

Eichstätter Kolloquium · Band 10

Das schwierige Individuum  
Menschenbilder im 19. Jahrhundert

herausgegeben von Verena Dolle

Verlag Friedrich Pustet Regensburg

## Inhaltsverzeichnis

|   |     |
|---|-----|
| <i>Verena Dolle</i>   |     |
| Einleitung .....  | 7   |
| <i>Gerhard Gamm</i>   |     |
| Ich – Ansichten einer frühidealistischen Errungenschaft .....   | 13  |
| <i>Winfried Wehle</i>   |     |
| Von der unbestimmten Natur des modernen Subjekts.<br>Kunst als Lebensprinzip bei Chateaubriand und Baudelaire ..... | 41  |
| <i>Michael Neumann</i>  |     |
| Wilhelm Meister und seine Söhne .....   | 83  |
| <i>Hartmut Schick</i>   |     |
| Der junge Brahms, E.T.A. Hoffmann<br>und das Konzept einer poetischen Musik .....                                   | 119 |
| <i>Ina Schabert</i>   |     |
| Die Nachtseite der Seele.<br>Literatur der schwarzen Romantik in England .....                                      | 143 |
| <i>Michael Meyer</i>  |     |
| Der Dandy .....   | 171 |
| <i>Heinz-Gerhard Haupt</i>  |     |
| Eine romantische Verbindung? Nation und Armee<br>im Frankreich der Restaurationszeit .....                          | 191 |
| <i>Klaus Lubbers</i>  |     |
| Mensch und Raum in der romantischen Malerei Amerikas.<br>Bilder von Amerika .....                                   | 221 |
| <i>Matthias Bunge</i>   |     |
| Menschenbild und Naturbild. Bemerkungen zum Sinn<br>der Farbgestaltung bei Monet und Cézanne .....                  | 245 |
| <i>Ralf Waldschmidt</i>   |     |
| "Wie macht' ich den And'ren, der nicht mehr ich".<br>Wagners Wotan oder Die Falle der Omnipotenz .....              | 265 |
| <i>Rüdiger vom Bruch</i>  |     |
| Der wissenschaftsgläubige Mensch .....  | 291 |
| Autorenverzeichnis .....  | 313 |

## **Der junge Brahms, E.T.A. Hoffmann und das Konzept einer poetischen Musik**

Hartmut Schick

Ich habe oft Streit mit mir, das heißt, Kreisler und Brahms streiten sich. Aber sonst hat jeder seine entschiedene Meinung und ficht die durch. Diesmal jedoch waren sie beide ganz konfus, keiner wußte, was er wollte, höchst possierlich war's anzusehen. Übrigens standen mir fast die Tränen in den Augen.

So der einundzwanzigjährige Johannes Brahms am 15. August 1854 in einem Brief an Clara Schumann<sup>1</sup>, dessen Leitmotiv ansonsten die Sehnsucht zu der geliebten Freundin ist, verwoben in die Schilderung einer romantischen Reise: von Heidelberg mit seiner Schloßruine zu Fuß durch das von Burgen gesäumte Neckartal nach Heilbronn. "Jetzt bin ich weiter, schon in Eßlingen, per Eisenbahn", fährt Brahms fort, "und schreibe an Sie, während etwas Eichendorff losgelassen ist: dunkle Mitternacht, die Brunnen verschlafen rauschen, verworrene Stimmen und tiefe Wehmut im Herzen."

Brahms ringt mit sich, ob er die Reise abbrechen und umkehren soll, um Clara, von der er zum erstenmal seit langer Zeit getrennt ist, wiederzusehen, und zugleich tobt in seinem Innern ein Streit, der damit vielleicht zu tun hat, aber doch viel tiefer geht und auch das künstlerische Schaffen betrifft: ein Streit zwischen Johannes Kreisler und Johannes Brahms. Das romantische, eichendorffsche Ambiente, von dem die eingangs zitierte Briefstelle eingefaßt wird, koloriert den geschilderten Konflikt als einen zutiefst romantischen, als den Identitätskonflikt einer gespaltenen romantischen Künstlerexistenz. Unvereinbar stehen einander gegenüber auf der einen Seite Brahms, als liebender Mensch gefangen in einer denkbar tragischen Dreieckskonstellation mit dem Ehepaar Schumann und als junger Komponist allmählich darauf angewiesen, mit seiner Musik soweit akzeptiert zu werden, daß er davon leben kann, auf der anderen Seite die literarische Fiktion von E.T.A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler, der Inbegriff des außerhalb der Gesellschaft

---

<sup>1</sup> B. Litzmann, *Schumann – Brahms, Briefe*, Bd. I, S. 9.

stehenden, in seiner radikalen Kunstauffassung scheinbar wahnsinnigen, sich ökonomischen und sozialen Zwängen entziehenden und nur nach dem Absoluten strebenden Künstlers.<sup>2</sup> Wobei schon Hoffmanns Kreisler keine homogene, sondern ebenfalls eine innerlich zutiefst zerrissene Figur ist – fraglos eine Projektion von E.T.A. Hoffmanns eigener, so sehr gespaltener Existenz als Dichter, Komponist, Musikdirektor und Jurist.

"[...] sonst hat jeder seine entschiedene Meinung und ficht die durch", schreibt Brahms, damit wohl andeutend, daß es bisher noch gelungen war, Kunst und soziales Leben wenn schon nicht in Einklang zu bringen, so doch als getrennte Sphären jeweils in ihrem Recht zu belassen. Mit anderen Worten: Beim Komponieren konnte Brahms in seiner Jugendzeit noch Kreislerschen Idealen huldigen, ohne daß dies dem in soziale Zusammenhänge eingebundenen Menschen und Künstler existentiell zum Problem geworden wäre. Umgekehrt formuliert: Das reale Leben bedrohte noch nicht die kompromißlose Idealität des musikalischen Schaffens oder gar die künstlerische Produktivität selbst.

Daß es Brahms im August 1854 offenkundig nicht mehr gelang, die Spannung zwischen den beiden Identitäten auszugleichen, hat wohl verschiedene und sehr vielschichtige Gründe, die hier nur in Stichworten benannt werden können. Einerseits kippte die seit dem September des Vorjahres ganz auf Robert und Clara Schumann fokussierte und zunächst so glückliche Lebenssituation in fataler Weise, zum einen durch den Ausbruch der Geisteskrankheit beim väterlichen Freund und Mentor Robert Schumann, durch dessen Selbstmordversuch und Internierung in Eendenich, zum andern durch das Bewußtwerden der Liebe zur 14 Jahre älteren Clara, einer Liebe, die vor dem Hintergrund der Schumann-Tragödie noch unziemlicher erscheinen mußte, als sie ohnehin war. Andererseits wurde dem jungen Komponisten das Komponieren selbst offenbar zum erstmaligen zum unüberwindlichen Problem, nach Jahren einer reichen, durch das Schumann-Erlebnis noch weiter angestachelten Produktivität, die sich 1854 in einer beachtlichen Serie von ersten

---

<sup>2</sup> Vgl. zur Kreisler-Gestalt bes. W. Rüdiger, *Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann*, S. 131-166.

