

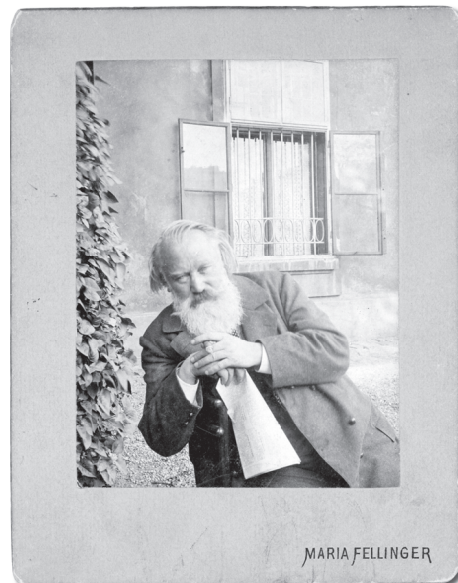
Wolfgang Sandberger

Bilder, Denkmäler, Konstruktionen – Johannes Brahms als Figur des kollektiven Gedächtnisses

Das populäre Brahms-Bild, bisweilen auch das der Forschung, wird heute immer noch von Vorstellungen dominiert, die mit dem facettenreichen Spektrum des »historischen Brahms« keineswegs deckungsgleich sind. Brahms gilt in erster Linie als Antipode Wagners und Bruckners, als bürgerliche Galionsfigur einer konservativen Partei, der vor allem die »Idee der Kammermusik«¹ eigen gewesen sei, als norddeutscher Melancholiker zudem, der sich an der Geschichte abzarbeiten hatte: Bach – Beethoven – Brahms. Meist ist im Blick auf die Last der Tradition dann auch Nietzsches böses Wort vom »Meister in der Kopic«² nicht fern, das im Falle von Brahms eindeutig den »Nachtheil der Geschichte« für die eigene kompositorische Lebenswelt akzentuiert. Zu den Farbtönen des Brahms-Bildes gehört schließlich – mehr oder weniger grell – die Vorstellung des »Deutschen«, eine Nuance, die der renommierte Musikwissenschaftler Arnold Schering (1877–1941) in seiner Brahms-Würdigung 1933 besonders fokussiert hat. Schering, der in Brahms den eigentlichen »Exponenten des musikalischen Bürgertums« sah, meinte nebulös, es sei »das spezifisch Deutsche an seiner Musik, vielleicht auch etwas, das man als bürgerliches Ethos bezeichnen könnte«, was die »gebildeten Bürgerschichten unbewusst an Brahms gefesselt« habe.³

Solchen Vorstellungen ist nur schwer beizukommen. Die Brahms-Forschung heute ist so spezialisiert, dass sich die divergierenden, oft disparaten Mosaiksteine, die jeweils im Blick der For-

schung sind, kaum mehr zu einem einheitlichen, geschlossenen Brahms-Bild zusammenfügen lassen. Im Zeitalter »offener Kunstwerke« (Umberto Eco) mag dies ein Vorzug sein. Doch alte Vorstellungen und liebgewordene Denkmuster sind vor dem Hintergrund der vielfach isolierten philologischen, analytischen und biographischen Spezialisierung nur noch schwer zu korrigieren. Das beginnt – auf den ersten Blick lapidar – bereits bei der Physiognomie. Die populäre Vorstellung von Brahms wird bis dato nämlich vor allem durch die Alters-Fotographien, etwa von Maria Fellingner, bestimmt: Da steht oder sitzt ein behaglich dreinschauender, ernster Herr mit weißem Rauschebart; man riecht förmlich seine dicke Zigarre, während er versonnen in die Kamera blickt. Es ist jener Johannes Brahms, dem die Überlieferung bei Richard Heuberger nachsagt, er habe seinen Chor bei guter Laune so schwungvolle Lieder singen lassen wie »Das Grab ist meine Freude«.



Quelle: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck

Abb. 1: Johannes Brahms,
15. Juni 1896, Aufnahme von Maria Fellingner.

