

# Brahms, der Bürgerliche?

von Daniel Fritzen



Guten Abend, liebe Damen und Herren,

Ich möchte Ihnen den Menschen Brahms ein bißchen näher vorstellen. Wer ist dieser Mann, der in seiner Jugend langes blondes Haar trug und attraktive Gesichtszüge hatte, die er später hinter einem bürgerlich gepflegten Vollbart versteckte? Im jugendlichen Sturm und Drang noch hatte er sich leidenschaftlich mit Individualisten, Querköpfen und Ausbrechern unter den Romanhelden seiner zeitgenössischen Literatur identifiziert: insbes. E.T.A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler, einem musikalischen Genie, das in Benehmen und Lebensweise gegen jede gesellschaftliche Konvention höchst eigenwillig verstößt. Seine frühen Werke wie die Sonate op. 1 unterschrieb Brahms mit „Johannes Kreisler Junior“. Im Alter jedoch schien Brahms' äußere Selbstdarstellung in das bürgerliche Klischee eines Mannes zu passen, dessen sogenannte „Stättlichkeit“ in den Augen der damaligen Zeit eine prestigeträchtige, finanziell einbringliche Position symbolisierte, die ihrerseits tief in gesellschaftlich definierten Strukturen verankert war und damit auch eine sittlich wohlherzogene, akademisch begründete, konservative Gesetzhait ausdrückte.<sup>1</sup> Was steckt hinter dieser Wandlung, und wie doppelbödig ist sie zu sehen? Schlägt sich der private, emotionale Hintergrund dieses Rollenwechsels auch im Tonfall seiner Musik nieder?

## Zur Doppelbödigkeit seiner Identifikation mit dem Bürgertum

Die ironische Distanz zu seinem selbstverpaßten bürgerlichen Anstrich wird schlaglichtartig im Vergleich eines Zitats mit einer Anekdote klar. Einerseits bemerkte er zu seinem Bart: „Mit rasierem Kinn wird man entweder für einen

---

1) Dieses Symbol wird z.B. ausführlich in A. Chamissos *Peter Schlemihl* ausgelotet. Es wurde in Brahms' Auftreten auch von der Frauenrechtlerin Ethyl Smyth in diesem Sinne interpretiert. Siehe Ethel Smyth, *Impressions That Remained* (London, 1919), I:263 – 64.

Schauspieler oder einen Pfarrer gehalten.“<sup>2</sup> Er begründete sein offizielles Profil also mit bürgerlichen Standards, Erwartungen und Gewohnheiten. Andererseits spielte er mit dieser bürgerlichen Rolle und kokettierte mit ihr:

“Am Ende des Konzerts empfangen wir im Künstlerzimmer die Glückwünsche von Freunden, als ich plötzlich einen mir unbekanntem Mann sah, ziemlich beleibt, mittlerer Größe, mit langem Haar und vollem Bart. Mit trockener und rauer Stimme stellte er sich als ‘Musikdirektor Müller’ vor, machte eine steife und formelle Verbeugung, die ich soeben mit selbigem Ernst erwidern wollte, als wir einen Augenblick später alle in Gelächter ausbrachen und uns über das perfekte Gelingen von Brahms Verkleidung amüsierten, denn natürlich war er es gewesen.”<sup>3</sup>

Brahms‘ persönliche Äußerungen verraten aber auch viel Schmerz, Enttäuschung und Desillusionierung, die zu seinem Rückzug hinter eine bürgerliche Maske führte. In vertraulichen Bemerkungen verriet er die wahre Antriebskraft für sein Schwanken zwischen bürgerlichem und freigeistigem Selbstbild: Das Suchen nach Liebe.