Publikationen äußerte. Damit setzte Brahms sich freilich auch zum erstenmal der Kritik der Fachpresse aus, die auf die experimentellen Züge in den Klavierwerken überwiegend mit Ablehnung reagierte. Dies umso mehr, als Robert Schumann in seinem Artikel "Neue Bahnen" den jungen Brahms – scheinbar maßlos übertreibend und obendrein musikpolitisch polarisierend – in hymnischen Worten als eine Art Messias der Musik angekündigt und so die Musikwelt von vornherein zum Widerspruch gereizt hatte.<sup>3</sup> Aber auch innere Gründe ließen Brahms das Komponieren wohl immer schwerer erscheinen. Nach dem Verlust der jugendlichen Unbefangenheit konnte die Auseinandersetzung mit dem übermächtigen Schatten Beethovens offenbar nicht mehr in der Weise gelingen wie noch in der frühen Klaviermusik. Vollends scheiterte Brahms – und dies gleich für zwei Jahrzehnte – mit dem Versuch, es auf dem Feld der Symphonik mit Beethoven aufzunehmen.

Gewiß ist es kein Zufall, daß die eingangs zitierte Bemerkung über den inneren Streit zwischen "Kreisler und Brahms" zeitlich zusammenfällt mit dem Beginn einer tiefgreifenden und mindestens fünf Jahre andauernden Schaffenskrise. Mit Ausnahme der Variationen op. 21 Nr. 1 stellt Brahms von jenem Sommer 1854 bis zum Anfang des Jahres 1859 kein größeres Werk mehr fertig, das ihm publikationswürdig erscheint. Vieles bricht er ab, anderes arbeitet er mehrmals um, scheitert aber trotzdem immer wieder, insbesondere mit gleich drei Symphonieprojekten. Als er sich endlich 1859 mit dem Klavierkonzert op. 15 an die Öffentlichkeit wagt und damit einen schweren Mißerfolg erleidet, zieht er radikale Konsequenzen und löst die Verlobung mit Agathe von Siebold auf. Der Eindruck drängt sich auf, als hätte Brahms damit der Kreisler-Identität auch das Feld der Lebenswirklichkeit überlassen.

Zurück aber zu den frühen 1850er Jahren, in denen Hoffmanns literarische Figur Johannes Kreisler dem aus einfachsten Verhältnissen stammenden Brahms dabei geholfen zu haben scheint, überhaupt erst zu einer Identität und einer Wortsprache als Künstler zu

---

<sup>3</sup> Der Aufsatz erschien am 28. Oktober 1853 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*; vgl. besonders die Interpretation von C. Floros, *Brahms und Bruckner*, S. 99-114.

finden – wohlgerne zu einer Zeit, in der sich die literarische Romantik eines Jean Paul und eines Hoffmann längst überlebt hatte. Die Identifikation mit Kreisler<sup>4</sup> mag schon die Gleichheit des Vornamens nahegelegt haben. Von *Johannes Kreislers Lehrbrief*, veröffentlicht von Hoffmann in der 2. Reihe der *Kreisleriana*, konnte sich der Achtzehnjährige mit seinem Namen angesprochen fühlen, wenn es dort heißt:

Da Du, mein lieber Johannes! mir nun wirklich aus der Lehre laufen und auf deine eigene Weise in der weiten Welt herumhantieren willst, so ist es billig, daß ich, als dein Meister, Dir einen Lehrbrief in den Sack schiebe, den Du sämtlichen musikalischen Gilden und Innungen als Passeport vorzeigen kannst.

Oder später: "Ach lieber Johannes! wer kennt Dich besser als ich, wer hat so in Dein Inneres, ja aus Deinem Innern selbst herausgeblickt als ich?"<sup>5</sup> Und in der in den Lehrbrief eingelagerten Geschichte des heranwachsenden Pianisten und Komponisten Chrysostomus (der in Wahrheit ebenfalls Kreisler ist<sup>6</sup>) mußte Brahms geradezu ein Bild seiner selbst sehen, das Bild eines angehenden Komponisten, der zwischen übermütigem Selbstbewußtsein und tiefen Zweifeln schwankt.<sup>7</sup> Brahms, der von seinem noch in zünftiger Stadtpfeifertradition ausgebildeten Vater einen wirklichen solchen Lehrbrief kannte, ließ sich bezeichnenderweise am Ende seiner musikalischen Ausbildung von seinem Klavierlehrer Eduard Marxsen wie ein Handwerkslehrling in aller Form freisprechen.

Die Identifikation des Künstlers Brahms mit Hoffmanns literarischer Figur, die übrigens schon lange vor der Begegnung mit dem

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu Floros, S. 84-98, S. Kross, *Brahms and E.T.A. Hoffmann*, und ders., *Brahms' künstlerische Identität*, S. 328ff.

<sup>5</sup> E.T.A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, S. 321.

<sup>6</sup> Nicht von ungefähr heißt es in Hoffmanns *Kater Murr* (S. 102), Kreisler sei am Tag Johannis Chrysostomi geboren worden, dem 24. Januar (Geburtstag auch E.T.A. Hoffmanns).

<sup>7</sup> Vgl. auch die Analyse des *Lehrbriefs* bei Floros, S. 93ff. In der Ausgabe von Hoffmanns *Phantasiestücken in Callots Manier* (Berlin 1827), die Brahms im Januar 1854 erwarb und mit dem Besitzvermerk "Johs. Kreisler jun." versah, strich er sich bezeichnenderweise in *Johannes Kreislers Lehrbrief* einzelne Stellen mit Tinte an (vgl. K. Hofmann, *Bibliothek von Brahms*, S. 54).

