

**„...und trauernd verhüllt Polyhymnia das Haupt an der Gruft des Hoheitsvollen...“
Heroisierung und Klischeebildung nach dem Tod
am Beispiel von Johannes Brahms**

„Wiederum hat ein Grosser, ja seit Richard Wagners Heimgang unstreitig der Grösste im Reich der Tonkunst jenes stille Land betreten, von wannen keiner wiederkehrt“ – Johannes Brahms – „und trauernd verhüllt Polyhymnia das Haupt an der Gruft des Hoheitsvollen, als dessen legitimen Erben und Fortsetzer auf dem Gebiet der reinen, in sich selbst ruhenden Musik zur Stunde Niemand bezeichnet werden kann.“¹ – Als Johannes Brahms am 3. April 1897 nach schwerer Krankheit in Wien verstarb, war er nicht nur in Deutschland und der österreichisch-ungarischen Monarchie, sondern weltweit ein berühmter Komponist. Zu diesem Schluß gelangt man unwillkürlich, zieht man die Brahms gewidmeten Nachrufe als Beleg heran²: Denn nicht nur im deutschen Sprachraum finden sich umfangreiche Nekrologe – ganz abgesehen von zahllosen kurzen Todesmeldungen in der Provinz- bzw. Lokalpresse –, sondern auch in der internationalen Presse wurde das Ableben Brahms’ als schwerwiegender Verlust bedauert und sein Leben und Schaffen einer kritischen Würdigung unterzogen.

„De mortuis nil nisi bene“ – „Über die Toten sprich’ nichts außer Gutes“: dieses Postulat des griechischen Philosophen Diogenes Laertios wurde in den zahlreichen Nachrufen auf Johannes Brahms keineswegs befolgt, ja man könnte sagen, zum Glück nicht befolgt, denn aus nichtssagenden Elogen wäre kaum etwas Effektives über das Brahmsbild des Jahres 1897 zu erfahren. Tatsächlich erweisen sich die Nachrufe jedoch als schier unerschöpfliche Quelle: Auch wenn es im engeren Sinn nicht ein Brahmsbild geben kann, sondern nur eine Summe von Brahmsbildern, jeweils geprägt durch die subjektive Rezeption des jeweiligen Autors, so ergeben sich doch aus dem Vergleich der aus den einzelnen Nachrufen herausgefilterten Ansichten zu konkreten Bereichen ganz bestimmte Sichtweisen und Tendenzen der Beurteilung. Einerseits macht sich in den Nachrufen ein deutlicher Hang zur Verwendung von Klischees – hinsichtlich des Künstlerbildes im Allgemeinen wie des Brahmsbildes im besonderen – bemerkbar, andererseits kulminiert hier die bereits vor dem Tod begonnene Heroisierung des bereits zu Lebzeiten berühmten, in Wien fast zu einer Institution gewordenen Johannes Brahms.

Brahms’ Berühmtheit wurde häufig sogar selbst zum Thema der Nachrufe, wie beispielsweise in der *Wiener allgemeinen Zeitung*³: „Ueberreich an künstlerischen Ehren und Erfolgen, im vollen Glanze seines Ruhmes, ging Johannes Brahms von uns. Es war ihm vergönnt, ein hohes Alter zu erreichen und er hat die lange Zeit, die ihm zu künstlerischem Schaffen und Bilden gegönnt war, reichlich genützt.“ Immer wieder weisen auch ausländische Berichte darauf hin, daß Brahms vor allem aufgrund der Verlagshonorare ziemlich vermögend gewesen und mit offiziellen Auszeichnungen überschüttet worden sei. Manchmal klingt dabei jedoch –

¹ A[rnold] Niggli, *Johannes Brahms. Ein Gedenkblatt*, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt* 37 (Zürich 1897) S. 77–80.

² Eine Übersicht der als Quelle für die vorliegende Untersuchung verwendeten weit über hundert Nachrufe findet sich im Anhang zu: Ingrid Fuchs, *De mortuis nil nisi bene – oder doch nicht? Das Brahmsbild in den Nachrufen*, in: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997*. Hrsg. Friedhelm Krummacher und Michael Struck in Verbindung mit Constantin Floros und Peter Petersen. München 1999, S. 495–509.

³ Anon., *Johannes Brahms gestorben*, in: *Wiener allgemeine Zeitung* 4.4.1897.

ausgehend vom romantischen Geniekult des 19. Jahrhunderts – unterschwellig leicht mißtönig an, daß Brahms, da er kein verkanntes Genie war, eben kein wirkliches Genie gewesen wäre.

Für den hohen Bekanntheitsgrad Brahms' bereits in dessen jungen Jahren war der von Robert Schumann verfaßte und 1853 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienene Aufsatz *Neue Bahnen*⁴ verantwortlich, in dem er Brahms als den langersehten Messias der deutschen Musik angekündigt hatte, obwohl noch kein einziges Werk von ihm gedruckt bzw. einer breiteren Öffentlichkeit bekannt war. Das bedeutet aber, daß bereits hier die Person Brahms eine weit höhere Popularität erlangte als seine Werke, denen in der Anfangszeit – vielleicht auch aufgrund der übergroßen Erwartungshaltung – kein durchschlagender Erfolg beschieden war. Und so läßt sich bemerkenswerterweise in der zeitgenössischen Rezeption bis hin zu den Nachrufen feststellen, daß Brahms zwar eine der angesehensten Komponistenpersönlichkeiten war – Brahms galt neben Wagner bzw. nach dessen Tod als der erste deutsche Komponist –, seine Werke jedoch nicht wirklich Verständnis fanden und nicht wirklich populär waren.

Von entscheidender Bedeutung für das „Berühmtwerden“ Brahms' war – initiiert durch Schumanns Aufsatz – das Hineinziehen des Komponisten in den sogenannten Parteienstreit zwischen Progressiven und Konservativen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, obwohl Brahms selbst sich ganz bewußt aus der Kontroverse herausgehalten hat. Während die „Neudeutschen“ ausgehend von den Schriften Richard Wagners publizistisch äußerst aktiv waren und gegen die „Brahmspartei“ heftig polemisierten, hatten die Konservativen, die Brahms, obwohl ihn Schumann als Zukunftsmusiker bezeichnet hatte, als ihren ansahen, die etablierte Kulturkritik hinter sich, in Wien vor allem auch den mächtigen Kritikerpapst Eduard Hanslick, der glaubte, in Brahms den lebenden Beweis für seine gegen Wagner gerichteten ästhetischen Ideen vom Musikalisch-Schönen gefunden zu haben. Das heißt aber, daß Brahms von beiden Seiten erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt wurde, sodaß, ob positiv oder negativ beurteilt – Brahms selbst zeigt sich, zumindest nach außen hin, von der Kritik nicht irritiert –, der Konflikt zu Brahms' Popularität wesentlich beitrug, zum besseren Verständnis seines Werkes jedoch sicher nicht.