Als junger Erwachsener ging er durch heißblütig romantische Verliebtheitsphasen; in späterem Alter zog er sich immer melancholischer in Einsamkeit zurück, wobei er den intensiv freundschaftlichen Kontakt zu Frauen seines Herzens gerne pflegte. Gegenüber der Frage, warum er nie geheiratet hatte, nannte er jedoch vielerlei Ausflüchte, die zum Teil gesalzen selbstironisch waren, andererseits Ängste und Selbstwertzweifel ausdrückten. Einmal jedoch legte er in einem spontanen Enttäuschungsausbruch folgendes Bekenntnis ab, das zeigte, wie sehr er die Voraussetzung für gelebtes Liebesglück in einer gesellschaftlich geachteten Position gesucht hatte:

„Zweimal hat man die offene Directorstelle der Philharmonischen Gesellschaft mit einem Fremden besetzt, mich übergangen. Hätte man mich zu rechter Zeit gewählt, so wäre ich ein ordentlicher bürgerlicher Mensch geworden, hätte mich verheirathen können und gelebt wie andere. Jetzt bin ich ein Vagabonde.“<sup>4</sup>

Das Vagabunden-Flair haftete der Tätigkeit des freiberuflichen Musikers an. Von den Vätern seiner Angebeteten wurde er nach solchen bürgerlichen Maßstäben beurteilt. Erst die Position eines Musikdirektors hätte ihm die dafür nötige gesellschaftliche Anerkennung gegeben. „Im 19. Jahrhundert gab es den Beruf des Komponisten nicht, schon gar nicht im Sinne einer klar abgegrenzten Existenzform [...]. Komponieren bedeutete auch im bürgerlichen Zeitalter der Musikvereine immer zugleich das Ausbrechen aus den damit verbundenen Normen.“<sup>5</sup>

---

2) J.V. Widmann, *Johannes Brahms in Erinnerungen* (Berlin, 1898), 43.

3) Georg Henschel, *Musings and Memories of a Musician* (London, 1918), 123 – 24.

4) Klaus Groth, *Erinnerungen an Johannes Brahms* (Leipzig: Hesse & Becker, 1897), 297. Quoted in Kross II:807.

5) Laurenz Lütteken, “Brahms – eine bürgerliche Biographie?,” in *Brahms Handbuch*, ed. Wolfgang Sandberger (Lübeck: Metzler/Bärenreiter, 2009), 28.

Hatte er als Zwanzigjähriger noch eine solche gegen Konventionen verstoßende Existenzform in der literarischen Figur des Kreislers idealisiert (ebenso in Eichendorffs weniger bekanntem *Taugenichts*, einem Geigenvirtuosen), so wurde er bald von der nüchternen Realität eingeholt, besonders vom bitteren Ausgang zweier leidenschaftlicher Liebesromanzen, wo sich die Kollision von Brahms' romantischer Liebesideologie mit bürgerlichen Vorstellungen knallhart offenbarte.

Seiner Geliebten Agathe von Siebold hatte er einen Ring geschenkt, den er romantisch-poetisch als Symbol ihrer Seelenverbundenheit betrachtete, aber nicht als formelles Zeichen einer Verlobung. An Heirat dachte er damals noch nicht. Die Familie Agathes verstand selbigen Ring auch als Symbol, aber mit dem völlig anderen Verständnishintergrund bürgerlicher Konventionen. Es entstand daher eine konsternierte Verstimmung, als Brahms keinen verbalen Heiratsantrag folgen ließ. Der gemeinsame Freund Julius Otto Grimm versuchte zu vermitteln und drängte Brahms zu einer Formalisierung des Heiratsantrags. Brahms schrieb darauf an Agathe: „Ich liebe Dich! Ich muß Dich wiedersehen! *Aber Fesseln tragen kann ich nicht!* Schreibe mir, ob ich wieder kommen soll, Dich in meine Arme zu schließen, Dich zu küssen, Dir zu sagen, daß ich Dich liebe!“<sup>6</sup>