Hoffmann-Verehrer Schumann begonnen hatte<sup>8</sup>, dokumentiert sich äußerlich vor allem in der Verwendung des Namens als privates Pseudonym für den Komponisten. Beginnend im März 1852 signierte Brahms bis zum Jahr 1854 fast alle Instrumentalwerke (soweit sie überliefert sind) in den Autographen – nicht aber in den Druckausgaben – mit "Kreisler jun." oder "Joh. Kreisler jun.": von der Bearbeitung eines Weber-Rondos über die Klaviersonaten op. 1, op. 2 und op. 5 bis zum Klaviertrio op. 8. In den *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 9 begegnen sogar beide künstlerischen Identitäten – bezeichnenderweise ist das als doppelte Hommage konzipierte Werk Clara Schumann gewidmet. Hier sind die einzelnen Variationen im Autograph teils mit "B" (für "Brahms"), teils mit "Kr" (für "Kreisler") markiert, offenbar nach dem Vorbild von Schumanns – teils "Eusebius", teils "Florestan" zugewiesenen – *Davidsbündlertänzen* op. 6.<sup>9</sup> Im Juni 1854 plante Brahms sogar, einige Gelegenheitskompositionen in Anlehnung an den Untertitel von Hoffmanns *Fantasiestücken in Callot's Manier* – "Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten" – zu veröffentlichen unter dem Titel "Blätter aus dem Tagebuche eines Musikers. Herausgegeben vom jungen Kreisler".<sup>10</sup> Sein Freund Joseph Joachim aber riet ihm entschieden davon ab: Solche "Mystifikationen" seien "zur Zeit Hoffmanns und Jean Pauls [...] neu" gewesen, "weil Ausfluß eines gewissen genialen Übermuts, der gern dem Philistertum auf alle mögliche Weise Schnippchen schlug", inzwischen sei Derartiges aber zur gedankenlos angewandten Manier geworden und müsse deshalb "gerade von genialen Naturen jetzt vermieden werden".<sup>11</sup>

Neben dem Komponieren betrieb der junge Brahms auch seine literarische Bildung unter Kreislerschen Vorzeichen. Bis zum Jahre 1855 führte er unter dem Titel *Des jungen Kreislers Schatzkästlein* drei Hefte, in die er in großer Zahl Exzerpte aus einer sehr umfang-

---

<sup>8</sup> Zu Schumanns Hoffmann-Rezeption vgl. S. Hoy-Draheim, *Schumann und E.T.A. Hoffmann*.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Floros, S. 115-141 und die Faksimilia ebd., S. 149ff.

<sup>10</sup> Brief an J. Joachim vom 19. Juni 1854, in: A. Moser, *Briefwechsel*, Bd. I, S. 43.

<sup>11</sup> Brief von J. Joachim an Brahms vom 27. Juni 1854, ebd., S. 47.

reichen Lektüre eintrug, Stellen aus der Literatur, die ihm bedenkens- und bewahrenswert erschienen.<sup>12</sup> (Der Begriff "Schatzkästlein" weist dabei fraglos auf den innersten Bereich des Denkens; Hoffmann verwendet ihn in seiner Novelle *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler* als Metapher für Kreislers Herz oder Seele.<sup>13</sup>)

Die vielleicht interessanteste Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, läßt sich hier nur anreißen und gewiß nicht zureichend beantworten – wenn sie denn überhaupt beantwortbar ist –, die Frage nämlich, welche Auswirkungen die selbstgewählte Künstleridentität als "Kreisler junior" auf das Leben und Schaffen von Brahms hatte. Haben Brahms an Hoffmanns Kreisler-Gestalt vor allem Analogien zur eigenen Mentalität und Befindlichkeit als Künstler sowie zu einer unabhängig davon schon entwickelten Musikanschauung und künstlerischen Ethik fasziniert, oder haben sich wesentliche Charakterzüge, Denk- und Verhaltensweisen überhaupt erst in der Auseinandersetzung mit der Kreisler-Gestalt herausgebildet und entwickelt? Denkbar wäre natürlich auch eine komplizierte Wechselwirkung zwischen 1. dem Vorfinden einer Identitätsspiegelung in der literarischen Fiktion, 2. einem Prozeß des allmählichen Bewußtwerdens der eigenen Identität (verbunden mit der Fähigkeit, diese in der Sprache romantischer Dichtung artikulieren zu können) und 3. einer Orientierung des eigenen künstlerischen Schaffens und Handelns am Vorbild Kreislers.

Anstatt nun aber ebenso spekulative wie wohl prinzipiell fragwürdige psychologische Kausalzusammenhänge zu postulieren, sei zunächst nur auf einige Parallelen hingewiesen, die offenkundig sind. Von Kreisler heißt es, seine Freunde hätten ihn nie dahin bringen können, "daß er eine Komposition aufschrieb, oder, wirklich aufgeschrieben, unvernichtet ließ". Zuerst begeistert von einem Werk und übergücklich, warf er die Komposition kurz darauf ins Feuer.<sup>14</sup> Ähnliches galt schon früh für den in seiner Selbstkritik erbarmungslosen Brahms. Das überlieferte Œuvre ist in vielen Gat-

<sup>12</sup> C. Krebs, *Des jungen Kreislers Schatzkästlein*.

<sup>13</sup> Ebd., S. 103.

<sup>14</sup> E.T.A. Hoffmann, Einleitung zu *Kreisleriana I*, in: Ders., *Fantasie- und Nachtstücke*, S. 25f.

tungen nur ein kleiner Rest von dem, was Brahms tatsächlich komponiert hatte. So scheint er beispielsweise mindestens zwanzig Streichquartette und die meisten seiner frühen Eichendorff-Vertonungen vernichtet zu haben; nach der Auflösung des elterlichen Haushalts ließ er zwei Kisten voller Jugendarbeiten verbrennen. Auch achtete er darauf, daß von seinen Skizzen, Entwürfen und Fragmenten fast nichts der Nachwelt erhalten blieb, was an Kreislers Forderung erinnert, nach seinem Ableben seien alle seine im Nachlaß zu findenden Notizen, die "höchst zerstreuten Gedanken", "dem Feuer zu übergeben".<sup>15</sup>

Kreislers Kompositionen werden selbst dann, wenn sie gefallen, als technisch zu schwer und intellektuell zu anspruchsvoll qualifiziert; die Prinzessin im *Kater Murr* lehnt sie ab als "extravagante Sachen [...], die das Innere zerschneiden, deren gewaltsam zerstörenden Eindruck man nicht verwinden kann", und qualifiziert sie als eine Musik, die zur Unterhaltung in Gesellschaft nicht taugt, im Unterschied etwa zur Musik eines Cimarosa oder Paesiello.<sup>16</sup> Daß die Musik von Brahms ähnlich hohe Anforderungen an Ausführende und Rezipienten stellt, braucht kaum erwähnt zu werden. Darüberhinaus aber zeigt gerade das instrumentale Frühwerk von Brahms derart experimentelle, in der Verwendung der Sonatenform sogar ausgesprochen subversive Züge, daß man auch hier fraglos von "extravaganten Sachen" reden muß (was die zeitgenössische Fachkritik im übrigen auch durchaus noch in dieser Weise wahrnahm und dem Komponisten zu Unrecht als mangelnde Beherrschung des Handwerks auslegte<sup>17</sup>). Damit konnte Brahms sich wie Kreisler als Gegenpol zu einem Rossini verstehen, der – so Kreisler – "seinen Kompositionen nie Schädliches beimischt, so daß man ganze Opern konsumieren kann wie ein Stücklein Mandeltorte".<sup>18</sup>

Daß Brahms, nicht anders als Johannes Kreisler, schon in seiner Jugend ein glühender Verehrer der Musik von Bach und Beethoven war, ist bekannt; hier dürften schon seine musikalischen Lehrer

---

<sup>15</sup> E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana I*, 5. *Höchst zerstreute Gedanken*, ebd., S. 49f.

