines Wiener Bibliothekzimmers selbst nachprüfen.

Es ist Brahms oft tadelnd vorgehalten worden, daß er niemals mit andren das getan habe, was Schumann mit ihm: ein großes Talent selbst- und neidlos in die Welt einzuführen, daß er im

Gegenteil andren Schaffenden von Rang gegenüber abweisend und selbstsüchtig sich verhalten habe. Nichts ist so töricht und ungerecht wie dieser Vorwurf. Brahms hatte vielmehr einen untrüglichen und scharfen Blick für echte jüngere Talente und griff dann hilfsbereit selbst für sie ein. So hat er als Mitglied der Musikalischen Sachverständigen-Kommission nicht nur 1880 das herrliche Talent des Tschechen Anton Dvořák entdeckt, sondern dem jüngeren Kunstgenossen auch durch Empfehlung an seinen Verleger Simrock den Weg aus Not und Enge zu Ruhm und Wohlstand, aus dem engeren Böhmen nach Groß-Deutschland geebnet. Instinktiv mag er empfunden haben, daß Dvořák, dem Komponisten der neben seinen eignen am bedeutsamsten durchgedrungenen Kammermusikwerke neuerer Zeit, eben das von gütigen Genien in die Wiege gelegt war, was ihm bis zum gewissen Grade versagt und durch den denkbar feinsten und schärfsten Kunstverstand ersetzt blieb: die Gabe, mühelos, melodisch quellender und national gefärbter musikalischer Erfindung aus dem Vollen. „...ich verstehe Sie nicht; ich möchte vor Neid aus der Haut fahren über das, was dem Menschen so ganz nebenbei einfällt,“ pflegte er zu entgegnen, wenn jemand Dvořák ihm gegenüber herabzusetzen wagte. Und als er 1881 in Preßbaum mit Door die Bürstenabzüge von Dvořáks vierhändigen „Legenden“ durchspielt, sagt er zu Door: „Es ist merkwürdig, dem Menschen fällt immer was ein.“ An Dvořáks Streichsextett in A-dur, das er „unendlich schön“ fand, bewunderte er die herrliche Erfindung, Frische und Klangschönheit, und nächst ihm war Dvořáks Cellokonzert ihm ganz besonders lieb und teuer. Nie versäumte er die Wiener Erstaufführungen Dvořákscher Werke, und als der schon berühmte böhmische Meister im Februar 1896 zur Aufführung seiner Symphonie „Aus der neuen Welt“ durch die Philharmoniker nach Wien kommt, führt er ihn in scherzhafter Form bei Millers zu Aichholz ein: „Gehrtester. Falls Dworschak (Dvořák) zum morgigen Konzert kommen sollte und frei wäre, hätten Sie was dagegen, wenn ich ihm das Vergnügen machte, ihn zu Ihnen mitzubringen? Ich werde ihm von meinem Tellerchen und aus meinem Becherchen geben, und Reden hält er (soviel ich weiß) nicht!

Herzlich Ihr ergebener

J. Brahms.“

Später kühlte sich diese Brahms'sche Freundschaft und Hochschätzung freilich unter dem verdrießlichen Eindruck ein wenig ab, daß Dvořák so viel und zuweilen so flüchtig komponierte und schließlich die seiner naiven und reflexionslosen böhmischen Musikantennatur so fremde Schwenkung ins neudeutsch-programmatische Lager vollzog.

Noch einen zweiten Prager Komponisten hat er damals an Simrock gewiesen und sich namentlich für seine, von bedeutendem Können zeugende Klavier- und Kammermusik interessiert, die etwa Brahms'schen Stil und Satz mit heimatlicher, mährisch-slowakischer Volksmusik vereint: den Tschechen Vítězslav Novák.

Dem persönlichen Brahms'schen Freundeskreis entspricht ein parteipolitisch-unpersönlicher „Feindeskreis“. Er läßt sich in drei Gegen-Gleichungen fassen: Brahms gegen Wagner, Brahms gegen Bruckner, Brahms gegen Hugo Wolf. Von ihnen ist die erste die weitaus wichtigste und primäre; die beiden anderen sind gewissermaßen erst sekundär durch ihr Dasein bedingt.

Zahlreiche authentische Äußerungen und Briefstellen belegen die unleugbare Tatsache, daß Brahms sich nach seinem eigenen Zeugnis mit vollem Recht einmal selbst „den besten Wagnerianer“ und einen großen, aufrichtigen und tief verständnisvollen Bewunderer des Wagnerschen Genius nennen durfte. Hier eine kleine Auswahl:

„Wagner, das ist jetzt der erste. Da kommt lange nichts nach ihm. Alles andere verschwindet momentan vor seiner Bedeutung, die nicht sobald einer begreift oder würdigt, so wie ich, und gewiß am allerwenigsten die Wagnerianer“ (an Door). „Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so Großes, wie die Wagner'schen Werke, damit Sie und Wendt und alle Welt hinpilgerten und sich für so ideal Gedachtes und Geschaffenes begeisterten“; „die ideal gedachten und geschaffenen Werke Wagners“ (an Widmann). „Ich bin ja ein viel älterer Wagnerianer, als ihr alle zusammen“; „Als Richard Wagner starb, war es mein erstes Gefühl, einen schönen Kranz für sein Grab nach Bayreuth zu senden. Denken Sie, selbst das ist mir falsch ausgelegt worden, als Hohn, Spott oder dergleichen. Es ist wunderbar, wie weit die Taktlosigkeit und Verblendung der Menschen gehen kann“ (zu Rud. v. d. Leyen). „Heute früh ging ich nun hier allein an den Rhein, der Nebel lag tief und kalt auf den Wassern, schmutzig und trübe floß der Strom vorüber, da — plötzlich — hörte ich aus der Ferne den Gesang einer Nachtigall, — — — es braucht ja nicht alles von Wagner zu sein!“ (an denselben). „Halten Sie mich für so beschränkt, daß ich von der Heiterkeit und Größe der ‚Meistersinger‘ nicht auch entzückt werden konnte? Oder für

so unehrlich, meine Ansicht zu verschweigen, daß ich ein paar Takte dieses Werkes für wertvoller halte, als alle Opern, die nachher komponiert wurden?“ (zu Richard Specht).

So konnte er sich Widmann gegenüber mit Recht „den besten Wagnerianer“ nennen, „indem er“ — wie jener erzählt — „mit einem bei ihm selten hervorbrechenden, aber wahrlich berechtigten Selbstgefühl hervorhob, sein Verständnis Wagnerscher Partituren werde doch wohl tiefer gehen, als das irgendeines Mitlebenden“. Zum mindesten so wichtig aber, wie die nicht scharf genug hervorzuhebende Wagner-Verehrung Brahmsens scheint mir die starke Betonung seiner ungewollten Unterlassungssünde: daß seine, vornehm allem persönlichem Kampf und Parteigezänk aus dem Wege gehende, passive niederdeutsche Natur nichts Durchgreifendes getan hat, um die wütenden und törichten Angriffe der literarisch-kritischen Wortführer seiner eignen Partei auf Wagner rechtzeitig zum Schweigen zu bringen und ihre persönlichen Verunglimpfungen des Meisters in die ruhigen Bahnen sachlicher Diskussion zu lenken. Bei Bruckner war das schon schwerer, denn hier hat Brahms selbst bei allem Respekt vor der Ehrlichkeit von Bruckners Schaffen in der Bewertung der erhabenen Brucknerschen Symphonien jedes Wohlwollen, jeder Gerechtigkeitssinn, jede Besonnenheit im Stich gelassen. Diesmal ging es wohl eben um seinen eigensten Beruf: den Symphoniker. Hören wir ihn sprechen:

„Bei Bruckner ist das etwas ganz anderes; da handelt es sich, wenigstens zunächst, gar nicht um die Werke, sondern um einen Schwindel, der in ein bis zwei Jahren tot und vergessen sein wird. Fassen Sie es auf, wie Sie wollen: Bruckner verdankt seinen Ruhm ausschließlich mir, und ohne mich hätte kein Hahn nach ihm gekräht, aber dies geschah sehr gegen meinen Willen. Nietzsche hat einmal behauptet, daß ich nur durch einen Zufall berühmt geworden sei: ich sei von der Anti-Wagner-Partei als Gegenpapst nötig gebraucht worden. Das ist natürlich Unsinn, ich bin keiner, der dazu taugt, an die Spitze irgend einer Partei gestellt zu werden, denn ich muß meinen Weg allein und in Frieden gehen und hab' ihn auch nie einem andern gekreuzt. Aber mit Bruckner stimmt das. Nach Wagners Tode nämlich brauchte jetzt natürlicherweise seine Partei einen Papst, und sie hatten eben keinen besseren, als Bruckner. Glauben Sie denn, daß ein Mensch unter dieser unreifen Masse auch nur das Geringste von diesen sinfonischen Riesenschlangen begreift, und glauben Sie nicht auch, daß ich der Musiker bin, der heute Wagners Werke am besten versteht und jedenfalls besser als irgend einer seiner sogenannten Anhänger, die mich am liebsten vergiften möchten? . . . Und ich ein Gegenpapst? Es

ist ja zu dumm! Und Bruckners Werke unsterblich, oder vielleicht gar Sinfonien? Es ist zum Lachen!“ (Zu Rich. Specht.)

Wir sehen auch im Falle Brahms-Bruckner: Brahms hat, als es noch Zeit gewesen wäre, nicht das geringste getan, um aus der durch seine übereifrigen Anhänger verursachten schiefen Stellung als „Gegenpapst“ hervorzutreten. Nicht nur leicht für den „besten Wagnerianer“, sondern auch einfach notwendig wäre das gleiche aber Bruckner gegenüber gewesen. Für Wagner, der von Brahms' ehrlicher Bekenntenschaft zu seiner Kunst nichts wußte, war er natürlich das Haupt der Gegenpartei, der „Gegenpapst“, und Wagners beißender Sarkasmus und Abneigung gegen seine Kunst, die wieder genau so blind, so ungerecht und voreingenommen war, wie die Brahms'sche der Brucknerschen gegenüber, war die Abzahlung für den fanatischen, in Wien in Hanslick und Genossen konzentrierten Wagnerhaß der „Brahminen“.

Ungleich weniger schwerwiegend waren zu Brahms' Lebzeiten die beiden andern Gegen-Gleichungen: Brahms gegen Bruckner, Brahms gegen Hugo Wolf. Bruckner kämpfte noch schwer um seine Geltung als Symphoniker, und vom wilden Kritiker des „Salonblattes“ und Propheten für Wagner und Bruckner, Hugo Wolf, sprach und wußte man unvergleichlich viel mehr, als vom damals noch völlig unbekanntem und unberühmten genialen Liederkomponisten.

Heute haben sich diese drei Gegen-Gleichungen in drei Gleichungen: Brahms-Hugo Wolf. Wie und warum, das wird uns das Schlußwort dieses Buches sagen.

Auf der Höhe des Ruhmes

Mit dem trotz Bülow's Propaganda langsam und schwer erungener Sieg als Meister der großen symphonischen Form stand Brahms auf der Höhe seines äußeren Ruhms. Er hat ihn nicht stolz, nicht leichtsinnig in der künstlerischen Arbeit oder geschäftstüchtig, nicht hochfahrend gegen die Menschen gemacht: er blieb, der er war. Oder, mit seinen Worten: „Ich besitze Ehrgefühl, aber weder Eitelkeit noch Ehrgeiz.“ Die Mehrzahl seiner Gegner gab entweder den Kampf auf oder bekannte sich zu ihm. Die geschworenen Feinde

seiner Kunst waren, wie wir eben sahen, keine Personen, sondern Parteien: die streng- und rechtgläubige Bayreuther Wagnerpartei um Cosima Wagner, die Brucknerpartei, die Hugo-Wolfpartei, sofern man von einer solchen überhaupt schon damals reden konnte. Der Künstler Brahms wich persönlich jedem Kampf mit ihnen, wie es dem mehr passiven niederdeutschen Charakter entspricht, aus. Wie der Mensch Brahms sich mit ihnen abfand, werden wir bald sehen.

Die äußeren Ehrungen und Auszeichnungen des Meisters eröffnete 1877 als erste die englische Universität Cambridge mit der Verleihung des musikalischen Ehrendoktorats. Ihr folgte 1879 die deutsche Universität Breslau. Sie schmückte ihn in folgendem Dokument — in deutscher Übersetzung der lateinischen Originals — mit dem philosophischen Doktorgrad ehrenhalber:

„Unter den allerhöchsten Auspizien des durchlauchtigsten und mächtigsten Fürsten Wilhelm, des deutschen Kaisers und preußischen Königs usw., unseres allergerechtesten und allergnädigsten Herrn und kraft dessen königlicher Autorität, unter dem Rektorat Sr. Magnifizienz Otto Spiegelberg, Rektors der Universität Breslau, Doktors der Medizin und Chirurgie, ordentlichen Professors und Direktors der gynäkologischen Klinik, Königl. Geheimen Medizinalrates, Ritters des Roten Adlerordens IV. Klasse und des Eisernen Kreuzes, sind dem sehr berühmten Johannes Brahms aus Holstein, dem gegenwärtigen Meister der deutschen Musik strengeren Stiles (*viro illustrissimo Joanni Brahms Holsato artis musicae severioris in Germania nunc principi*) gemäß dem Beschlusse der philosophischen Fakultät von dem zur Vornahme der Promotion gesetzlich befugten Peter Joseph Elvenich, Doktor der Philosophie, Magister der freien Künste, ordentlichem Professor, Königl. Geheimrat und Ritter des Roten Adlerordens II. Klasse, diesjährigem Dekan der philosophischen Fakultät, Namen, Titel und Rechte eines Ehrendoktors der Philosophie verliehen und durch diese öffentliche Urkunde beglaubigt worden, am 11. März 1879.“

Im Jahre 1889 verlieh ihm seine Vaterstadt Hamburg — freilich erst auf Bülow's unmittelbare Anregung — den Ehrenbürgerbrief. Brahms' Freude und Dankbarkeit waren außerordentlich. Seine kurze erste Dankdepesche bezeichnete die ihm zuteil gewordene Auszeichnung als „das Schönste, das ihm von Menschen kommen könne“. Sein Dankesbrief führt des näheren aus: „Wie den Künstler ein so überaus großes Zeichen der Anerkennung, so beglückt den Menschen das herrliche Gefühl, wenn diese Vaterstadt unser schönes, altes, ehrwürdiges Hamburg ist! . . . Das kostbare Geschenk meines Bürgerbriefs . . . mache ich mir wertvoller und teurer, indem ich den

(noch plattdeutschen) Bürgerbrief meines Vaters dazulegen. War doch bei dem schönen Erlebnis der Vater mein erster Gedanke und bleibt der einzige Wunsch, er möchte sich dessen noch erfreut haben . . .“

Brahms nahm den Ehrenbürgerbrief in Bülow's und Spengel's Gegenwart persönlich durch Bürgermeister Dr. Carl Petersen in dessen Hause in Hamburg in Empfang und betonte, wie Spengel erzählt, in seinen einfachen, warmen Dankesworten das Glück des Menschen, „der in Liebe und Achtung seiner Heimat und seiner Eltern gedenken dürfe.“ Österreich's Kaiser verlieh ihm im gleichen Jahre den Leopoldsorden und 1896 auch das goldene Ehrenzeichen „Litteris et Artibus“, die höchste Auszeichnung des befreundeten ehemaligen Kaiserreiches für geistige und künstlerische Arbeit. Preußen schlug ihn 1886 zum stimmfähigen Ritter des Ordens „Pour le mérite“, Bayern verlieh ihm den Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft, kleinere Höfe folgten. Die Berliner Kgl. Akademie der Künste ernannte ihn zu ihrem auswärtigen Mitglied. Ganz besonders freute ihn die gleiche Ehrung im Jahre 1896 durch die Pariser Akademie; er hob hervor, wie sehr sparsam man dort mit der Aufnahme von Deutschen sei. Die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ ließ ihm 1893 zu seinem sechzigsten Geburtstage am 5. Mai durch A. Scharff eine goldene Medaille prägen und überreichen. Das bewegte ihn tief und veranlaßte ihn zu den Brahms'sch resignierten Worten: „Ich fühle mich durch die mir erwiesene große Ehre eher beschämt als erfreut: vor dreißig Jahren hätte ich Freude und die Verpflichtung empfunden, mich solcher Auszeichnung wert zu machen. Aber jetzt — ist's zu spät.“ Der Wiener Tonkünstlerverein hatte ihn schon vorher zu seinem Ehrenpräsidenten erwählt.

Das alles freute ihn und bereitete ihm nach seinem stillen, aber schweren Kampf um die Anerkennung als Komponist verdiente Genugtuung. Aber wie er niemals seinen Freunden und Kollegen gegenüber mit diesen Titeln und Ehrenzeichen prunkte, hat er sie auch niemals anders als ermutigende Verpflichtungen zu immer wertvollere künstlerische Arbeit aufgefaßt. Denn: „wenn mir eine hübsche Melodie einfällt, ist mir das lieber als ein Leopolds-Orden, und wenn sie gar eine Symphonie gelingen ließe, ist mir dies noch lieber als alle Ehrenbürgerrechte.“

Das Ende

Der untersetzte robuste Brahms, der Frühaufsteher, der als abgehärteter echter Hamburger Sommer und Winter bei offenen Fenstern schlief, glaubte selbst, ein hohes Alter erreichen zu können. Hanslicks Mahnung, beizeiten an die Abfassung eines Testaments zu denken, schlägt er 1892 in den Wind: „Ein Testament? — Ich bin ja ganz frisch und gesund!“ Als Freund Billroth heimgegangen, meint er noch: „Ich denke es mir schön, bei vollem Bewußtsein zu sterben, wohl vorbereitet auf das Ende der Dinge.“ Als aber Clara Schumann am 20. Mai 1896 starb, klagt er schon resignierter als vereinsamter Junggeselle: „Oft denke ich mir, ich bin zu beneiden, daß mir fast niemand mehr sterben kann, den ich so ganz vom innersten Herzen heraus liebe; es ist aber doch eigentlich häßlich, und man soll so was weder denken noch sagen . . . Istes denn ein Leben so allein? . . . Die einzige richtige Unsterblichkeit ist in den Kindern!“

Clara Schumanns Tod wurde wohl die indirekte Veranlassung zum beschleunigten Ausbruch seiner Todeskrankheit. Als sie starb, brauchte Brahms in Ischl die Kur. Als die Nachricht kam, eilte er in alter Treue zur Beerdigung nach Frankfurt. Doch, wie er Richard von Perger erzählte, unter erschwerenden Umständen: „Ich beeilte mich, noch rechtzeitig von Ischl aus zum Begräbnis einzutreffen, bestieg aber infolge meiner Kurzsichtigkeit oder Zerstreutheit in der Station Attnang einen Zug, der, statt nach Deutschland, nach Wien abging, und entdeckte erst während der Fahrt das Unheil. Natürlich traf ich bei der Leichenfeier (in Frankfurt) verspätet ein. (Brahms konnte seiner edlen Freundin erst zur Leichenfeier auf dem Bonner Friedhof am offenen Grabe die letzte Ehre erweisen.) Damals ist mir die Galle übergelaufen, und diese sieht man noch jetzt auf meinem Gesicht.“ So scherzte er; aber es sah, ohne daß er es ahnte, schon viel schlimmer mit ihm aus. In Ischl traf ihn sein vertrauter Freund, der hervorragende Laryngologe und Internist Dr. Leopold von Schrötter, ein Mitglied der Direktion der „Gesellschaft der Musikfreunde“, und stellte nach der Untersuchung eine gefährliche Entartung der Leber fest. Ein anderer Wiener Arzt riet ihm als „Leberleidendem“ die Karlsbader Kur. Am 2. September traf er, zwar schon matt und angegriffen, doch noch voll Humor und Laune, in der böhmischen

Sprudelstadt ein und nahm im zweiten Stock des einfachen und freundlichen Hauses „Zur Stadt Brüssel“ (seit dem 10. Juli 1898 „Zum Johannes Brahms“) in der Hirschensprunggasse Quartier. Alles gefällt ihm. „Ich bin meiner Gelbsucht dankbar,“ schreibt er bald an Freund Hanslick, „daß sie mich endlich in das berühmte Karlsbad bringt. Es begrüßten mich auch gleich so herrliche Tage, wie wir sie den ganzen Sommer nicht hatten. Dazu habe ich eine überaus reizende Wohnung bei allerliebsten Leuten, so daß ich höchst vergnügt bin.“ Hanslick hatte ihm einige Karlsbader Freunde zur Unterhaltung gesellt. „Die hiesigen Hanslickschen Kugeln“, scherzt er an Viktor von Miller, „drehen sich freundlich um mich — den nicht so dankbar empfänglichen Abseiter.“

In schrecklichen Gegensatz zu dieser goldenen Ahnungslosigkeit des Patienten steht der Befund des behandelnden Karlsbader Arztes nach dreiwöchiger Behandlung; er konstatiert eine „bedeutende Leberschwellung mit vollständigem Verschuß der Gallengänge“. Sie artete nach des Meisters Rückkehr nach Wien, Anfang Oktober, immer schneller in seines Vaters todbringende Krankheit, den Leberkrebs, aus. Die Wiener Ärzte erkannten sofort den Tatbestand, wagten aber zur Schonung des Kranken nicht, „den trostlosen Namen auszusprechen“.