Denn nicht nur bei der Beurteilung der Werke selbst und beim Versuch deren musikgeschichtlicher Einordnung, sondern auch hinsichtlich der Akzeptanz durch die Öffentlichkeit spielten die jeweiligen Argumentationen der beiden kontroversiellen Kunstanstrebungen eine bedeutende Rolle. So verfallen in den überaus zahlreichen Kritiken die Rezensenten vor dem Hintergrund der zeitgenössischen ästhetischen Diskussion mit ihrem Vokabular allzu oft in Klischees, und zwar hinsichtlich der Frage der wahren Beethoven-Nachfolge, der Diskussion um die absolute Musik oder des Verhältnisses Form-Inhalt und Einfall-Ausarbeitung. Schlagworte, wie z.B. vom „letzten Klassiker“ oder vom „Epigonen“ Brahms, von der Gelehrtheit und Kompliziertheit der Brahms'schen Musik bzw. der von Hugo Wolf apostrophierten „*Kunst, ohne Einfälle zu komponieren*“, haben das Bild des Komponisten und seiner Musik bis ins 20. Jahrhundert beeinflusst.

Es ist wirklich bemerkenswert, daß Robert Schumann mit seinem dem jungen Brahms gewidmeten Artikel⁵ so ungeheures Aufsehen erregt hat, daß dies mehr als 40 Jahren später nicht nur nicht vergessen, sondern offenbar von zentralem Interesse war. Denn viele Nachrufforen verweisen auf die „*edle Künstlernatur Schumanns*“⁶, der neidlos bestrebt gewesen

⁴ Robert Schumann, *Neue Bahnen*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 20 (1853) Bd. 39, S. 185f. (28. Oktober 1853).

⁵ Vgl. Constantin Floros, *Brahms – der „Messias“ und „Apostel“*. Zur Rezeptionsgeschichte des Artikels „*Neue Bahnen*“, in: *Die Musikforschung* 36 (1983) S. 24–29, und Norbert Meurs, *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868*. Köln 1996.

⁶ Albert Kauders, *Johannes Brahms*, in: *Neues Wiener Journal* 4.4.1897.

wäre, den jungen Brahms in die Öffentlichkeit einzuführen, wobei er gehofft hätte, in Brahms einen berufenen Nachfolger gefunden zu haben. So wird von ihnen Schumann auf der einen Seite „*prophetische Kühnheit*“ attestiert, der das Gewaltige an Brahms’ Kunst erkannt habe⁷, auf der anderen Seite wird aber mehr oder weniger dezent angedeutet, daß sich bei Schumann, als er dies 1853 schrieb, bereits „*Anfänge jener Dämmerung, welche die Nacht des Wahnsinns anzukündigen pflegt*“⁸, bemerkbar machten, sodaß seine Worte nicht ganz ernst zu nehmen gewesen seien. Der Musikkritiker Theodor Helm meint, daß Schumann damals zwar schon gemütskrank, die Begeisterung aber angesichts der genialen Jugendwerke von Brahms verständlich gewesen wäre, hätte sich doch Brahms damals als „*kühner Romantiker*“ gezeigt, der erst später zum Klassiker mutierte.⁹ Und negativ formuliert sieht es auch der spätere Brahms-Biograph Max Kalbeck so: Brahms hätte damals „*die lockenden Sirenenklänge der pseudodeutschen Poesiemusik*“ gehört, seine Natur und Selbstzucht hätten ihn aber „*vor den schwelgerischen Verirrungen der Zeitgenossen*“ bewahrt.¹⁰ Beide Meinungen spiegeln die konträren, zum Klischee gewordenen ästhetischen Positionen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich wider.

Hinsichtlich der Frage, ob sich Schumanns Prophezeiung erfüllt hätte, findet sich zwar in den Brahms wohlgesonnenen Berichten weitgehende Zustimmung, wie z.B. in der *Wiener Allgemeinen Zeitung*, wo man lesen kann¹¹: „*Die Entwicklung der musikalischen Kunst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts ist ohne Brahms nicht denkbar, er ist eigene Wege gegangen, und seine Kunst mit ihm.*“ Häufiger, namentlich von Wagner nahen Kreisen, wird jedoch die Meinung vertreten, daß die Vorhersagen Schumanns nicht eingetreten seien, weil sie im Schaffen Brahms’ aus parteiideologischen Gründen natürlich keinen Fortschritt feststellen wollten und konnten, wie Rudolph Freiherr Procházka in der Prager *Bohemia*¹²: „*Ob aber Schumann heute [...] seine Vorhersagung wörtlich eingetroffen sähe? Bei aller Größe, aller Meisterschaft, die jenen Werken innewohnt, die eigentlichen, erwarteten Offenbarungen einer neuen Welt sind sie [...] so gut wie schuldig geblieben.*“

Die Rezensenten stellen sich auch die Frage, welche Folgen die Publikation der *Neuen Bahnen* im allgemeinen und für Brahms im besonderen gehabt hätten. Die Mehrheit ist der Meinung, Schumanns gut gemeinte Worte hätten Brahms mehr geschadet als genützt: Brahms hätte der implizierten riesigen Erwartungshaltung bei seinen ersten Auftritten als Komponist und Pianist nicht entsprochen, ja sein Weg zum Durchbruch wäre sogar erschwert worden, weil viele Kreise sich provoziert gefühlt hätten und die Basis zu allen kommenden Parteistreits gelegt worden wäre. Emil Krause meint zwar im *Hamburger Fremdenblatt*¹³, daß Schumann mit seinem Artikel das Selbstvertrauen des jungen Brahms gefestigt hätte, näher den Tatsachen kommt jedoch die Vermutung, Brahms hätte den Trieb gehabt, das ihm ausgesprochene Lob auch zu verdienen: Tatsächlich bewirkten die Worte Schumanns ja eine rigorose Selbstkritik, von der der Komponist nie wieder abgewichen ist. Die meisten Autoren – selbst Musikschriftsteller bzw. Journalisten – würdigen zwar die Autorität des der gleichen Zunft angehörenden Schumann und dessen edle Gesinnung, meinen letztendlich aber, diese Protektion wäre Brahms schließlich doch nicht so gut bekommen, ja er hätte sich seinen Weg

⁷ Anon., *Johannes Brahms* †, in: *Schlesische Zeitung* (Breslau) 6.4.1897.