<sup>16</sup> E.T.A. Hoffmann, *Kater Murr*, S. 158.

<sup>17</sup> Zur frühen Brahmsrezeption vgl. N. Meurs, *Neue Bahnen?*

<sup>18</sup> E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, S. 333.

geschmacksbildend gewirkt haben. Wie von Hoffmanns Kreisler inspiriert wirkt dann aber die Art und Weise, mit der Brahms die im Sommer 1854 einsetzende Schaffenskrise zu bewältigen versucht: Er übt sich intensiv im Kontrapunkt, schreibt zahlreiche Kanons und sogar Sätze zu einer gänzlich anachronistischen *Missa canonica* für Chor a cappella, nahezu im Stil des 16. Jahrhunderts.<sup>19</sup> In Hoffmanns *Kater Murr* reagiert Kreisler auf die Peripetie der Handlung am Sieghartsweiler Hof, das Duell im Wald, mit einer Flucht ins Kloster. Dort, weitab von der bürgerlichen und der höfisch-aristokratischen Sphäre, findet der rastlos Getriebene zum erstenmal zu innerer Ruhe und geregelter künstlerischer Produktion ohne den manischen Zwang zur Vernichtung des Geschriebenen: Er arbeitet Vespers und Hymnen aus und schreibt – im Traum noch gequält vom Problem des nicht Hinschreibenkönnens, in der Realität aber mit Erfolg und positiver Resonanz – eine komplette Messe<sup>20</sup>, fraglos in jenem a-cappella-Stil der alten Italiener, für den E.T.A. Hoffmann als Schriftsteller so oft leidenschaftlich Partei ergriffen hat.<sup>21</sup>

Brahms wiederum unterlegte in seiner handschriftlichen Partitur des Klavierkonzerts op. 15 im langsamen Satz, mit dem er offenbar seine fünfjährige Kompositionskrise überwunden glaubte, das Thema mit den Worten "Benedictus qui venit in nomine Domini" – Worten aus dem Messentext, die sich auch im *Kater Murr* finden: Sie zieren dort das Eingangstor zu eben jener Benediktinerabtei, in der Kreisler sein bis dahin als permanente Krise gezeichnetes Leben und Schaffen in den Griff zu bekommen scheint.<sup>22</sup>

Bei E.T.A. Hoffmann ist Kreisler aber nicht nur der exzentrische Kapellmeister und Komponist, dessen auf Makulaturblättern notier-

---

<sup>19</sup> *Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei* WoO posthum 18 (1856).

<sup>20</sup> E.T.A. Hoffmann, *Kater Murr*, S. 288 und 312f.

<sup>21</sup> Vgl. besonders seinen Aufsatz "Alte und neue Kirchenmusik" (Juli 1814), in: *Schriften zur Musik*, S. 209-235.

<sup>22</sup> E.T.A. Hoffmann, *Kater Murr*, S. 308. Auf diesen Zusammenhang macht schon Kross, *Brahms and E.T.A. Hoffmann*, S. 199f. aufmerksam. Das Messenzitat im Klavierkonzert ist verschiedentlich auch anders gedeutet worden; Floros versteht den Text als Worte Clara Schumanns, "die Brahms, ein Porträt von ihr entwerfend, ihr gleichsam in den Mund legt" (S. 146).

te Biographie angeblich durch ein Versehen des Druckers in die Erzählung vom Kater Murr hineingeraten ist. Es ist auch das alter ego, dem Hoffmann in der Aufsatzfolge *Kreisleriana* seine eigenen Gedanken zur Musikästhetik in den Mund legt, insbesondere im Essay *Beethovens Instrumental-Musik*, der die Kernpassagen aus Hoffmanns beiden großen Beethoven-Rezensionen zusammenfaßt.<sup>23</sup> Hier entwirft Hoffmann, an Formulierungen Jean Pauls anknüpfend<sup>24</sup>, eine Metaphysik der Instrumentalmusik, die als die maßgebliche Formulierung der romantischen Musikästhetik gelten kann. Zu fragen wäre nun, ob der junge Brahms sich auch diese Musikästhetik zu eigen gemacht hat. Da von Brahms keine verbalen Äußerungen hierzu überliefert sind, wird man Aufschluß nur aus seiner Musik gewinnen können.

Einige wenige Zitate müssen genügen, um die zentralen Gedanken von Hoffmanns Aufsatz anzudeuten. Die Instrumentalmusik, die "jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie)" verschmährt, sei "die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf". Sie "schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben".<sup>25</sup> Beethovens Musik bewege "die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes" und erwecke "eben jene unendliche Sehnsucht", "welche das Wesen der Romantik ist". Beethoven sei "daher ein rein romantischer Komponist", und nicht von ungefähr komme es, "daß ihm Vokalmusik, die den Charakter des unendlichen Sehns nicht zuläßt, sondern nur durch Worte bestimmte Affekte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt".<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana I*, 4., in: Ders., *Fantasie- und Nachtstücke*, S. 41-49. Die Rezensionen zu Beethovens 5. Sinfonie und den Klaviertrios op. 70 erschienen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Bd. XII (1810) und Bd. XV (1813).

<sup>24</sup> C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 105f.

<sup>25</sup> E.T.A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, S. 41.

<sup>26</sup> Ebd., S. 43.