Mit aller eisernen Energie seiner Natur kämpfte Brahms gegen den rapiden Verfall seiner Kräfte an. Er arbeitete nicht mehr, setzte aber, wenngleich mit immer größerer Anstrengung, seine gewohnten Spaziergänge fort, nahm wie bisher an geselligen Zusammenkünften beim Mittagessen und Abendtrunk teil, besuchte alle wichtigen Konzerte und nahm sogar noch an den mehrere Abende aufeinanderfolgenden Aufführungen teil, die ein Preisausschreiben des Tonkünstlervereins zur Gewinnung der besten Komposition für Blasinstrumente notwendig machte. Die straffe Haltung seines immer mehr abmagernden und verfallenden Körpers ließ nach, sein Gang wurde unsicher, seine Gesichtsfarbe, die schon 1895 seinen Züricher Freunden in ihrer bräunlichen, auf beginnende Blutzersetzung deutenden Tönung bedenklich aufgefallen war, fahlgelb; oft sah man ihn, wie Perger erzählt, auf seinem Sitz zusammenknicken und, das weiche Haupt an die Brust gelehnt, leise schlummern oder vom Mahl oder Gespräch ohne Abschied sich zurückziehen. Die Öffentlichkeit wurde

sich der Lebensgefahr, in der er schwebte, wohl eher bewußt wie er selbst. Denn immer heißer brandete ihre Liebe und Verehrung zu dem todkranken Meister in seine Loge hinauf. Am 9. November hört er seine vier Ernsten Gesänge zum erstenmal durch Stermans. Am 2. Januar 1897 hatte das Joachimquartett mit seinem G-dur-Streichquintett in seiner Anwesenheit einen glänzenden Erfolg. Am 17. Januar erweckten einige seiner a-cappella-Chöre im Gesellschaftskonzert unendlichen Jubel; das Publikum grüßte den Meister in seiner Loge in seiner prächtigen und spontanen österreichischen Herzlichkeit und Begeisterungsfähigkeit mit lautem Zuruf und Tücherschwenken. Noch herzergreifender gestaltete sich die Huldigung des musikalischen Wien — und wer ist dort nicht musikalisch? — bei der Wiederaufführung der vierten Symphonie durch die Philharmoniker am 7. März. Lassen wir Hanslick erzählen: „Man begann mit Brahms' vierter Symphonie in e-moll. Gleich nach dem ersten Satz erhob sich ein Beifallssturm, so anhaltend, daß Brahms endlich aus dem Hintergrund der Direktionsloge hervortreten und sich dankend verneigen mußte. Diese Ovation wiederholte sich nach jedem der vier Sätze und wollte nach dem Finale gar kein Ende nehmen. Es ging ein Schauer von Ehrfurcht und schmerzlichem Mitleid durch die ganze Versammlung, eine deutliche Ahnung, daß man die Leidensgestalt des geliebten kranken Meisters in dieser Saale zum letztenmal begrüße . . .“ Am 13. März hörte er einen Teil der neuen Operette „Die Göttin der Vernunft“ seines Freundes Strauß im Theater, und am 24. März war er noch bei Freunden zu Tisch. Immer noch schleppte er sich ins Freie, in den Volksgarten, um von der warmen, linden Vorfrühlingsluft Besserung zu erhoffen. Dann wurde ihm auch das Gehen unmöglich, und seine treuen Freunde, die Ehepaare Fabers, Millers und Fellingens, fuhren ihn im bequemen Wagen im Prater spazieren und hielten in rührender und aufopfernder Liebe alles von ihm fern, was ihn an den furchtbaren Ernst seines Zustandes erinnern konnte. Immer noch war er sich, aufs treueste und hingebendste von seiner Hauswirtin Frau Celestine Truxa gepflegt, dieses Ernstes nicht bewußt. Noch fünf Tage vor seinem Tod schrieb er an seine Stiefmutter: „Der Abwechslung wegen habe ich mich ein wenig hingelegt und kann daher unbequem schreiben. Sonst habe ich keine Angst, es hat sich nichts geändert,

und wie gewöhnlich habe ich nur Geduld nötig.“ Seine Hoffnung trog. Am 2. April verlor er das Bewußtsein. Er lag mit dem Gesicht zur Wand gekehrt, nahm fortan keine Nahrung zu sich und sprach kein Wort mehr. Am 3. April 1897 wandte er sich, wie Door erzählt, „mit einem jähen Ruck um, seine herrlichen blauen Augen bekamen einen gläsernen Stich, und zwei mächtige Zähren rollten sanft und langsam über seine Wangen herunter.“ Um 1/29 Uhr morgens ging er sanft und schmerzlos zur ewigen Ruhe ein.

*

Mit Wien und Österreich trauerte ganz Deutschland, fühlte die ganze musikalische Welt den unersetzlichen Verlust eines großen Künstlers. Der Magistrat der Stadt Wien stiftete ihm ein Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof in unmittelbarer Nähe der Gräber Beethovens und Schuberts und des Grabmonuments Mozarts. Die Leichenfeier am 6. April gestaltete sich zu einer tiefergreifenden Trauerkundgebung. Der Trauerzug — sechs der Leiche folgende und mit Blumen und Kränzen schwerbeladene Wagen in Begleitung von Leichendienern in der alten, in Wien gebräuchlichen spanischen Tracht — bewegte sich vom Sterbehaus durch eine gewaltige, Spalier bildende Volksmenge zum Musikvereinsgebäude. Hier, unter einem Trauerbaldachin am Portal, erwarteten die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde und der „Singverein“ ihren toten Meister, um ihm die letzte Ehre zur Ruhestätte zu geben. Der „Singverein“ sang ihm sein herzbewegendes Chorlied „Fahr wohl“ nach. Die Einsegnung der Leiche vollzog Pastor Zimmermann in der Protestantischen Kirche mit den schön und sinnig gewählten Bibelworten des Schlußsatzes im „Deutschen Requiem“: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an. Ja, der Geist spricht, daß sie ruhen von ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach.“ Dann bewegte sich der große Trauerzug dem herrlichen, außerhalb der Stadt gelegenen Währinger Zentralfriedhof zu. Und hier erfüllte sich abermals das, was Brahms bei der Bestattung Billroths zu Widmann bemerkte: „Ich wünschte, Sie könnten, wie ich, sehen, was es heißt, hier geliebt zu sein. Das kennen und können wir bei uns, bei sich nicht. So offen tragen wir unser Herz nicht, so schön und warm zeigt sich die Liebe nicht wie hier, vor allem beim besten Teil des Volkes (ich meine eben:

beim Volk, bei der Galerie!)“ und: „Nochmals möchte ich von den lieben Wienern anfangen, für die sonst eine schöne Leich' auch eine Haupthetz ist. In der ganzen unzählbaren Menschenmenge hätten Sie kein neugieriges, kein gleichgültiges Gesicht gesehen, auf jedem nur innigste Teilnahme und Liebe.“

Unter tiefem Leid ward der Sarg in die Grube versenkt; ein Chor sang das letzte Lebewohl. Der damalige Vorstand des Tonkünstlervereins und spätere Direktor und Bevollmächtigte der Gesellschaft der Musikfreunde, Dr. Richard von Perger, sprach die warmen Abschiedsworte:

„Dieser geheiligte Platz, dieses grünende Mausoleum deutscher Tonkunst, es wird nun auch die sterblichen Reste unseres erhabenen Zeitgenossen in seinen stillen, kühlen Grund aufnehmen. Er, der die ganze Welt so reich beschenkt und beglückt hat, was ist er zunächst uns Musikern gewesen! In dem Lichte, welches sein schöpferisches Genie, sein durchdringender Kunstverstand ausstrahlt, könnten wir so recht emporschauen zu seiner unvergleichlichen Meisterschaft, zu seiner hohen, unbeugsamen, künstlerischen Gesinnung; durch zahllose Wege und Irrwege, welche heute das Reich der Tonkunst durchkreuzen, leitete uns die Fackel, welche ihr erster Priester hoch und fest in Händen hielt. Würdige geistige Brüder fand er freilich erst heute an dieser Ruhestätte, in dieser Nachbarschaft, aber seinen mitlebenden Berufsgenossen war er trotz des großen Abstandes, der ihn über sie erhob, stets der einfache, teilnehmende Freund und Berater, ein Förderer aufstrebender Talente, ein sicherer und treuer Helfer in Not und Bedrängnis. Unsere Pflicht ist es, das heilige Vermächtnis des Meisters treu zu bewahren; geloben wir in seinem Sinne zu wirken, wie zu streiten. Seine Werke, schon jetzt Eigentum der kunstliebenden Menschheit, sollen durch unsere Arbeit immer mehr zu Ohren und Herzen dringen. Hier ruhest du nun, du Gottbegnadeter, in dieser großen ernsten Welteinsamkeit; die Lichtwolken ziehen über dir hinweg, und dein Unsterbliches zieht selig mit ihnen durch ewige Räume!“

Dann trat die Trauerversammlung an die offene Gruft. Die lebenswürdige Italienerin Alice Barbi, mit Hermine Spies wohl zu seinen Lebzeiten die Interpretin Brahms'scher Gesänge und herzlich verehrte Freundin des Meisters, war die erste, die zum Entschlafenen eine Hand voll Erde ins Grab hinabgleiten ließ.

Brahms hat ein rechtskräftiges Testament, wie wir schon sahen, nicht hinterlassen. Ein solches mit einem vertrauten Freund geplantes Dokument kam nicht zustande. Ein über sein ansehnliches Vermögen im großen verfügender Brief an seinen Berliner Verleger und Vermögensverwalter Fritz Simrock aus dem Jahre 1891 mußte an Testa-

ments Statt anerkannt werden. Leider ergaben sich infolge verwandtschaftlicher Erbensprüche ernste Verwicklungen und Anfechtungen. Ein Vergleich sprach sein Gesamtvermögen den Blutsverwandten, seine Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, seiner Hauswirtin Frau Truxa ein Legat, einigen musikalischen Vereinen (Liszt-Pensionsverein, Czerny-Verein, Gesellschaft der Musikfreunde) Vermögensteile zu, die bis zu dessen Tode Brahms' herzlich geliebtem Stiefbruder Fritz Schnack in Form einer Lebensrente zinstragend zugesprochen wurden.

*

Das erste Denkmal weihte dem Meister die dankbare Erinnerung und Verehrung des Meiningenschen Herzogspaares. Am Vortage des zweiten großen Meiningenschen Landesmusikfestes, dem 7. Oktober 1899, wurde im Englischen Garten Meiningens nach einer Festrede Joachims das schöne Denkmal von der Meisterhand Adolf Hildebrands enthüllt, das die überlebensgroße Porträtbüste des Komponisten in die Mitte einer großen halbrunden, an den vorderen Ecken in zwei frische Brunnen auslaufenden steinernen Bank stellt. Vier Jahre später, an des Meisters siebzigstem Geburtstag (7. Mai 1903), wurde das von Ilse Conrat geschaffene moderne Grabdenkmal auf dem Wiener Zentralfriedhof seiner Bestimmung feierlich übergeben. Der Meister blickt mit aufgestütztem Haupt sinnend in eine Partitur; die jungfräuliche Muse des Tondichters gibt im dahinterliegenden Relief seine Leier mit stiller Trauer den Himmlichen zurück, die — ein wenig künstlich konstruiert — den harmonischen Schleier der Töne herabwallen lassen, den ein Jüngling als Repräsentant der dankbaren Nachwelt mit ehrfürchtigem Kuß an die Lippen führt. Wieder fünf Jahre später, am 7. Mai 1908, wurde Rudolf Weyrs schönes und dekoratives Wiener Denkmal im Resselpark am Karlsplatz in der Nähe der ehemaligen Wohnung des Meisters enthüllt. Brahms, in ganzer Figur, sitzt sinnend auf einem Postament; die Muse, entzückt in die Leier greifend, ist ihm zu Füßen gelagert. Das tiefstinnigste und bedeutendste Brahms-Denkmal stellte Max Klinger 1909 am Eingang zur neuen Musikhalle in des Meisters Vaterstadt, Hamburg, auf, eine von den Genien der Tonkunst umrankte Porträtbüste. Kleinere Brahms-Denkmal in Gestalt von Porträtbüsten erheben sich in Preßbaum —

im Garten des ehemals Heingartnerschen, dann Ritter von Connevayschen Hauses in der Brentenmaisstraße, zur Erinnerung an den Sommer 1881, als Abguß des Meininger Originals, seit dem 4. Juni 1905 — und in Mürzzuschlag von der Hand Marie Fellingens zum Gedenken an des Meisters Sommeraufenthalt in dieser lieblichen Stadt an der Semmeringbahn in den Jahren 1884—86.

Ein Brahms-Museum dankt die Nachwelt der Freundschaft und Verehrung Viktor von Millers von Aichholz. Es steht in Gmunden gar lieblich hoch über dem Traunsee und im großen Park vor einem kleinen, von zierlichem, borkenem Brücklein überspannten Weiher versteckt gelegen. Es enthält in treuer Nachbildung die in Ischl vom Meister bewohnten und nun von den wertvollsten Autographen, Drucken, Bildern, Büsten, persönlichen Andenken aller Art usw. angefüllten Räume mit ihren Möbeln und lädengeschützten Fenstern und zeigt an der dicht von Efeu überwachsenen Außenwand Ernst Hegenbarths marmornes Brahms-Medaillonporträt.

DER MENSCH

Um Brahms als Menschen kennen zu lernen, müssen wir ihm in seiner Wohnung einen Besuch machen. Vor Mittag ist er mit ziemlicher Sicherheit immer zu Hause. Wir entschließen uns nicht ohne vorherige Anmeldung und ohne gewaltiges Herzklopfen dazu; denn sein Schüler Gustav Jenner hat uns mal erzählt, daß ein berühmter Künstler den als Beethovenisch unwirschen Grobian Verschrienen nur dann besucht habe, wenn er sicher wußte, daß er — nicht zu Hause war. Er hat uns auch freimütig erzählt, daß Brahms keineswegs gegen alle seine Besucher höflich war, daß er namentlich bei Besuchen fremder, dem Meister gleichgültiger oder unsympathischer Künstler die peinlichsten Szenen erlebte, und daß Brahms — wie auch Paul Kunz in seinen, zusammen mit Ernst Isler geschriebenen hübschen Thuner Brahms-Erinnerungen bestätigt — die schwere Kunst ganz ausgezeichnet verstand, neugierige Fremde, aufdringliche Autographenjäger und unwillkommene Besucher in kürzester Frist durch Grobheit und Sarkasmus wieder mit höchst verdutzten Gesichtern hinauszukomplimentieren.

Von 1862—65 und von 1867—71 ist Brahms in Wien gar oft, und immer mit Vorliebe in alte Häuser, umgezogen: vom Deutschen Hause in der Singerstraße in die „Goldspinnerin“ der Ungargasse, von der Novaragasse und Czerningasse zur Postgasse, immer innerhalb der ersten und zweiten Vorstadt. Dann ist er seit dem Januar 1872 seßhaft geworden: Auf der Wieden, Karls-gasse 4, dritter Stock, bei Fräulein Vogl und ihrer Nachfolgerin, der Redakteurs-Witwe Frau Dr. Celestine Truxa. Wir stehen vor dem dreistöckigen, schmucklosen Alt-Wiener Bürgerhause im Stil eines klassizistischen Neu-Empire, wohl aus dem Jahre 1830. Durch die Hausflur mit schadhaftem Holzboden und verschlossener, bunt ausgelegter Glastür zum Garten stolpern wir die dunkle, ausgetretene und gewundene Steintreppe zum dritten Stock hinauf. Kein Schild, kein Name, nur eine 8 über der Tür, ein Briefkästchen und ein Guckloch. Das Herzklopfen verstärkt sich. Wir ziehen die altmodische eiserne Klingel. Frau Truxa öffnet: „Herr von Brahms ist zu Hause“. Über eine kurze, durch zwei Fenster zur rechten Hand erleuchtete Diele führt sie uns unangemeldet, an der Küche zur linken Hand vorbei, nach guter alter Wiener Sitte direkt in Brahms' — Schlafzimmer. Rohrbachs Johann Sebastian Bach über dem Bett, die Haydn-Büste aus Alt-Wiener Biskuitporzellan auf dem Kachelofen, das einfache hölzerne Notenpult des Dirigenten der Gesellschaftskonzerte links in der Ecke zeigen sofort, wer hier wohnt. Während wir noch zögern, uns beklommen umschaun und darüber erstaunen, was denn wohl des alten Holländer van der Helsts großer „historischer Schinken“ des „Friedensschlusses zu Münster“ über dem nie benutzten, altmodisch geblümten Polstersofa mit der Musik zu tun hat, hören wir drinnen hinter der verhängten Glastür ein gewaltiges, eiliges Stapfen: Brahms eilt in Morgenschuhen ins Bibliothekzimmer, um zu Ehren der uns begleitenden Dame einen Rock anzuziehen. Denn für gewöhnlich hielt Brahms, wie alle viel mit ihrem Innenleben beschäftigten Menschen, nicht eben viel auf seine Kleidung und fühlte sich in seinen vier Wänden in Hauschuhen, Wollhemd ohne Krawatte und angeknöpftem weißen Kragen und Beinkleidern am wohlsten. Auf Reisen — wir erinnern uns, während wir auf ihn warten, schnell an Widmanns und Kunz' Mitteilungen — war ihm aller Table d'hôte- und aller Toilettenzwang

tief verhaßt. Er speiste da am liebsten in einfachen, gediegenen Wirtshausgärten, nahm es auch durchaus nicht übel, sondern war mit feinem Herzenstakt dankbar dafür, wenn ihm irgendeine bescheidene Musikkapelle in Thun oder sonstwo eine Frühmusik brachte und seine Ungarischen Tänze verzapfte. Er liebte in Wien wie im „Sommerland“ den weichen Filzhut mehr in der Hand, als auf dem Kopfe zu halten, hing sich eine bequeme lederne Reisetasche um und trug bei schlechtem Wetter einen noch altmodischeren blaugrünen Plaid um die Schultern, den er mit einer „ungeheuren Nadel“ auf der Brust zusammensteckte. Im übrigen kam er auch in seinem „Sommerland“ mit Wollhemd und leichter Lüsterjacke völlig aus.

Nun aber kommt er selbst und nötigt uns durch jene Glastür in das ebenso einfach möblierte Musik- und Wohnzimmer. Und weil er gerade morgen wieder nach Italien reisen will und daher sehr frohgelaunt ist, führt er uns mit „freundlich brummigem Gesicht“ zuerst weiter in seiner Wohnung herum. Die Hauptstücke des Musikzimmers sind der, Schumanns Flügel bald ablösende Streichersche Flügel, dazu ein altes, angeblich von Haydn stammendes Tafelklavier, der einfache Schreibtisch, darüber Lionardos dämonisch lächelnde „Mona Lisa“ in Calamattas Kupferstich und ein mit schöner persönlicher Widmung versehener Stich von Rietschels Doppelmedaillon Robert und Clara Schumanns, der einfache Frühstück- und Lesetisch vor dem braunen Ledersofa, darüber Rafaels Sixtinische Madonna in Steinles Stich, zur Seite ein geschnitzter Schaukelstuhl. Auf dem stets offenen Flügel stand in der Regel ein Band der großen Bach-Gesamtausgabe aufgeschlagen. Der Flügeldeckel wurde als „Auslegetisch“ benutzt; hier lagen in musterhaft ordentlichem „Aufbau“ Notizbücher, Schreibtäfelchen, Kalender, Zigarrenetuis, Augenläser, Portemonnaie, Uhr, Schlüssel, Reiseandenken, Sammelmappen, neu erschienene Bücher und Musikalien. An weiterem künstlerischen Schmuck enthielt dies Zimmer eine Klingersche Radierung, das Bildnis Cherubinis vom Meister des französischen Klassizismus, Ingres mit charakteristischerweise durch Tuch verhüllter, lorbeerkrönender Muse — „dieses Frauenzimmer mag ich nicht“, winkte Brahms seine Wirtin ab —, ein Schützscher Stich des Wiener Stefansdoms von 1792, Hogarths Händel in Turners Schabkunstblatt, Rafael Morghens

Stich nach Guido Renis Apollo im Sonnenwagen, den jungen Mendelssohn am Klavier, an Plastiken Beethovens Büsten nach Klein und Zumbusch und ein stets lorbeerbekröntes Bronzerelief von Bismarck.

Brahms war ein großer Patriot und ein glühender Verehrer des großen Schöpfers von Deutschlands Einheit. „Was der mir sagt, genügt mir, das glaube ich“, sagte er einmal zu Freund von der Leyen. Nie vergaß er, Bismarcks Reden oder Briefe in seine Reisetasche zu legen. Sein Schweizer Freund Widmann hat vom „gradezu leidenschaftlichen Patriotismus dieser ernsten Mannesseele“ das schöne Wort vom „getreuen Eckart des deutschen Volkes“ geprägt. Als getreuer Eckart seiner Nation nahm er nicht nur, gleich seinem großen Landsmann Hebbel, den regsten inneren Anteil an den Tagesfragen und Vorgängen des politischen Lebens, sondern er wachte und sorgte sich auch förmlich in aufrichtigem Kummer über mancherlei, ihm bedenklich erscheinende und die von Bismarck geschaffene deutsche Einheit vielleicht einmal gefährdende Vorkommnisse. Er konnte über die unausrottbaren deutschen politischen Nationalfehler der Eifersucht, der Kritik und der Zwietracht in lodernden Zorn geraten, wenn — so schrieb er einmal an Widmann — „die Nörgeleien im Parlamente an all' dem Großen zu mäkeln und zu markten begannen, das die von derselben Generation erlebte und scheinbar so bald vergessene Heldenzeit geschaffen hatte“, und bedauerte nichts mehr, als in seiner Jugend nicht gedient zu haben. Als sein junger Landsmann und Schüler Gustav Jenner zu seinem Regiment nach Schleswig fährt, nimmt er in Hamburg mit den Worten Abschied: „Ich kann nicht sagen, wie ich Sie beneide. Wäre ich nur noch so jung wie Sie, ich ginge gleich mit Ihnen. Auch darum bin ich gekommen“. Wie gern er Bücher über deutsche Geschichte, über die großen deutschen Kriege las, werden wir gleich sehen. Auch hier hat Widmann uns eine hübsche Einzelheit überliefert. Als dieser ihm Weihnachten 1895 für die beiden Jungens seiner Haushälterin eine Geschichte des Deutsch-Französischen Krieges für die reifere Jugend sandte, gesteht er ihm bald darauf: „In dem Buche von anno 70 habe ich gleich mit Eifer gelesen, als ob ich von einem Moltke und allen jenen Ereignissen noch garnichts gewußt hätte“.

Brahms verehrte gleich Bülow, doch mit größerem Recht, auch

drei „große B“: Bach, Beethoven, Bismarck. Das Triumphlied, die Fest- und Gedenksprüche waren für ihn keine Gelegenheitskompositionen; er machte nicht mit selbstischen Nebengedanken in Patriotismus, wie leider so viele unserer deutschen Komponisten im Weltkrieg, sondern ihm waren Liebe zu Vaterland und Volk, Kaiser und Heer inneres Bedürfnis, Herzenssache. Schrieb er vaterländische Musik, so gab er den unmittelbaren Niederschlag seiner eigenen, immer kräftig in ihm lebenden vaterländischen Gefühle und Empfindungen, Freuden, Mahnungen und Besorgnisse. Nur in einem unterschieden sie sich gewaltig von denen Hebbels: sie waren nicht nur durchaus konservativ und kaiserlich-monarchisch, sondern sie kannten auch keinerlei Bedenken und Zweifel. Kritik am Deutschen Kaiser, am alten wie am jungen, nahm er selbst dem besten Freunde tödlich übel. Um ein kleines drohte einmal darüber seine herzliche Freundschaft mit Widmann in die Brüche zu gehen. Nach heftigen Diskussionen zwischen beiden über die Vor- und Nachteile monarchischer oder republikanischer Staatsform wurde Gottfried Keller von Widmann als „Schiedsrichter“ angerufen. In seiner Antwort an ihn klingt ein leiser ironischer Unterton: „Jetzt hängt der Sohn freier Städte (Brahms) nach achtzehn kurzen Jahren so pathetisch am Kaiser und dessen Haus, wie es zur alten, großen Zeit (1870/71) kaum je der Fall war“. Wir sehen: Brahms' Staatsideal war das konservative Bismarcksche der deutschen Reichseinheit mit Preußen als norddeutscher Vormacht. Auch mit ihm vertrat er das bürgerliche Ideal seiner Zeit.

Den Beschluß der Einrichtung des Musik- und Wohnzimmers machte: — was nicht zu vergessen! — zwei vollständige Kaffeeservices. Durchgehend seitwärts lag das Bibliothekzimmer, dessen Bücherei sofort zeigte, daß hier kein gewöhnlicher „Musikant“ von leider gewohnter allgemeiner Unbildung, sondern ein hochgebildeter, in allen Kunst- und Wissensgebieten ungewöhnlich belesener und das gewaltige Gebiet der Literatur bis in die entlegensten Zeiten überlegen beherrschender großer Musiker wohnte. Denn Brahms', in einem vierteiligen, die ganze lange Zimmerwand einnehmende Bibliothek war nicht eben sehr groß, doch reich an kostbaren alten Musikbüchern, Autographen, Raritäten, Kupfern, Radierungen, Bildermappen usw.