⁸ Anon., *Johannes Brahms*, in: *Neues Pester Journal* 4.4.1897.

⁹ Theodor Helm, *Johannes Brahms*, in: *Deutsche Zeitung* (Wien) 6.4.1897.

¹⁰ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, in: *Neues Wiener Tagblatt* 4.4.1897.

¹¹ Anon., *Johannes Brahms gestorben*, in: *Wiener allgemeine Zeitung* 4.4.1897.

¹² Rudolph Freiherr Procházka, *Johannes Brahms*, in: *Bohemia* (Prag) 6.4.1897

¹³ Emil Krause, † *Johannes Brahms*, in: *Hamburger Fremdenblatt* 4.4.1897.

eben genauso hart erkämpfen müssen, wie alle anderen „richtigen“ Künstler im Sinne einer „per aspera ad astra“-Ideologie.

Es ist frappierend, in wie hohem Maß die Musikberichterstattung des Jahres 1897¹⁴ noch immer von der aus den Diskussionen der Neudeutschen und Konservativen stammenden Diktion geprägt ist. Allerdings wird nur in relativ wenigen Fällen wirklich noch im Sinne der alten Parteien argumentiert, und zwar weder gänzlich ablehnend, noch durchgängig positiv. Es dominiert eine relativierende Schreibweise, vielleicht bis zu einem gewissen Grad doch im Sinne des „De mortuis nil nisi bene“, die sich dahingehend äußert, daß die bekannten Schlagworte zwar eingesetzt werden, ihnen jedoch häufig ein restriktives oder erläuterndes „aber“ nachgestellt wird, das u.a. auch die gleichsam über den Dingen stehende Kompetenz des Berichterstattenden unter Beweis stellen soll. In fast allen Nachrufen wird der Parteienstreit als solcher erwähnt, wobei primär dazu aufgerufen wird, diesen doch endlich beizulegen, nachdem nun beide Kontrahenten tot seien. Einige Autoren betonen, daß ein Vergleich Wagners mit Brahms prinzipiell unmöglich sei, da die beiden Komponisten auf verschiedenen Gebieten gewirkt und sich ihre Wege gar nicht gekreuzt hätten. Heinrich Schenker¹⁵ vertritt sogar die Auffassung, daß die Summe der Errungenschaften Brahms' und Wagners gleichsam die gesamte Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts repräsentiere. In mancherlei Beziehung aus dem Rahmen fällt der ausführliche Nachruf des französischen Schriftstellers Jean-Louis-Olivier-Marie Boussès de Fourcaud¹⁶, der sich intensiv mit Richard Wagner und seiner Musik auseinandergesetzt hat und nun in einer Schärfe gegen Brahms polemisiert, die sich im deutschen Sprachraum zu dieser Zeit kaum mehr findet. Er kommt zu dem Schluß, daß Wagner auf der ganzen Linie triumphiert habe, während er über Brahms meint: „*Le compositeur est un maître: c'est évident*“, aber: „*Au total, nous ne pouvons que le prendre comme il est, et jamais, jamais, jamais, il ne nous vient à l'esprit de le rapprocher de Richard Wagner.*“ („Der Komponist ist ein Meister, das ist offensichtlich. Aber insgesamt können wir ihn nur nehmen, wie er ist, und niemals, niemals, niemals kommt es uns in den Sinn, ihn Richard Wagner anzunähern.“)

Es entspricht zwar durchaus den Tatsachen – trotzdem ist es bemerkenswert –, daß in allen Nachrufen ohne Ausnahme, auch im zuletzt zitierten, nachdrücklich darauf hingewiesen wird, daß Brahms sich niemals selbst an die Spitze der Konservativen bzw. der Anti-Wagner-Partei gestellt hätte, sondern sich ganz bewußt aus dem Streit herausgehalten habe, ferner, daß er sich weder durch negative noch positive Kritik in seinem Schaffen habe irritieren lassen. Einige wenige Autoren – interessanterweise aus dem französischen Bereich¹⁷ – legen sogar besonderen Wert darauf zu betonen, daß Brahms Wagner geschätzt, ja daß er zu dessen Begräbnis einen besonders schönen Kranz geschickt habe. Die Argumentationen bei der musikgeschichtlichen Einordnung Brahms', der Beurteilung seiner Werke und seines Kunstanspruchs, seiner Popularität und seines Publikums sind jedoch vom Vokabular der Kontroverse geprägt, wobei manche Schlagworte im negativen wie im positiven Sinne eingesetzt werden. Dies be-

¹⁴ Vgl. allgemein dazu auch Sandra McColl, *Music Criticism in Vienna 1896–1897. Critically Moving Forms*. Oxford 1996.

¹⁵ Heinrich Schenker, *Johannes Brahms*, in: *Die Zukunft* Bd. 19 (Berlin 1897) S. 262–265.

¹⁶ M. [Jean-Louis-Olivier-Marie Boussès] de Fourcaud, *Johannes Brahms*, in: *Le Gaulois* (Paris) 7.4.1897 und in: *Petite Belge* (Brüssel) 15.4.1897. Für ihn repräsentiert Brahms, dessen Charakter und Talent er, wie er betont, keineswegs herabwürdigen möchte, ein Prinzip, nämlich jenes der reinen Kunst, der absoluten Musik. Diesen Kunstanspruch versucht Fourcaud nun musikhistorisch unter Verwendung neudeutscher Argumentationen bezüglich der Beethoven-Nachfolge zu widerlegen und Brahms als Erben der alten Meister und Vertreter der „*symphonie abstraite*“, im Gegensatz zur „*symphonie concrète*“, die durch Wagner realisiert wurde und eine tatsächliche Neuerung darstellt, ins Lächerliche zu ziehen.

¹⁷ Vgl. dazu auch Ingrid Fuchs, *Das Brahmsbild des ausgehenden 19. Jahrhunderts im Ausland*, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997*. Kongreßbericht. Hrsg. Ingrid Fuchs. Tutzing 2001, S. 161–173.

ginnt schon bei der häufigen Titulierung Brahms' als den größten Komponisten seit dem Tod Wagners, was impliziert, daß Wagner eben doch der größere Komponist gewesen sei, sodaß vor ein Heroenbild ein anderes, noch dominierenderes, gestellt wird.