Brahms hörte nie mehr wieder ein Wort von Agathe oder ihrer Familie. In welcher Weise er die Ehe als „Fesseln“ verstand, ist schwer einzuschätzen; Michael Musgrave vermutet, daß Brahms einfach zu jung war, um sich eine feste familiäre Bindung mit allen damit verbundenen Pflichten vorstellen zu können.<sup>7</sup> Denselben Grund zitiert übrigens Eugenie Schumann in ihren Memoiren, als sie versuchte, das Auseinanderbrechen der innigen Beziehung zwischen dem jungen Brahms und ihrer Mutter Clara zu erklären. Sie meint, der erst zweiundzwanzigjährige Brahms hätte nach dem Tod Robert Schumanns in eine Vaterrolle für eine Familie mit vielen Kindern springen müssen, was einen jungen Mann mit ungewisser beruflicher Zukunft in einer äußerst labilen Einkommenssituation überforderte. Auch hier wäre er in eine gesellschaftlich definierte Struktur (der Ehe) schlagartig in einem Umfang eingebunden gewesen, der eine Weiterführung seiner damals erst beginnenden beruflichen Selbstentfaltung ausgeschlossen hätte.

Diese beiden Traumata mögen ausgereicht haben, um in Brahms' Lebensgefühl eine gefühlte Unvereinbarkeit von erträumtem Liebesglück und gesellschaftlichen Strukturen und Erwartungen tief einzuprägen. In der Folgezeit dieser herben Enttäuschungen ist bezeichnenderweise Brahms' verstärkte Bemühung nach dem bürgerlich geachteten Posten des Musikdirektors zu beobachten. Als er sich viele Jahre später in Wien endlich nach dem bürgerlichen Maßstab der Sesshaftigkeit (statt des reisenden Vagabundenimages) niedergelassen hatte, keimte in ihm erneut die Hoffnung auf, eine Familie zu gründen. Er war damals in Julie Schumann verliebt und signalisierte Clara seine Hoffnung mit verschlüsselten Worten, wobei er exakt die bürgerlichen Erwartungen an die Ehe als symbolischen „Wink mit dem Zaunpfahl“ benutzt. Brahms nannte Julie in diesem Brief ein

---

6) Aus Agathe von Siebolds Erinnerungen, zitiert nach Siegfried Kross, *Johannes Brahms* (Bonn: Bovierv Verlag, 1997), I:279.

7) Michael Musgrave, *A Brahms Reader* (New Haven: Yale University Press, 2000), 52.

„Mädchen (an das man wirklich nicht wohl ohne einige Schwärmerei denken kann) [...]. Von gewissen Zeitperioden möchte ich immer viel hoffen. Nun, ausgewachsen ist Julie wohl, aber ich hätte doch an Deiner Stelle noch eine tröstliche Hoffnung. Kann nur nicht wohl mit Dir darüber plaudern. Ich bin jetzt sehr in Versuchung, mir in Wien eine unmöblierte Wohnung zu nehmen [Anm.: er wollte also nicht, wie so oft bislang, nur vorübergehend Unterschlupf finden, sondern einen eigenen Hausrat gründen], das heißt Entschluß fassen! – wie viel wäre es mir wert, zu wissen, ob Du bald mehr oder weniger dahin überzusiedeln gedenkst.“<sup>8</sup>

Nachdem Julie mit einem anderen verheiratet wurde, widmete Brahms der Familie Schumann mit seiner *Altrhapsodie* ein tief persönliches Geständnis über das Ausmaß seiner Enttäuschung. Er bezeichnete es augenzwinkernd als „Brautgesang“<sup>9</sup>. Die Rede ist aber vielmehr von ihm selber: einem Menschen, „der sich Menschenhaß aus der Fülle der Liebe trank“. Der Schock muß tief gesessen haben und scheint in ihm eine grundlegende Hoffnung auf letztendliche Erfüllung zerstört zu haben. „Unzählige Male hat Brahms sich fortan als einen ‚Abseiter‘ bezeichnet, dem es nicht vergönnt war, eine feste menschliche Beziehung einzugehen und der nun auch in Wien keine unmöblierte Wohnung mehr benötigte. Er hat sie sein ganzes Leben lang nicht mehr eingerichtet.“<sup>9</sup>