Schwierigkeiten mit der Vokalmusik kann man jedenfalls Brahms gewiß nicht attestieren. Schon in seiner Jugendzeit und zeitlebens schrieb er in großer Zahl Lieder, und seinen öffentlichen Durchbruch als Komponist verdankte er sogar einem großen Chorwerk, dem *Deutschen Requiem* op. 45. Im übrigen fällt in der Instrumentalmusik gerade der Jahre seiner Identifikation mit Hoffmanns Kreisler eine besondere Affinität zur Poesie auf, die mit Hoffmanns Ästhetik der "reinen Musik" zunächst gar nicht recht vereinbar scheint. In allen drei Klaviersonaten der Jahre 1852-54 begegnen in den langsamen Sätzen notierte oder verschwiegene Worttexte; auch die Balladen für Klavier op. 10 beziehen sich explizit auf einen Text, die schottische Ballade *Edward*. Gegenüber seinem Freund Albert Dietrich hat Brahms in dieser Zeit einmal bekannt, er memoriere beim Komponieren gerne Volksliedtexte, woraufhin sich dann Melodien von selbst einstellten. Auf diese Weise sei das Thema im Sechsstück-Takt im Finale der C-Dur-Sonate op. 1 entstanden, und auch die Melodie im Andante der fis-Moll-Sonate op. 2.<sup>27</sup>

Gemeinsam ist den jeweils auf poetische Texte beziehbaren Andante-Sätzen der drei Klaviersonaten, daß sie allesamt früher entstanden sind als die übrigen Sätze der jeweiligen Sonaten, also gewissermaßen einen musikalisch-poetischen Kern darstellen, um den herum sich dann erst später eine Sonate gebildet hat.<sup>28</sup> Zwei dieser Andante-Sätze seien im folgenden näher betrachtet und im Hinblick auf ihre immanente Musikästhetik untersucht.

Das im April 1852 komponierte Andante der C-Dur-Sonate op. 1 beginnt mit einem Volkslied, das Brahms mitsamt dem Text der ersten Strophe aus einer Volksliedsammlung übernommen<sup>29</sup> und nur musikalisch leicht verändert hat: einem "altdeutschen Minnelied", wie es in der Überschrift heißt, dessen Text offenbar zur

---

<sup>27</sup> A. Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, S. 17f.

<sup>28</sup> Vgl. dazu bes. G.S. Bozarth, *Brahms's "Lieder ohne Worte"*.

<sup>29</sup> A. Kretzschmer, *Deutsche Volkslieder*, Bd. I, S. 56f. Vgl. auch W. Wiora, *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms*, S. 38f. und 178f.

ästhetischen Substanz gehört und vom Pianisten gewissermaßen innerlich mitzusingen ist:

**Andante**  
(Nach einem altdutschen Minneliede)

(Vorsänger) *mf* Ver - stoh - len geht der Mond auf, blau, blau Blü - me - lein, durch Blü - ber - wülk - chen

(Alle) *pp* führt sein Lauf; blau, blau Blü - me - lein. Ro - sen im Thal, Mä - del im Saal, o schön - ste

*p poco marc.* Ro - sal *marc. 3*

Notenbeispiel 1: Brahms, Sonate op. 1, Beginn II. Satz

© 1984, mit freundlicher Genehmigung des Verlages

Es schließen sich drei Variationen an, die ohne Zweifel den (hier nicht mehr notierten) übrigen drei Strophen des Liedes entsprechen. Brahms gestaltet diese Variationen so, daß man den Text mitsingen könnte, und deutet auch den Inhalt musikalisch an. So hellt sich etwa die Musik in der dritten Variation nach Dur auf und wird zu einem großen, expressiven Duettgesang, entsprechend dem Text der Schlußstrophe:

Und siehst du mich und siehst du sie,  
Blau, blau, Blümelein!  
Zwei treure Herzen sahst du nie:  
Rosen im Thal, Mädlein im Saal, o schönste Rosa!

Und so wie der Text des Volkslieds den Blick von der äußeren Natur allmählich immer mehr nach innen richtet, auf die Löwenburg, durchs Fenster in den Saal, auf das Mädchen darin, schließlich zum Ich und Du und den zwei treuen Herzen, so wird auch die Musik schrittweise immer subjektiver: vom fremden Liedzitat aus-

gehend hin zu eigener Musik, und hier von einer zunächst noch recht formelhaften und etwas altväterlichen Variationspraxis schließlich hin zum erwähnten innigen, subjektiv gefärbten Duett, das den formelhaften Volksliedhabitus ganz aufgegeben hat.

Doch damit ist Brahms noch nicht am Ende. Er läßt noch eine Coda folgen, in der die Musik, ins Pianissimo zurückgenommen, zugleich ihre höchste Expressivität und ihre größte Intimität erreicht, den textimmanenten Zug zur Innerlichkeit also noch weiterführt:

The image shows a musical score for the ending of the second movement of Brahms' Sonata op. 1. It consists of two systems of music. The first system is marked 'a tempo, con espress.' and 'pp'. The second system is marked 'Adagio' and 'p rit.'. The music features a prominent, rhythmic bass line and complex, expressive harmonies in the upper register.

Notenbeispiel 2: Brahms, Sonate op. 1, Schluß II. Satz  
© 1984, mit freundlicher Genehmigung des Verlages

Erst hier scheint Brahms seine ganz eigene Musiksprache zu finden, mit einem für ihn so typischen pochenden Orgelpunktbaß und einer avancierten, hochexpressiven und extrem farbenreichen Harmonik.

Die Musik dieser Coda ist in doppelter Hinsicht wortlos: Sie hat keinen Text mehr in der Vorlage, weder einen notierten (wie das Thema) noch einen hypothetisch unterlegbaren (wie die drei Variationen), und sie ließe sich mit dem Vers-Schema des Volkslieds auch gar nicht mehr textieren. Gleichwohl handelt es sich noch um so etwas wie Gesang, um ein imaginäres Duett zwischen Stimmen in Bariton- und Sopranlage (gewissermaßen den beiden Liebenden), mit Phrasen, die zu deklamieren scheinen – das deutet besonders die Artikulation mit Bögen über Staccato-Punkten an. Allerdings deklamieren diese Stimmen einen Text, den es gar nicht gibt und wohl auch nicht geben kann. In den Kategorien romantischer Musikästhetik gedacht: Gesungen wird etwas, das man vielleicht

mit einem Begriff wie "reine Seligkeit" umschreiben könnte, das aber einem Bereich angehört, zu dem die Sprache der Poesie keinen Zugang mehr hat.

Das Andante der f-Moll-Sonate op. 5 ist mehr als doppelt so umfangreich und beginnt auch völlig anders:

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,  
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint  
Und halten sich selig umfangen.    Sternau

**Andante espressivo**

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,  
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint  
Und halten sich selig umfangen.    Sternau

**Andante espressivo**

*p*

*legato*

*ben cantando*

*più piano*

*pp*

*sempre cresc..*

Notenbeispiel 3: Brahms, Sonate op. 5, Beginn II. Satz  
© 1984, mit freundlicher Genehmigung des Verlages

Statt eines fremden Liedes erscheint hier gleich eine Musik, die ganz unverkennbar brahmsisch ist mit ihren Ketten von fallenden Terzen und der Art und Weise, wie sie auch die Begleitung aus der Idee der fallenden Terz gewinnt. Der Beginn ist zwar melodisch, aber kaum singbar und schon gar nicht liedhaft. Worte erscheinen

hier nicht unter der Melodie, sondern mottoartig über dem Notentext: Worte, die "zum Verständnis des Andante vielleicht nötig oder angenehm" seien, wie Brahms seinem Verleger schrieb.<sup>30</sup> Es handelt sich um den Beginn des Gedichts *Junge Liebe* von C. O. Sternau<sup>31</sup>:

Der Abend dämmt, das Mondlicht scheint,  
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint  
Und halten sich selig umfassen.  
Es weht und rauschet durch die Luft,  
Als brächten die Rosen all ihren Duft,  
Als kämen die Englein gegangen.