Was las Brahms? Um das nachzuprüfen, setzen wir uns mit ihm ein Weilchen in einen der beiden, uns aus dem Schlafzimmer schon bekannten geblühten Polsterstühle und lassen im behaglichen Plaudern unsren Blick die fünf langen Regale auf und ab wandern. Ein paar Lieblingsdichter haben wir schon in seinem Freundeskreise kennen gelernt: Gustav Freytag, den Meister des älteren deutschen kulturgeschichtlichen Romans, Paul Heyse, den feinsinnigen Münchener Lyriker und Meister der deutschen, gern italienisierenden Novelle, Gottfried Keller, den größten Dichter der Schweiz. Zu Freytag zog ihn sein historischer Sinn und seine innige Liebe zu deutscher Geschichte und deutschem Bürgertum, zu Heyse seine Liebe zu Italien und sein klassischer Formensinn, zu Keller sein tiefes, gesundes und männlich-rauhes Menschentum, sein Sinn für volkstümlichen Humor. Der deutsche Patriot sammelte vierundzwanzig Jahrgänge seines geliebten satirisch-humoristischen „Kladderadatsch“ — sie häuften sich dort im Kleiderschrank in der Zimmerecke auf — und las besonders gern in historischen Werken über die deutschen Kriege und in Parlamentsverhandlungen. Brahms war, wie uns Widmann berichtet, kein Freund von modernen Neuheiten; er las lieber wertvolle ältere Bücher zum zweiten und dritten Male. Dabei versenkte er sich nicht allein immer wieder in unsre großen deutschen und deutsch-österreichischen Dichter, Grillparzer mit besonderer Liebe eingeschlossen, sondern er hatte auch noch von Kindheit auf ganz besondere Neigungen. Einmal war er als guter Protestant ein großer Verehrer von Luthers Bibelübersetzung und Tischreden. Dann liebte er es, sich in der Volksdichtung aller Völker eingehend umzusehen. Arnim-Brenanos „Des Knaben Wunderhorn“, Grimms deutsche Sagen und Märchen, die deutschen Volksbücher, Volkssagen und Volkslieder, Herders „Stimmen der Völker“ waren Stamm- und Hauptbücher seiner Bibliothek, die einen großen Teil seines Schaffens entscheidend bestimmten. Unter den älteren Romantikern zogen ihn E. T. A. Hoffmann und Achim von Arnim besonders an. Zu seinen deutschen Volksbüchern rechnete er auch so „schwere“ Werke deutscher Sprachwissenschaft, wie Grimms großes deutsches Wörterbuch. Zur Erholung und Phantasieanregung las er gern in der Geschichte seiner Vaterstadt Hamburg, in interessanten Reisebeschreibungen (Nordpolfahrten, Stanleys Afrikareisen u. a.) und machte gar kein Hehl

daraus, daß Defoes klassischer „Robinson“ sich die zärtliche Liebe des Kindes, wie auch des reifen Mannes erhielt. Wer näher zusah, konnte aber auch mancherlei literarische Curiosa und Specifica aus dem 17. und 18. Jahrhundert, wie Rollenhagens „Froschmäusler“, Prätorius' „Weltbegebenheiten“, Le Sages „Gil Blas“, Flemmings „Teutsche Poemata“, Klingers „Sturm und Drang“, Printz' „Musicus vexatus“ u. v. a. in schönen und seltenen alten Drucken entdecken.

Das ist nur eine schnelle „Bestandaufnahme“. Aber sie ist charakteristisch genug. Wir sehen: auch auf dem Gebiet der Literatur verleugnet Brahms seine im Grunde konservative und kerngesunde Natur nicht. Er verlangt von seinen Büchern durchaus Positives, Geistiges, Formschönes, Klares und Bildendes. Er fordert selbst von der unterhaltenden und humoristischen Literatur einen innerlich starken, belehrenden und geistigen Kern. Gleichwohl kannte Brahms die moderne Literatur seinerzeit sehr genau — er war sogar einer der eifrigsten Schauspiel-„Premierentiger“ des Burgtheaters — und kam ihr auch ohne jedes Vorurteil mit dem aufrichtigsten Wunsche innerer Bereicherung, Erwärmung und Anregung zu künstlerischem Schaffen entgegen. Dies blieb allerdings aus und mußte bei dem strengen idealistischen Klassizismus seiner Kunst und edlen Zurückhaltung und Geistigkeit seiner Natur ausbleiben, die in allem auf Harmonie zwischen Form und Inhalt, abgeklärte Ruhe und Reife der Empfindungen, Bändigung der Leidenschaften, verschleierte Resignation, kurz, auf edles „Maß in allen Dingen“ drang und mit ihrer gesunden Männlichkeit in der ungesunden Hysterie und nervösen Unrast gewisser moderner literarischer Strömungen keinen Wurzelboden finden konnte. Trotzdem hütete er sich doch klug vor scharfen subjektiven Verdammungsurteilen und entschuldigte seine reservierte Stellung zur Moderne gleich bescheiden und ehrlich damit, daß seine Kritik auf diesem Grenzgebiet nur so eine Empfindung sei und er hiervon nichts verstehe.

Ein Stehpult für den Komponisten, Cornelius' Apokalyptische Reiter zwischen den beiden Fenstern und seine am rechten Fenster stets zu sofortigem Gebrauch aufgestapelten Reisekoffer und Taschen vervollständigten die einfache Einrichtung des Bibliothekzimmers. Musik- und Bibliothekzimmer schauten durch die stets geschlossenen Fenster über den weiten Karlsplatz mit der kupfergrünen Kuppel

der schönen barocken Karlskirche Fischers von Erlach hinüber, sein Schlafzimmer mit den Tag und Nacht geöffneten Fenstern ging nach den, von einem mächtigen und seinen Wipfel fast bis zu Brahms' Wohnung hinaufreckenden Nußbaum überragten verwilderten Hofgärten der Nachbarhäuser und der „Technik“. Den altmodisch quadrierten, blanken Parkettboden deckten nur im Musikzimmer spärliche Teppiche.

Schon dieser flüchtige Gang durch seine Wohnung eröffnet einige charakteristische Perspektiven. Denn der enge Zusammenhang zwischen dem einfachen, alles behaglichen, üppigen „Komforts“ so völlig entbehrenden „Sachlichkeitsstil“ dieser Wohnungseinrichtung und der robust-gesunden Lebensführung des Menschen springt ohne weiteres in die Augen. Ebensowenig kann der Zusammenhang zwischen der Bevorzugung der zeichnerischen oder architektonischen Schwarz-Weiß-Stiche und Radierungen vor farbigen Originalen oder Nachbildungen im Bildschmuck und dem Meister einer ebenfalls architektonisch-zeichnerisch gewandten, neuklassischen Kunst unmöglich ganz verkannt werden.

Und nun, wo wir uns — die Gäste stets auf dem braunen Ledersofa oder im geschnitzten Schaukelstuhl, der Meister ihnen gegenüber auf einfachem Rohrstuhl — gemütlich gegenüber sitzen, und der Wirt uns in seiner unwiderstehlich herzlichen, ungezwungenen und freundlich „aufgetauten“ Art mit sofort bereitetem duftenden Mokka und Havannazigarren regaliert, können wir auch die neugierigen Fragen beantworten: wie sah Brahms aus?

Dem jungen Hamburger Klavierlehrer Brahms vor 1853 fehlte nach Walter Hübbe „das äußerlich Imponierende noch gänzlich. Er hatte etwas Schüchternes, Verlegenes, Unfreies an sich“ und zeigte eine schlanke Figur, die „nicht gerade festen Schrittes mit etwas vorgebeugter Körperhaltung und etwas wackelndem Cylinder“ durch die Straßen ging und daher sofort von den bösen Hamburger Buben „Brahmbessen“ (Ginsterbesen) getauft wurde. Die liebevolle Erscheinung des Jünglings Brahms, wie sie de Laurens malte, hat uns Ehrlich mit wenigen Strichen gezeichnet: „Wer sollte begreifen, daß der heute (1893) so behäbige Herr mit den starken Zügen, dem großen Vollbart und dem ernstesten, selbstbewußten, mitunter rücksichtslosen Gebaren und der manchmal recht

derben Rede im Jahre 1853 ein ganz schwächtiger Jüngling war, dessen zartes, blasses, bartloses Gesicht schwärmerischen Ausdruck zeigte, der mit sanfter Stimme und ohne die mindeste Geziertheit in poetischen Ausdrücken sprach, sich auf seinen Manuskripten Joh. Kreisler jun. nannte und vollkommen der Beschreibung Joachims entsprach: »Rein wie Demant, weich wie Schnee!« Franz Wüllner, der den Zwanzigjährigen im Sommer 1853 in Mehlem bei Bonn kennen lernt, beschreibt ihn als einen „schlanken Jüngling mit langem blonden Haar und einem wahren Johanniskopf, dem Energie und Geist aus den Augen blitzten“. Albert Dietrich fügt diesem Bilde des „lieben herrlichen Menschen“ hinzu: „Und nun führte er (Schumann) mir den jugendlichen, so interessant wie eigenartig aussehenden jungen Musiker zu, der in seiner noch beinahe knabenhaften Erscheinung, mit seiner hellen Stimme, den langen blonden Haaren, in seinem schlichten grauen Sommerröckchen einen höchst anziehenden Eindruck machte. Besonders schön war an ihm der energische, charakteristische Mund und der ernste, tiefe Blick, in dem sein ganzes geniales Wesen sich aussprach.“ Henry Schradieck in Hamburg endlich vollendet es mit Erinnerungen an fröhliche Wander- und Badefahrten, zu denen sich der „äußerst frische Jüngling“ Brahms gern mit ihm zusammenfand. Anton Door, der Brahms gleichfalls Mitte der fünfziger Jahre mit Clara Schumann und Joachim in Danzig hörte, bestätigt seine Ausführungen. Ihm imponiert an dem schlanken jungen Mann mit langen blonden Haaren, der damals auf seinem Wege zu den langen schweren Zigarren erst bei den Zigaretten angekommen war, namentlich die stolz abweisende Art, mit der er im Hintergrund des Zimmers fortwährend auf und ab geht, ohne sich im geringsten um seine Anwesenheit zu bekümmern.

Der Kopf des jungen Brahms zeigt niedersächsischen Typus: längliche Kopfform, blondes, weich herabwallendes Haar, tiefliegende treuherzige, kindlich-gute und träumerisch-ersonnen blickende Augen von heller, klarer und eigentümlich strahlender Bläue, hohe, schön gewölbte Stirn, grade charaktervolle Nase, feine und im Profil fast mädchenhaft zarte Züge, herb und energisch geschnittener Mund und Lippen, die sich bei scharfen und wegwerfenden Worten so leicht zu Spott schürzen konnten, rosige Wangen. Dazu im Knaben- und Jünglingsalter eine auffallend helle und sehr schöne Sopran-

stimme, die er durch vieles Singen in der Mutationszeit verkümmern ließ und dann mit eiserner Willenskraft durch heiseres Sprechen derart zur „männlichen Tiefe“ herabdrückte, daß er im Mannesalter nur noch mit „total gebrochener rauher Stimme“ (Heuberger) singen konnte.

Den etwa dreißigjährigen Brahms hat am schönsten sein Schweizer Freund Widmann beschrieben: „Brahms, damals im dreiunddreißigsten Lebensjahre stehend, machte mir nicht nur durch sein gewaltiges Klavierspiel, mit dem sich noch so brillante Virtuosenkunst nicht vergleichen ließ, sondern auch durch seine persönliche Erscheinung sofort den Eindruck einer machtvollen Individualität. Zwar die kurze, gedrungene Figur, die fast semmelblonden Haare, die vorgeschobene Unterlippe, die dem bartlosen Jünglingsgesicht einen etwas spöttischen Ausdruck gab, waren in die Augen fallende Eigentümlichkeiten, die eher mißfallen konnten; aber die ganze Erscheinung war gleichsam in Kraft getaucht. Die löwenhaft breite Brust, die herkulischen Schultern, das mächtige Haupt, das der Spielende manchmal mit energischem Ruck zurückwarf, die gedankenvolle, schöne, wie von innerer Erleuchtung glänzende Stirn und die zwischen den blonden Wimpern ein wunderbares Feuer vorsprühenden germanischen Augen verrieten eine künstlerische Persönlichkeit, die bis in die Fingerspitzen hinein mit genialem Fluidum geladen zu sein schien. Auch lag etwas zuversichtlich Sieghaftes in diesem Antlitz, die strahlende Heiterkeit eines in seiner Kunstübung glücklichen Geistes, so daß mir, während ich kein Auge von dem so mächtig in die Klaviatur greifenden jungen Meister verwandte, die Worte Iphigeniens von den Olympischen durch den Sinn gingen:

„Sie aber, sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen.
Sie schreiten von Bergen
Zu Bergen hinüber . . .“

Dieser bartlose, etwa dreißigjährige Johannes, nach Richard Heuberger „ein blonder, hagerer Mann von ausgesprochenem Professorentypus“, erregte in Zürich das Erstaunen der dortigen Freunde ob seiner robusten Gesundheit. Wie so manche bedeutende geistige Menschen konnte er, auch am Tage und im Freien wie im Zimmer

jederzeit ein Schläfchen nachholen, und selbst nachts verschlug es ihm gar nichts, wenn er einmal gezwungen war, sein Lager bei Freunden auf dem Sofa oder — unter dem Flügel aufzuschlagen. Der bartlose Brahms wandelt sich seit dem Pörtschacher Sommer 1878 in einen stämmigen gereiften Mann mit üppigem, im zunehmenden Alter silbern sich färbenden Haupthaar und wallendem Voll- und Schnurrbart. „Mit rasiertem Kinn wird man für einen Schauspieler oder einen Pfaffen gehalten,“ sagt Brahms in Preßbaum 1881 zu Widmann. Brahms, der sich bis ins Alter hinein die niederdeutsche Lust an harmlosen Neckereien und „Jungenstreichern“ bewahrte, nutzte diese „einschneidende äußere Wandlung“ zu einem köstlichen Spaß. Er ließ sich der Stammkneipe von einem eingeweihten Freunde als „Kapellmeister Müller aus Braunschweig“ vorstellen. Und siehe da: er war derart unkenntlich geworden und wußte sein Inkognito auch in kurzen und abgerissenen Sätzen so geschickt zu wahren, daß Nottebohm, der doch täglich mit ihm sprach, sich den ganzen Abend bei ihm angelegentlichst nach den Braunschweiger Verhältnissen erkundigte!

Die Bilder aus den achtziger Jahren zeigen nun den uns allen wohlbekannten bedeutenden, schönen und idealistischen deutschen Künstlerkopf, bis der Vollbart im Gegensatz zum halb fuchsroten, halb grauen Schnurrbart sich immer silberner färbt und eine behagliche Wohlbeleibtheit Platz greift. So erscheint Brahms Jenner bereits 1887 in Leipzig als „kleiner rundlicher Herr“, dem damals jungen Enkel Clara Schumanns, Ferdinand, 1894 als „kleiner korpulenter Herr mit schon etwas ergrautem Vollbart“. Immer aber war es der markante, edle und bedeutende Kopf, der alles übrige vergessen ließ, der die Italiener in ihm, dem gelegentlich im Eisenbahnwagen Entschlummerten, bald den „uomo di genio“, bald, wie den Custoden in Palermos San Giovanni degli Eremiti, ihren „venerabile generale Garibaldi“ sehen ließ; immer waren es die strahlenden blauen Augen, die sich so leicht vor Freude, vor Abschiedsschmerz mit Tränen der Rührung füllten und so liebevoll und gütig auf Kindern ruhen konnten.

Brahms' Statur war im Knaben- und Jünglingsalter schlank, im Mannesalter untersetzt und kräftig. Auf der Straße pflegte er im Überzieher, mit steifem und rundem schwarzen oder weichen Künst-

ler-Schlapphut auf dem Kopf oder in der Hand und dem nie fehlenden großen Glimmstengel im Mund, den Zwicker auf der Nase — er war überaus kurzsichtig — mit kleinen, raschen Schritten, gern auf dem Rücken gekreuzten Armen und scharf vorwärts in die Weite blickenden Augen ein wenig schnaufend einherzutrotten und ganz von fern eine Beethoven-Silhouette darzubieten.

Wie die langen, fürchterlich schweren Zigarren, liebte er den selbstbereiteten, starken schwarzen Mokka-Kaffee, dessen „Rohstoff“ ihm in der Regel seine Verehrerinnen spendeten; so war ihm das Frühstück die liebste und wichtigste Mahlzeit. Diesen Kaffee konnte er zu jeder Tageszeit trinken; ja, er behauptete, nach noch so schwerem Abendessen vorzüglich zu schlafen, wenn er ihm noch eine Tasse sehr starken Kaffees — Rezept: so viel Bohnen wie sonst für zehn Tassen — nachschickte. — In Wien komponierte er selten, und immer am Stehpult, nie am Klavier; aus der Sommerfrische brachte er fast alles schon in Reinschrift nach Hause. Sein Junggesellen-Tageslauf war denkbar einfach und regelmäßig. Er stand außerordentlich früh, in den Sommerferien oft schon um fünf Uhr, auf und arbeitete ohne Unterbrechung bis zur Mittagszeit. Um halb ein Uhr ging er zum Essen in den „Roten Igel“. Der Kaffee wurde dort oder im Stadtpark genommen, und dann ein längerer Spaziergang, meist in den Prater, oft aber auch über Land und in den Wiener Wald, gemacht. Brahms hat sich als Sohn des Volkes und echter Niederdeutscher den innigen und engen Zusammenhang mit der Natur und die ehrfürchtige Liebe und Bewunderung ihrer Schönheiten bis in sein Alter hinein treu bewahrt. Solange ihm nicht die zunehmende Leibesfülle beschwerlich wurde, war er zudem ein begeisterter Tourist, ein, wie Door seufzend gesteht, „gefürchteter Dauerläufer“, der alle Freunde in jüngeren und mittleren Jahren in Grund und Boden lief.

Abends, nach häufigerem Konzert- und Opernbesuch, suchte er seinen alten Stammtisch im niederen Hinterstübchen des „Roten Igel“ — seiner felsenfesten Überzeugung nach der beste und billigste alte Wiener Gasthof zwischen Wildpretmarkt und Tuchlauben, der zudem für den Musiker durch die überlieferten Besuche Beethovens und die 1831—69 der „Gesellschaft der Musikfreunde“ gehörenden Säle im ersten Stock geheiligt war — zum Abendtrunk auf. Hier

traf er sich mit seinen vertrauten Freunden, mit Hanslick, Kalbeck, Door, Pohl, Brüll, Rottenberg, Nottebohm u. a. War er nicht im „Roten Igel“ zu finden, so saß er — zumal 1875—81 — am Stammtisch in der Pilsener Bierhalle bei Gause in der Johannisgasse. Brahms war, wenngleich ein guter Esser und trinkfester Mann, im Essen und Trinken gleich mäßig, einfach und bedürfnislos. Wie Jenner ausdrücklich berichtet und allem bösen Klatsch damit von vornherein die Spitze abbricht, kostete sein Mittagessen, einen Viertel-liter Roten oder ein kleines Glas Pilsner eingeschlossen, selten mehr als siebenzig bis achtzig Kreuzer. Diese durchaus bürgerliche Genügsamkeit und Bedürfnislosigkeit, die Dietrich schon an dem Dreißigjährigen mit Rührung in Oldenburg bemerkt, war ein schönes volkstümliches Erbteil seiner einfachen Eltern. In Gesellschaft und auf Reisen war er der heiterste und dankbarste Tischgast. Doch auch hier verlangte seine gesunde Eblust keine Delikatessen, sondern gute, solide bürgerliche Hauskost.

Von Kind auf war Brahms ein durchaus männlicher Charakter. Im Jünglingsalter kündigt sich die spätere wachsende äußere Herbigkeit in seinem frisch-gesunden Wesen bereits leise an; Dietrich hat es kurz beschrieben: „Im Verkehr mit Seinesgleichen war er munter, bisweilen auch übermütig, derb und voll toller Einfälle. Wenn er zu mir die Treppe hinauf kam, so geschah es in jugendlichem Ungestüm, mit beiden Fäusten pochte er an die Tür, und ohne Antwort abzuwarten stürmte er herein.“ Er hat aber auch schon ausdrücklich betont, daß der junge Brahms „bei seiner Tiefe gesund, frisch und heiter, durchaus unberührt von modern krankhaftem Wesen“ war.

Diese innere und äußere Gesundheit des Kindes aus dem Volke hat sich Brahms sein Leben lang erhalten. Nur hat sie sich mit zunehmendem Alter äußerlich mehr und mehr zur herb-verschlossenen Männlichkeit entwickelt. Äußerlich — denn gerade dieser äußere Ausdruck hat hauptsächlich das Märchen vom „herben Brahms“ geschaffen. Wie grundfalsch und einseitig es den Komponisten zeichnet, werden wir im zweiten Teile dieses Buches sehen. Wie falsch aber auch den Menschen, belegen die Erinnerungen seiner Freunde auf Schritt und Tritt. Brahms war im Grunde eine sehr weiche Natur. Hier ein paar Beispiele: Ein herrlicher Parmeggiano in der Galerie

zu Parma, die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Jesuskinde, rührte ihn, wie Widmann erzählt, durch die holdselige Anmut der vielen, dicht aneinander geschmiegt blonden Mädchen- und Kinder- gesichter zu Tränen bei vor Ergriffenheit glühender Stirn. Bei einer vollendet schönen Aufführung seines Gesanges der Parzen in Krefeld liefen ihm — so berichtet von der Leyen — die hellen Tränen der Rührung und Freude über die Wangen. Demselben Freunde hat Brahms einmal gestanden, daß ihm, wenn er Goethes „Geschwister“ sehe oder lese, bei jedem Wort vor Rührung die Tränen in den Augen ständen. Widmann teilt uns mit, daß Brahms den klassischen alt-schwäbischen Dorfroman „Der Sonnenwirt“ des edlen Hermann Kurz nicht habe zu Ende lesen können, da ihm die düstere Tragik des Schicksals eines von Natur gutherzigen und begabten Bauernsohnes, den die Menschen, vom schwachen Vater und der bösen Stiefmutter angefangen, mit Naturnotwendigkeit Schritt um Schritt den Zigeunern als Dieb und Mörder in die Arme treiben, allzu tief zu Herzen gegangen sei. Wenn er von seinen besten Freunden Abschied nahm, standen ihm stets die hellen Tränen in den Augen. Als Clara Schumanns Sarg in der Grabkapelle aufgebahrt stand, trat er hinter die zu erstem Schmuck aufgestellten Lorbeerbäume, fiel seinem Freunde von der Leyen schluchzend um den Hals und weinte sich bei ihm aus. Diese Weichheit einer echten, tief und edel angelegten norddeutschen Gefühls- und Gemütsnatur nahm mit der Hilflosigkeit und Mattigkeit, in die ihn seine letzte, todbringende Krankheit versetzte, mit Doors Worten „beinahe beängstigend“ zu. Er folgte nun ganz ohne Besinnen seinem guten Herzen, ihm nahestehende Menschen zu beschenken und war für ihre kleinsten Aufmerksamkeiten dankbar wie ein Kind.