## Seine Musik: Enttäuschung, Warmherzigkeit, Ironie und Sinnlichkeit – die einzigartige Mischung des „Brahms-Tonfalls“

Dieser Enttäuschungston der unerfüllten Liebe zieht sich als Leitmotiv durch Brahms' gesamtes Schaffen. War er in der Komposition der versteckt programmatischen Klaviersonate op. 5 noch fasziniert von einer Schicksalsgeschichte, in der ein liebendes Paar grausam getrennt wird, so fand er sich wenig später, bei der Komposition des Klavierquartetts op. 60 (das war die unglückliche Verliebtheitsphase in Clara Schumann, die sich auch über den Tod ihres Mannes hinaus nicht von ihm lösen wollte) plötzlich selber in dieser Lage: er verglich das Werk bei mehreren Gelegenheiten mit Goethes *Werther* und meinte, er hätte sich im Liebeskummer wegen Clara Schumann womöglich erschossen, hätte er nicht dieses Werk komponiert.<sup>10</sup>

Nach und nach akzeptiert er sein Junggesellentums als unumstößliche Grundgegebenheit eines in dieser Hinsicht enttäuschenden Lebens. Im selben Maß findet er zunehmend Interesse an der christlichen Lehre, die das diesseitige Leben in seiner grundlegenden Natur als schmerzbeladen und entbehrungsreich versteht. In seinem wachsenden Interesse, religiöse Themen musikalisch zu verarbeiten,

---

8) Brahms an Clara Schumann, in *Clara Schumann, Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853-1896*, ed. Berthold Litzmann (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927), I:575.

9) Berthold Litzmann, *Clara Schumann, ein Künstlerleben n. Tagebüchern und Briefen*, vol. 3, *Clara Schumann und ihre Freunde, 1856-1896* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909), 232.

10) Kross, *Brahms* II:584.

bezieht er sich dabei aber nie auf christliche Versprechungen eines paradiesischen Jenseits, sondern immer auf die Tröstung der Leidenden im Diesseits, besonders auffällig im *Deutschen Requiem*.<sup>11</sup>

Dieser Funke Trost, den Brahms durch die Musik hindurch spenden möchte, macht die tief berührende Warmherzigkeit seiner Musik aus, die sich mit dem oft melancholischen Grundtonfall so schlüssig mischt. Die späten Klavierstücke hat Brahms als „Wiegenlieder [s]einer Schmerzen“ bezeichnet, haben aber bei den Hörern große Beliebtheit wegen ihres tief herzenerwärmenden Tonfalls gewonnen. Natursymbole wie Hornquinten oder Stimmungsbilder der Abenddämmerung (durch die Mischung extrem heller und extrem dunkler Lagen auf dem Klavier suggeriert) rücken diesen Trost in die Sphäre des Pastoralen, die Brahms zunehmend als idealisierten Zufluchtsraum stilisierte, wo der Mensch einerseits Trost und Heilung durch die Natur empfängt, andererseits unverstellt natürlich und im Einklang mit sich selbst (der „inneren Natur“) seine Gefühle leben kann – anders als in den gelernten Manieren, Masken und unnatürlichen Selbstzwängen der zivilisierten Gesellschaft, in der er *romantische* Liebe als nicht lebbar erlebt hat.