Eine Hauptrolle bei der Beurteilung Brahms' spielt der von den Fortschrittlichen und Konservativen ausgetragene Disput bezüglich der Frage nach der wahren Beethoven-Nachfolge.¹⁸ Die aus propagandistischen Beweggründen getroffene Feststellung des Brahms-Kreises – wohlgerne nicht von Brahms selbst –, dieser habe das Erbe Beethovens namentlich in den Symphonien angetreten, führte zur Kollision mit dem geschichtsphilosophischen Postulat Wagners und der Neudeutschen, die die Gattungsentwicklung von der reinen Instrumentalmusik über die wortgebundene Musik im Finale der Neunten Symphonie zum musikalischen Drama bzw. allenfalls zur symphonischen Dichtung fortgesetzt sahen. Unter diesem Aspekt wird Brahms nun in den Nachrufen von vielen als letztes Glied einer Kette von Instrumentalmusikkomponisten gesehen, wobei es zu folgenden Reihungen kommt: 1. entsprechend dem geflügelten Wort Hans von Bülow's von den „3 B“ Bach - Beethoven - Brahms, 2. im Sinne des „letzten Klassikers“ Brahms als Nachfolger der Klassiker-Trias Haydn - Mozart - Beethoven, der manchmal Schubert angefügt wird, und 3. der um Schumann und Mendelssohn erweiterten zuletzt genannten Reihe. Manchmal werden diese beiden als Vertreter der Romantik explizit als Vorläufer Brahms' ausgeschlossen, häufig wird jedoch gerade die Verbindung des Klassizismus und Romantizismus für Brahms' Schaffen als typisch angesehen. Selten ist die Klassifizierung als ausschließlicher Romantiker in der Folge Beethoven - Schubert - Schumann - Mendelssohn, gängiger die Ansicht, daß Brahms nach romantischen Anfängen und dem anschließenden Studium Bachscher und Beethovenscher Werke zum Klassizisten wurde, wobei diese Wendung je nach Standpunkt des Autors positiv oder negativ beurteilt wird.

In den allermeisten Fällen wird jedoch Beethoven allein als „Vorbild“ bzw. Brahms als „Fortsetzer“ oder „Nachfolger“ Beethovens – in durchaus heroisierendem Sinn – tituiert, wobei wir bei dem Schlagwort vom „Klassiker“ bzw. „letzten Klassiker“ wären. Je nach Einstellung der Rezensenten wurde darunter verstanden: ein „*conservatives Genie*“¹⁹, das jedoch keine Neuerungen brachte bzw. ein „*receptives Genie*“²⁰, das die musikalischen Formen perfekt beherrscht, aber nicht die Ursprünglichkeit und den Reichtum der Fantasie Beethovens aufweist, oder aber ein Komponist, „*der mit neuen Ausdrucksmitteln klassische Bahnen*“ ging und wie Beethoven die „*unbegrenzte Welt des idealen, reinen Menschentums*“ erschloß²¹ bzw. „*das geistige Vermächtnis [Beethovens] würdig angetreten und zu noch höherer Entfaltung gebracht habe*“²² – Brahms als Tonheros der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Das Schlagwort „letzter Klassiker“ verbindet sich dagegen einerseits häufig mit dem resignativen Ton eines gewissen Kulturpessimismus im Bewußtsein einer zu Ende gehenden Epoche²³, andererseits mit der Titulierung als „Epigone“. So schreibt das *Frankfurter Journal*²⁴: „Fürwahr ein Gefühl gänzlicher Verwaisung beschleicht [...] das Herz derjenigen, welche in heiliger Ueberzeugung an den Werken unserer Klassiker festhalten und an die seeligmachen-

¹⁸ Vgl. Constantin Floros, Brahms – der zweite Beethoven?, in: *Brahms und seine Zeit. Symposium Hamburg 1983*. Laaber 1984, S. 235–238.

¹⁹ O.E., *Johannes Brahms* †, in: *Berliner Börsencourier* 4.4.1897.

²⁰ F.Pf. [Ferdinand Pfohl], *Johannes Brahms*, in: *Hamburger Nachrichten* 6.4.1897.

²¹ mm., [ohne Titel, Textbeginn: *Johannes Brahms* †], in: *Frankfurter Journal* 4.4.1897

²² Emil Krause, † *Johannes Brahms*, in: *Hamburger Fremdenblatt* 4.4.1897.

²³ Für Carl Söhle (in: *Der Kunstwart* 10 [München 1896/97] S. 216) ist „*nicht nur eine große Persönlichkeit dahingegangen, sondern eine Epoche beendet*“.

²⁴ Anon., *Der Schöpfer des "Deutschen Requiems" tot!*, in: *Frankfurter Journal* 6.4.1897.

de Kunst der neuen Lehren nicht zu glauben vermögen, deren Verkünder die ehrwürdigen Altäre zu stürzen bemüht sind.“ Die Wagnerianer sehen die Sache naturgemäß anders, wie z.B. Ludwig Speidel²⁵: *„Brahms ist ein Epigone von Allem, was in der deutschen Musikgeschichte seit Johann Sebastian Bach groß, schön und reizend gewesen, ein Epigone mit dem starren stolzen Willen, das Vergängliche zu befestigen, das Vergangene wieder zurückzuführen. Er ist kein Anfang, er ist ein Ende. Brahms’ Musik ist der Sonnenuntergang und die Abenddämmerung einer großen musikalischen Epoche. In diesem Sinne wird Seinesgleichen nicht wieder erscheinen.*“ Und Rudolf Freiherr Procházka meint in Wagnerscher Diktion, daß *„eine neue Zeit dämmernd anbricht, in welche der alte Bruckner prophetisch hineingeblickt hat“*, vor deren *„grellem Licht Johannes Brahms müde die Augen schloß“*.²⁶