Ich küsse Dich zum ersten Mal,  
Ich küsse Dich viel tausend Mal,  
Ich küsse Dich immer wieder.  
Auf Deine Wangen lange Zeit  
Rollt manche Träne der Seligkeit  
Wie eine Perle nieder.

Die Stunde verrauscht, der Morgen scheint  
Wir sind noch immer in Liebe vereint  
Und halten uns selig umfassen.  
Es weht und rauschet durch die Luft,  
Als brächten die Rosen all ihren Duft,  
Als kämen die Englein gegangen.

Brahms hatte das Gedicht in einem Büchlein notiert, das er immer bei sich trug und in das er Gedichte einzutragen pflegte, die er bei Gelegenheit einmal vertonen wollte.<sup>32</sup> (Wenn er Texte vertont hatte, strich er sie durch.) Dieses Gedicht allerdings verarbeitete er nie zu einem Lied, und dies wohl nicht von ungefähr. Einen Text von derart hemmungslos positiver und direkt ausgesprochener Emotionalität, formuliert auch noch in Ich-Form, hat Brahms überhaupt nie vertont. Die Texte seiner Lieder tendieren vielmehr durchweg zur Maskierung und Entsubjektivierung der Emotion durch die Formelhaftigkeit von Volksliedtexten, durch Dialektsprache, durch gleichnishafte Darstellung oder Schilderung in Dialogform. Individuelles

<sup>30</sup> Brief vom 26. 12. 1853 an den Verleger B. Senff, in: W. Altmann, *Briefwechsel*, Bd. XIV, S. 5.

<sup>31</sup> Pseudonym des Dichters Otto Inkermann.

<sup>32</sup> M. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. I, S. 126.

Glück artikuliert sich in den Brahms-Liedern so gut wie nie ungebrochen; unverhüllt subjektiv äußert sich hier höchstens die negative Seite der Gefühlswelt. Daß ein solches Maskieren der Emotion auch für den Menschen Brahms typisch war, ist bekannt: Über sich selbst und sein Werk hat er sich, wenn überhaupt je, vorzugsweise in ironischer Brechung geäußert. Einmal mehr denkt man an E.T.A. Hoffmann, bei dem Ironie das Stilmittel ist, mit dem er Kreisler seine innersten Überzeugungen artikulieren läßt, in Aufsätzen wie "Der Musikfeind" und "Gedanken über den hohen Wert der Musik".<sup>33</sup>

Das Gedicht von Sternau mußte für Brahms somit ein Text sein, den man wegen seiner emotionalen Direktheit schlechterdings nicht singen kann. Wohl aber läßt sich sein Gehalt, wie Brahms zeigt, durch die Musik eines lyrischen Klavierstücks andeuten. Zumindest kann man einen Großteil des Andante-Satzes lesen als eine Übersetzung des Sternau-Gedichts in Musik. Dies sei kurz angedeutet, obwohl durch eine solche Beschreibung die Musik auf die Ebene prosaischer Direktheit heruntergezogen und auf eine Sprachanalogie reduziert wird, die gerade das ist, was Brahms hier vermeidet, indem er den Text nicht singen läßt und auch nicht einmal singbar vertont.<sup>34</sup>

Der fallende melodische Gestus des Beginns läßt sich unschwer auf das Bild der untergehenden Sonne in der Abenddämmerung beziehen – "Der Abend dämmt, das Mondlicht scheint". Die beiden Stimmen sind zunächst eng aneinandergebunden, in Terz- bzw. Dezimenparallelen, entsprechend den Versen "Da sind zwei Herzen in Liebe vereint/ Und halten sich selig umfangen".

Den nächsten Abschnitt, die Takte 11-24, würde man, auch ohne das Gedicht zu kennen, als ausgesprochen ätherische Musik charakterisieren, in der die bebenden Akkordrepetitionen das Wehen linder Lüfte symbolisieren (was eine eigene Tradition in der Musikgeschichte hat). Intendiert sind offenkundig die Verse: "Es

---

<sup>33</sup> E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana* I, 3. und II, 5., in: Ders., *Fantasie- und Nachtstücke*, S. 36-41 und S. 305-313.

<sup>34</sup> Vgl. auch Bozarth, S. 360ff.

weht und rauschet durch die Luft,/ Als brächten die Rosen all ihren Duft,/ Als kämen die Englein gegangen."

Der B-Teil der Form, der in der Unterquinttonart Des-Dur steht, läßt sich als Umsetzung der Mittelstrophe des Gedichts lesen:

② *Poco più lento. Außerst leise und zart*  
*pp*  
*sempre col Pedale*

③

④ *pp*

Notenbeispiel 4: Brahms, Sonate op. 5, II. Satz, T. 37ff.

© 1984, mit freundlicher Genehmigung des Verlages

Noch etwas langsamer, *Außerst leise und zart*, schwelgt die Musik hier durchgehend in Sextparallelen, üblicherweise einer musikalischen Chiffre für Seligkeit und Zweisamkeit. Die Zeit scheint stillzustehen – der Baß verharrt auf einem Orgelpunkt, die immer gleichen Figuren werden permanent wiederholt, und motivisch scheinen sich zwei einander gegenüberstehende, gleichgestimmte Gestalten immer wieder scheu zu berühren: Jede Sechzehntelfigur schließt oktavversetzt unmittelbar an das Schlußintervall der vorausgehenden Figur an. Man vergleiche den Text der mittleren Strophe: "Ich küsse Dich zum ersten Mal,/ Ich küsse Dich viel tausend Mal [...]".

Die dritte und letzte Strophe von Sternaus Gedicht variiert die erste, genauer gesagt: sie variiert zunächst die beiden Anfangszeilen und subjektiviert das Geschehen durch den Übergang von der 3. Person zur 1. Person Plural: "Die Stunde verrauscht, der Morgen scheint,/ Wir sind noch immer in Liebe vereint [...]". Danach keh-

ren unverändert die übrigen Verse der Anfangsstrophe wieder. Analog verfährt Brahms in seinem Andante-Satz im Anschluß an den umfangreichen B-Teil: Er läßt den A-Teil wiederkehren, in den ersten 11 Takten variiert und im Ausdruck gesteigert, dann aber unverändert.