Auch der gegenteilige Tonfall kommt vor: der erregte, aufgewühlte Aufschrei seiner Enttäuschung (z.B. in den Klavierstücken op. 76 Nr. 5, op. 118 Nr. 1), und das Empfinden dumpfer Sinnlosigkeit (op. 118 Nr. 6). Als Modell für diese Ausdruckskategorie mag die höchst leidenschaftliche aber auch fatalistisch dröhnende vierte Sinfonie gelten, die anhand ihrer Zitate über menschliches Leid aus Bachschen Kantaten eine Art Glossar für den Bedeutungsgehalt ähnlicher musikalischen Elemente liefert. Der Bezug auf die Kantate Nr. 150 *Nach dir, Herr, verlanget mich*, ist ein klares Statement: Zunehmend sehnt sich Brahms nicht mehr nach erfüllter Liebe, sondern nach letztendlicher Erlösung und Befreiung aus dem Schlammloch. Die Musik stellt die rasend ohnmächtige Frage nach dem Warum der Sinnlosigkeit einer unerfüllten Existenz. Die Passacaglia scheint diesen wachsenden Leidensdruck als ohnmächtiges, auswegloses Sich-im-Kreise-Drehen darzustellen. Die fast starre Form der Passacaglia klingt dabei so restriktiv und altertümlich erhaben wie die strengen Normen der Kirche, die das prude Wertesystem des Bürgertums infiltrierte hatte – wie Brahms es zu seinem Leidwesen erfahren hatte. Regelrecht zynisch mag hier die sieghafte barocke Formulierung klingen „Christus, der uns steht zur Seiten, / Hilft mir täglich sieghaft streiten“. In den Ton der Verzweiflung verkehrt, klingt der angebliche Sieg bitter ironisch und grotesk verzerrt als Ausdruck eines Menschen, der erfolglos mit dem Kopf gegen die Wand des Schicksals rennt. „Auf die Frage nach dem letzten Warum seines Lebens vermag der Mensch sich aus eigener Kraft keine Antwort zu geben. [...] Bezeichnet werden damit die Grenze von Aufklärung und ein Bereich von Daseinsnöten, die für jeden Emanzipationsversuch unzugänglich bleiben.“<sup>12</sup>

---

11) *Briefwechsel* IX:201. *Briefwechsel* XIII:22 – 25. Auch: Johannes Brahms an Theodor Billroth, in *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, ed. Otto Gottlieb-Billroth (Berlin: Urban & Schwarzenberg, 1935), 211.

12) Jan Brachmann, „Brahms zwischen Religion und Kunst,“ in *Brahms Handbuch*, 128 – 133.

Das aufgewühlte, kreisförmige Drehen der Musik, wie im emotionalen Ausbruch des Intermezzos op. 118 Nr. 1, schlägt einen ähnlichen Tonfall an und schafft es, Momente einer solch enttäuschten Weltwahrnehmung zur glühenden, musikalischen Aussage zu formen. Die Musik ist aufrührerisch und scheint vom ewig stummen Universum eine Antwort auf das Warum des sinnlosen Leidens zu fordern. Auch das Capriccio op. 76 Nr. 5 ist emotional ähnlich aufgewühlt, wobei die kreisende Chromatik der Mittelstimme ein zähes Gefühl des Wühlens und Feststeckens in Gemütsschwere vermittelt. Die komplizierte Stimmverflechtung schafft zudem unzählige Momente schmerzhafter Zusammenklänge. Zähes Ringen und seelischer Schmerz mischen sich. Leonard Bernstein vermutet, daß sich Brahms hierbei bewußt und absichtlich der „Tristan-Harmonik“ von Richard Wagner bedient hatte. Wenn diese Vermutung stimmt, ist es höchst bezeichnend, daß dieselbe Musiksprache, die bei Wagner höchst erotische Ekstase, Verzückung und Liebeserfüllung beschreibt, bei Brahms zum Ausdruck von intensivem Leidensdruck, Ohnmacht und Sinnlosigkeit verwendet wird.

Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel ist die letzte Nummer aus Op. 118 – hier jedoch nicht erregt emotional, sondern fahl, dumpf, neblig verhangen, kraftlos, mit gregorianischen Anklängen, die einerseits an das frömmelnde, lebensferne Gefühl von Klostermauern erinnern, andererseits das „eherne“ Gesetz des kirchlichen Lustverbots in einer Weise suggerieren, die einem das Blut in den Adern gefrieren lassen kann.