- 1 Carl Dahlhaus: *Brahms und die Idee der Kammermusik*, in: *Brahms-Studien* Bd. 1, hg. v. Constantin Floros, Hamburg 1974, S. 45–58; auch ders.: *Brahms und die Tradition der Kammermusik*, in: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), Laaber ²1989, S. 210–217.
- 2 Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner. Zweite Nachschrift*, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in sechs Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München 1980, Bd. IV, S. 934.
- 3 Arnold Schering: *Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch Peters 1932*, Leipzig 1933, S. 9.

Johannes Forner

»Mir graut vor diesem Leipzig!«

Brahms im Briefwechsel mit der Gewandhaus-Konzertdirektion

Dieses wenig schmeichelhafte Zitat entstammt einem Brief, den der 20-jährige Brahms vom Rheindampfer aus (Poststempel Niederlahnstein, 22. September 1853) seinem neuen Freund Joseph Joachim (1831–1907) nach Hannover geschrieben hat. Voller Natureindrücke von der ausgiebigen Rheinfahrt, die er von Ende August bis Ende September 1853 unternahm, fiel es ihm schwer an Leipzig zu denken. Im Frühsommer hatte Franz Liszt in Weimar versprochen, sich für den jungen Mann aus Hamburg bei Breitkopf & Härtel einzusetzen. Es dürfte nicht die einzige Empfehlung gewesen sein. Der Göttinger Musikdirektor Arnold Wehner hatte ihn gleichfalls ermuntert. Doch Brahms tat sich schwer mit dem Gedanken an Leipzig: »Ich denke von Mehlemer Aue nach Leipzig zu gehen und alles mögliche zu tun, um viel Arbeit zu bekommen, und den Winter in Hannover ruhig und emsig arbeiten zu können. Mir graut vor diesem Leipzig! Es ist ein gar zu greller Unterschied zwischen den Rheinbergen und den Leipziger Comptoirs.«¹ Als dann mit dem 30. September 1853 für Brahms die folgenreichen Erfahrungen mit Robert und Clara Schumann in Düsseldorf begannen, bekam der Gedanke einer Fahrt in die alte Messe-, Musik- und Verlagsstadt neuen Auftrieb. Die Aktivitäten Schumanns – seine Empfehlungen an Hermann Härtel (1803–1875) und schließlich der vielzitierte Aufsatz »Neue Bahnen«, erschienen am 28. Oktober in der Neuen Zeitschrift für Musik – sind allgemein bekannt. Brahms, der inzwischen zu Joachim nach Hannover weiter gereist war, sah sich nun doch gedrängt und trat die Reise ins »graue« Leipzig an, wo er am 17. November 1853 eintraf. In den wenigen Tagen seines Aufenthaltes bis zum 23. November lernte er wichtige Persönlichkeiten des Leipziger Musiklebens kennen – die Brüder Hermann und Raymund Härtel, den

Klavierpädagogen Ferdinand Wenzel (1808–1880), den Musikverleger Bartholf Senff (1815–1900), Gewandhauskonzertmeister Ferdinand David (1810–1873), Ignaz Moscheles (1794–1870), Friedrich Wieck (1785–1873), Otto Dessoff (1835–1892), Franz von Holstein (1826–1878), usw. Diese ersten Leipziger Begegnungen gestalteten sich durchaus positiv. »Sie sind doch köstliche Leute, so herzlich und warm« schrieb Brahms am 20. November dem Freund nach Hannover.²

Die geschäftlichen Gespräche mit den Musikverlagen waren der eigentliche Grund der Reise gewesen – immerhin nahmen Breitkopf & Härtel die Klaviersonaten C-Dur und fis-Moll als op. 1 und 2, sowie »Sechs Gesänge« und das Scherzo es-Moll als op. 3 und 4 (wenig später noch die Gesänge op. 7, das Klaviertrio H-Dur op. 8 und die »Klaviervariationen über ein Thema von R. Schumann« op. 9) und Bartholf Senff die Klaviersonate f-Moll und weitere »Sechs Gesänge« als op. 5 und 6 in ihr Verlagsprogramm auf.