Das wird hoffentlich genügen, um das gedanken- und kritiklos weitererzählte Märlein vom „herben Brahms“ auch beim Menschen ein für allemal zu zerstören. Seine Entstehung ist ja glaubhaft genug. Da auf die Menschen zunächst immer nur das Äußere wirkt, und dieses Äußere sich bei Brahms künstlerisch in der herb erscheinenden norddeutschen Stimmung, menschlich in der Maske einer robusten und rauhen, streitbaren und spottlustigen Männlichkeit gab, so prägte man in Unkenntnis über die wahre, deutsch-gemütvolle und weich-gefühlsgesättigte Natur des Menschen und im Unvermögen, sie auch im schaffenden Künstler richtig zu erkennen, vorschnell das Wort vom

herben Brahms. Er war zudem, wie Heuberger fein betont, „eine schamhafte Natur, die gerade jede weichere Regung fast ängstlich vor der Welt verbarg“, und so haben die meisten „mehr Ernst als Güte an ihm wahrgenommen“.

Je älter Brahms wurde, desto reiner traten, wie das immer so ist, die stammesartigen, Hamburgisch-niederdeutschen Charakterzüge auch in seiner Sprechweise hervor. Sie war kurz, energisch die Worte hervorstoßend, abgerissen, mehr andeutend als ausführend, mit scharfer Betonung der ersten Silben und, nach niederdeutsch beharrender Art, selbst nach jahrzehntelangem Aufenthalt in Wien noch in durchaus norddeutsch-Hamburgischem Tonfall. Ganz und gar kein Redner — abermals ein niederdeutscher Zug — sprach er am schwersten, verletzendsten und wegwerfendsten, ja, bis zu einem regelrechten Zorn über die eigene Verlegenheit gesteigert, über seine eignen Werke und entzog sich im Gegensatz zu den meisten großen Musikern, namentlich auch zu Schumann, gern der Unterhaltung, wenn die Rede auf Musik oder ein Musikstück kam. In größerer Gesellschaft oder in offziellem Kreise war er sehr zurückhaltend und hörte sehr aufmerksam zu. Fesselte ihn aber dann ein Gegenstand, so beteiligte er sich ungemein lebhaft mit nicht vielen, aber sehr treffenden und wohlüberlegten Worten am Gespräch. Seine Bewegungen blieben aber auch hier sehr ruhig und gemessen. In vertrauter Fest- und Tafelrunde war er heiter und witzig; seinen außerordentlichen Geist merkte man erst dann, wenn tiefere Saiten des Gesprächs angeschlagen wurden. Bei solchen Gelegenheiten — die Schweizer wissen von ihren Züricher Tonhalle-Festen davon zu erzählen — gab er sich „aufgeknöpft“ wie Beethoven, fröhlich und zwanglos mit den Fröhlichen, galant und liebenswürdig mit schönen Frauen und, so mäßig er sonst war, trinkfest mit den Trinkfesten. Da konnte es denn vorkommen, wie in Zürich, daß das heimische Fäblein „Sausser“ ihn weit mehr interessierte, wie sein eigenes, von Joachim und Genossen zum Vortrag geplantes Klavierquintett, oder daß er, wie in Wien, am großen Festabend des Wiener Tonkünstlerversins zu Ehren Liszts und Rubinsteins das gemütliche untere Ende der Riesentafel beim „jungen Volk“ durchaus und unerschütterlich dem offiziösen oberen in unmittelbarer Nähe der gefeierten Festgäste vorzog. Beides war nur ein Ausdruck seiner

tiefeingewurzelten, wieder echt niederdeutschen Abneigung, sich irgendwie „feierlich“ gespreizt als unnahbarer großer Mensch und Künstler zu geben, etwas Besonderes „aus sich zu machen“. Vielmehr fühlt er sich auch an jener Festtafel durchaus nur als Musiker unter gleichberechtigten Musikern und macht, wie Perger erzählt, seiner Mißbilligung über alles exklusive Lisztsche und Rubinsteinsche Maestro-Gepränge den zu ihm entsandten Ausschußräten gegenüber ostentativ genug Luft: „Ach was, hier gibt's keine Faxenmacherei und keine Rangklassen wie an einem Fürstentische; wir sind Musiker unter uns, Sie, der Herr X, und Sie, der Herr Y, und ich bin der Herr Brahms.“

Eine herzliche und zu seinem eigenen Schaden oft drastisch genug geäußerte verachtungsvolle Abneigung hatte er gegen alles aufdringlich neugierige berufsmäßige Journalisten- und Ausfragertum, alle Autographenjäger, alle Widmungen und alle — porträtierenden Maler und Bildhauer. Brahms machte sich tausend und aber tausend Feinde unter den Zeitungsschreibern; der Tagesruhm einer Zeitungsberühmtheit galt ihm mit Recht nichts. Autographen waren ihm nur mit groß Macht und viel List abzulocken; am aussichtsreichsten auf Reisen und dann, wenn er einmal in fröhlicher Festlaune war. Aber auch da hielt es schwer, so schwer, wie ihm in seinem Sommeraufenthalt ohne seinen Willen etwas am Flügel „empfehlungshalber vorspielen“ zu wollen. Er war, wie Jenner und Widmann berichten, sogar den raffiniertesten Kniffen der leidenschaftlichsten Autographenjäger gewachsen. Da passierten denn oft die drolligsten Dinge. So bestellte eine unbekannte Dame in Kapstadt Jahr für Jahr bei ihm „einen seiner weltbekannten, vortrefflichen Wiener Flügel“, oder eine Solinger Stahlwarenfirma drohte ihm, daß die von ihm bestellte Sendung von zehn Dutzend echten Solinger Klingen in den nächsten Tagen bei ihm eintreffen, und der Betrag demnächst durch Postnachnahme erhoben würde. Brahms durchschaute beides und — schwieg. Mit den Widmungen seiner eigenen Werke war er äußerst sparsam. Von seinen einhundertzweiundzwanzig, mit Opuszahlen versehenen Kompositionen hat er nur neunundzwanzig, also knapp den vierten Teil, mit Widmungen versehen. Noch schwieriger, wie zu Autographen, war es, ihn zu Porträtsitzungen zu verlocken. Zwar war er mit seiner äußeren Erscheinung

nicht ganz unzufrieden und erzählte, wie uns Steiner mitteilt, gern mit lachendem Stolz, daß man seine Photographie mit dem Vollbart als Typus des Kaukasiers in einem Schulbuch des Velhagen und Klasingschen Verlags verwandt habe. So verhältnismäßig oft er sich aber photographieren ließ, so selten „saß“ er Malern oder Bildhauern. Er tat dies erst in späterer Zeit und schlug in früherer alle Anerbietungen, selbst seines Freundes und Meisters Feuerbach, rundweg ab, zeigte auch das gleiche Mißtrauen und die gleiche Geistesgegenwart, wenn er merkte, daß man ihn ohne sein Wissen und Willen aufs Papier bringen wollte. Dagegen machten ihm Amateurphotographien, namentlich improvisierte Momentaufnahmen viel Spaß; und hier werden wir uns mit ihm der prächtigen künstlerischen Momentaufnahmen von Frau Maria Fellingner in Wien dankbar erinnern, in deren Heim der alternde Meister wie ein Kind im Hause verkehrte. Hätten wir diese Aufnahmen nicht, wir wären um einen großen Brahms-Schatz ärmer, denn nirgends gibt sich unser Meister so liebenswert, so ganz als Mensch, wie auf diesen Bildern!

Das sind ja gewiß alles nur kleine Dinge und kleine Züge. Aber sie sind tief aus Brahms' niederdeutschem Stammescharakter geboren, der nichts herzlicher als falsche Feierlichkeit, unechtes Pathos und gespreizte theatralische Wichtigtuerei haßt, und sie zeigen in Brahms den einfachen und bescheidenen Menschen. Philipp Spitta hat in diesem Sinne das schöne und bezeichnende Wort von der „edlen Verschämtheit“ des Gefühls bei Brahms geprägt. Grade sie hat die der Eigenheiten des niederdeutschen Charakters Unkundigen von Anfang an in der Beurteilung seines Charakters aufs schwerste verwirrt. Wieviel hat da seine, durch das einsame Hagestolzentum äußerlich oft so abweisend und stachlig abwehrende, kurz angebundene und grade norddeutsche Art, sein rücksichtsloser Freimut, sein Abscheu vor aller Phrase, Schmeichelei und Sentimentalität, sein beißender Witz und Sarkasmus, der ihm grade unter Musikern tausend Feinde machte, wenn er sich ungenügenden fremden Kunstleistungen gegenüber sah, die seine überaus strengen Anforderungen an das Können in der Kunst verdammen mußten, wieviel hat sein oft mißverständener derber Humor, seine saftige Ironie seinem lauterem, echten und edlen Charakterbild geschadet! Ja, wir dürfen sagen: in sehr vielen Fällen war sein Spott, sein Zorn, sein Humor nichts

als der „Blitzableiter“ gegen die von ihm gefürchtete eigene Weichheit. Widmann und die übrigen Freunde betonten ausdrücklich, wie oft er im verlegenen Ringen um einen leichten, scherzhaften Ausdruck den richtigen „Ton“ verfehlte und statt dessen etwas Spitziges, Süffisantes, Hartes oder Mißverständliches sagte, was er gar nicht so böse meinte. Und dies passierte ihm beinahe regelmäßig, wenn er wider Willen gezwungen wurde, etwas über seine eignen Werke zu sagen. Weit entfernt, wie Dickens' Weller senior in den „Pickwickiern“ ein „Mann des Zorns“ zu sein, war er doch, namentlich im Verkehr mit seinen Kunstgenossen, oft allzusehr ein „Mann des Augenblicks“, der voreilig unangenehme und spitzige Dinge sagte, die keiner weniger böse meinte, keiner aufrichtiger bereute und dann durch in der Form oft rührende Vergeltungen wieder gutzumachen suchte wie er selbst. Und da der edlen, geistigen, großzügig denkenden und — verzeihenden Christenmenschen unter hundert oft nicht einer ist, so hat Brahms mit seiner selbstverleugnenden Reue nicht immer den gewünschten Erfolg gehabt. Am wenigsten unter den lieben „Kollegen“, in dem zum nicht kleinen Teile von Neid, Mißgunst, Eitelkeit, Selbstüberschätzung, Ruhmdurst und Geldgier tiefenden Musikantenvölkchen. Sein im allgemeinen erstaunlicher Mangel an Selbstkritik vertrug bei ungenügenden Leistungen eine strenge Kritik, die wie die Brahms'sche auf eigener unerbittlichster Selbstkritik und überragendem Können gegründet war, einfach nicht. Es erwiderte seine zuweilen spöttischen, scharfen und wegwerfenden Worte in tödlich beleidigter Eitelkeit mit lebenslänglichem Haß. Das ist wohl zu bedenken, wenn man sich der oft verwunderlich-törichten schweren und vieljahrelangen Anfeindungen der Brahms'schen Kunst in Musikerkreisen — und nicht nur in denen Wiens — erinnert.

Brahms hat unter den notwendigen Folgen dieser Anfeindungen und Verkennungen als Mensch und Künstler, die seine scheu und herb verschlossene niederdeutsche Charakterart mit sich bringen mußte, hat unter diesem niederdeutschen Mangel an warmem und unmittelbarem „Aus-sich-herausgehen“-Können schwer gelitten. Als er Billroths Klagen über ihn zu Hanslick gelesen hat, gesteht er diesem resigniert: „Daß man auch von alten Bekannten und Freunden für etwas ganz anderes gehalten wird, als man ist

(oder also in ihren Augen sich gibt), das ist mir eine alte Erfahrung. Ich weiß, wie ich früher in solchem Falle erschreckt und betroffen schwieg, jetzt schon längst ganz ruhig und selbstverständlich, das wird dir gutem und gütigem Menschen hart und herb erscheinen — doch hoffe ich, noch nicht zu weit vom Goetheschen Wort abgekommen zu sein: Selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt.“

Brahms war, so rühmen alle, die ihm näher traten — bescheiden als Mensch wie als Künstler. Wie er als Mensch allem äußeren Schein, allem Aus-sich-etwas-machen, aller Reklame aus dem Wege ging, war er sich als Künstler von Anfang an seiner kunstgeschichtlichen Mission und Stellung vollkommen bewußt klar. Wenn er seinen Freunden und Interpreten gegenüber immer wieder betont, daß ihm Brahms-Abende nicht gerade sympathisch sind, daß man zum Schluß „ein ordentlich Stück von einem ordentlichen Musikanten“ und möglichst viel von „seinen Kollegen Bach oder Beethoven“ dazu bringen solle, so zeigt das zum mindesten, daß es Brahms selbst gar nicht eingefallen ist, sich etwa mit Bach, mit den großen Wiener Klassikern in eine Reihe zu stellen. Vielmehr war er mit Rang und Stellung etwa eines modernen Cherubini der Symphonie und des großen Chorwerks durchaus zufrieden. Das mögen sich doch die gesagt sein lassen, die nach jahrzehntelanger Brahms-Unterschätzung heute in einer ebenso großen, ihren Meister auch geistig als Ebenbürtigen in den Wiener klassischen Parnuß versetzenden Brahms-Überschätzung befangen sind!

Wollen wir bei Brahms durch die oft rauhe Schale zum goldenen Kern dringen, so brauchen wir nur einmal auf dreierlei den Finger zu legen: seine im christlichen Sinne werktätige Liebe zu Eltern, Stiefeltern und Geschwistern und echte Religiosität, seine Freundestreue, seine Liebe zu Kindern und Tieren. Als echter Niederdeutscher liebte er Gutes und Edles im Stillen zu üben. Erst nach und nach sind die vielen Fälle ans Licht gekommen, in denen Brahms in Not geratenen Kunstgenossen, Freunden und ihren Familien in jener feinfühligsten und taktvollsten Weise, die nur einem wahrhaft guten und edlen Menschen zu Gebote steht, im Verschwiegenen hilfreiche Hand leistete. Widmann und von der Leyen rühmen ausdrücklich sein großartiges, wohltätiges Herz, das ihn zuweilen auch völlig

unbekannten und seine Güte vielleicht mißbrauchenden Leuten erstaunlich große Geldsummen schicken ließ. Das konnte er nur bei eigener Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit der Lebensführung. Seine Kasse stand nicht nur denen, die seinem Herzen nahe waren, sondern auch den Bedürftigen und vor allem seinen Eltern, Stiefeltern und Geschwistern offen. Und immer findet er eine heitere Wendung, einen guten Scherz, um die tatkräftige Hilfe so zartfühlend und unaufdringlich wie möglich zu spenden. In jedem Brief fast fragt er in Hamburg an, ob noch „denn sehr überflüssig Geld“ da sei und ob er wieder schicken dürfe, oder ob man für den Sommer nichts vor hat, „was die liebe Mutter erfreuen kann oder das ihrer Gesundheit nützlich ist?“ Immer wieder ermuntert er den kränklichen Stiefbruder Fritz, „brav Geld zu verreisen“. Am hübschesten aber deutet er dem Vater mit köstlich zartem Humor einen reichen Banknotenfund zwischen den Seiten von Händels „Saul“ an: „Du, Vater, wenn es Dir einmal schlecht gehen sollte, der beste Trost ist immer die Musik. Lies nur fleißig in meinem alten Saul, da wirst Du finden, was Du brauchen kannst.“

Das ist echtes, werktätiges und praktisch geübtes Christentum. Brahms war ein überzeugter und gläubiger Christ der lutheranisch-protestantischen Kirche. Nicht im Sinne des Dogma, nicht nach dem Buchstaben, wohl aber nach dem Geist. Seine ganz seltene Bibel-festigkeit haben wir des öfteren, am höchsten beim Deutschen Requiem, beim Triumphlied, bei den Fest- und Gedenksprüchen und den vier Ernsten Gesängen, bewundert. Sie war das Resultat von Erziehung, innerem Verlangen und künstlerischer Freude an dem unvergänglichen „Buch der Bücher“. Die Liebe zur Religion, zur Bibel lag Brahms frühzeitig im Blute und wurde von seinen einfachen, gottesfürchtigen Eltern allezeit genährt. Freilich war sie schon früh, ganz wie beim kleinen Hebbel, mit kritischem Gerechtigkeitssinn gepaart. Das Kind Brahms fand keinen Anlaß, den Buß- und Bettag für das Ende der großen Hamburger Feuersbrunst dankbar mitzufeiern, da ihn der fanatische Pfaffeneifer, das Unglück in eine vom Höchsten verhängte Strafe für Sodom-und-Gomorrha-Hamburg zu verkehren, mit Empörung erfüllte, und er es nicht verstand, weshalb Gott nicht wenigstens seine eigenen schönen Kirchen St. Petri und St. Nicolai verschont hatte. Die Christenlehre, die der junge

Konfirmand bei Pfarrer Geffcken erhielt, hat den unzerstörbaren Grund zu seiner Liebe zum alten protestantischen Kirchenlied und seinen unverderbten Originalmelodien gelegt. Diese Liebe zur Bibel hat sich beim reifen Brahms immer mehr vertieft. „Die Leute wissen eben nicht“, sagte er einmal zu Freund von der Leyen, als man von Schumanns letzten Tagen und seinem, von den Ärzten als neues Symptom seiner Geisteskrankheit ausgelegten Verlangen nach der Bibel sprach, „daß wir Norddeutschen jeden Tag nach der Bibel verlangen und keinen Tag ohne sie vergehen lassen. In meinem Studierzimmer greife ich auch im Dunkeln meine Bibel gleich heraus.“ Die Bibel war Brahms — das zeigen seine sämtlichen Werke auf biblische Texte — nicht nur ein Quell des Trostes im Leid (Deutsches Requiem), ein Ausdruck der Hoffnung auf ein besseres Leben (Begräbnisgesang), der eigenen höchsten Not (dreizehnter Psalm, Motetten) und Todesgedanken (Ernste Gesänge, Choralvorspiele), sondern auch der höchsten Freude (Motetten), des vaterländischen Siegesjubels (Triumphlied), der vaterländischen Mahnungen und Sorgen (Fest- und Gedenksprüche). Sie war ihm aber zu allem auch dichterisch ein Quell und Vorbild künstlerischer Schönheit und edlen, abgeklärten Maßes. Wenn Brahms seine schöpferische Tätigkeit mit dem deutschen Volkslied (Variationen der Klaviersonate op. 1) begann und mit der Bibel beschloß (Ernste Gesänge, Choralvorspiele), so verrät das wie nichts anderes das echt religiöse Glaubensbekenntnis dieses großen Sohnes aus dem Volke.

Wie alle bedeutenden Menschen und Künstler, die aus den Augen des Kindes die Schönheit und Reinheit des Paradieses herauslesen, war Brahms ungemein kinderlieb. Er war, wie Dietrich einmal sagt, „mit den Kindern selbst wie ein Kind, voll Liebe sich ihnen ganz hingebend“. Die Erinnerungen haben uns da ganz entzückende kleine Züge überliefert. In Krefeld, erzählt von der Leyen, lieferte er fröhlichen Schulmädels regelrechte Schneeballschlachten. Viel Spaß machte es ihm, die Kinder gutmütig zu necken, etwa einem kleinen Mädchen, das seinem Vater einen Krug Bier bringen wollte, den Krug aus der Hand zu nehmen und wie zum Trinken an den Mund zu setzen: nur um die erschrockenen und erstaunten Kinderaugen zu sehen. In Bern setzte er sich Widmanns fünfjähriges Töchterlein auf den Nacken und „ritt“ mit ihr, unbe-

kümmert um alle Vorübergehenden, durch die belebte Straße. Kindern, namentlich ärmeren, zu denen sich der Sohn des Volkes in Erinnerung an seine eigene harte Kindheit wohl besonders hingezogen fühlte, mit süßem „Zückerlein“, lustigen Späßen und Spielbereitschaft ihr Zutrauen zu erwerben und ihnen eine Freude zu machen, ging ihm über alle ehrfürchtige Bewunderung der Erwachsenen. Er bedauerte es, daß die schweizerischen Kinder mit ihrer alemannischen Mundart sein Norddeutsch nicht recht verstanden und deshalb vielleicht nicht so zutraulich mit ihm plauderten, wie er es wohl wünschte. Trotzdem: die österreichischen, schweizerischen und italienischen Kinder fühlten instinktiv in ihm ihren warmen Freund und vergalteten ihm seine Liebe zu ihnen mit Treue und Anhänglichkeit. Sie erkannten ihn in Thun nach langen Jahren wieder und folgten ihm, wie Widmann und Kunz erzählen, truppweise, halb scheu, halb von dem Wunsche beseelt, von ihm bemerkt zu werden. Als er in Italien von Rom aus in Nettuno und Porto d'Anzio die Feuerbach-Stätten besuchte, ließ sich der „Signor Prussiano“ von einer Schar frischer brauner Buben Schwimm- und Tauchkunststücke vormachen, Proben ihrer Schulbildung ablegen und scherzte, selbst ein Kind, mit ihnen. Einer von ihnen, ein schöner Junge mit großen dunklen Augen, fühlte besonders tief in ihm den Kinderfreund: er folgte ihm, so berichtet uns wieder Widmann, „wie ein treues Hündlein“, konnte sich kaum von ihm trennen und winkte ihm noch auf dem Bahnhof Abschiedsgrüße nach. Wie in den Italienern, so mag Brahms eben grade im naiven Egoismus, in dem noch ungebrochenen und reinen Willens-, Gefühls- und Phantasieleben des Kindes nicht nur seinen, durch so viele häßliche Enttäuschungen, Unehrllichkeiten und selbstische Gemeinheiten, wie bei jedem tief angelegten Menschen, schwer erschütterten Glauben an das Gute im Menschen, sondern auch die notwendige Ergänzung, den Ausgleich zu seiner denkbar unnaiven und komplizierten Menschen- und Künstlernatur gesucht und gefunden haben.

Brahms' Liebe zu den Kindern entsprach — und auch hierin berührt er sich eng mit Richard Wagner — seine Liebe zu den Tieren, in denen er gleichfalls die „reine Natur“ und die wunderbare Treue und Anhänglichkeit, die rührende Befolgung des Gebotes „Lerne leiden, ohne zu klagen“ verehrte. Mit den beiden

wilden Doggen von der Leyens balgte er sich wie ein Junge auf dem Rasen, warf ihnen Bälle zu und spielte mit ihnen. Als Widmanns kleiner roter Schnauzer „Argos“ nach tagelanger Wanderung allein vom Grindelwaldner Gletscher mit dem unerklärlichen Spürsinn des Hundes den Weg zur Wohnung seines Herren in Bern zurück gefunden hatte, war er in hoher Morgenfrühe der erste, der Gesicht und Hände den stürmischen Liebkosungen des Hündchens gerührt und tief bewegt von solcher Treue überließ.