In diesem Zitat ist bereits der Name jenes Komponisten gefallen, der nach dem Tod Wagners von dessen Anhängern als der von Wagner angeblich autorisierte Instrumentalkomponist Brahms gegenübergestellt wurde.²⁷ Der Konflikt zwischen den Symphonikern Brahms und Bruckner, dessen Werke im Prinzip genauso wenig ins theoretische Konzept der Neudeutschen paßten wie die seines Antipoden, wurde mit teilweise sehr gehässigen Auswüchsen vor allem in der Wiener Musikkritiker-Szene ausgetragen. Und so ist es nicht verwunderlich, daß die Beziehung Brahms – Bruckner bzw. der Parteienstreit Brucknerianer gegen Brahminen bis auf drei Ausnahmen ausschließlich in einigen Wiener Nachrufen auf Johannes Brahms erörtert werden, bezeichnenderweise meist in deutschnational ausgerichteten Blättern. Obwohl sich besonders hier manche Autoren gewisse Untergriffe gegen Brahms nicht verkneifen können, um den armen verkannten Bruckner hervorzuheben, rufen doch alle insgesamt zum Friedensschluß auf. So schreibt die in Wien erschienene Zeitschrift *Die Lyra*²⁸: *„Nun ruhen sie Beide im ewigen Frieden, Bruckner, der erst im Greisenalter jung=berühmte und Brahms der an Jahren Jüngere, Alt‘=Berühmte und freuen sich der himmlischen Harmonie, in welcher es keine menschlichen Schwächen und Disharmonien und keine Parteien und Kliken gibt!“* Bemerkenswert ist die Ansicht Theodor Helms²⁹: *„Stellt man die zwei Meister nebeneinander, prüft man vorurteilslos ihre Vorzüge und ihre Schwächen, so wird man zugeben müssen, dass erst Beide zusammen, Brahms und Bruckner den höchsten Ausdruck der Zeit auf absolut symphonischen Gebiet aussprachen. Hätte man Beide in einer Persönlichkeit derart vereinigen können, dass in diese neue Gestalt nur das den zwei Meistern spezifisch eigene Große, Bedeutende übergegangen wäre, dann wäre wohl wirklich der ersehnte, ungeheure Beethoven der Gegenwart herausgekommen.“*³⁰

In der von der Parteienkontroverse beeinflussten Musikberichterstattung stehen im Zusammenhang mit der Beethoven-Nachfolge die ästhetische Diskussion um die absolute Musik an sich, das Verhältnis Form-Inhalt und Einfall-Ausarbeitung im Mittelpunkt. Wie bereits erwähnt, war es vor allem Eduard Hanslick, der Brahms als den Hauptvertreter der absoluten Musik des 19. Jahrhunderts pries und damit die diesbezügliche Rezeptionshaltung bis heute beeinflusste und ein Brahmsches Klischeebild initiierte oder zumindest förderte. Es finden sich auch in den Nachrufen in dieser Hinsicht viele positiv gefärbte Statements, wie z.B. Brahms suche den Schwerpunkt seines Schaffens nicht außerhalb der Musik und sei deswe-

²⁵ L.Sp. [Ludwig Speidel], *Johannes Brahms. 1833–1897*, in: *Fremdenblatt* (Wien) 6.4.1897; auch abgedruckt in: *Signale für die Musikalische Welt* 55 (Leipzig 1897) S. 385–87.

²⁶ Rudolph Freiherr Procházka, *Johannes Brahms*, in: *Bohemia* (Prag) 6.4.1897.

²⁷ Vgl. auch Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit*. Laaber 1983, S. 159f.

²⁸ D.L., *Johannes Brahms †*, in: *Die Lyra* (Wien) 15.4.1897.

²⁹ Theodor Helm, *Johannes Brahms*, in: *Österreichische Musik- und Theater-Zeitung* 15.4.1897.

³⁰ Vgl. dazu Ingrid Fuchs, *Der Versuch musikhistorischer Einordnung Brahms’ und Bruckners in den Wiener Nachrufen*, in: *Bruckner-Symposium „Bruckner – Vorbilder und Traditionen“*, Linz 1997. Bericht. Linz 1999, S. 221–231.

gen ein wahrer, ganzer Musiker, er stehe „*fernab von jedem Programm und Realismus*“, sei „*ausschließlich Diener der reinen Musik*“ und beweise, daß die absolute Musik kein verlorenes Gebiet sei. Dieses Klischee vom absoluten Musiker war durchwegs dominierend – man vergleiche dazu auch das an den Beginn dieses Beitrages gestellte Zitat, in dem Brahms als Meister der „*reinen, in sich selbst ruhenden Musik*“ bezeichnet wird. Nur wenige Autoren entdecken in Brahms' Werken auch ein poetisches Moment (am ehesten naturgemäß in seinen Liedern), wobei manche meinen, Brahms sei nur in seiner Jugend unter dem Einfluß Schumanns ein Dichter in Tönen gewesen. Die *Neue Musik-Zeitung* ist die einzige, die feststellt, daß Brahms in seinen Tondichtungen das persönlich Erlebte und Empfundene schildert.³¹ Und Richard Robert vermutete damals in der *Österreichischen Volkszeitung*³² – offenbar zu Recht –, daß es noch Jahre dauern werde, bis man nicht nur Brahms' gewaltige Herrschaft über die Ausdrucksmittel und Formen rühmen, sondern auch seinen wahren Wert als Tonpoeten erkennen würde.³³

Mit der Frage absolute Musik – poetisches Moment hängt auch jene von Form und Inhalt zusammen. In kaum einem Nachruf fehlt der Hinweis auf die Bedeutung der Form in Brahms' Werken, meistens mit dem Hinweis, daß er die alten Formen nicht zerbrochen, sondern mit neuen Inhalten erfüllt bzw. ganz allgemein fortgebildet habe, manchmal jedoch mit Verweis darauf, daß die Form den Inhalt zu sehr überwiege oder, daß die Form zum Selbstzweck werde. Neben der souveränen Beherrschung der Form wird immer wieder insgesamt die kompositionstechnische Meisterschaft betont. Ohne nähere Spezifizierung wird meist ganz allgemein die kunstreiche, vielgestaltige und neuartige Rhythmik sowie die eigenartige, neue, kühne bzw. moderne Harmonik und die Kontrapunktik von Staunen erregender Kunstfertigkeit hervorgehoben. Doch diese in höchster Perfektion verwendeten Kunstmittel sehen die Rezensenten nicht ausschließlich in positivem Licht, sondern als – wenn auch meisterhaft beherrschtes – Handwerk der Ausarbeitung, als Elaboratio, die sie der Inspiration, dem genialen Einfall, gegenüberstellen. So entzündet sich die Beurteilung des musikalischen Gehalts immer wieder an den von der Romantik hochgezüchteten Begriffen Originalität und Phantasie. Der Begriff der Phantasie wird in den Nachrufen auffälligerweise verhältnismäßig selten herangezogen, um Brahms' Musik zu charakterisieren, eher wird von originellem Geist oder besonderer Individualität gesprochen und auf den Empfindungs- bzw. Stimmungsgehalt seiner Musik eingegangen. Victor von Herzfeld hat in der *Wiener Neuen musikalischen Presse*³⁴ richtig erkannt, daß Brahms den Eingebungen mißtraute und diese erst durch Gedankenarbeit zu seinem Eigentum machte, eine Einstellung, die dem damals gängigen romantischen Bild des kreativen Künstlers diametral entgegengesetzt war. Und so werfen in erster Linie die neudeutsch beeinflussten Nachrufverfasser Brahms immer wieder mangelnde bzw. zu geringe Phantasie vor und daß die Erfindung hinter der wenn auch hochgelobten Kunstfertigkeit zurücktrete.³⁵ Irgendwie ist es jedoch paradox, daß gerade die von den Fortschrittlichen vorgebrachte Kritik die zentralen Anknüpfungspunkte für das von Schönberg konstatierte Progres-