Auf gut 140 Takten scheint so das ganze Gedicht abgehandelt, übersetzt in Musik – wenn man so will: in Programmusik, nämlich eine Musik, bei der sowohl die Formulierungen als auch der formale Verlauf von einem Text bestimmt erscheinen. Tonartlich beschreibt die Form einen Bogen: von As-Dur über Des-Dur wieder zurück nach As-Dur. Doch nun gerät die Form aus dem Gleichgewicht. Es folgt ein Schlußteil, der weit mehr ist als nur eine Coda, nämlich ein umfangreicher neuer und andersartiger Teil, der unversehens zum Schwerpunkt des ganzen Satzes wird (s. Notenbeispiel 5).

So leise wie nur irgend möglich beginnt in Takt 144 eine neue Musik, mit der der Satz zum erstenmal scheinbar zu singen anfängt, just in dem Moment, in dem der zugrundeliegende Text 'aufgebraucht' ist. Die fast wie in einem Chorsatz mehrstimmig ausgesetzte Melodie ist ausgesprochen liedhaft, und sie gliedert sich in Phrasen, die von einem imaginären Versmaß und festen Versstrukturen bestimmt scheinen.<sup>35</sup> Auch hier deutet, wie in der kurzen Coda des Andantes der Sonate op. 1, die Artikulation aus Punkten und Bögen ein sprachähnliches Deklamieren an. Im Unterschied zu Opus 1 aber, wo das Andante mit einem veritablen Volkslied begonnen hat, findet hier der Satz in der Coda überhaupt zum erstenmal zu etwas, das man Gesang nennen könnte, einem Gesang allerdings auch hier, der ohne Worte auskommt.

---

<sup>35</sup> A. Schubring hat auf die Ähnlichkeit der Melodie mit Friedrich Silchers Lied *Steh' ich in finst'rer Mitternacht* hingewiesen (Schumanniana Nr. 8, S. 103; vgl. auch Bozarth, S. 362f.).

Notenbeispiel 5: Brahms, Sonate op. 5, II. Satz, T. 144ff.  
© 1984, mit freundlicher Genehmigung des Verlages

Die Coda beginnt in einem Des-Dur, das zunächst noch labil auf dem Ton *As*, der fünften Stufe, gegründet ist (oder besser gesagt: schwebt). Nach sieben Takten unterlegt Brahms das weiterpochende *As* mit dem Grundton *Des*, der akzentuiert, wie ein Glockenschlag, die neue tonale Basis markiert. Dieses nun vollends erreichte Des-Dur – die Tonart schon des B-Teils – wird im folgenden aber nicht mehr zugunsten der Grundtonart *As*-Dur aufgegeben, sondern bis zum Schluß des Satzes beibehalten. Der Satz schließt also unerhörterweise eine Quinte tiefer, als er beginnt – eine Extravaganz so recht in Kreislers Manier, könnte man sagen. Doch hinter der tonalen Schiefelage verbirgt sich eine poetische Idee.

Der Umstand, daß der Satz in Des-Dur schließt, macht dieses Des-Dur ohne Zweifel auch zur Grundtonart des ganzen Satzes.

Das heißt, das ganze Andante erscheint nun als ein Satz, der erst in der Coda zu seiner eigentlichen Tonart findet. Zielpunkt und Schwerpunkt des Satzes ist diese Coda aber auch noch in anderer Hinsicht: Die beiden Des-Dur-Abschnitte des Mittelteils erweisen sich nachträglich als Ableitungen von (oder Variationen zu) jenem Thema, das dann erst in der Coda erklingt, nun erst in der 'eigentlichen', gültigen Formulierung, als imaginärer Gesang in Des-Dur.

Was sich im Andante von Opus 1 schon angedeutet findet, wird hier also mit noch größerer Konsequenz auskomponiert: die Idee, daß es der reinen, nicht mehr auf eine Wortsprache beziehbaren Instrumentalmusik vorbehalten bleibt, das Eigentliche auszusprechen – in romantischer Terminologie formuliert: das Unendliche erahnen zu lassen. Brahms scheint hier nichts Geringeres in Töne zu fassen als die Essenz der romantischen Musikästhetik: Zunächst überführt er das begrifflich Faßbare, das Sternaus Gedicht in poetischer Sprache benennt, in Instrumentalmusik, in die (so Hoffmann) "romantischste aller Künste". Dies aber gestaltet er nur als Vorstadium zum Eigentlichen, in der Coda Erreichten: dem Übergang zum "Reich des Romantischen", das jenseits alles begrifflich Faßbaren angesiedelt ist. Hier schließt die Musik (um Hoffmanns Formulierung zu wiederholen) "dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben."

Wohlgemerkt: romantisch ist bei Hoffmann nicht das musikalische Artefakt, sondern einerseits die Musik als Kunst über den anderen Künsten, andererseits eine Rezeptionshaltung, die Instrumentalmusik in einem metaphysischen Sinne wahrnimmt (und dies kann bei Hoffmann beispielsweise auch Musik von Haydn sein). Der heute übliche, alltägliche Sprachgebrauch, der konkrete Musikwerke und sogar pauschal die Musik einer ganzen Stilepoche als "romantische Musik" qualifiziert, ist denn auch äußerst problematisch und mit Hoffmanns Denkweise kaum vereinbar.<sup>36</sup> Und wer

---

<sup>36</sup> Die Problematik einer Anwendung des (genuin rezeptionsästhetischen) Romantikbegriffs auf Musik oder Komponisten ist jüngst wieder eindringlich dargelegt worden von M. Wehnert, *Romantik und romantisch*.

sich darüber wundert, daß die von Hoffmann selbst komponierte Musik kaum je "romantisch", sondern vielmehr "klassisch" (und häufig mozartisch) klingt<sup>37</sup>, hat im Grunde Hoffmanns Musikästhetik mißverstanden.

Im Titel dieses Beitrags ist deshalb das Adjektiv "romantisch" vermieden worden zugunsten des Begriffs "poetische Musik" (der auch bei Schumann eine große Rolle spielt).<sup>38</sup> Mit "poetisch" ist nicht einfach ein Bezug zu Dichtung gemeint (wie er in der sogenannten Programmmusik vorliegt), sondern die quasi poetisierende, transzendierende Kraft der Musik: So wie Poesie alltägliche Realität und Alltagssprache transzendieren kann, so kann Musik in entsprechender Wahrnehmung ihrerseits poetische Sprache transzendieren, gleichsam Poesie nochmals poetisieren durch Elimination alles Begrifflichen.