Niederdeutsch ist Brahms' Art, tiefes Empfinden, innere starke Bewegung aus Angst vor eigenem Unterliegen hinter einem Witz oder einem abweisenden Sarkasmus zu verstecken. Gerade das hat unendliche Mißverständnisse, hat Mißverstehenwollen bei denen hervorgerufen, die niederdeutsch-norddeutscher Art fremd oder voreingenommen gegenüberstehen. Dieser oft bitterböse Brahmssche Sarkasmus ist die letzte und steinigste Stufe eines echt jugenhaften Übermuts, einer Freude an tollen Einfällen im Knabenalter und einer unbezwinglichen Lust am Necken im Jünglingsalter. Mit der Neckerei als so einer Art Sicherheitsventils gegen alle etwa aufkeimende Sentimentalität, Rührung und Schwärmerei verschonte er am wenigsten die Damen, und namentlich Clara Schumann, die alles bei seinem unerschütterlich ernsthaften Gesicht für ernst nahm und dann oft gar empfindlich tat, hatte, wie Dietrich erzählt, arg darunter zu leiden. Im reiferen Mannesalter spitzte sich das alles zum Sarkasmus zu. „Danke schönstens; amüsieren Sie sich so weiter“, war seine stehende Redensart, wenn er jemand in Grund und Boden kritisiert oder abgewiesen hatte. Mit köstlichen Brahms-Anekdoten kann man ein Bändchen füllen. Manches von ihnen entspringt seiner alten Lust am Necken und dürfte am besten der Kategorie „Dummejugenstreiche“ einverleibt werden. Er hat sie noch zuweilen im reifen Mannesalter ausgeübt. So z. B., wenn er eine junge Pianistin, die eins seiner Manuskripte für Clara Schumann am Flügel umblättern soll, durch allerlei geheime falsche Vorschriften zum besten hat, und ein heilloses musikalisches Durcheinander die Folge ist. Oder wenn er einen sofort als berufsmäßigen Interviewer erkannten, von Lob und Redefluß triefenden Journalisten in Baden-Baden „seinem Bruder, dem Komponisten“ den Pfad entlang durch den Wald auf den Berg nachschickt, wo er ihn vielleicht noch einholen könne. Das meiste fällt

aber unter die Rubrik: Sarkastisches. Dem Cellisten in Wien, der gegen sein stets zu kräftiges Klavierspiel bescheidenlich murt und klagt, daß er sich selbst nicht gehört habe, erwidert er lakonisch: „Sie Glücklicher“. Vor Damen, die auf jenem Wiener Festabend auch von ihm eine Locke seiner Mähne heischen, ergreift er mit tiefer Entrüstung über solche „Alfanzereien“ und den Worten „Pfui, was sind das für Dummheiten“ die Flucht. Einem kleinen eingebildeten schweizerischen Musikdirektor am Zürcher See, der alles von Brahms zu kennen versichert, bindet er coram publico einen Gungl'schen Militärmarsch mit Erfolg als eigne Komposition auf. Einem lästigen Zeugen seiner Kurzsichtigkeit beteuert er, daß er den Kneifer natürlich sofort aufsetze, wenn in der Partitur stehe: „Hier ziehen Frauen vorbei“. Einer Dame, die ihn einmal etwas unvorsichtig fragt, ob er immer lange nachdenke, bevor er komponiere, erwidert er bissig-schlagfertig: „Denken Sie immer lange nach, bevor Sie sprechen?“ Unwillkommenen Besuchern zeigt er, von ihnen unerkannt, in Thun den Weg zu seinem Hause und macht sich dann, wie Isler erzählt, „mit Schmunzeln aus dem Staube“. In einer Leipziger Gesellschaft bei Geheimrat Wach entdeckt er auf dem Flügel Kompositionen von Carl Reinecke und fragt die daneben stehende Gattin des liebenswürdigen Altmeisters verwundert-sarkastisch: „Ach, Ihr Mann komponiert auch?“ Max Bruch spielt ihm im Schweiß seines Angesichts seinen ganzen „Odysseus“ vor; als er damit fertig ist, meint Brahms: „Sagen Sie, woher haben Sie denn das schöne Notenpapier?“ Und solcher kaustischer Brahms-Suffisancen gibt's Legion. Sie alle scheinen mir in der Hauptsache der oft unliebenswürdige und verletzende Ausdruck einer scharfen Abwehr gegen die aufdringliche und unaufrichtige Welt zu sein.

War Brahms' Hagestolzentum freiwillig oder nicht? Wir müssen das „Nein“ unsrer Antwort mehr aus seinen eignen kurzen Randglossen erraten, als daß wir es klar und logisch begründet beweisen können. Aus der heimlichen Jugendliebe zu Clara Schumann wird die zärtlichste und aufopferndste Freundschaft bis zum Tode. Es gibt kaum etwas Rührenderes in Brahms' Leben, als diese Freundschaft mit Clara Schumann. Wie sie ihm als Frau — wir erzählten schon davon in den Wanderjahren — Vorbild und Muster war, so auch als Künstlerin. Man lese einmal aufmerksam Florence Mays

Brahms-Erinnerungen: da ist Clara Schumann für ihn in allem und jedem Pianistischen die erste und die höchste Instanz. Eine tiefe jugendliche Leidenschaft zur anmutigen Göttinger Professorentochter Agathe von Siebold muß er seiner noch unsicheren Existenz wegen erkalten lassen. Als Dreißigjähriger meint er in Oldenburg zu Dietrichs von einem jungen Mädchen: „Die gefällt mir, die möchte ich heiraten, so ein Mädchen würde mich auch glücklich machen.“ Dann hören wir nichts Direktes mehr. Brahms widerstand von nun an und zumal in Wien allen wohlgemeinten Versuchen, ihn zu „verheiraten“. Warum, das soll er uns selbst aus Widmanns Munde sagen: „Ich hab's versäumt. Als ich wohl Lust dazu gehabt hätte, konnte ich es einer Frau nicht so bieten, wie es recht gewesen wäre . . . in der Zeit, in der ich am liebsten geheiratet hätte, wurden meine Sachen in den Konzertsälen ausgepiffen oder wenigstens mit eisiger Kälte aufgenommen. Das konnte ich nun sehr gut ertragen, denn ich wußte genau, was sie wert waren und wie sich das Blatt schon noch wenden würde. Und wenn ich nach solchen Mißerfolgen in meine einsame Kammer trat, war mir nicht schlimm zu Mute. Im Gegenteil! Aber wenn ich in solchen Momenten vor die Frau hätte hintreten, ihre fragenden Augen ängstlich auf die meinen gerichtet sehen und ihr hätte sagen müssen: »Es war wieder nichts« — das hätte ich nicht ertragen! Denn mag eine Frau den Künstler, den sie zum Manne hat, noch so sehr lieben und auch, was man so nennt: an ihren Mann glauben — die volle Gewißheit eines endlichen Sieges, wie sie in seiner Brust liegt, kann sie nicht haben. Und wenn sie mich nun gar hätte trösten wollen . . . Mitleid der eigenen Frau bei Mißerfolgen des Mannes . . . puh! ich mag nicht daran denken, was das, so wie ich wenigstens fühle, für eine Hölle gewesen wäre.“ Danach war also Brahms' Hagestolzentum eine Art freiwilligen Verzichts aus Gründen allzu lang gehemmter künstlerischer Anerkennung. In späteren Jahren hat er sich darein gefunden. Er erwidert dem alten Armbrust in Hamburg, der in launiger Weise den Meister so vieler herrlicher Liebeslieder bald an der Seite einer Gattin im nächsten Jahre wiederzusehen hofft, ebenso launig mit den Schlußworten des Parzenliedes: „Denkt Kinder und Enkel — und schüttelt das Haupt!“, und er antwortet in Essen einem vorlauten jungen

Dämchen auf die Frage, warum der Herr Doktor nicht geheiratet hätte, gar schlagfertig: „Es hat mich noch keine gewollt, und gäbe es eine, so würde ich sie nicht mögen ihres schlechten Geschmacks wegen.“ Er unterrichtet Freund Widmann, daß es zu seinen schönen Prinzipien gehöre, „keine Oper und keine Heirat mehr zu versuchen“ und meint „Es ist aber auch so gut gewesen“! Und will ihn eine edle Frau unter das sanfte Joch der Ehe zwingen, so hat er stets die gleiche spitzige Redensart bereit: „Leider Gottes, gnädige Frau, bin ich immer noch nicht verheiratet! Gott sei Dank!“ Aber einmal hat er doch verraten, wie es im Innersten in der Heiratsfrage um ihn stand: „Wenn ich bedenke, wie ich die Leute hasse, die mich ums Heiraten gebracht haben!“

DER PIANIST, DIRIGENT UND LEHRER

Der Pianist und der Dirigent Brahms sind in erster Linie als Vermittler des Komponisten Brahms zu bewerten. „Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte“, sagt Schumann vom jungen zwanzigjährigen Pianisten Brahms. Alle Musiker und Freunde, so widerspruchsvoll sie auch über den Pianisten Brahms urteilen, sind sich darüber einig, daß der junge Brahms ein ganz einzigartiger und, wie Schumann besonders betont, ein durchaus orchestraler Klavierspieler war. Walter Hübbe, der ihn in den fünfziger Jahren in den Brahms befreundeten Hamburger Familien Avé Lallemand, Otten, Hallier, Wagner u. a. des öfteren hörte, charakterisiert sein Spiel kurz folgendermaßen: „Er spielte nicht nur wie ein aufs vollkommenste geschulter, höchst intelligenter, Fremdes sich zu eigen machender Musiker (wie etwa Hans von Bülow), sondern mehr wie ein selbst schaffender, der die Werke der Meister, als ihr Ebenbürtiger, nicht bloß interpretierend wiedergibt, sondern sie als unmittelbar und gewaltig aus dem Herzen hervorquellend hinstellt.“ So bestätigt Albert Dietrich den „bedeutenden künstlerischen Eindruck, den sein immer charakteristisches, mächtiges und, wo es sein mußte, so überaus zartes Spiel“ damals in Düsseldorf

Familien machte, und daß er schon damals die noch im Alter bemerkte Gewohnheit hatte, die Melodie, vor innerer Erregung bebend, halblaut mitzusummen.

Brahms begann mit der üblichen Laufbahn des die großen Standwerke der Klavierliteratur vermittelnden, jungen Konzertpianisten, schwenkte aber dann, wie wir sahen, nach seinem Wiener Einführungskonzert ganz bewußt von ihr ab, um fortan pianistisch in der Hauptsache nur noch gelegentlich als Vermittler seiner eignen Werke aufzutreten. Wie spielte er? Halten wir alle persönlichen Überlieferungen von Freunden und bedeutenden Musikern zusammen, legen wir Willy von Beckeraths ungemein charakteristisches Blatt „Brahms am Klavier“ daneben, so ergibt sich Folgendes: Brahms war ein robuster, großflächiger, rhythmisch lapidarer und energischer, jedoch technisch schon in der Jugend keineswegs vollkommen überlegener, sauberer oder hervorragender, doch „kühner und gewaltiger“ (Bernhard Vogel) Spieler, der im klassischen und romantischen Kreise der Bach, Beethoven und Schumann wurzelte, alle aber durch die Geistigkeit, die unwiderstehlich fesselnde und wunderbare seelische Belebung und Klarheit seines Spiels in Erstaunen setzte. Hören wir darüber ein gewiß aus der wiederholten lebendigen Anschauung geborenes, authentisches Urteil, das seiner einzigen Schülerin, der Engländerin Florence May: „Brahms' Spiel war zu dieser Zeit seines Lebens (Anfang der siebziger Jahre) im höchsten Grade anregend und so apart, daß man es nicht vergessen konnte. Es war nicht das Spiel eines Virtuosen, obschon ihm viel Virtuosität (um es bescheiden auszudrücken) zu Gebote stand. Er arbeitete nie auf den bloßen Effekt hin, sondern schien in die innerste Bedeutung der Musik, die er gerade interpretierte, einzudringen, ihre Einzelheiten alle darzulegen und ihrer tiefsten Tiefe Ausdruck zu verleihen. Da er nicht regelmäßig übte, griff er zuweilen falsch, und etwas Härte, die aus derselben Ursache hervorging, lag schon in seinem Akkordspiel; aber er kannte seine Fehler und warnte mich vor deren Nachahmung.“ Hermann Kretzschmar betont Mitte der achtziger Jahre, daß er „stärkere und wärmere Eindrücke vom Klavier her nie erhalten“ habe, als durch Brahms' Vortrag seiner großen Klavier- und Kammermusikwerke in guter Stunde, und bestätigt Schumanns Eindruck, daß Brahms „eine eigne Gabe

habe, das Instrument wie Orchester und Orgel klingen zu lassen“. Rudolf von der Leyen bemerkt die stets klangvoll bleibende Wucht und Kraft, doch auch die gelegentliche weiche, gemüts-tiefe und poetische Träumerei seines Spiels, das nie mehr vom Instrument verlangte, als es innerhalb der Grenzen künstlerischer Schönheit von sich zu geben vermag. Julius Spengel gesteht, niemals „ein so völliges Versenken in Musik bei öffentlichem Musizieren erlebt zu haben“, wie bei dem Zusammenwirken mit dem „glühenden Meister“ und rühmt an Brahms' Klavierspiel namentlich eine große Freiheit des elastischen Anschlags, eine merkwürdige Sicherheit im Springen der linken Hand und Unabhängigkeit der Hände und Finger, und an seinem Vortrag eine Mischung von ungebundener, schwungvoller Freiheit und innerster Geschlossenheit. Ein anderer Hamburger Kunstgenosse und Freund, Richard Barth, bemerkt gleichfalls die eigenartige Meisterschaft des jüngeren Brahms in der Beherrschung seines Instruments und sein auch technisch staunenswert vollendetes Spiel im späteren Alter, wenn er sich im privaten und vertrauten Freundes- und Musikerkreise zum unvergleichlichen und ergreifenden Vortrag Bachscher Orgel-Präludien, Fugen und Tokkaten, Beethovenscher Sonaten, Schumannscher Fantasien und Sonaten, eigener Klavier- und Kammermusikwerke an den Flügel setzte. In der Bedeutung seines Bachspiels sind sich jedenfalls alle Beurteiler einig. Florence May spielt er nach ihren Klavierstunden nach und nach das halbe „Wohltemperierte Klavier“ Bachs vor; in einer ihr unvergeßlichen, gleich dichterisch erregten, wie modernen Auffassung, die von der farblosen Konvention und traditionellen Theorie des alten puristischen Bachspiels nichts wußte. Heinrich Reimann preist am Pianisten Brahms die Bülowianisch klare thematische Darlegung der Polyphonie eines Musikstückes und den unbeschreiblichen Eindruck seines hinreißenden Vortrags alter Schubertscher oder moderner Straußscher Wiener Walzer. Spielte er öffentlich vor großem Publikum, vor kritischen Ohren, so verließ ihn oft die Ruhe, Selbstbeherrschung und jene unbedingte und einwandfreie technische Sicherheit, die allein ein systematisches und ihm bereits in späteren Jugendjahren völlig mangelndes tägliches technisches Üben und Gewöhnung an das Publikum bringt. Hatte er aber einmal, um mit Perger zu reden,

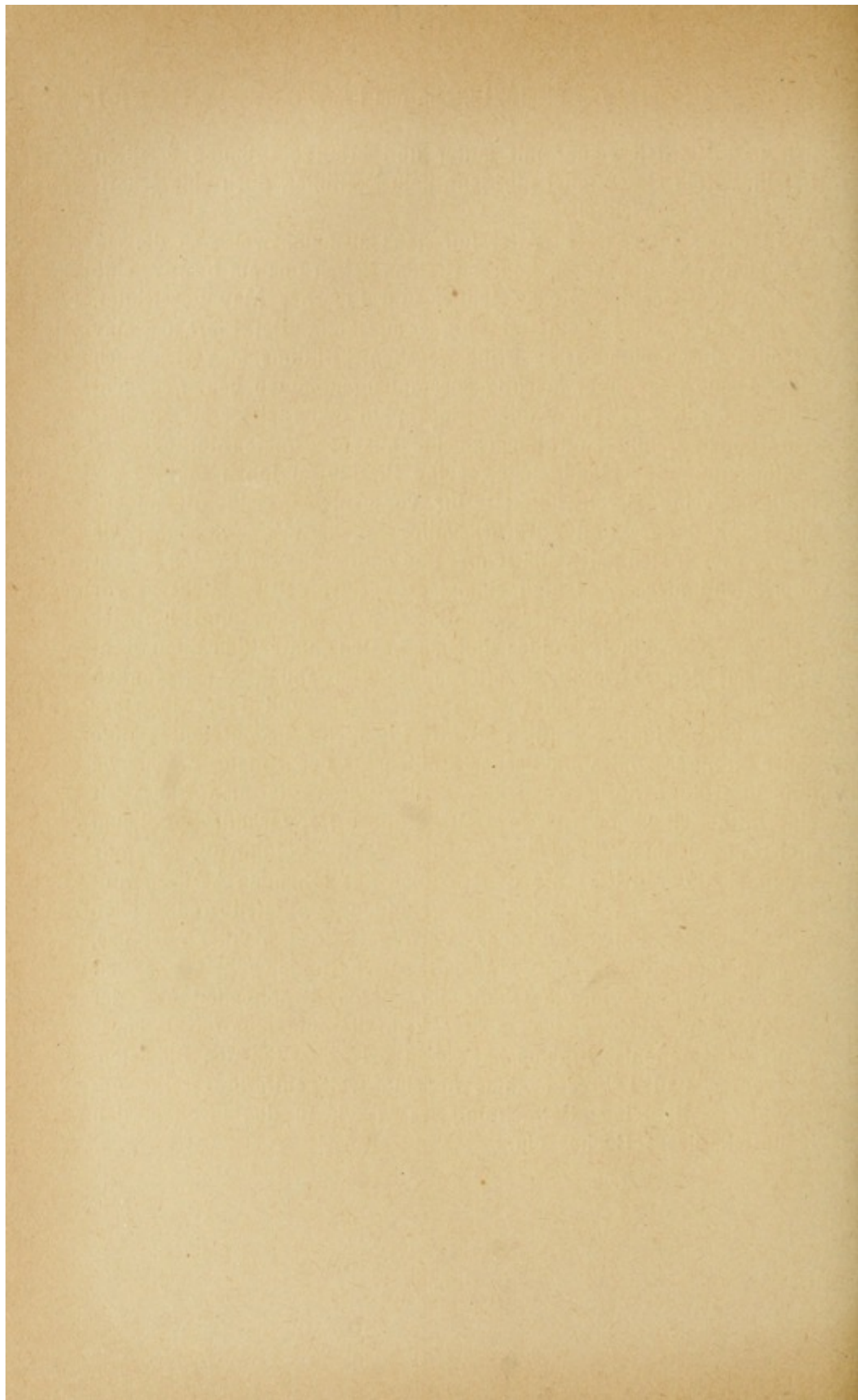
seinen „knurrigen Tag“ und mußte er erst seine innere Unlust zum Spielen überwinden, so kam es ihm gar nicht darauf an, auch einmal gehörig zu „pauken“, zu „mantschen“ und das Pedal unbarmherzig niederzuhalten. In diesem Sinn konnte seine brave Thuner Wirtin von „diesen doch nichts weniger als schönen Proben“ seiner pianistischen Nachprüfungen des vorher Niedergeschriebenen reden, und Paul Kunz bemerken, daß Brahms, „aus Scheu vor neugierigen Gästen, sein pianistisches Können nur sehr selten hören ließ“. Allen nicht unberechtigten und wohlgemeinten Bitten, selbst denen Clara Schumanns, gegenüber, den Klavierpart seiner Werke lieber durch einen bedeutenden Berufspianisten in die Öffentlichkeit einzuführen, blieb er in der Regel taub; zweifellos hat er ihrer Wirkung bei den Erstaufführungen dadurch oft mehr geschadet als genützt. — Wir ziehen das Mittel: das Klavierspiel von Brahms war, je später, desto ausschließlicher, als keineswegs rein pianistisch oder technisch anzuschauende Vermittlung seiner eignen Schöpfungen zu bewerten, und als solches, mit Kretzschmars Worten, „höchst eigentümlich und bedeutend“.

Nicht ganz so gut sind wir über den Dirigenten Brahms unterrichtet. Äußerlich hinderte ihn seine große Kurzsichtigkeit sehr stark. Auch mit einem scharfen Kneifer vermochte er nur die Notenfiguren im allgemeinen zu erkennen; das genügte ihm aber, weil er alles im Kopfe hatte. Als Dirigent von kurzen ruhigen Bewegungen, ernsten Gesichtszügen und freundlicher Markierung der Einsätze war er durchaus er selbst. Geheimrat Wichgraf, ein Verwandter Billroths in Essen, entwirft davon ein anschauliches Bild: „Die Art seines Dirigierens ist äußerst energisch und hinreißend. Will er ein pianissimo haben, so bückt er sich selbst ganz tief, während er im fortissimo sich selbst hoch aufrichtet, stets aber in ganz natürlicher Bewegung ohne jede theatralische Effekthascherei. Man sieht es ihm an seinem Gesichtsausdruck, an seinen ganzen Bewegungen an, wie er Ton für Ton wirklich mit durchlebt. Die Leidenschaft, die von ihm ausgeht, überträgt sich ganz von selbst auf Chor- und Orchestermitglieder.“ Bernhard Vogel, der ihn wiederholt im Leipziger Gewandhause als Dirigenten seiner eignen Werke kennen lernte, rühmt auch hier die überlegene Geistigkeit, die Willensenergie seiner Direktion, die knappe Bestimm-

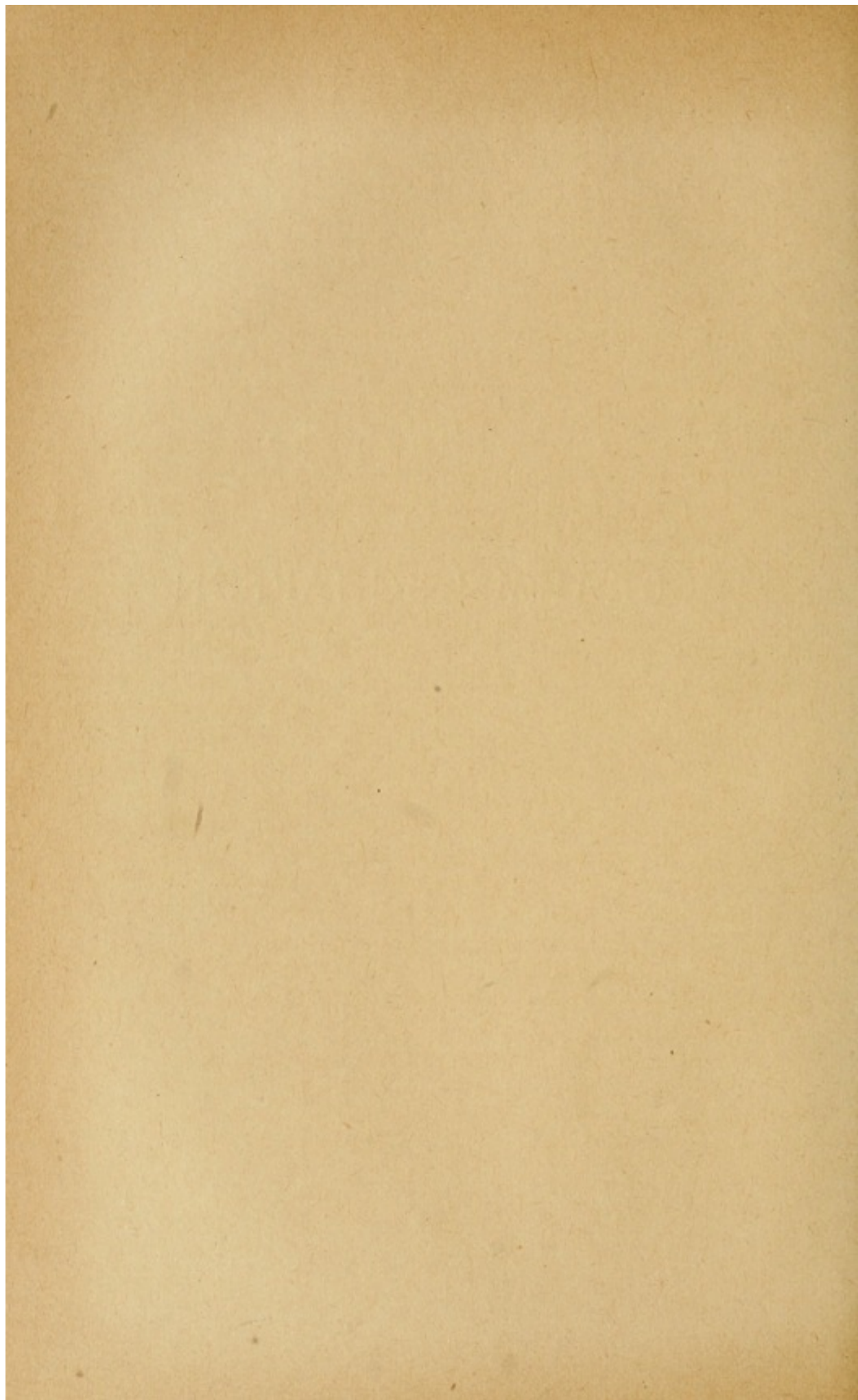
heit und Klarheit seiner mit lauter und kräftiger Stimme erteilten Befehle. Kein Gewohnheitsdirigent, kein Routinier, doch eine scharfgeprägte Persönlichkeit.