³¹ s.-, *Johannes Brahms*, in: *Neue Musik-Zeitung* 18 (Stuttgart/Leipzig 1897) S. 99–100. Der Autor meint auch erkennen zu können, daß sich „*manche stimmungsvolle Herzensgeschichte*“ in den langsamen Sätzen seiner Streichquartette verberge.

³² Richard Robert, *Johannes Brahms*, in: *Oesterreichische Volkszeitung* (Wien) 4.4.1897.

³³ Diese Vorhersage hat sich eigentlich erst hundert Jahre später erfüllt, vor allem in den Publikationen von Constantin Floros; z.B. *Johannes Brahms. „Frei, aber einsam“*. Zürich–Hamburg 1997. Vgl. aber auch *Johannes Brahms oder Die Relativierung der „absoluten“ Musik*. (Zwischen/Töne. Musik und andere Künste 5. Hrsg. Hanns-Werner Heister). Hamburg 1997.

³⁴ Viktor von Herzfeld, *Johannes Brahms*, in: *Neue musikalische Presse* (Wien) 11.4.1897.

³⁵ Otto Neitzel (*Johannes Brahms*, in: *Kölnische Zeitung* 4.4.1897) meint sogar, daß Brahms, hätte er quellende Phantasie besessen, der Wagner der absoluten Musik geworden wäre.

sive in der Brahms'schen Musik bildete³⁶, nämlich die seinerzeit von Hugo Wolf Brahms vorgeworfene und pointiert so genannte „*Kunst, ohne Einfälle zu komponieren*“³⁷, d.h. die Betonung des konstruktiven Prinzips in Brahms' Schaffen. Bemerkenswerterweise erkennen gerade diese neudeutsch, also nach eigener Einschätzung fortschrittlich orientierten Rezensenten, wie z.B. Theodor Helm³⁸, ganz zu Recht immer wieder die „*sinnige und schier unerschöpfliche Veränderung eines Gedankens*“, d.h., die Technik der sogenannten entwickelnden Variation³⁹, die wirklich eine neue, bisher unbekannte kompositorische Errungenschaft von Brahms war.

Mit diesem Themenkomplex ist ein weiterer bis in unsere Tage wirkender Topos der Brahms-Rezeption angesprochen, nämlich die Charakterisierung von Brahms' Musik als kompliziert und gelehrt. Die universelle Bildung des Komponisten und seine musikwissenschaftlichen Studien werden in den Nachrufen oft anerkennend erwähnt und deren Niederschlag in seinen musikalischen Werken festgestellt, was allerdings nicht selten zu dem Schluß führt, daß das musikalische Denken insgesamt gegenüber der Empfindung im Vordergrund stehe, ja daß sich seine Musik in erster Linie an den Verstand wende.⁴⁰ Viele Rezensenten betonen aber auch, daß Brahms nicht mit bloßer Intelligenz zu verstehen sei, sondern mit dem Gemüt zu erfassen. Das dominierende Schlagwort in diesem Zusammenhang ist wohl „Tiefe der Empfindung“, die Brahms mehr oder weniger in allen Nachrufen attestiert wird, oft kombiniert mit dem Hinweis, daß Brahms mit seinen Gefühlen nicht auf den Markt gehe und überhaupt eine gewisse Scheu gehabt habe, diese zu offenbaren, woraus sich die „Herbheit“ seiner Musik – ein weiteres sehr beliebtes Schlagwort – ergebe: Brahms sei absichtlich äußeren Effekten und rein sinnlichen Klangreizen aus dem Weg gegangen, wobei als Kuriosum erwähnt sei, daß ein Autor Brahms' Junggesellendasein dafür verantwortlich macht.⁴¹

Die Palette des in Brahms' Musik festgestellten Ausdrucksgehalts reicht neben der fast überall festgestellten Tiefe von kraftvoll, monumental, leidenschaftlich über wehmütig, schwermütig, düster, resigniert, bis zu versöhnend, anmutig, adelig bzw. vornehm, wobei den Frühwerken eher wilde, ungestüme, den später entstandenen Werken eher freundlichere, ruhigere Stimmungen zugeordnet werden. Wärme des Ausdrucks gestehen die Autoren fast ausschließlich den Liedern zu, den Kammermusikwerken manchmal auch Züge „*von liebenswürdiger Anmut und seelenvollem Schmelz*“.⁴² Eigentlich ist es erstaunlich, wie wenig neben den düsteren, grübelnden Stimmungen sozusagen die Sonnenseiten des Ausdrucks in Brahms' Musik beachtet wurden, zuweilen wird sogar das allzu seltene Auftreten von Naivität und Humor bedauert, die sich erst zunehmend im reiferen Schaffen des Komponisten fänden.

In diesem Zusammenhang ist eines der beliebtesten Themen der Nachrufe zu nennen, das auffälligerweise zu keinem Klischee wurde, obwohl es sich dazu bestens geeignet hätte, nämlich der positive Einfluß Wiens auf den musikalischen Ausdruck des Norddeutschen, oft mit dem Epitheton des kühlen „Hanseaten“ belegten Brahms, der in dieser Stadt ebenso wie

³⁶ Arnold Schönberg, *Brahms the Progressive* (Vortrag), dt. in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. Ivan Vojtech. (Gesammelte Schriften 1). Frankfurt/Main 1976, S. 35 ff.