Sind diese Klavierstücke rein düster, depressiv und hoffnungslos? Keineswegs. Die Musik ist mit der aufbauenden Energie riesiger innerer Glut aufgeladen - Brahms scheint das gesamte Liebesfeuer, zu dem er fähig war, in den musikalischen Ausdruck kanalisiert zu haben. Die Musik bietet damit Genuß auf jeder Ebene: vom Austoben ungelebter Energie bis zum tiefen, tröstenden inneren Verstandesein. Brahms hatte in seinem „Requiem“ eine besondere Art von heilsaendem Seelenbalsam idealisiert: „wie einen seine Mutter tröstet“. Seine Musik vermag dieses Wunder der Wärme zu vermitteln; selbst in der aufgewühltesten Zerissenheit der genannten Kompositionen gibt es diese sanften Momente. Selbst Frau Schumann war von den tröstlichen Tönen des verzweifelten „Brautgesangs“ (der Alt-Rhapsodie) tief berührt: „spräche doch nur einmal so innig in Worten!“

Neben den Gegenpolen Trost und Hoffnungslosigkeit gibt es eine dritte Ausdruckskategorie, die in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben darf: ein klanglich süßliches, reizvolles, leicht ironisch gewürztes Flair des sinnlich Reizvollen und des behaglichen Genusses, wie ihn Brahms im Tonfall des Wiener Walzers kennen gelernt haben mag. Die Intermezzi op. 76 Nr. 3, 4, sowie op. 118 Nr. 2 und 5 schlagen solche Töne an – eine leicht augenzwinkernde Süßlichkeit. Brahms war ein Genußmensch geblieben. Er liebte die „Zuckerlippe“ der wollüstigen persischen Dichtkunst ebenso wie die „schönen Mädchen“, das gute Essen, Reisen nach Süditalien - und vieles mehr.<sup>13</sup> Während Brahms seine äußere Selbstinszenierung immer mehr einer bürgerlichen Ordnung anpaßte, blieb er auf geistiger Ebene emanzipiert und unabhängig.

---

13) Brachmann, in *Brahms Handbuch*, 130.



Seine Unbefangenheit gegenüber Sexualität war unüblich und zeigt eine letztendliche Nonkonformität trotz des angepassten Äußeren. Ethyl Smith beobachtete seinen unverhohlenen Genuß beim Anblick attraktiver Mädchen. Er liebte es, prüde Damen der feineren Gesellschaft zu sticheln und aufzuziehen<sup>14</sup>; in seinen Umgangsformen blitzte im Bezug auf sinnliche Freuden immer wieder Ironie durch – ebenso wie in seiner Musik. Erzählt sei hier nur eine von vielen Anekdoten. Seine enge Vertraute Elisabeth von Herzogenberg fühlte sich durch die Liedtexten zu Op. 71 Nr. 4 düpiert, weil dort ein junger Mann, der Abends eine Frau in ihrem Zimmer besucht, im Refrain wiederholt die Frage stellt: „willst du, daß ich geh?“ Elisabeth schien in ihrer Erziehung zu einem misstrauischen Sensor gedrillt worden zu sein, in solchen Formulierungen sofort zu verurteilen, worauf es hinaus läuft. Sie beklagte sich: „Letzteres ist mir ganz unsympathisch, schon den Worten nach. Solche Vorwürfe verträgt man eigentlich nur in volkstümlicher Behandlung.“<sup>15</sup> Mit anderen Worten: Sexuelle Sehnsüchte zu äußern geziemt sich nur im Volkston, also im unkultivierten Umgangston der Bauern und des einfachen Volkes, nicht aber in der feineren Gesellschaft. Brahms war ungerührt und mokierte sich über ihre Indignation, als er ihr das Manuskript von Op. 92 schickte, welches in die „anstoßige“ Zeile mündet: „Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht – O schöne Nacht!“ Brahms unterbrach an dieser Stelle die für Elisabeth bestimmte Abschrift und schrieb quer über das Blatt: „Halt lieber Johannes, was machst du! Von solchen Sachen darf man höchstens im ‚Volkston‘ reden, den hast du leider wieder vergessen! Nur ein Bauer darf fragen, ob er bleiben darf oder gehen soll – du bist leider kein Bauer! Kränke nicht das holde Haupt, von gold’ner Pracht umflossen – mach’s kurz, sage einfach nochmals:“ – und dann fuhr der Notentext des Manuskripts fort: „o schöne Nacht“.<sup>16</sup>