Durch Ferdinand David (1810–1873) waren aber auch erste Kontakte zum Gewandhaus geknüpft worden. Hier trat Brahms als Pianist am 17. Dezember 1853 im 2. Abonnement-Quartettabend, umgeben von Kammermusik Mendelssohns und Mozarts, mit seiner C-Dur-Sonate und dem Scherzo es-Moll erstmals an die Öffentlichkeit. Er hatte dies eher widerstrebend getan, wie aus einem Brief an Joachim hervorgeht: »Es gehörte viel Überredung dazu, denn ich habe durchaus dazu keinen Mut. Ich fürchte mich vor dem Abend.«³ Es war der wichtige Schritt über den Leipziger Freundeskreis hinaus in die Sphäre der öffentlichen Meinung und Fachkritik. Aber die Presse reagierte durchaus wohlwollend, bescheinigte ihm außerordentliches Kompositionstalent, vermerkte jedoch einschränkend, dass das Klavierspiel »technisch an manche Schwierigkeiten

1 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, Erster Band (*Johannes Brahms-Briefwechsel Bd. V*), hg. von Andreas Moser, Berlin 1908, Reprint Tutzing 1974, S. 10.

2 Ebd., S. 18f.

3 Ebd., S. 26f.

Robert W. Eshbach

Verehrter Freund! Liebes Kind! Liebster Jo! Mein einzig Licht.

Intimate letters in Brahms's *Freundeskreise*

Kurt und Renate Hofmann freundschaftlichst gewidmet

Many letters of musicians do not belong, strictly speaking, to the province of music history traditionally understood as the history of musical composition, but have recently garnered attention due to a surge of interest in reception history, the history of performance, and in the lives and careers of notable women. Beatrix Borchard's dual biography of Joseph and Amalie Joachim, with its technique of *Briefmontage*, provides a case in point, adducing many private details of the couple's personal relationship in an effort to reconstruct Amalie Joachim's legacy, and to reclaim her unique and important voice.¹ The Joachim collection at Chicago's Newberry Library² contains significant additional material relating to the life and activities of Joseph and Amalie Joachim that can help fill out the picture that Borchard has painted. Hundreds of letters once considered too intimate – or simply too ephemeral – to publish, together with the originals of important segments of Joseph Joachim's published correspondence, make up a collection that rivals and complements the archives of the British Library, the Brahms-

Institut an der Musikhochschule Lübeck, the Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky in Hamburg, the Staatliches Institut für Musikforschung, Berlin, and the Archive of the Akademie der Künste, Berlin. This currently uncatalogued collection deserves to be better known, particularly among European scholars. Bernd Wiechert's study of the life and work of Heinrich von Herzogenberg³ is to my knowledge the only work of scholarship that acknowledges it; Beatrix Borchard seems not to have drawn upon it for her otherwise exhaustively researched book on the Joachims, husband and wife.⁴

The Newberry's extensive Joachim holdings can be grouped in six major categories:

1. Joseph Joachim's letters to Gisela von Arnim
2. Joseph and Amalie Joachim's correspondence with Bernhard and Luise Scholz
3. Correspondence between Joseph and Amalie Joachim
4. Joseph Joachim's correspondence with Philipp Spitta
5. Joseph Joachim's correspondence with Heinrich and Elisabet von Herzogenberg
6. Miscellaneous correspondence, ephemera and minor compositions.

1 Beatrix Borchard, *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim, Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2005.

2 The Newberry Library, on Walton Street in downtown Chicago, is one of the world's great research libraries for genealogy and the humanities. The library was founded in 1887 as Chicago's first public library by a \$2.1 million bequest from Walter Loomis Newberry (1804-1868), a land developer and president of the Chicago Historical Society. Today, scholars and other visitors to the Newberry Library have access to a remarkable collection of books, medieval manuscripts, rare maps, printed and manuscript music, genealogical source material, letters and personal papers, and may attend an abundance of lectures, performances, seminars and exhibits. Additionally, the library provides a range of short and long-term resident fellowships, and a limited number of apartments for visiting scholars.