Den — im späteren Alter nur ganz ausnahmsweise zu diesem Amt sich verstehenden — Lehrer Brahms haben uns am besten seine persönlichen Schüler Gustav Jenner und Florence May gezeichnet. Merkwürdigerweise diametral entgegengesetzt. Bei Florence May ist alles durch eine rosige Brille gesehen. Brahms mag sich auch einer Dame gegenüber mächtig zusammengenommen haben. Jedenfalls weiß die englische Brahms-Biographin den Meister als Klavierlehrer nicht genug zu rühmen: seine ausgezeichnete Methode der Auflockerung des Handgelenks, seine Freude zu loben und zu ermutigen, seine Bereitwilligkeit, ihr vorzuspielen, sein Augenmerk auf empfindungs- und ausdrucksvolles Spiel. Ganz er selbst als Lehrer gibt er sich jedenfalls Jenner und andren jungen Leuten gegenüber. Und hier — es muß einmal gesagt werden — steht er vor uns als ein pädagogischer Zuchtmeister strengster und herbster Art, dem Korrektheit, solides und am besten „unter den alten Kantoren auf den Dörfern“ zu erlernendes kontrapunktisches Können in einseitiger Weise alles, Geist, Phantasie und Herz in einer Schülerkomposition eigentlich so gut wie nichts bedeuteten. Einige Jahre strenger kontrapunktischer Studien für den Anfang erschienen ihm unbedingt nötig als eine „Brille, durch die man die Welt eine gute Zeit lang sehen müsse“. Ein zweiter Grundsatz bei ihm hieß: „Man muß die jungen Leute nicht verwöhnen“. Daraus ergab sich der dritte: nie den Schüler mit lobenden Worten aufzumuntern, über verhältnismäßig gelungene Arbeiten und Stellen mit Schweigen hinwegzugehen. Verträgt er das nicht, so ist das, was in ihm steckt, nur wert, daß es zugrunde geht. Für den Anfang erschien ihm die Übung im kurzen Strophenlied und der Variation am geeignetsten; später kam die Sonatenform daran.

Der Komponist Brahms hat schon bei Lebzeiten den Pianisten, Dirigenten und Lehrer Brahms in eine weit entfernte Reihe geschoben. Mit seiner Betrachtung treten wir in den zweiten, den Hauptteil dieses Buches ein.



BRAHMS' SCHAFFEN



DER ERSTE ÜBERBLICK

Was hat Brahms geschaffen? Wollen wir später das Einzelne im Ganzen richtig erkennen, so müssen wir das Ganze in Einzelnes, in einzelne sachlich begründete Perioden seines Schaffens zerlegen. Selbst auf die Gefahr hin, daß wir von einer starken und fortschreitenden inneren Entwicklung bei Brahms im Sinne unserer Klassiker nicht reden können. Im Gegenteil: bei allen Wandlungen und Verschiedenheiten des rein Musikalischen, der rein musikalischen Anlage und Arbeit innerhalb der einzelnen Perioden steht der vielleicht am meisten typische Charakterzug Brahmsens, die verhältnismäßige Begrenzung seiner menschlichen Art, ihre Gleichartigkeit in rein seelischer Beziehung, von Anfang an bis zu Ende ein für allemal fest. So werden wir uns die Schnitte und Verklammerungen von einer Periode zur anderen in dieser Beziehung gar nicht unmerkbar und elastisch genug vorstellen können.

In diesem Sinne teilen wir Brahms' Gesamtschaffen in vier Perioden. Die erste umfaßt die Jugendwerke und reicht etwa bis 1856, bis zu den Klavierballaden, op. 10. Sie ist der unmittelbare, romantisch-dichterische Ausdruck und Beleg von Schumanns „Neuer Bahnen“ und nennt als Ursprungsorte ihrer Schöpfungen: Hamburg, Hannover, Düsseldorf. Die zweite Periode reicht etwa bis 1867, über die Detmolder, zweite Hamburger, erste Wiener und erste Schweizer Zeit bis zu den letzten, vor dem „Deutschen Requiem“ geschriebenen Werken. Die dritte, von der Schweiz aus endgültig in Wien sich verankernde Periode zählt von 1868 bis etwa 1884, vom „Deutschen Requiem“ bis zur dritten Symphonie in F-dur. Die vierte und letzte von da an bis zum Tode des Meisters, 1897, von der dritten Symphonie bis zu den letzten und nachgelassenen Werken, den Vier Ernsten Gesängen und den Choralvorspielen für Orgel.

Die erste Periode ist vorwiegend klaviermusikalisch, die zweite in der Hauptsache kammermusikalisch gerichtet; die dritte ist vor allem die der großen Chor- und Orchesterwerke; die vierte wird gleich der zweiten wieder überwiegend durch die Kammermusik bestimmt.

Nun überschauen wir rasch die einzelnen Perioden. Die erste

überwiegend klaviermusikalische der ersten zehn Jugendwerke nennt als Hauptwerke die drei Klaviersonaten op. 1 in C-dur, op. 2 in fis-moll, op. 5 in f-moll, das Klavierscherzo op. 4 in es-moll, das Klaviertrio in H-dur op. 8 (erste Fassung), die gleich der Sonate op. 2 Clara Schumann zugeeigneten Variationen für Klavier über ein Thema aus Robert Schumanns „Bunten Blättern“ op. 9 in fis-moll und die vier Balladen für Klavier op. 10. Dazu je sechs Gesänge für Sopran oder Tenor op. 3 (mit dem bekannten „Liebestreu“), op. 6 und op. 7 (u. a. „Treue Liebe“, „Heimkehr“), die 1858 ohne Autornamen und Opuszahl erschienenen und den Kindern Robert und Clara Schumanns zugeeigneten Volkskinderlieder (u. a. „Sandmännchen“) und die Schumann nachkomponierte Eichendorffsche „Mondnacht“ in den „Albumblättern“. Die musikalische Grundlage der Instrumentalwerke dieser, nur ganz zum Teil das Jugendliche in Gestalt eines wild-genialischen „Sturmes und Dranges“ fassenden Periode bilden: Beethoven, namentlich der letzte, Schumann, das deutsche Volkslied; die seelische bietet die nordische, im besonderen dem Duster-Phantastischen, Gespenstischen, Dämonischen, Unheimlichen und Schauerlichen (Edward-Ballade, es-moll-Scherzo für Klavier!) zuneigende Heimat im weitesten, geographisch bis nach Schottland ausgedehnten Sinne. Kann und will man von Hebbelschen Zügen in Brahms' Musik reden — und sie sind in gleich dithmarsischer, durch die westholsteinische Abkunft des Brahms'schen Geschlechts zwanglos erklärter Form zweifellos vorhanden! —: in diesen Jugendwerken wird man sie gelegentlich und am reinsten in phantastischer und romantischer Eigenprägung finden. Und diese jugendliche Phantastik und Romantik bestimmt auch den Stil dieser Jugendwerke: er stellt bereits Hebbel Theodor Storm und Claus Groth, dem Düsteren und Harten das Helle und Weichelegische, dem Kraftgenialischen und Wildtrotzigen das Schwärmerische und Zarte unmittelbar gegenüber, er kämpft noch gewaltig mit einer Überfülle von meist balladischer Stoffen, Bildern und Gesichtern; er arbeitet demgemäß mit schärfsten Gegensätzen innerhalb der einzelnen Themen, Sätze und Liederhefte im Rahmen einer mit stärkstem Bewußtsein einheitlich in jedem Satz der großen zyklischen Werke festgehaltenen Grundstimmung. Die oft blitzschnelle Charakterabwandlung der Themen ist Beethovenisch; Beethovenisch die schon damals ganz unzeitge-

mäße breite Pflege der Klaviersonate, Beethovenisch endlich die allgemeine formelle und geistige Grundlage dieser Jugendwerke. Sie sind fast ausschließlich unter Hamburgs melancholischem und regenschwerem nordischen Himmel mit den düster-phantastischen Wolkenbildungen der Nordsee, dem oft so erstaunlich schnellen Wechsel zwischen Hell und Dunkel, Sonne und Regensturm, den oft ebenso plötzlich auftretenden silbernen Nebeln, dem wunderbaren Reichtum an gedämpften, doch fein und bunt opalisierenden Farben geboren. Daran sich zu erinnern ist nicht unwichtig, wollen wir nicht nur über den Charakter und Stil, sondern auch über die Farbe dieser zehn Jugendwerke ins klare kommen. Sollen wir die Krone höchsten Eigenwertes einzelnen Werken dieser ersten Periode reichen, so würde sie wohl der dritten Klaviersonate op. 5 (f-moll), den Schumann-Variationen op. 9 und den Balladen op. 10 zufallen.

Die zweite, vorwiegend kammermusikalisch gerichtete Periode ist ungewöhnlich an Hauptwerken aller Arten und Formen. Die Kammermusik begrüßt den jungen Meister der beiden Klavierquartette (g-moll op. 25, A-dur op. 26), der beiden Streichsextette (B-dur op. 18, G-dur op. 36), des Klavierquintetts in f-moll op. 34, des Trios für Klavier, Violine und Waldhorn in Es-dur op. 40, der ersten Cellosone in e-moll op. 38. Die Klaviermusik wendet sich von der Form der Sonate auffallend stark zu der der Variation (vierhändige über Schumanns letztes Thema op. 23, zweihändige über ein eigenes Thema und über ein ungarisches Lied op. 21, die großen, allbekannten über ein Thema aus Händels *Leçons* in B-dur op. 24, die sog. Studien in Form von Variationen über ein Thema von Paganini op. 35). Den Studien der Paganini-Variationen treten die Studien für Klavier (ohne Opuszahl) zur Seite. Die ersten beiden Hefte bringen eine Studie nach Chopins f-moll-Etüde (die Melodie in Sexten) und das Finale von C. M. v. Webers C-dur-Sonate als *Perpetuum mobile* mit ausgiebigster Heranziehung der linken Hand, die beiden letzten, zehn Jahre später erschienenen ein *Presto* von S. Bach in doppelter Bearbeitung, die Bachsche *Chaconne* (d-moll) für die linke Hand allein und Glucks A-dur-Gavotte zum Konzertvortrag — ein durch Clara Schumann schnell der Welt wieder zugeführtes reizendes Stück alter Ballettmusik. Die vierhändige Klaviermusik verzeichnet gleich zwei Haupttreffer: die beiden ersten Hefte der

Ungarischen Tänze (ohne Opuszahl) — die beiden letzten Hefte erschienen elf Jahre später — und die Wiener Walzer op. 39. Die mit genialem Einfühlungsvermögen in Art und Kunst eines fremden Volkes gesetzten Ungarischen Tänze sind die erste Station auf dem steinigem Wege von Brahms' Volkstümlichkeit. Das Hauptstück des Brahmsschen Liedes dieser Periode vor dem „Deutschen Requiem“ bilden die 15 Romanzen aus Tiecks „Magelone“ op. 33. Dazu treten noch einige Hefte mit einstimmigen Gesängen, die schon zum Schönsten in Brahms' Liederschaffen gehören: op. 14 (u. a. „Ein Sonett“), 19 (u. a. „Scheiden und Meiden“, „In der Ferne“, „Der Schmied“, „An eine Äolsharfe“), op. 32 (u. a. „Wie bist du, meine Königin“) und op. 43 („Von ewiger Liebe“, „Die Mainacht“, „Das Lied vom Herrn von Falkenstein“). In die Requiemzeit fallen die Liederhefte op. 46 (u. a. „An die Nachtigall“, „Magyarisch“, „Die Schale der Vergessenheit“, „Die Kränze“), 47 (u. a. „O liebliche Wangen“, „Botschaft“, „Sonntag“), 48 (u. a. „Herbstgefühl“), 49 (u. a. „Wiegenlied“, „An ein Veilchen“, „Abenddämmerung“). Als neue Gebiete erobert Brahms in dieser Periode die Orchester- und Chorkomposition hinzu. Jene ist mit den ersten orchestralen Übungs- und Studienwerken der beiden Serenaden für Orchester in D-dur op. 11 und in A-dur op. 16, diese mit einer ganzen Reihe zumeist in Detmold geschriebener Arbeiten bedacht, die zum großen Teile gleichfalls als Studien in älteren Stilen und Formen zu bewerten sind: das Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgelbegleitung op. 12, der Begräbnisgesang für Chor und Blasinstrumente op. 13, die Marienlieder für gemischten Chor op. 22, die Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe op. 17, der 13. Psalm („Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen“) für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Klavierbegleitung op. 27, die beiden Motetten op. 29 „Es ist das Heil uns kommen her“ und „Schaffe in mir, Gott, ein rein' Herz“ für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella, Flemmings geistliches Lied „Laß dich nur nichts nicht dauren“ für vierstimmigen Chor mit Orgel- oder Klavierbegleitung op. 30, drei lateinische geistliche Chöre für Frauenstimmen a cappella op. 37, fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor op. 41, drei Gesänge für sechsstimmigen Chor a cappella op. 42, zwölf Lieder und Romanzen für Frauenchor a cappella oder

mit Klavierbegleitung (ad libitum) op. 44. Brahms' erste und treueste Liebe zum deutschen Volkslied zeitigt in dieser Periode die zweite köstliche Frucht: die seiner Wiener Singakademie gewidmeten, altmeisterlich für gemischten Chor gesetzten und ohne Opuszahl veröffentlichten Deutschen Volkslieder (u. a. „In stiller Nacht“, „Ich fahr dahin“, „Schnitter Tod“). Dazu noch etwas an Gesangskompositionen für eine oder mehrere Einzelstimmen die Duette op. 20, 28 und die drei Gesangsquartette mit Klavier op. 31 (u. a. „Wechsellied zum Tanze“). Die von Brahms nur ganz spärlich bebaute Orgelkomposition bucht in dieser Periode einzig die 1864 als Beilage in der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ veröffentlichte as-moll-Fuge.

Die musikalische Grundlage und Entwicklung der Werke dieser zweiten Periode läßt Beethoven vor den älteren Wiener Klassikern Haydn und Mozart als Meistern der idyllischen instrumentalen Serenade stärker zurücktreten. Zu den Wiener Klassikern treten nun die sog. Altklassiker, die Meister des reinen kontrapunktischen a capella-Chorstils im 16. und 17. Jahrhundert, die großen alten Deutschen, Römer und Venezianer. Die alte Liebe zum deutschen Volkslied wird neu und kräftig gestärkt. Die seelische Grundlage verschiebt sich vom Wild-Dämonischen des in seinem Entwurf noch in die erste Periode hineinreichenden und an Beethovens neunte Symphonie, an Bachs d-moll-Klavierkonzert anknüpfenden ersten Klavierkonzerts op. 15 (d-moll) einerseits zur elegisch, ja melancholisch gedämpften Idylle der beiden Orchesterserenaden, andererseits zur immer reiferen und immer mehr die phantastisch schweifende und schwärmende Romantik der Jugendwerke mit der formell strengeren und gedrungeren Klassik vertauschenden Männlichkeit dieser ersten großen Gruppe von Brahms' Kammermusikwerken. Die Brahms'sche Individualität ist mit dieser zweiten Periode fertig ausgebildet. Alles, was wir mit dem Namen Brahms in seiner Musik verbinden: der lange Beethovensche Atem seiner herrlich weit und breit gespannten Melodien, die gern aus einem kurzen Motiv, ja aus nur wenigen Tönen die ersten Sätze seiner Instrumentalwerke großer Form entwickelnde scharfsinnige und mit unnachahmlicher natürlicher Logik durchgeführte musikalische Gedankenarbeit, die edle Resignation und das eigentümlich gedämpfte „Moll-Dur“ seiner Natur, seine teilweise reizvoll archaisierende, an alten Meistern neu

gekräftigte eigene Harmonik, seine abermals Beethovenisch mannigfaltige und charaktervolle Rhythmik, der seelische, poetische und geistige schwere Tiefgang seiner Empfindung — all das ist in den Werken dieser zweiten Periode schon in vollem Umfange da oder zum mindesten aufs deutlichste vorgebildet.

Die dritte, nach außen hin entscheidendste und wichtigste Periode in Brahms' Schaffen ist die der großen Chor- und Orchesterwerke. Jetzt erst erfüllt sich Schumanns prophetisches Wort: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor“. Zum Meister des „Deutschen Requiems“ tritt der Meister der Symphonie. Um das „Deutsche Requiem“, das, wie wir aus Brahms' Lebensgeschichte sahen, die Größe und Bedeutung seines Namens im Musikleben endgültig bestätigte, und das mit seinem Namen auch für kommende Geschlechter am ersten und am unzertrennlichsten als ein bereits im Tempel der Klassik aufgestelltes Hauptwerk der Chorkomposition im 19. Jahrhundert großen Stils verknüpft sein wird, gruppieren sich die übrigen großen Chorwerke mit Orchester dieser Periode. In der verhältnismäßig engsten inneren Verwandtschaft als große, tragisch und resigniert gerichtete, dichterisch antikisierende Klagen um die Vergänglichkeit des Menschenloses stehen zu ihm das „Schicksalslied“ Hölderlins op. 54 für vierstimmigen, der „Gesang der Parzen“ op. 89 aus Goethes „Iphigenie“ und die Totenklage um Anselm Feuerbach der Schillerschen „Nänie“ op. 82 für vierstimmigen Chor und Orchester (mit Harfe ad libitum); daneben die großartige händelisierte Fest- und Gelegenheitsmusik des „Triumphliedes“ op. 55 für achtstimmigen Chor mit Orchester (und Orgel ad libitum), und die beiden Männerchorwerke mit Orchester, die „Rhapsodie“ aus Goethes „Harzreise im Winter“ op. 53 für eine Altstimme, Männerchor und Orchester und der „Rinaldo“ op. 50 (Goethe), eine Kantate für Tenorsolo, Männerchor und Orchester.

Der Weg zur Symphonie wird langsam und systematisch zurückgelegt. Den beiden Studienwerken der Orchesterserenaden folgen nach vierzehnjähriger Pause als unmittelbares „Vorspiel“ zur Symphonie die Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 56

für Orchester, und dann, nach abermals dreijähriger Pause, die erste Symphonie op. 68 (c-moll), die wieder vier Jahre später von der zweiten op. 73 (D-dur) und dritten op. 90 (F-dur) gefolgt wird. Neu wie die Brahms'sche Symphonie ist in dieser Periode das Doppelpaar der Brahms'schen Ouvertüren: die Akademische op. 80 und die Tragische op. 81, sowie das Doppelpaar der Konzerte (zweites Klavierkonzert op. 83 in B-dur, Violinkonzert op. 77 in D-dur). Als neue Eroberung im Lande der Kammermusik haben die drei Streichquartette aus den siebziger Jahren (op. 51 in c-moll und a-moll, op. 67 in B-dur), die erste der drei Violinsonaten (op. 78 in G-dur) und das erste Streichquintett op. 88 (F-dur) aus dem Anfang der achtziger Jahre zu gelten. Dem ersten Jugendklaviertrio op. 8 (H-dur) steht das zweite Klaviertrio aus dem Anfang der achtziger Jahre op. 87 (C-dur), den beiden ersten Klavierquartetten das dritte op. 60 (c-moll) aus der Mitte der siebziger Jahre zur Seite. Die Klaviermusik tritt in dieser dritten Periode stark in den Hintergrund. Die Fortsetzung der vierhändigen Ungarischen Tänze im dritten und vierten Heft vom Jahre 1880 schlägt wieder als volkstümlicher Haupttreffer ein. Kaum weniger die vierhändigen hinreißenden Liebeslieder-Walzer op. 52 mit Sologesangsquartett ad libitum, denen acht Jahre später als op. 65 Neue Liebeslieder-Walzer in gleicher Besetzung folgen. Damit ist der kostbare Ring vierhändiger bearbeiteter und originaler Brahms'scher Klaviermusik geschlossen: Walzer — Ungarische Tänze — Liebeslieder-Walzer — Neue Liebeslieder-Walzer. Die Originalkomposition für Klavier zu zwei Händen verzeichnet nur ein, allerdings um so gewichtigeres Hauptwerk größerer Form, die beiden Rhapsodien op. 79 (h-moll und g-moll) und ein die spätere Reihe der Brahms'schen Lyrischen Stücke für Klavier eröffnendes Nebenwerk, die zwei Hefte mit Klavierstücken op. 76. Auch im Lied läßt sich diese dritte Periode in Brahms' Schaffen die große Vokalperiode nennen. Die reiche Liederproduktion der zweiten Periode erscheint in der dritten noch sehr erheblich gesteigert. Wir nennen von Sammlungen mit einstimmigen Gesängen die Hefte op. 57 (Der Daumer-Liederkreis), 58 (u. a. „Serenade“, „Schwermut“), 59 (u. a. „Auf dem See“, „Regenlied“, „Nachklang“), 63 (u. a. Heimweh-Lieder, „An die Tauben“), 69 (u. a. „Des Liebsten Schwur“, „Tambourliedchen“), 70 (u. a. „Abendregen“, „Lerchengesang“), 71 (u. a. „Minnelied“,

72 (u. a. „Alte Liebe“), aus den siebziger, und die Hefte op. 84 (u. a. „Vergebliches Ständchen“), 85 (u. a. „In Waldeinsamkeit“, „Sommerabend“, „Mondenschein“), 86 (u. a. „Feldeinsamkeit“, „Therese“), 94 (für eine tiefe Stimme, u. a. „Sapphische Ode“), 95, 96 (u. a. „Wir wandelten“, „Der Tod, das ist die kühle Nacht“), 97 (u. a. „Nachtigall“, „Dort in den Weiden“) aus den achtziger Jahren. Dazu die Duette op. 61, 66, 75 (Balladen und Romanzen) aus den siebziger Jahren und die Gesangsquartette op. 64 aus den siebziger und op. 92 aus den achtziger Jahren.