³⁷ Hugo Wolf, *Musikalische Kritiken*. Hrsg. Richard Batka und Heinrich Werner. Leipzig 1911, S. 243 (aus dem Jahr 1886).

³⁸ Theodor Helm, *Johannes Brahms*, in: *Österreichische Musik- und Theater-Zeitung* 15.4.1897.

³⁹ Vgl. zu Brahms' „progressiven Techniken“ u.a. den Sammelband *Aimez-vous Brahms „the progressive“?*. Musik-Konzepte 65. Hrsg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1989.

⁴⁰ Einige Autoren wollen in Brahms' Schaffen einen didaktischen Anspruch erkennen, d.h., daß man aus dem Studium der vollkommenen Kompositionsweise seiner Werke viel lernen könne.

⁴¹ Anon., [ohne Titel]: in: *Berliner Börsen-Zeitung* 4.4.1897.

⁴² F.Pf. [Ferdinand Pfohl], *Johannes Brahms*, in: *Dresdner Zeitung* 5.4.1897.

Beethoven seine Wahlheimat gefunden hat. In einigen Artikeln wird ausführlich und in blumigen Worten der „Zug der starken, oft kraftvollen herben Naturen des deutschen Nordens nach dem sonnigeren, gemüthsweicherem, lebenswärmerem, ton- und farbenreicheren Süden“⁴³ beschrieben und Brahms mit Friedrich Hebbel und Theodor Storm verglichen. Immer wieder wird auf den bedeutenden Einfluß verwiesen, den die Volksmusik, die Werke Schuberts⁴⁴ und Johann Strauß’ sowie die noch lebendige Tradition der Wiener Klassiker auf das Schaffen Brahms’, vor allem auf seine Melodien gehabt hätten, denen, wie Max Kalbeck meint⁴⁵, vor den Wiener Inspirationen „Weichheit, Glanz und Geschmeidigkeit“ abgegangen wären. Oftmals wird auch auf die nach 1862 erfolgten stilistischen Änderungen und auf den Wandel des Stimmungsgehaltes insgesamt verwiesen. Albert Kauders schreibt im *Neuen Wiener Journal*⁴⁶: „Was diese Grämlichkeit des Kunstschaffens überwand, das war – die Wiener Luft. In der Heimat Franz Schuberts, in der von Sang und Frohsinn und Erotik erfüllten Atmosphäre ward ihm wieder die Klangfreude. Doch den Schönheiten seiner Tongebilde blieb ein trotziger Zug anhaften und ihrem Klangreiz ein herber Beigeschmack.“

Auch bei der zeitgenössischen Beurteilung der Werke bzw. WerkGattungen haben Vorurteile und klischeehafte Ansichten eine wesentliche Rolle gespielt, die sich nachhaltig auf Rezeption und Popularität der Brahms’schen Musik bis in unsere Tage auswirken. Ende des 19. Jahrhunderts stand an erster Stelle der Bekanntheits- und Beliebtheitskala das *Deutsche Requiem*, das mit seinem überkonfessionell meditativen Charakter fast durchgängig als Brahms’ Hauptwerk bezeichnet wurde. Meistens wird erwähnt, daß Brahms das Werk aus Anlaß des Todes seiner geliebten Mutter komponiert habe und ihm damit der Durchbruch gelungen sei. Auch die übrigen Chorwerke waren im 19. Jahrhundert sehr bekannt und anerkannt, wobei neben dem *Triumphlied* und dem *Schicksalslied* vor allem den *Vier ernsten Gesängen* – sicherlich im Zusammenhang mit Brahms’ Tod als dessen oft so bezeichneten „Schwanengesang“ – die meiste Aufmerksamkeit in den Nachrufen geschenkt wird.

Brahms Einstellung zur Oper stieß bei den Rezensenten ganz allgemein, aber besonders im französischen Sprachbereich, auf ziemlich großes Interesse, wobei seine Absenz auf diesem Gebiet einerseits bedauert wird, da man ihm vom kompositionstechnischen Können und der Ausdrucksfähigkeit her eine Oper zugetraut hätte – angeblich hätte er sich *Fidelio* als Vorbild erwählt!⁴⁷ Andererseits wäre Brahms jedoch in weiser Selbsterkenntnis davon abgekommen, weil seinem Naturell der Drang zum Dramatischen gefehlt hätte und weil der Text die von Brahms so hochgehaltene musikalische Form zerschlagen hätte müssen. Immer wieder wird ein zuerst in der *Neuen Freien Presse*⁴⁸ wiedergegebener anekdotischer Ausspruch von Brahms zitiert: Wenn eine Oper von ihm schon einmal durchgefallen wäre, schriebe er bestimmt eine zweite, aber zu einer ersten könne er sich genauso wenig entschließen wie zum Heiraten.

In Konzert- und Hausmusik am populärsten waren sicherlich die Lieder, die in der Tradition Schumanns und Schuberts gesehen und in denen im Vergleich zu den übrigen Werken die tiefsten Empfindungen sowie die größte Wärme und die gelungenste Verbindung von reizvol-

⁴³ Carl Staubach, *Johannes Brahms*, in: *Deutsches Volksblatt* (Wien) 6.4.1897.

⁴⁴ -n., *Johannes Brahms* †, in: *Vossische Zeitung* (Berlin) 4.4.1897, nennt als Charakteristikum des Einflusses Schuberts die Begleitung einer Melodie durch eine zweite in Terzen und Sexten sowie das „*Schaukeln zwischen Dur und Moll auf der selben Tonika*“.

⁴⁵ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, in: *Neues Wiener Tagblatt* 4.4.1897.

⁴⁶ Albert Kauders, *Johannes Brahms*, in: *Neues Wiener Journal* 4.4.1897.

⁴⁷ Theodor Helm, *Johannes Brahms*, in: *Deutsche Zeitung* (Wien) 6.4.1897, und Heinrich Bulthaupt, *Johannes Brahms*, in: *Weser Zeitung* (Bremen) 6.4.1897.

⁴⁸ Anon., *Johannes Brahms*, in: *Neue Freie Presse* (Wien) 4., 5. und 6.4.1897.

ler Melodik mit höchster musikalischer Kunstfertigkeit entdeckt wurden. Kritisiert wird trotzdem manchmal der zu gedämpfte Ausdruck und die angeblich nicht zeitgemäße Deklamationstechnik. Abgesehen von diesen Einzelmeinungen betont eine Vielzahl von Autoren ausdrücklich, daß überhaupt nur die Lieder neben den übrigens in nahezu allen Nachrufen erwähnten *Ungarischen Tänzen* die Chance hätten, populär zu werden, ganz im Gegensatz zu den Symphonien und den kammermusikalischen Werken.