3 Bernd Wiechert, *Heinrich von Herzogenberg (1843-1900): Studien zu Leben und Werk*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.

4 In the course of her extensive research, Borchard was apparently the last to have access to the full private collection of Joseph and Amalie Joachim's granddaughter Nina Joachim in London. Shortly before her death, Nina Joachim destroyed a number of letters that she considered too sensitive to be entrusted to posterity. Among those that have been lost are apparently Joseph Joachim's English-language letters to his sister-in-law, Ellen Joachim.

Michael Schwalb

Symphonische Gipfelerstürmung mit Marias Segen

Ein Zitat aus Schumanns »Dichterliebe« in Brahms' 1. Symphonie

Das emotionale und musikalische Magnetfeld zwischen den Polen Clara Schumann, Robert Schumann und Johannes Brahms scheint derart lückenlos erforscht und beschrieben, wie es sowohl die biographisch orientierte als auch eine werkästhetische Hermeneutik nur vermag. Doch trotz dieser schattenlosen Ausleuchtung aller lebensgeschichtlich-menschlichen, musikalischen und kompositorischen Bezüge erschließen sich in Brahms' Oeuvre immer noch dichtere Bezüge und Verwebungen mit Person und Werk von Clara und Robert Schumann.

Als der 20-jährige Johannes Brahms im September 1853 erstmals nach Düsseldorf in den Haushalt der Schumanns kommt, muß der Schock der wechselseitigen Erkenntnis ungeheuer nachhaltig und tiefgreifend gewesen sein; im Falle Brahms' war er zudem kompositorisch nachhaltig. Sowohl Robert als auch Clara Schumann sind vom »Genius« (Robert Schumann im Tagebuch) des jungen Pianisten und Komponisten hingerissen und beschreiben sein Auftauchen mit der Erlösungsmetaphorik einer messianischen Erscheinung. Clara notiert: Dieser Monat brachte uns eine wunderbare Erscheinung in dem 20-jährigen Komponisten Brahms aus Hamburg. Das ist wieder einmal einer, der kommt wie eigens von Gott gesandt!« Und Robert Schumann greift nach langen Jahren der schriftstellerischen Abstinenz nochmals für die »Neue Zeitschrift für Musik« zur Feder für den berühmten Artikel »Neue Bahnen«: »Ich dachte, [...] es würde und müsse [...] einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre [...] Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. [...] Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener.« In geradezu prophetischer Weise apostrophiert Schumann in »Neue Bahnen« den jungen Besucher sodann als künftigen Symphoniker, obwohl Brahms zu diesem Zeitpunkt

noch kein Orchesterwerk komponiert hat, sondern lediglich Klavierwerke, Kammermusik sowie einige Lieder; in den Klaviersonaten hört Schumann jedoch bereits »verschleierte« Symphonien. Diese Vorhersage bedeutete dem jungen und skrupulösen Brahms eher belastende Bürde denn Ansporn: Über 20 Jahre sollten bis zur Fertigstellung der 1. Symphonie und deren Uraufführung im Jahre 1876 vergehen. Bereits Brahms' Vertrauter und erster Biograph Max Kalbeck hat darauf hingewiesen, daß dieser hart erarbeitete symphonische Triumph auch programmatisch und biographisch zu deuten ist als eine kompositorische Bewältigung der Beziehung zu den beiden Schumanns, und manches spricht dafür, daß Brahms' symphonischer Erstling sogar als eine heimliche Clara-Symphonie gesehen werden kann. Ein mittlerweile offenliegendes Indiz ist das beziehungsreiche Hornthema in der Adagio-Einleitung (Takte 30–38) des Finale; diesen Hornruf, der dem hymnisch jubelnden Durchbruch mit dem Anklang an Beethovens »Ode an die Freude« vorausgeht, hatte Brahms als musikalisches Albumblatt aus der Schweiz zu Claras Geburtstag im September 1868 geschickt mit der Überschrift »Also blus das Alphorn heut«.