Musikalisch liegt das Neue der Werke dieser dritten Periode weniger in dem grundsätzlichen Charakter und Inhalt, als in der Form. Wir sehen in ihnen nicht nur den langsam, aber stetig gereiften Meister der ganz großen, gleich streng und folgerichtig, wie frei und fortschrittlich gehandhabten symphonischen und choralischen Form, sondern auch den Meister einer immer bewußter damit schaltenden, ihm ganz einzig und allein eigenen vollendeten musikalisch-satztechnischen Arbeit, die im wesentlichen mehr auf außerordentlichste formelle, als auf seelische Konzentration gegründet ist.

Die vierte und letzte Periode, etwa von der dritten Symphonie bis zum Tode des Meisters, ist viel weniger neuen Eroberungen in Gattung und Form, als dem Ausbau der in den drei voraufgehenden Perioden gepflegten Gattungen und Formen bei immer größerer satztechnischer Verfeinerung und formeller Konzentration geweiht. Die Brahms'sche Symphonie wird durch die vierte op. 98 (e-moll) Mitte der achtziger Jahre zum Abschluß gebracht. Die Chorkomposition größeren Stils nähert sich wieder der zweiten Periode in der Bevorzugung der a-cappella-Besetzung und in der altmeisterlich archaisierenden Harmonik: die achtstimmigen Fest- und Gedenksprüche op. 109 — Brahms' Dank für den Hamburger Ehrenbürgerbrief — und die drei Motetten für vier- und achtstimmigen Chor op. 110, beide Werke aus dem Jahre 1890. Auch die außerordentlich breite Pflege der Kammermusik stellt die vierte Periode der zweiten einigermaßen parallel. Als ein Neues kommt hier die durch Brahms' Freundschaft mit dem Meister der Klarinette in der Meininger Hofkapelle, Richard Mühlfeld, mächtig geförderte Verwendung dieses edlen und weichen Holzblasinstruments hinzu: Klarinettenquintett op. 115, zwei

Klarinettensonaten op. 120 (f-moll und C-dur), Klaviertrio mit Klarinette op. 114 (a-moll), sämtlich aus Anfang oder Mitte der neunziger Jahre. Neben das Klarinettenquintett stellt sich das zweite Streichquintett op. 111 in G-dur. Die erste Violinsonate wird durch die zweite op. 100 in A-dur, die sogenannte „Thuner“, und die dritte, Bülow gewidmete, op. 108 in d-moll, die erste Cellosonate in e-moll durch die zweite in F-dur op. 99 gefolgt. Die Klaviermusik der letzten Periode nimmt die Anregungen auf, die op. 76 dem Meister gegeben hatte, und bebaut neu und intensiv die kleineren Formen des Lyrischen Stückes in den, Brahms größtenteils ganz und gar eigentümlichen Formen der Intermezzi, Fantasien, Capriccios, Romanzen, Balladen und Rhapsodien des op. 116—119. Ins klaviermethodisch-technische Fach gehören die an die Studien der Jahre 1869 und 1879 anknüpfenden 51 Übungen für Klavier (ohne Opuszahl) aus dem Jahre 1893. Das einstimmige Lied der vierten Periode ist gegenüber den vorangehenden Perioden an Zahl ziemlich gering, an Gehalt ganz hervorragend vertreten. Die wenigen Liederhefte der letzten Periode op. 105 (u. a. „Immer leiser wird mein Schlummer“, „Wie Melodien zieht es“, „Auf dem Kirchhofe“, „Verat“), 106 (u. a. „Ständchen“, „Auf dem See“), 107 (u. a. „Salamander“, „Mädchenlied“) enthalten einige der unvergänglichsten und meistgesungenen Brahmsschen Liederperlen. Sie alle aber werden noch an eigentümlichem Wert von zwei Sammlungen übertroffen. Die eine schrieb sich der Meister des „Deutschen Requiems“ unter dem erschütternden Eindruck von Clara Schumanns letzter todbringender Krankheit als heiliges Totenopfer für sie zur eigenen Vorbereitung auf das Jenseits und widmete sie Max Klinger: Vier ernste Gesänge für eine Baßstimme nach Worten der Heiligen Schrift op. 121. Mit der anderen krönte der Meister der für vierstimmigen Chor gesetzten Deutschen Volkslieder und der frühen Volkskinderlieder sein köstliches Gebäude musikalischer Volkskunst: mit den, im ganzen in sieben Heften im Jahre 1894 ohne Opuszahl erschienenen Deutschen Volksliedern für eine Singstimme — das letzte Heft für Vorsänger und kleinen Chor — mit Klavier. Wir dürfen heute sagen: der Brahms des „Deutschen Requiems“, der deutschen Volkslieder, der Ungarischen Tänze, der Zigeunerlieder und vielleicht noch der Liebeslieder-Walzer ist der volkstümliche Brahms. Damit nannten wir die

gleich geliebte und bekannte Schwester der Liebeslieder-Walzer in Form des Gesangsquartetts mit Klavierbegleitung aus der letzten Periode: die Zigeunerlieder op. 103 und 112 (Nr. 3—6). Erwähnen wir noch die elf Choralvorspiele für Orgel aus dem Nachlaß als überraschende wundervolle Bereicherung der ganz wenigen Brahmschen Orgelkompositionen — der as-moll-Fuge von 1864 und eines Choralvorspiels mit Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“ von 1881 —, so haben wir den Ring der Brahmschen Werke der vierten und letzten Periode, und damit des Brahmschen Schaffens überhaupt, geschlossen.

Der „letzte“ oder „späte“ Brahms dieser vierten Periode ist menschlich wie musikalisch die bis zum äußersten verfeinerte Erfüllung und Vollendung des Meisters der dritten. Das an sich schon schwer verinnerlichte Menschentum des männlichen, heroisch-tatenfreudigen Kämpfers der dritten Symphonie vertieft sich im reifen Alter immer mehr zu immer noch männlichen, doch unendlich schweremutsvoll einer wachsenden Vereinsamung sich vergeblich erwehrenden Resignation. Brahms ist den irdischen und himmlischen Weg jedes tief und innerlich angelegten Menschen und Künstlers völlig bis zu Ende gegangen. Einmal den irdischen von der bewußten und darum nicht recht überzeugenden Tragik, vom bewußten Beethovenischen Pathos der ersten Symphonie zur ungleich innerlicher gegründeten, unbewußten und verklärten männlichen Resignation als dem Endergebnis eines tiefinnerlichen Menschenlebens in der vierten Symphonie. Dann den himmlischen von dem ernst, doch mild und musikalisch wie dichterisch gleich trostvoll für die Hinterbliebenen bekannten Glaubens an die Seligkeit, den Frieden des Jenseits im „Deutschen Requiem“ zum ebenso fest, doch in der Form des modernen Weltschmerzes, des Schopenhauerschen Pessimismus ungleich schwerer und ernster geäußerten Glauben des alternden Mannes in dem erschütternden Schwanengesang seiner „vier ersten Gesänge“.

DIE INSTRUMENTALMUSIK

Die Klaviermusik

Johannes Brahms begann seine schöpferische Laufbahn als Klavierkomponist, und er hat seine Liebe zum Klavier bis in die letzten Lebensjahre hinein betätigt. Sein erstes Klavierheft, die C-dur-Sonate op. 1 erschien im Jahre 1853, sein letztes, die Klavierstücke op. 119, im Jahre 1893. Dazwischen liegt eine lange Reihe von Klavierwerken, die wir des vorläufigen raschen Überblicks halber zuerst einmal nach Gattungen teilen wollen. Da haben wir an Sonaten die drei großen Jugendwerke op. 1 (C-dur), 2 (fis-moll), 5 (f-moll). An Variationen die zweihändigen Variationen über ein Thema aus den „Bunten Blättern“ von Robert Schumann op. 9, in fis-moll, die vierhändigen Variationen über ein Thema desselben Meisters, seinen „Letzten Gedanken“, op. 23 in Es-dur, das Zwillingenspaar der Variationen über ein eigenes Thema und über ein ungarisches Lied op. 21 in D-dur, die großen Variationen und Fuge über ein Thema aus den Leçons von Händel op. 24 in B-dur, das Studienwerk der Variationen über ein Thema von Paganini in a-moll op. 35. Die Klavierwerke der ersten Periode, des jungen Brahms runden von größeren Schöpfungen das es-moll-Scherzo op. 4 und die vier Balladen op. 10 aus der Jugendperiode. Wir schließen ihnen als abgeschlossene große Einzelstücke gleich die späteren beiden Rhapsodien op. 79 in h-moll und g-moll aus der mittleren Zeit an. Der mittlere Brahms des op. 76 (Capriccios, Intermezzi), viel mehr aber noch der späte Brahms der neunziger Jahre schenkt uns an zweihändiger Klaviermusik dann noch die Sammlungen mit lyrischen Stücken op. 116 (Fantasien), op. 117 (Drei Intermezzi), op. 118 und 119 (Klavierstücke: Intermezzi, Balladen, Romanzen, Rhapsodien). Die vierhändige Brahms'sche Klaviermusik spendet außer den oben schon erwähnten Schumann-Variationen op. 23 Haus-, Gesellschafts- und Unterhaltungsmusik in edelster Schale: Walzer op. 39, Liebeslieder-Walzer mit Gesang ad libitum op. 52, und ihre Fortsetzung, die Neuen Liebeslieder-Walzer mit Gesang op. 65, endlich die vier Hefte mit Ungarischen Tänzen. Eine Nebengruppe der Brahms'schen Klaviermusik endlich bilden die Studienwerke. Da-

hin gehören neben den gleichfalls bereits oben erwähnten zwei Heften der Paganinivariationen op. 35 die Studien für das Pianoforte in Form von fünf Bearbeitungen: Etüde (f-moll) nach Chopin, Rondo (C-dur) nach Weber, Presto nach J. S. Bach in zwei Bearbeitungen, Bachs d-moll-Chaconne für die linke Hand allein, und daneben — wie alle diese Werke ohne Opuszahl — die Clara Schumann zugeeignete Übertragung einer A-dur-Gavotte von Gluck. Endlich die im letzten Jahrzehnt erschienenen 51 Übungen für das Pianoforte und zwei Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzert in G-dur. Die letzte konzertante Gruppe innerhalb der Brahmsschen Klaviermusik bilden endlich die beiden, in unserem Kapitel über die Konzerte eingehend gewürdigten Klavierkonzerte in d-moll op. 15 und B-dur op. 83. Die technische Schwierigkeit wächst von den Sammlungen mit lyrischen Stücken über die Balladen, Rhapsodien, Variationen und Sonaten stufenweise zu den Konzerten hinauf.

Technik, Klaviersatz und Klavierstil sind unlösbar miteinander verkettet. Wie der Klaviersatz eines Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin oder Liszt, trägt auch der Brahmssche von Anfang an sehr scharf ausgeprägte, persönliche Züge. Man kann nicht sagen, daß er sich bei unseren Pianisten besonderer Beliebtheit erfreut. Erst der wachsende Ruhm des Namens Brahms hat sie vielmehr geradezu gezwungen, trotz ihrer Abneigung gegen ihren Satz und Stil die Brahmssche Klaviermusik sich zu erobern. Man hat mit den ursprünglich keineswegs schmeichelhaft gemeinten Bezeichnungen knorrig, spröde, herbe, weitgriffig-unbequem, undankbar im Verhältnis zur Schwierigkeit einige wesentliche Eigentümlichkeiten des, wie bei Schumann und Chopin, gleich im ersten Werk bereits fast völlig vorgebildeten Brahmsschen Klaviersatzes richtig gekennzeichnet. Brahms will auch im Klaviersatz erkämpft sein. Er verschmäht prinzipiell alle bekannten und abgenutzten Effekte virtuoser Brillanz und äußeren Klingklangs. Brahms' Klaviersatz kennt keine Zugeständnisse an den Geschmack der großen Menge, an virtuose Sonderwünsche der „Dankbarkeit“, an sinnlichen Wohlklang um des Wohlklanges und nicht um des Ausdrucks einer geistigen Idee willen. Nirgends kann sich die Bravour um ihrer selbst willen breit machen. Alles bis in die scheinbar nebensächlichste Figuration hinein erscheint in ein dichtes und feines Gewebe der

motivischen Entwicklung als deren unmittelbares Ergebnis eingearbeitet. Und trotz des vornehmen Verzichts auf alle virtuose Mache, allen Ohrenkitzel, alle weiche, sinnliche Klangschwelgerei, welche Fülle ganz neuer und eigener klanglicher Wirkungen!

Freilich, aus dem Technischen heraus wird man sie nirgends geboren finden. Die technische Bravour hat keinerlei Gelegenheit, sich als solche in ihrem strahlenden Glanz zu zeigen und wird um ihrer selbst willen sogar in den Klavierkonzerten niemals herangezogen. Die technischen und klanglichen Phänomene der Brahmschen Klaviermusik sind nur der Ausdruck der geistigen und dichterischen Ideen einer starken und eigenwilligen Persönlichkeit. Es zeugt für die harmonische Einheit von Persönlichkeit, Ausdruck und Stil bei Brahms, daß wir auch bei seinem Klaviersatz nicht nach technischen Problemen suchen, sondern selbst die kompliziertesten technischen Bildungen in den Dienst der geistigen Idee, der musikalischen Charakterzeichnung zu stellen gewohnt sind. So ist es ganz unmöglich, auch nur ein einziges Brahmsches Klavierstück sich virtuos bearbeitet, mit blendendem Skalen- und Arpeggienschmuck mit oder ohne festeren melodischen Kern, mit Massenakkorden und donnernenden Akkorden verbrämt zu denken: so eng sind Persönlichkeit, geistige Idee und der wohl widerhaarige, doch urpersönliche Klavierstil miteinander verwachsen. „Der Dichter spricht“ — der Virtuose hat bei Brahms zu schweigen oder, wie die Paganini-Variationen lehren, an ausgesprochenen Studienwerken von ihm zu lernen, daß der Dichter sogar in allerschwierigsten klavieristischen Aufgaben durch alle Erdschwere des Technischen frei und ungehindert zu uns sprechen kann.

Andrerseits weist kaum ein anderer Klavierstil auch äußerlich solch scharfgeprägte Eigenheiten auf, wie der Brahmsche. Die Terzen-, Sexten- und Oktavengänge, ihre orchestralen Verdoppelungen, die Vorliebe für weite Lagen und für eine sonore dunkle Tiefe, die eigenwillige und gern in Unterteilungen filigranartig sich auflösende Rhythmik mit ihrer Neigung zu Synkopen- und Triolenbildungen aller Art, die herbe, stolze Kraft Beethovenischer Akkordschläge liegen offen da. Weniger leicht zugänglich erscheint die „Gotik“ auch des Brahmschen Klaviersatzes, die durchbrochene und streng motivisch-thematisch geübte Arbeit, die

besonders der letzte Beethoven bereits in allem, am deutlichsten in den Bagatellen, vorgebildet hat. Brahms hat sie vertieft und um neue Stilelemente bereichert durch sein liebevolles Studium der Alten, namentlich der Niederländer des 16. Jahrhunderts. Das altertümliche, das archaisierende Element Brahms'scher Kunst und die einzig schöne und harmonische Verschmelzung mit seiner durchaus modern fühlenden Persönlichkeit senkt seine Wurzeln und Fasern bis in den Klaviersatz hinab: daher nicht nur die kontrapunktische Meisterschaft, sondern auch die ganz neuen, oft elementaren und zauberhaften Klänge und klanglichen Wirkungen, die aus einer Übertragung von Eigentümlichkeiten des alten polyphonen Vokalstils auf den „gotischen“ Instrumentalstil seines Klaviersatzes entspringen.

Wie bei allen großen schaffenden Künstlern zeigt Brahms' Klavierstil deutlich seine Herkunft aus einer Phantasie, die sich gern von der Improvisation am Instrument anregen ließ. Wir gewahren dasselbe bei allen großen Klavierkomponisten. Brahms' Passagen-, Arabesken- und Arpeggienwerk — ich denke da etwa an den phantastischen Schluß der fis-moll-Sonate — ist der unmittelbare Niederschlag einer genialen Improvisationsgabe, die von scharfgefaßten geistigen Ideen und Phantasievorstellungen ausgeht, und daher vom Spieler eine ganz ungewöhnliche geistige Elastizität und technische Kühnheit und Treffsicherheit in mächtigen Sprüngen, Doppelgriffen, Doppelgriffskalen und Überschlagen der Hände verlangt.

Diese geistigen Ideen und Phantasievorstellungen wird man nur dann richtig verstehen, wenn man das Gesichtsfeld weit über das Technische und Artistische hinaus einstellt und über den Klavierkomponisten Brahms zum Menschen dringt. Eine solche knappe „Seelenanalyse“ wird als Präludium zum ersten Kapitel des dem Schaffen des Meisters gewidmeten Teiles besonders erwünscht, ja notwendig sein. Brahms ist auch als Klavierkomponist trotz seiner zweiten Heimat Wien der Norddeutsche, und zwar die nordische Doppelnatur des halb phantastisch-dämonischen, halb romantisch-idyllischen Phantasievorstellungen zugeneigten versonnenen Holsten und des robusten, materialistischen und zurückhaltenden Hamburgers geblieben. Auch seine Klaviermusik ist im ganzen mehr Theodor Stormschen, als Hebbelschen Geistes voll. In den Sonaten, im ersten Klavierkonzert, in den Balladen, Rhapsodien und Capriccios, spricht

oft Heibel; in den Intermezzis, Romanzen und Fantasien aber Storm, und dieser Brahms scheint vielleicht letzten Endes nicht nur uns der echteste und bodenständigste zu sein. Hier ist Brahms das, was den echten Holsteiner in der Kunst kennzeichnet: Epiker, Balladendichter, Rhapsode, Idylliker, Elegiker und Träumer in Stimmungen edler Resignation und verschleierter Melancholie. Man lächelt heute unter den unangenehmen Nachwirkungen der engen, sentimental und kleinbürgerlichen niederdeutschen Heimatkunst über die Betonung der niederdeutschen Note bei Brahms. Allein: schließlich macht der Mensch die Kunst, und seine, eben durch Rasse und Herkunft grundsätzlich bedingte Natur kann und darf kein Künstler ungestraft verleugnen.

Was man daher an Charaktereigenschaften in der Brahmsschen Musik fand, weist durch das Mittel der künstlerischen Persönlichkeit wieder auf Land und Leute der Heimat zurück. Man betonte ganz richtig das Vorwiegen der Architektur und Zeichnung vor der Farbe, das Herbe und Spröde, das Rechthaberisch-Eigenwillige, das Unmutige, Ärgerliche oder Mürrische, das Dämonisch-Phantastische und bis zum Erschrecken Harte und Düstere in Brahmsscher Kunst. Man erkannte frühzeitig ihr tief pessimistisches und auch darin so ganz modernes Element. Man fand manches in seinen Scherzi eigensinnig; man machte erstaunt Halt vor einer Sprache dunkler Leidenschaft, übersinnlicher Mystik oder wilder, zyklischer Kühnheit — vor Gestalten, Bildern und Stimmungen, die der junge Meister schon in seiner ersten Sonate anschlug. Man sprach gar von dem Unfreundlich-Bitteren, „Junggesellenhaften“ seiner Musik, die der Erlösung durch Liebe vergebens geharrt hätte, und bedachte nicht, daß das Thema: Sinnlichkeit und Liebe, daß Daumers dunkelgefärbte und tiefleidenschaftliche Liebeslieder Brahms nie losgelassen haben.

Alles das ist nicht nur norddeutsch, sondern in der scheuen Verslossenheit, der charaktvollen und durch und durch gesunden Art, mit der es vorgebracht wird, durchaus niederdeutsch. Der Holsteiner, der Hamburger lohnt den oft unsäglich schwer erkämpften Zugang zu seinem Herzen durch unbedingte Zuverlässigkeit und Treue. Denselben Kampf, dieselbe eigne Mitarbeit fordert Brahms, denselben Lohn verheißt auch seine Kunst, seine Klaviermusik. Wien

hat die hellere Sonne und größere Wärme, Ungarn seine heißblütigen Rhythmen in sie hineingebracht, im Charakter ist sie norddeutsch geblieben bis zum letzten Heft. Die drei Sonaten, die Edward-Ballade aus op. 10 konnte der beweglichere, aber weichere und geschmeidigere Mitteldeutsche so wenig schreiben wie der lebhaft, warmherzige, doch weiche und optimistische Oberdeutsche; aber auch mit den letzten Heften mit Fantasien, Intermezzi, Romanzen, Capriccios und Rhapsodien steht es nicht anders. In den traulich schwärmenden oder sinnig-liebenswürdigen Stimmungen, in der Neigung zum naiven Volkston können sie sich unter Umständen berühren, in der herben und stolzen Kraft der Ballade, der Rhapsodie, des Epos schließen sie einander aus, und auch der Elegienton ist bei den einzelnen deutschen Stämmen in der Musik so durchaus verschieden wie der Capricencharakter. Es paßt weiterhin zu dem stolzen Freiheits- und Unabhängigkeitssinn der Niederdeutschen, wenn Brahms der allgemeinen Mode vom ersten Werk an den Fehdehandschuh hinwarf, und, eigensinnig gegen den Strom schwimmend, drei Sonaten zu einer Zeit in die Welt setzte, die an Sonaten längst kein Interesse mehr hatte. Und was für Sonaten! Bei allem Rückblick zu Beethoven, bei aller an Schumann anknüpfenden Phantastik selbständig vom ersten Takt an!

Damit treten wir in das wuchtige Eingangstor zur Brahmsschen Klaviermusik ein. Die drei Brahmsschen Klaviersonaten sind Hauptwerke einer nordischen Romantik in klassischer Form. Das Nordische liegt in ihrem allgemeinen Charakter: er neigt zum Wild-Phantastischen, zur Ballade und Rhapsodie, zum Epos heroischen Charakters, zu Volkssage und Volksmärchen, zur Volksweise. Die Themen dieser Sonaten sind Charakterthemen, ihre Durchführungen Kämpfe mit dem eigenen Innern und mit der Welt. In ihnen ficht Brahms als junger Held, der das Fürchten nicht kennt. Mit der Welt aber, wie mit sich selbst kämpft er gegen ihm von der Natur angeborne Elemente und Charaktereigenschaften, über die er trotz allem innerhalb eines gewissen Kreises denn auch nicht hinwegkommt. Schon in den ersten Klaviersonaten zeigt sich der immerhin verhältnismäßig begrenzten Gefühls- und Empfindungskreis von Brahms. Der junge Brahms ist in ihnen noch nicht mit sich fertig und kann es auch noch gar nicht sein.