Auf diese Weise scheint Brahms heimlich Rache genommen zu haben an der Prüderie des Bürgertums, die ihm so viele Enttäuschungen beschert hatte – seine heimliche Freude der Entschädigung für die enttäuschenden Entbehrungen seines Lebens.

Gibt es in seiner Musik auch Mischformen des schmerzhaften Ausdrucks mit der augenzwinkernden Klangsinnlichkeit? Nach meinem persönlichen Eindruck benutzt er den Zigeunertonfall für eben diese Mischung. Leicht trotzig und wehklagend, besitzen die Nummern mit Zigeuneranklängen immer auch eine üppige Klanglichkeit, die man als behaglich-sinnlich und sogar lustvoll bezeichnen kann. Beispiele hierfür sind das eigenartig entrückt tanzende Intermezzo op. 76 Nr. 2, sowie der bewußt naiv gehaltene Klageton von op. 76 Nr. 7, den ich für mich ganz privat „eine Zigeunerträne“ zu nennen pflege - aber leise geweint, im „einsamen Poetenstübchen“ (Heine).

Brahms liebte diese Thematik der heimlichen, unerfüllten Liebesehnsucht und den Ausweg der Ironie schon in seinem Frühwerk. Es mag wie eine programmatische Ankündigung für sein Gesamtwerk anmuten, daß er über den langsamen

---

14) Kross, *Brahms*, I:450, 458f.

15) Kross, *Brahms*, II:812.

16) *Briefwechsel* I:26f.

Satz seines Erstlingswerks, der Klaviersonate op. 1 folgende Verse eines „altdeutschen Minnliedes“ gestellt hatte:

Verstohlen geht der Mond auf,  
blau, blau Blümelein,  
durch Silberwölkchen führt sein Lauf;  
blau, blau Blümelein.  
Rosen im Thal, Mädlein im Saal,  
o schönste Rosa!

Auch hier geht es um einen Verliebten, der aufgrund gesellschaftlicher Konventionen nicht aussprechen darf, was er fühlt. Die zarte Ironie des Liedes entsteht dabei dadurch, daß eine zunächst scheinbar unschuldige Naturbeschreibung sich zum Schluß als Deckmantel für lustvolles Begehren heraus stellt. Lust an der Ironie und gezielte Beherrschung ihrer Technik sind hier ähnlich zu erkennen wie in den Schäkereien des reifen Brahms mit allzu sittsam erzogenen Frauen. Nachdenklich stimmt jedoch, daß er sich schon als Junge literarisch mit der Thematik des sehnlichen Wollens, des „verstohlenen“ Schauens aber nicht Dürfens wegen gesellschaftlicher Ächtung auseinander setzte (was dem schwungvollen, strahlenden Grundton dieser Sonate noch keinen Abbruch tut). **Hatte ihn die elterliche Erziehung so geprägt, daß er später aus einem Grundgefühl von Verboten, Zwängen und Unmöglichkeiten nicht mehr heraus kam und sich schon früh in der Musik einen alternativen Ausdruckskanal für seine überschäumende Sinnlichkeit und Herzenswärme suchte?** Falls dem so ist, erzeugt seine Lebensgeschichte tiefes Mitgefühl; das Produkt seiner Musik bleibt dabei ein unermeßlich reiches Geschenk für sensibel Fühlende alle Zeiten.

Geschrieben im Herbst 2012

Daniel Fritzen