Weniger offensichtlich und bislang unentdeckt ist eine chiffrierte Einwebung Clara Schumanns in den 3. Satz *Un poco Allegretto e grazioso*; als heimliche Verklärung verbirgt sie sich in einer zarten Phrase der 1. Violinen, die nur ein einziges Mal auftaucht (vgl. Bsp. 1).

Diese kleine und scheinbar belanglose Übergangsfloskel hat es jedoch in sich. Einmal ist sie ein melodischer Vorverweis auf das nachfolgende Finale, ein klingender Hinweis auf das »Beethoven-Thema«, mit dem Brahms den Finalsatz krönt und mit dem er sich selbstbewusst in die große symphonische Tradition des 19. Jahrhunderts einreihet – sein »Heiliger Dankgesang« bei der Bezwingung des symphonischen Gipfels nach zwanzigjähriger Fron (vgl. Bsp. 2).

Birger Petersen

»Ökonomie und dennoch: Reichtum«.

Faßlichkeit bei Brahms und Schönberg

Diejenigen, die Wagner nicht mochten, hingen Brahms an und umgekehrt. Es gab viele, denen beide nicht lagen. Sie waren vielleicht die einzigen Unparteiischen. Nur wenige waren imstande, die Polarität der beiden gegensätzlichen Gestalten zu übersehen, während sie sich an den Schönheiten beider freuten. Was 1883 eine unüberbrückbare Kluft schien, war 1897 kein Problem mehr. Die größten Musiker jener Zeit, Mahler, Strauss, Reger und viele andere, waren unter dem Einfluß beider Meister groß geworden. Sie alle spiegelten die geistigen, emotionalen, stilistischen und technischen Errungenschaften der vorausgegangenen Periode wider.¹

Als Arnold Schönberg im Februar 1933 (wohl im Frankfurter Rundfunk²) anlässlich des einhundertsten Geburtstages von Johannes Brahms einen Vortrag hielt, den er 1947 – also zu Brahms' fünfzigstem Todestag – stark überarbeitet als »Brahms the Progressive, Brahms, der Fortschrittliche« in seine Sammlung »Style and Idea« aufnahm, befand er sich gleich zweifach in der Haltung des Apologeten: Einerseits suchte er mit seiner Arbeit als verantwortlicher Theoretiker die Einschätzung Brahms' als reaktionärer Gegenpol zu Wagner zu relativieren, indem er das Bild des 1897 verstorbenen Meisters zurechtrückte; andererseits war Schönberg 1933 noch viel mehr als später im amerikanischen Exil daran interessiert, für sein eigenes Schaffen eine Art historische Legitimation festzustellen. Indem Arnold Schönberg sich in die

Brahmsstradition unter bestimmten Gesichtspunkten einordnete, verteidigte er auch den von ihm vollzogenen Schritt zur Atonalität und schließlich zur Dodekaphonie. »Fortschritt in der Musik besteht in der Entwicklung von Darstellungsmethoden, die den gerade beschriebenen Bedingungen entsprechen. Es ist der Zweck dieses Aufsatzes zu beweisen, daß Brahms, der Klassizist, der Akademische, ein großer Neuerer, ja, tatsächlich ein großer Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache war.«³

In seinem Aufsatz »Nationale Musik« benannte Schönberg, was er bei Johannes Brahms gelernt habe: »1. Vieles von dem, was mir durch Mozart unbewußt zugeflogen war, insbesondere Ungeradartigkeit, Erweiterung und Verkürzung der Phrasen. 2. Plastik der Gestaltung: nicht sparen, nicht knausern, wenn die Deutlichkeit größeren Raum verlangt; jede Gestalt zu Ende ausführen. 3. Systematik des Satzbildes. 4. Ökonomie und dennoch: Reichtum.«⁴ Während die ersten beiden Punkte konkrete musikalische Gestaltungsmittel benennen, bleibt rätselhaft, was unter Punkt 3 mit »Systematik des Satzbildes« gemeint ist⁵; mit dem berühmten Bonmot der mit Reichtum verknüpften Ökonomie meint Schönberg den sorgsamsten Umgang mit dem thematischen Einfall in breiter Entfaltung seiner Entwicklungsmöglichkeiten. Unter diesem Gesichtspunkt sind die folgenden Ausführungen späten Klavierkompositionen von Johannes Brahms und zugleich atonalen Aphorismen Arnold Schönbergs gewidmet.