In den langsamen Sätzen dieser drei Klaviersonaten schwärmt und träumt der Jüngling als Liebender. In der ersten, seinem liebsten Freunde und Kunstgenossen Joseph Joachim gewidmeten Sonate (op. 1 in C-dur) in Variationen von Schumannscher Zartheit über ein sanftes, an Vorsänger und Chor verteiltes bergisch-niederrheinisches Volks- und Minnelied, dessen Worte unter seinen Noten stehen: „Verstohlen geht der Mond auf, blau, blau Blümelein, durch Silberwölkchen führt sein Lauf; blau, blau Blümelein. Rosen im Tal, Mädels im Saal, o schönste Rosa.“ Die den vier Strophen des Gedichts entsprechenden vier Variationen selbst sind ganz einfache und knappe Spielvariationen. Mit Vorliebe legt der junge Meister das Thema in den Baß, und an allen Enden und Ecken tönen uns bereits heimliche Orchesterklänge — Bläser, Holzbläser, Streicher — entgegen. Ein Teil von ihnen figuriert in Bachisch streng gebundenen Sechszehnteltriolen der Mittelstimmen: das sind die „norddeuschesten“ Variationen. Das h-moll-Thema des Andante con espressione der zweiten Klaviersonate (op. 2 in fis-moll) schmückt kein Dichterwort. Aber es ist in der Art seiner Variationen dem des ersten sehr nahe verwandt, und so ist ihm nach Albert Dietrich denn auch ein andres altdeutsches Minnelied, „Mir ist leide, daß der Winter beide, Wald und auch die Heide, hat gemacht kahl“ (Graf Toggenburg), zugrundegelegt. Dietrich erzählt endlich, daß dem jungen Meister im a-moll-Mittelteil ($\frac{6}{8}$) des Finales der ersten Klaviersonate die Worte des Volksliedes „Mein Herz ist im Hochland“ vorschwebt hätten. Diese herzliche Liebe zur Volkspoesie, zum Volkslied — wir werden von ihr noch eingehender im Kapitel über das Brahms'sche Lied sprechen — ist einer der sinnigsten und schönsten menschlichen und künstlerischen Charakterzüge des jungen Sohnes aus dem Volke, Johannes Brahms. In der dritten Klaviersonate (op. 5 in f-moll) schwärmt der blonde Johannes in der herrlichen, traulich tief und deutsch empfundenen großen Liebesszene ihres f-moll-Andante, dem Sternaus Verse überschrieben sind: „Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint, da sind zwei Herzen in Liebe vereint und halten sich selig umfangen.“ Die dritte Brahms'sche Klaviersonate dankt es wohl nicht zuletzt diesem wunderbaren Satz, der so groß, klar und einfach gegliedert ist und die ganze zarte Liebesschwärmerei des deutschen Jünglings ausströmt, daß sie heute

in der öffentlichen Meinung und Kunstübung als „die“ Brahms'sche Klaviersonate gilt. Wie das Hauptthema mit jeder seiner drei Wiederholungen in der Mittelstimme lebhafter figuriert wird, wie der erste Seitensatz in As-dur die ätherische hohe Diskantlage des Klaviers ausnutzt, wie in die zarten Liebesseufzer des jungen Paares im zweiten Thema — *Poco più lento*, Des-dur — in der Höhe das Glöcklein der Dorfkirche hineintönt, wie in dessen Mittelsätzchen — *con passione e molto espressivo* — die Liebesleidenschaft erwacht, wie endlich nach Wiederholung des Hauptsatzes alles in Stille und Dämmer des Sommerabends versinkt und auf dem traumhaft in der Tiefe murmelnden obstinaten Sechszehntelmotiv *g as* des Basses sich das große Notturmo des Des-dur-Schlußteiles vorbereitet — das ist so einzig schön, zart und romantisch empfunden, daß das arme Wort hier versagen muß. Man darf die Behauptung wagen: das Herrlichste dieser herrlichen langsamen Sätze bringen wohl ihre Schlußteile. In der ersten Klaviersonate löst sich alles zum Schlusse in fromm gebundenen abendlichen Kirchenglockenklang im Basse, in der dritten in jenen himmlisch schönen und zart gedämpften Des-dur-Teil des *Andante molto* auf, der, sinnig und leise an die alte Volksweise „Steh' ich in finst'rer Mitternacht“ anklingend, in seinem verklärten Frieden die hell strahlenden Sterne vom Himmel herabzuholen und über das still und langsam im Schweigen der Nacht dahinwandelnde Liebespaar auszuschütten scheint. — Ich glaube, man wird in die poetisch-romantische Welt dieser drei Klaviersonaten am leichtesten durch ihre langsamen Sätze, die sie sogar teilweise schon im Wort verraten, eindringen. Sind doch auch die langsamen Sätze der ersten und dritten Klaviersonate vor den übrigen Sätzen entstanden.

Von ihnen wird man den Weg zu den Scherzi nehmen. In ihnen erscheint das dichterische Grundelement dieser drei Sonaten in die konzentrierteste, dabei aber an genialen und originellen Kontrasten, Kühnheiten, Neuheiten und Feinheiten in einzelnen reichste und daher am leichtesten zu übersehende Form gebannt. Das Scherzo-Thema der zweiten — eigentlich ersten — Sonate (*fis-moll*) wird noch durch rhythmische Umbildung aus dem Thema des *Andante* genommen; die Hauptthemen der übrigen Scherzi sind ganz unabhängig erfunden. Hier wirkt sich das eigentlich Brahms'sche

auch im herben Satz in seinen orchestral, im Sinne der Holzbläser, empfundenen Terz- und Sextverbindungen mit ihren Verdoppelungen im Basse bereits in der ersten Sonate frei aus. Am Schumannischesten klingt naturgemäß noch der erstaunlich knapp zusammengedrängte Hauptsatz des Scherzo der fis-moll-Sonate; am Brahmsischesten das mit kühnem Anlauf zur Höhe keck einsetzende Scherzo der f-moll-Sonate. Wie in den langsamen Sätzen, schwärmt der Jüngling in den lyrischen Trios dieser Scherzi. Hier zeigt er schon in der C-dur-Sonate die wundervoll breit und weit gespannte melodische Linienführung, den langen Atem, die edle Leidenschaft Beethovens. Mehr noch wie in den Hauptsätzen dieser Scherzi, pflegt Brahms in ihren Trios einen volkstümlichen Ton anzuschlagen. Das D-dur-Trio der zweiten — eigentlich ersten — Sonate in fis-moll mit dem volksliederartig einfachen Gesang der „verdoppelten Holzbläser“ verdichtet und erweitert sich zum Kern und Hauptstück des ganzen Scherzo. Wesentlich breiter sind die gleichfalls zweiteiligen Trios in den Scherzis der ersten — eigentlich zweiten — und dritten Sonate angelegt. Das der ersten gehört, wie wir eben sahen, der edlen, dunklen Leidenschaft; das der dritten mit seinem warmen und vollen, einfach akkordischen Des-dur-Thema dem überströmend herzlichen Glücks- und Dankesgefühl.

Die Ecksätze der drei Brahms'schen Klaviersonaten sind hochinteressante Dokumente einer natürlicherweise noch mehr menschlichen und künstlerischen, als musikalischen Originalität. Kann man bei Brahms überhaupt von Sturm und Drang im Sinne der nachgoetheschen Zeit reden, so sind es die großen Ecksätze der Klaviersonaten und etwa noch des ersten Klaviertrios (H-dur), in denen die Fülle der Bilder, Gesichte und Erscheinungen aus nordischer Märchen- und Sagenwelt die Fesseln der Sonatenform zuweilen noch zu sprengen drohen. Diese großen ersten und letzten Sätze der drei Brahms'schen Klaviersonaten sind durchaus balladisch, phantastisch-romantisch und nach nordischer Art bildhaft, bilderzeugend gerichtet. Ihre Haupt- und Seitenthemen sind Charaktere, Gestalten, Erscheinungen bald lieblich-träumerischer und versonnener, bald fürchterlich wilder, schreckhafter und trotzig-harter Natur. Sie sind balladisch, weil ihr Inhalt und ihr Charakter unmittelbar aus nordischen Balladenstoffen geholt zu sein scheint. Brahms' vier

Balladen op. 10 sind ohne die drei Klaviersonaten nicht möglich. Sie sind phantastisch-romantisch im nordischen Sinne und Charakter schärfster Gegensätze, unbestimmt schillernden Brahmsscher Moll-Durs, unmittelbarer Schubertscher Moll-Echos eines Dur-Motivs.

Das Phantastisch-Romantische drängt zum Orchestralen, zur mächtigen, energischen Kraft- und Klangentfaltung, das Bildhafte und Bilderzeugende zum Dramatisch-Opernhafte. So spuken aller Orten in diesen Ecksätzen die Pauken; so hören wir im D-dur-Durchführungsteil des ersten Satzes in der ersten Sonate Hörner und Geigen; so läßt das F-dur-Seitenthema im Finale der dritten Sonate beinahe Mascagni und die italienischen Veristen vorahnen. Aber trotz aller noch jünglingshaft stürmischen und an jähem Umschlägen der Stimmung und an schreckhaften Wendungen reichen Energie der Entwicklungen, trotz aller gewaltigen Ausweitungen, Lockerungen und kühnen Freiheiten der Form nirgends Fessel- oder Formlosigkeit vielmehr auch hier eine unbeirrbarere innere und äußere Sicherheit, die in so jungen Jahren nur in klassischer, in Beethovenscher Schule errungen werden konnte.

Der Kompaß der Hauptthemen ist in den ersten Sätzen aller drei Sonaten gleichmäßig auf unbändige, männliche Kraft gestellt. Es sind echte Charakterthemen von architektonischer Plastik der Zeichnung und monumentaler Wucht der Gestaltung. Das des ersten Satzes der ersten Sonate (C-dur) hat allzu lange unter der unnötig scharf betonten rhythmischen Ähnlichkeit mit den gleichen Hauptthemen von Beethovens Hammerklaviersonate oder Schuberts Wanderphantasie gelitten. Das Unbändigste und Charakteristischste ist vielleicht das erschreckend und drohend über eine ganze Seite sich aufreckende, ungeheure Hauptthema des ersten Satzes der zweiten Sonate (fis-moll). Hermann Kretzschmar hat es in genialer Phantasievorstellung auf den fürchterlichen Drachen des früh-mittelalterlichen Beowulf-Epos bezogen. Da dies aber die älteste Heldenchronik Schleswig-Holsteins aus der grauen Vorzeit darstellt, bestätigt dieses Urteil nochmals den eminent nordischen Grundcharakter dieser drei Klaviersonaten. Das Hauptthema des ersten Satzes der dritten Sonate endlich ist in der Doppelnatur seiner schärfsten und knappsten Kontrastierung von hart und weich, laut und leise abermals ein echt nordisches und zugleich schon ein echt Brahmssches.

Die Freiheit der Form ist bezeichnenderweise im letzten Satz der fis-moll-, also der ersten Sonate, noch am größten. Das Hauptthema (*Allegro non troppo e rubato*) wächst aus der wundervollen, freien und ungebundenen Improvisation der die Erwartung in Schumannscher Art geheimnisvoll spannenden Einleitung (*Introduzione—Sostenuto*) heraus; der Anfang der Durchführung löst sich phantasieartig in präludierende, lang gehaltene Akkorde auf; der der Introduction entsprechende Schlußteil aber (*Molto sostenuto*) lockert und verflüchtigt sich in lyrische Zwiesprache, Harfenrauschen, zarte Triller-Rosenketten und leicht hinauf und hinab huschende Passagen; hier gibt die poetische Erscheinung der Patin dieser romantischsten und weichsten aller Brahms'schen Klaviersonaten, Clara Schumanns, dem Ganzen die abschließende Weihe.

Das Hauptthema des Allegrosatzes dieser fis-moll-Sonate wächst thematisch aus dem der langsamen Einleitung, das des Scherzo durch rhythmische Umwandlung aus dem des Andante hervor. Und prüfen wir, dadurch aufmerksam geworden, einmal die übrigen beiden Sonaten, so bemerken wir bald mit Erstaunen folgendes: Beide machen gleichfalls von diesem System „rhythmischer Umbildung“ Gebrauch. Das Hauptthema des Finale der C-dur-Sonate ist durch rhythmische Umwandlung aus dem des ersten Satzes entstanden, und aus der Schlußkadenz (*Adagio*) des langsamen Satzes wächst thematisch der Anfang des Scherzo hervor. Das Intermezzo („Rückblick“) der f-moll-Sonate stilisiert das nach b-moll gewandte Hauptthema des Andante *espressivo* zum düstren Trauermarsch, und die in eine grandios gesteigerte regelrechte *Stretta* ausmündende F-dur-Coda (*Più mosso*) dieser Sonate ist aus dem schönen Freudenhymnus des Des-dur-Mittelteiles zur gleichzeitigen Achtelverkürzung im Baß gebildet.

Dieses System rhythmischer Umwandlung ist das Lisztsche, und man hat seine Adoption durch Brahms sofort im neudeutschen Lager bemerkt und ein wenig voreilig daraus Schlüsse auf das neudeutsche Glaubensbekenntnis des jungen Hamburgers gezogen. Aber seine, zudem äußerst vorsichtige Anwendung dieses äußerlichen architektonischen Prinzips durch Brahms ist doch etwas anderes, da sie im Rahmen der klassischen Sonatenform geschieht und in der Hauptsache auf die Hauptthemen beschränkt

bleibt. Schon bei den schönen lyrischen Seitenthemen ist der ganze konstruierte Spuk zerronnen. Unvergleichlich mehr noch als die bedingte Annahme des Lisztschen Prinzips eines Ersatzes der klassischen Durchführung der Themen durch rhythmische Umwandlung aus einer einheitlichen Wurzel hätte der Charakter und Inhalt der drei Brahms'schen Klaviersonaten der neudeutschen Partei sagen müssen, daß ihnen hier ein prächtiger Nachwuchs erblüht sei. Denn diese Sonaten, die die wichtigsten Zeugnisse für die romantisch-phantastische Grundrichtung der Kunst des jungen „Johannes Kreisler jun.“ sind, weisen im eminenten Maße in die Zukunft.

Wir wissen, daß Liszt besonders nach seiner Kenntnis des großen, Brahms' Freunde Ernst Ferdinand Wenzel zugeeigneten Scherzo in es-moll op. 4 den jungen norddeutschen Gast als Anhänger der neudeutschen Kunstideale in Weimar glaubte begrüßen zu dürfen. Dieses Scherzo ist vor den Sonaten geschaffen und steht nach Art und Charakter in ihrer unmittelbaren Nähe. Mit größerem Recht als in der fis-moll-Sonate op. 2, den Schumannvariationen op. 9 und 23 könnte man immerhin in diesem breit angelegten und trotz Liszts erstem Eindruck und trotz der leisen rhythmischen Verwandtschaft seines Hauptthemas mit dem des Chopinschen b-moll-Scherzo fernab von allen Chopinschen Scherzis stehenden Charakterstück von einem unmittelbaren Niederschlag Schumannscher Romantik reden. Nicht nur aus äußeren formalen Gründen, weil es nach Schumannscher Art zwei Trios umschließt, sondern weil sein ganzer dichterischer, romantisch-phantastischer Charakter, sein im Schumannschen Sinn oft „hanebüchener“, barscher, herrischer und kurz angebundener norddeutscher Humor des Hauptsatzes, der sich schon in dem wie atemlos andrängenden und durch Pausen zerpfückten Hauptthema ausspricht, sofort an den jungen Meister der Davidsbündler, Papillons, Kreisleriana und des Faschingschwankes aus Wien, und mit ihnen im Hauptsatz an E. T. A. Hoffmann gemahnt. In den beiden Trios spricht Jean Paul; im ersten Trio (B-dur) im bald schalkhaften, bald — im zweiten Teil — lyrisch schwärmenden Wechselgespräch, im zweiten Trio (H- statt Ces-dur) jünglingshaft ungestüm in Synkopen anstürmend und dann gefühlmäßig breit und gesangvoll ausladend. In beiden aber spricht er doch bereits bei allem Schumannschen Unterton, allem Schumann-

schen Rhythmus und Satz in echten Brahms'schen Zungen: die weichen Sexten, die Terz-, Sext- und Oktavverbindungen und Verdoppelungen — sie sind in allem schon da. Und brauchte es noch eines Beweises, daß schon vor den Sonaten in diesem Stück der echte Brahms geboren ist: der Hauptsatz des Scherzo würde ihn bringen. Denn dieser ehern hämmernde Viertelrhythmus, der uns in Hephästos' Schmiedewerkstatt zu führen scheint, diese strenge thematisch-motivische Einheitlichkeit, die auch das gesangvolle Seitenthema unter diesen Grundrhythmus spannt, ist nicht Chopin, nicht Schumann, sondern ganz und gar nur Brahms.

Ein unmittelbares Seitenstück zu dieser Probe Brahms'schen Humors bildet die dritte Ballade („Intermezzo“ in h-moll) aus den Vier Balladen op. 10. Mit diesem phantastisch-romantischen, wie atemlos gehetzt und sprungweise dahinjagenden Stück voll unheimlicher und gespenstischer Elemente ist das spätere Brahms'sche Intermezzo, wie das Brahms'sche Capriccio bereits gleichermaßen vorgebildet. Alle Phantastik des es-moll-Scherzo erscheint hier in geschlossenster Form auf vier Seiten zusammengedrängt. Allein diese erste Brahms'sche Intermezzo in Balladenform ist noch so nordisch, wie die übrigen Nummern dieser unvergleichlichen Balladensammlung. Das Nordische liegt schon äußerlich offen zutage in der ersten und bedeutendsten Nummer. Die schottische, uns schon durch Carl Loewe bekannte Ballade Edward aus Herders Stimmen der Völker inspirierte den jungen Meister zu einer, durch ihre düstere Größe und erbarmungslose, stählerne Härte packenden Tondichtung. Sie erzählt auf nur drei Seiten in der alten dämonischen Tonart d-moll das Edward-Drama gewissermaßen in drei Akten: im ersten und entsprechenden dritten das Land, den Ort und die Zeit, im zweiten — mit hämmernden Triolen zu erschreckender Leidenschaft gesteigerten Mittelsatz — die Tat des Vatermordes. So knapp und schmucklos sie das im Rahmen der dreiteiligen Liedform mit konzentriertester Phantasie und wuchtigster Gestaltungskraft tut, so im Lessingschen Sinne tragisch läuternd durch Mitleid und Furcht wirkt sie als Ganzes. Diese Ballade „Edward“, und nicht die Tragische Overtüre ist Brahms' wahrhaft tragischer Beitrag zur Musik. Die zweite Ballade (D-dur) mit ihrem scharfen Gegensatz zwischen der selig verklärten, himmlischen Ruhe und stillen Tiefe ihres wunderbaren

gesangvollen und wie auf Engelsfittichen langsam dahinschwebenden Hauptthemas und der düsteren Edward-Stimmung des Mittelsatzes (h-moll) verrät namentlich in dessen phantastischem H-dur-Zwischensatz (*Molto staccato e leggiero*) ihre Urwurzel: Schumannsche Nacht- und Phantasiestücke. Die vierte und letzte Ballade (H-dur) dagegen mildert, dämpft und bändigt einen ähnlichen Gegensatz zwischen hell und dunkel, friedevoll und leidenschaftlich zur verhaltenen und tief verinnerlichten Versenkung ins eigene Ich. Die wundervollen, weitgespannten Bogen des Hauptthemas im Hauptsatz, das müde, grüblerische Sinnen, Sehnen und Träumen im dunkel getönten H-dur-Mittelsatz (*Più lento*) mit seiner Schumannisch gesungenen „inneren Melodie“ sind so Brahmsisch und so nordisch, wie die übrigen Nummern.

Im echten Balladengeist stehen diesen Balladen die beiden, vierundzwanzig Jahre später erschienenen und Frau Elisabeth von Herzogenberg gewidmeten Rhapsodien op. 79 in h-moll und g-moll ganz nahe. Das hat schon Billoth richtig bemerkt: „In beiden Stücken steckt mehr vom jungen himmelstürmenden Johannes, als in den letzten Werken des vollendeten Mannes“. Die Rhapsodien sind eine Art innere Fortsetzung des op. 10, nicht nur, weil der Seitensatz der zweiten in d- und h-moll unmittelbar an Loewes Ballade „Archibald Douglas“ anklingt, sondern weil ihr männlicher, kraftstrotzender Grundton, ihre große und klare, plastische Form, ihr herber leidenschaftlicher Charakter durchaus balladenmäßig sind. Die bedeutendere und auch äußerlich wirkungsvollere ist die zweite. Sie bildet zugleich in ihrer hochleidenschaftlichen Haltung, ihren flackernden Modulationen, ihren mächtigen Dezimenbaßsprüngen, die man nach Hans von Bülow am besten „im Zoologischen Garten von irgendeiner vornehmen Bestie“ lernt, mit dem Finale des ersten Klaviertrios, dem dritten Klavierquartett und dem Daumer-Liederkreise einen wichtigen Beitrag zum Kapitel: Brahms Sinnenleben. Die erste Rhapsodie — Rhapsodie freilich ganz und gar nicht im Sinne der auch formell „rhapsodischen“ Lisztschen Rhapsodien — birgt lyrischere und, soweit man das bei dem Charakter dieser beiden Stücke und bei Moll sagen kann, freundlichere Elemente. Neben der trotzigen und herben Kraft des Hauptthemas kommen auch blauäugige und blonde Sinnigkeit und sanftes Sehnen im zarten d-moll-

Seitenthema und idyllische Ländlichkeit und heitere Naturfreude in dem, nach Art der alten Musette von einer sogen. „liegenden Stimme“, diesmal aber im Diskant, begleiteten und „in mildem Dämmerlicht“ (Bülow) leuchtenden H-dur-Trio zu ihrem Recht. Man kann sagen: die erste Brahms'sche Rhapsodie ist episch-idyllisch, die zweite pathetisch-heroisch.

Als echter Meister einer norddeutschen Schule hat Brahms eine außerordentlich große Liebe zur Variation gefaßt. Wir wissen aus Jenners Erinnerungen, wie hoch er diese Kunstform stellte. Variationen und Strophenlieder waren sein erster und wichtigster Prüfstein für angehende junge Komponisten, und die Beethoven'schen Variationen aller Variationen unerreichtes Muster. Dazu kamen einige eigene Leitsätze: „Je weniger Variationen, desto besser; die müssen dann aber auch alles sagen, was zu sagen ist“. Oder: „Nur wenige Themen eignen sich“. Oder: „Sie müssen ihr Ziel stets fest im Auge behalten, und das ist nur möglich, wenn der Baß festliegt, sonst hängen Sie in der Luft; und nun geradeswegs und ohne Umschweife auf das Ziel los!“ Mit anderen Worten: „Der Baß ist wichtiger als die Melodie“. Es gibt kaum eine zweite musikalische Kunstform, in der sich Seelisches und Geistiges, unmittelbarer Gefühlsreichtum, Phantasie und ordnender und gestaltender Kunstverstand, Innerlichkeit und Können so innig und organisch miteinander verwachsen darstellen läßt, wie in der Variation. Brahms hat das schon in jungen Jahren praktisch geübt: es ist für ihn sehr charakteristisch, daß schon sein erstes Werk, die Klaviersonate in C-dur, die ersten einfachen Variationen enthält.

Brahms' Variationenwerk ist nur als Ganzes und Einheitliches fruchtbar zu erläutern. Wir unterscheiden vier Gruppen. Die erste ist eine Schumann-Doppelgruppe: zweihändige Variationen in fis-moll op. 9 und vierhändige Variationen in Es-dur op. 23 über Themen von Robert Schumann. Die zweite ist abermals eine Doppelgruppe: Variationen über ein eigenes Thema und über ein ungarisches Thema in D-dur op. 21. Die dritte bilden die großen Händelvariationen mit Schlußfuge in B-dur op. 24. Die vierte das technische Studienwerk der Variationen über ein Thema von Paganini in a-moll op. 35 (zwei Hefte). Das erste Variationenwerk der Schumanngruppe op. 9 ist halb unbewußt nordisch, halb bewußt