Die beiden Brahms-Sätze nun aber lassen sich – dies ist entscheidend – nicht nur im romantischen Sinne als poetische Musik wahrnehmen, sondern sie scheinen das poetisierende Potential der Musik selbst zu thematisieren: Es ist gleichsam Musik, der eine romantische Rezeptionshaltung oder Ästhetik einkomponiert ist, in der Art und Weise, wie die Coda den Wortbezug hinter sich läßt und die Idee der Unsagbarkeit artikuliert im wortlos deklamierenden Gesang. Wenn überhaupt je, dann könnte man wohl hier tatsächlich von Musik reden, die selbst "romantisch" ist.

Zur Romantik gehört, gerade bei Johannes Kreisler alias E.T.A. Hoffmann, freilich auch das Moment der ironischen Brechung. Eine solche Brechung begegnet im Zusammenhang mit Brahms' f-Moll-Sonate gleich in zweifacher Gestalt. Zum einen entlarvt das Werk selber im nachfolgenden *Intermezzo* die entrückte Sphäre des Andante-Satzes (wiederum mit einem – allerdings verschwiegenen – Bezug auf ein Sternau-Gedicht<sup>39</sup>) als Illusion: Die Themen des Andante werden wiederaufgegriffen, aber in Moll und zu einer Art Trauermarsch verzerrt. Zum andern zitiert Johannes Brahms die

<sup>37</sup> Vgl. P. Rummenhüller, *Romantik in der Musik*, S. 78ff.

<sup>38</sup> Vgl. das Kapitel "Poetische Musik" in: C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 118-124.

<sup>39</sup> Vgl. Kalbeck, Bd. I, S. 127f., und Bozarth, S. 364ff.

Coda des Andantes aus Opus 5 in unverkennbar ironischer Sprache in einem Brief an Clara Schumann, geschrieben sechs Wochen nach dem eingangs zitierten Brief, Ende Oktober 1854:

Lange halt ich's gar nicht mehr aus ohne Sie, warum haben Sie nicht gelitten, daß ich Flöte blasen lernte und mit Ihnen reiste? Denken Sie, ich hätte dann das Andante aus der F moll-Sonate für Flöte, Gitarre und Pauke [hier schreibt Brahms die pochenden Achtel *As* aus dem Baß der Coda hin, als Andeutung der Paukenstimme] arrangiert und Ihnen mit Frl. Schönerstedt und Pfundt als ein Ständchen gebracht.<sup>40</sup>

Gerade die Ironie dieser Bemerkung<sup>41</sup> scheint *ex negativo* unsere Deutung der Musik zu bestätigen, liefere doch nichts der Idee des Satzes stärker zuwider, als ihn in ein Stück jämmerlich instrumentierter, höchst irdischen Zwecken dienender Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik zu überführen. Dann wäre diese Musik allerdings – so "romantisch" man ein nächtliches Ständchen auch empfinden mag – ihrer romantischen Identität im Sinne E.T.A. Hoffmanns gänzlich beraubt.

---

<sup>40</sup> Litzmann, Bd. I, S. 28.

<sup>41</sup> Vgl. S. Kross zu Selbstironie und Selbstpersiflage beim älteren Brahms: Diese richteten sich gerade auf diejenigen seiner Werke, "in denen romantisches ich-bezogenes Ausdrucksstreben sich am reinsten äußert" (Brahms – der unromantische Romantiker, S. 36).

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Altmann, Wilhelm (Hg.), *Johannes Brahms, Briefwechsel*, Bd. XIV, Berlin 1920.
- Brahms, Johannes, *Sonaten, Scherzo und Balladen*. Hg. von Walter Georgii, München 1984.
- Hoffmann, E[rnst] T[heodor] A[madeus], *Fantasie- und Nachtstücke*. Hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1979.
- Ders., *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, Frankfurt a.M. 1976.
- Ders., *Schriften zur Musik*. Nachlese. Hg. von Friedrich Schnapp, Darmstadt 1963.
- Krebs, Carl (Hg.), *Des jungen Kreislers Schatzkästlein*. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern, zusammengetragen durch Johannes Brahms, Berlin 1909.
- Kretzschmer, August (Hg.), *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* (2 Bde.), Berlin 1838 und 1840. Reprograph. Nachdruck, Hildesheim/New York 1969.
- Litzmann, Berthold (Hg.), *Clara Schumann – Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853-1896* (2 Bde.), Leipzig 1927.
- Moser, Andreas (Hg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim* (2 Bde.), Berlin 1908.

### Sekundärliteratur

- Bozarth, George S., Brahms's "Lieder ohne Worte": The 'Poetic' Andantes of the Piano Sonatas, in: Ders. (Hg.), *Brahms Studies*. Analytical and Historical Perspectives, Oxford 1990, S. 345-378.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. VI), Wiesbaden/Laaber 1980.
- Ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.
- Dietrich, Albert, *Erinnerungen an Johannes Brahms*: in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit, Leipzig 1898.
- Floros, Constantin, *Brahms und Bruckner*. Studien zur musikalischen Exegetik, Wiesbaden 1980.
- Hofmann, Kurt, *Die Bibliothek von Johannes Brahms*. Bücher und Musikalienverzeichnis, Hamburg 1974.

- Hoy-Draheim, Susanne, Schumann und E.T.A. Hoffmann, in: Matthias Wendt (Hg.), *Schumann-Forschungen*, Bd. IV, Mainz etc. 1993, S. 61-70.
- Kalbeck, Max, *Johannes Brahms*, Bd. I: 1833-1862, Wien/Leipzig 1904.
- Kross, Siegfried, Brahms – der unromantische Romantiker, in: Constan-tin Floros (Hg.), *Brahms-Studien*, Bd. I, Hamburg 1974, S. 25-43.
- Ders., Brahms and E.T.A. Hoffmann, in: *19th-Century Music* 5 (1982), S. 193-200.
- Ders., Brahms' künstlerische Identität, in: Susanne Antonicek/Otto Biba (Hgg.), *Brahms-Kongreß Wien 1983*, Kongreßbericht, Tutzing 1988, S. 325-349.
- Meurs, Norbert, *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853-1868*, Köln 1996.
- Rüdiger, Wolfgang: *Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik (Musikwissen-schaftliche Studien, 12)*, Pfaffenweiler 1989.
- Rummenhüller, Peter, *Romantik in der Musik*, Kassel/München 1989.
- Schubring, Adolf, Schumanniana Nr. 8: Die Schumann'sche Schule: IV. Johannes Brahms, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 56 (1862), S. 93-96, 101-104, 109-112, 117-119, 125-128.
- Wehnert, Martin, Romantik und romantisch, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. VIII, Kassel etc. 1998, Sp. 464-507.
- Wiora, Walter, *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms. Alte Liedweisen in romantischer Färbung*, Bad Godesberg 1953.