1 Arnold Schönberg: *Brahms, der Fortschrittliche*, in: *Style and Idea*, New York 1950, deutsch *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften* I), hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976, S. 54–55.

2 Schönbergs Vortrag galt lange als verschollen; die deutsche Urfassung von *Brahms the Progressive* fand sich mit auf sie bezogenen Vorarbeiten und Notizen im Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles. Vgl. die von Ludwig Finscher besorgte Ausgabe in der Festschrift Rudolf Stephan, Laaber 1990, bzw. Albrecht Dümmling: *Verteidigung des musikalischen Fortschritts: Brahms und Schönberg*, Hamburg 1990.

3 Schönberg, *Brahms, der Fortschrittliche* (wie Anm. 1), S. 58.

4 Arnold Schönberg, *Nationale Musik*, in: ders., *Stil und Gedanke* (wie Anm. 1), S. 250–254; hier: S. 253.

5 Vgl. Christian Martin Schmidt: *Schönberg und Brahms*, in: Andreas Meyer und Ullrich Scheideler (Hgg.): *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, Stuttgart [u.a.] 2001, S. 91–116; hier: S. 99.

Lorenz Luyken

Eine große Enttäuschung?

Luciano Berios Orchestrierung der Klarinettensonate op. 120/1 von Johannes Brahms

für Werner Uhlmann

Wenn wir heute gern in Arnold Schönbergs populär gewordene Charakterisierung von »Brahms, dem Fortschrittlichen« einstimmen, vergessen wir ebenso gern, dass diese Charakterisierung bei aller Sorgfalt der analytischen Herleitung polemischen Wesens ist¹. Schönbergs Brahmsbild ist ein provokanter Gegenentwurf, gegen die im 19. Jahrhundert und darüber hinaus weit verbreitete Ansicht vom Antagonisten der Neu-deutschen Schule, vom konservativen, akademischen, in der »Melancholie des Unvermögens« (Nietzsche) befangenen Brahms. Und es ist vor allem ein Spiegelbild, in dem Schönberg sich selbst wiederfand: in Brahms' heimlichem, hinter der Fassade des Traditionsbewahers verborgenen Zukunftspotential spiegelte sich für ihn seine eigene, vom revolutionären Gestus seiner Musik übertönte tiefe Verwurzelung in einem über Brahms und Wagner über Beethoven und Mozart bis hin zu Bach reichenden musikalischen Traditionsstrang. Schönbergs Äußerungen über Brahms sind also auch, wenn nicht vor allem, Dokumente der Selbstvergewisserung und der Rechtfertigung². Das vertrackt dialektische Verhältnis von Verantwortung gegenüber dem musikalischen Erbe und künstlerischem Erneuerungswillen, welches in ihnen zum Ausdruck kommt, kennzeichnet Schönberg als »konservativen Revolutionär«³.

- 1 Grundlegend für Schönbergs Brahms-Verständnis sein Aufsatz *Brahms, der Fortschrittliche*, in: ders.: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976, S. 35–71.
- 2 Eine kompakte Einführung in diese Problematik bietet Albrecht Dümling: *Warum Schönberg Brahms für fortschrittlich hielt*, in: Albrecht Dümling (Hg.), *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*, Hamburg 1990, S. 23–49.
- 3 So der Nebentitel von Willi Reichs maßstäblicher Biographie *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien 1968. Schönbergs Schüler Hanns Eisler hat das Phänomen bereits 1924 in seinem im Schönberg-Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* erschienenen Aufsatz *Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär* folgendermaßen zugespitzt: »[Schönberg] ist der wahre Konservative: er schuf sich sogar eine Revolution, um Reaktionär sein zu können.« (zit. nach Dümling, *Zur Einführung*, in: *Verteidigung* [wie Anm. 2], S. 5).

Ungeachtet ihres polemisch-apologetischen Ursprungs hat die Musikwissenschaft Schönbergs Brahms-Deutung emsig aufgegriffen. Sein Fortschrittspostulat wurde zu einem festen Topos der Brahms-Forschung; kaum eine Würdigung des Musikers, die ohne einen Bezug auf den Titel des Schönberg-Aufsatzes auskommen würde⁴. Umso erstaunlicher erscheint es da, dass Schönbergs Plädoyer bei den Komponisten der Neuen Musik so gut wie kein Echo hervorgerufen hat. Schönberg selbst setzte seiner Verehrung für Brahms bekanntlich 1937 mit einer Orchesterfassung von Brahms' Klavierquartett op. 25 ein klingendes Denkmal, danach jedoch gibt es, neben Mauricio Kagels 1971/72 entstandenen »Variationen ohne Fuge für großes Orchester über »Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Johannes Brahms 1861/62«, nur vergleichsweise wenige, nennenswerte und explizite künstlerische Auseinandersetzungen mit Brahms⁵, ein Umstand, der angesichts etwa der außerordentlich produktiven Schumannrezeption vieler namhafter Komponisten seit den späten 1970er Jahren besonders ins Auge fällt.

- 4 »Die Brahms-Forschung ist diesem durch Schönberg eingeleiteten Wechsel des Brahms-Bildes weitgehend gefolgt« – so Christian Martin Schmidt im Art. *Brahms* in: *MGG2*, Kassel [u.a.] 2000, Personenteil Bd. 3, Sp. 697. Eine energisch-polemische (und auch in Hinblick auf Berios Rolle innerhalb der musikalischen Avantgarde sehr interessante) Gegenrede zu diesem Trend bei Hellmut Federhofer: *Johannes Brahms zwischen Tradition und Fortschritt*, in: *Festschrift Walter Wiora*, hg. von Chr.-H. Mahling und R. Seiberts, Tutzing 1997, S. 89–98, und analytisch eingehend begründet bei Elisabeth Reiter: *Der Sonatensatz in der späten Kammermusik von Brahms. Einheit und Zusammenhang in variativen Verfahren*, Tutzing 2000.
- 5 Wie z. B. folgende fünf Werke: Wilhelm Killmayer: *Brahms-Bildnis* für Violine, Klavier und Violoncello (1976), Györgi Ligeti: *Horntrio Hommage à Brahms* (1983), Siegfried Mattius: *Orchestration des Klavierquartetts g-Moll op. 25* (1992), Detlev Glanert: *Oktett-Arrangement der Brahms'schen Variationen über ein Thema von Schumann op. 9* (1996), Wolfgang Rihm: *Ernster Gesang* (1997).

Kurt Hofmann

Johannes Brahms in Ägypten – eine Spurensuche an den Originalschauplätzen

Nachdem Johannes Brahms seine ersten Italienreisen 1878, 1881 und 1882 gemeinsam mit Theodor Billroth unternommen hatte, begleiteten ihn auf den nächsten Reisen andere Freunde. Doch hoffte Billroth, auch wieder eine Reise mit Brahms unternehmen zu können, und Anfang 1888 wurde zwischen beiden öfter eine Reise nach Spanien und Ägypten erörtert, wobei sich Billroth als weiteren Reisegefährten den Rechtsgelehrten Dr. Adolf Exner dachte. Im Zusammenhang damit sandte Brahms Billroth »alle drei Bände Schack«¹ mit der Bemerkung, daß für Billroth erst der zweite und dritte Band von Interesse sein werden, da die Reiseerinnerungen sich dann ausgiebiger mit Spanien befassen.² Wie sich Brahms stets gründlich auf eine geplante Reise vorbereitete, so hat er auch diese Bücher im Hinblick auf eine Spanien- und Ägyptenreise durchgearbeitet. Zur selben Zeit aber plante der Schweizer Dichter Josef Viktor Widmann eine Reise nach Italien und Sizilien, zu der er Brahms überreden wollte. Ihm schrieb Brahms deshalb am 29. Februar 1888, »wenn ich mich durch Billroth nach Spanien und Ägypten verführen ließe, käme ich nicht billiger weg«, als bei einer Reise mit Widmann nach Italien und Sizilien.³ Die Reise mit Billroth kam jedoch nicht zustande. Daß Brahms aber so selbstverständlich auf den Plan einer Reise nach Ägypten einging, zeigt, daß er sich schon lange mit diesem Land und dem Orient befaßt hatte. Davon legen nicht zuletzt die 20 Bände seiner Bibliothek Zeugnis ab, die sich diesen The-

men widmen.⁴ Bereits Ende 1854 vertiefte er sich in die arabischen Erzählungen »Tausend und eine Nacht«, die ihm Clara Schumann geschenkt hatte (Nr. 711) und 1877 las Brahms sogar im Koran (Nr. 403).

Auch in seinem kompositorischen Werk schlug sich sein Interesse für Ägypten nieder, denn bereits im April 1862 instrumentierte er das Lied »Memnon« von Franz Schubert für eine Singstimme und Orchester.⁵ Das entsprach sicher nicht nur Brahms' Vorliebe für Franz Schubert, von dem er einige Lieder instrumentierte, und der Freundschaft zu dem Bariton Julius Stockhausen, sondern es war wohl vor allem der Mythos »Memnon«, der Brahms veranlaßte, gerade dieses Lied zu instrumentieren, das von Julius Stockhausen in einem philharmonischen Konzert in Hamburg am 20. Februar 1863 zum ersten Male vorgetragen wurde.⁶ Den Text dieses Liedes schuf der Dichter Johann Mayrhofer⁷ unter dem Einfluß der immer beliebter werdenden Neigung zur antiken und orientalischen Empfindungswelt im März 1817, gleichzeitig entstand die Schubertsche Komposition für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung, die als op. 6 Nr. 1 (D 541) in Kommission bei Cappi & Diabelli im Druck erschien.

1 Otto Gottlieb-Billroth (Hg.): *Billroth und Brahms im Briefwechsel. Mit Einleitung, Anmerkungen und 4 Bildtafeln*, Berlin [u.a.] 1935, S. 422f.
2 Adolf Friedrich Graf von Schack: *Ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Aufzeichnungen. In drei Bänden*. Stuttgart [u.a.] 1888. – Diese Bände befinden sich noch heute in Brahms' Bibliothek, vgl. Kurt Hofmann: *Die Bibliothek von Johannes Brahms*, Hamburg 1974, Nr. 601 (Konkordanz-Nr. 93).
3 Max Kalbeck (Hg.): *Johannes Brahms, Briefe an Joseph Viktor Widmann* (Brahms-Briefwechsel Bd. VIII), Berlin 1915, S. 76.

4 Vgl. Hofmann: *Die Bibliothek von Johannes Brahms* (wie Anm. 2), hier werden die jeweiligen Nummerierungen wiedergegeben. Die in Klammern angegebenen Nummerierungen sind die Konkordanznummern des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: 25 (683), 134 (473), 137 (429), 221 (111), 282 (731), 305 (479), 330 (180), 331 (99), 332 (418), 363 (456), 364 (295), 403 (125), 460 (513), 477 (609), 499 (SUB Hamburg), 588 (434), 589 (558), 592 (87), 595 (452) und 711 (315).
5 Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, Anhang Ia Nr. 13. – Auch Max Reger hat die Schubert-Vertonung für Orchester bearbeitet. Siehe Fritz Stein: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger*, Leipzig 1953, S. 511.
6 Das Datum blieb McCorkle unbekannt, der Programmzettel befindet sich im Besitz des Verfassers (vgl. Abb. S. 222).
7 Der österreichische Dichter Johann Mayrhofer (1787–1836) war mit Franz Schubert seit 1814 bekannt, lebte zeitweilig mit ihm zusammen und ist Textdichter zu 47 Schubertliedern.