Bei der Beurteilung von Symphonik und Kammermusik spielen wiederum die vom Parteienstreit geprägten Ansichten eine wesentliche Rolle. Obwohl die Neudeutschen in der Kammermusik eine überholte und nicht mehr zeitgemäße Gattung sahen, wird in den Nekrologen bemerkenswerterweise auch von dieser Seite kaum je Kritik geübt, ja abgesehen von dem ganz allgemein erhobenen Einwand bezüglich der Kompliziertheit und Introvertiertheit, wird Brahms Meisterschaft im Bereich der Kammermusik nicht angezweifelt. Hier dürfte das Klischee des konservativen Komponisten unbewußt mitwirken, der in einer von ihnen als überholt angesehenen Gattung eine anzuerkennende, dominierende Stellung einnehmen kann. Wenn Ludwig Speidel im Wiener *Fremdenblatt* schreibt⁴⁹: „[...] gegen die symphonischen Weltideen Beethoven's gehalten, äußern Brahms' Symphonien nur die Privatgedanken und Privatmeinungen eines geistvollen Mannes. Die Kammermusik entspricht am meisten seiner Natur, die ein Behagen am Reflektiren, ein Hang zur Träumerei kennzeichnet“, dann bringt er damit die von den Neudeutschen vertretenen Meinung zum Ausdruck, in der Kammermusik das Ansprechen eines auserwählten Kreises von Kennern zu akzeptieren, während in den Symphonien Extrovertiertheit, Schlagkraft und ein sich Wenden an die breite Öffentlichkeit gefordert wurde, alles Eigenschaften, die man in den Brahms'schen Symphonien vermißte und aufgrund deren Fehlen man ein Populärwerden man auch für die Zukunft auszuschließen glaubte. Und als weiteres Beispiel von vielen, die den „von selbst mitreisenden Zug“ und den „Wirbel, der die Hörer erfaßt“ vermissen⁵⁰, sei Heinrich Schenker zitiert⁵¹: Brahms' „Symphonien stehen hinter den Kammermusikwerken zurück. Nicht etwa, weil ihre melodische Schönheit geringer ist, sondern weil ihnen jene suggestive Kraft fehlt, die sowohl Ursache als Folge des großen Orchesteraufgebotes sein soll. [...] nichts geht über das Schauspiel, wie Brahms im letzten Satz seiner letzten Sinfonie [...] [die] suggestive Wirkung auf den Zuhörer absichtlich meidet und genau das Gegenteil macht, was aus Wirkungsrücksichten hier am Platz gewesen wäre. Nur wie um sich selbst einen künstlerischen Spaß zu machen, schrieb er an dieser Stelle eine Passacaglia. So drehte er dem modernen Publikum den Rücken zu [...]“

Sogar Eduard Hanslick war von einem wirklichen Verstehen des symphonischen Schaffens seines hochverehrten Freundes Brahms weit entfernt. In seinem sehr persönlich gestalteten Nachruf in der *Neuen freien Presse* berichtet er u.a. über das letzte von dem bereits schwerkranken Brahms besuchte Konzert am 7. März 1897, bei dem die Wiener Philharmoniker die *Vierte Symphonie* spielten⁵²: „Gleich nach dem ersten Satz erhob sich ein Beifallssturm, so anhaltend, daß Brahms endlich aus dem Hintergrund der Directions-Loge vortreten und sich dankend verneigen mußte. Diese Ovation wiederholte sich nach jedem der vier Sätze und wollte nach dem Finale kein Ende nehmen. [...] Diese ganz außergewöhnliche Huldigung wirkte umso stärker, als gerade seine E-moll-Symphonie niemals populär gewesen und bei ihrem geringen sinnlichen Reiz es auch schwerlich werden wird. Wir Freunde, die wir an der ersten kalten Aufnahme dieses Werkes im Jahre 1886 nun diesen glänzenden Erfolg messen

⁴⁹ L.Sp. [Ludwig Speidel], *Johannes Brahms. 1833–1897*, in: *Fremdenblatt* (Wien) 6.4.1897; auch abgedruckt in: *Signale für die Musikalische Welt* 55 (Leipzig 1897) S. 385–387.

⁵⁰ Alpha, *Johannes Brahms †*, in: *Neuigkeits-Weltblatt* (Wien) 7.4.1897.

⁵¹ Heinrich Schenker, *Johannes Brahms*, in: *Die Zukunft* Bd. 19 (Berlin 1897) S. 262–265.

⁵² Ed.H. [Eduard Hanslick], *Von Johannes Brahms' letzten Tagen*, in: *Neue Freie Presse* (Wien) 4.4.1897.

konnten, freuten uns für Brahms unsäglich über diesen Triumph. “ Hier kommt mit seltener Deutlichkeit die Tatsache zum Ausdruck, wie berühmt und beliebt Brahms war, aber wie verständnislos man letztlich seiner Musik gegenüberstand. Und so kann man sich der von Albert Kauders im *Neuen Wiener Journal* vertretenen Meinung nur anschließen, der mit Scharfblick feststellt⁵³: „Für die große Menge der Musikfreunde, so sehr sie sich auch in seinem Cultus überboten haben mögen, ist er meines Erachtens dermalen noch ein großer Unverständener.“

Seit diesen Worten sind mehr als hundert Jahre vergangen, seit mehr als hundert Jahren wird auch versucht, Brahms und seine Musik immer besser zu verstehen, sich von Heroisierungen und Klischeebildungen zu entfernen. Die Wissenschaft hat sich des Komponisten bereits zu dessen Lebzeiten bemächtigt, wie Hedwig Abel, der einzige weibliche zeitgenössische Kritiker, etwas ironisch feststellt⁵⁴: „[...] die Gelehrten haben ihn analysirt und secirt [...] sie haben ihn ausgestopft oder in Spiritus aufbewahrt, je nach eigenem Bedürfnis und Geschmack. Langsam, dem nächsten Jahrhundert vorarbeitend, wächst schon eine Brahmsforschung in die Höhe, und lustig klappern die Gelehrten mit den Schlüsseln, die Alles aufschließen sollen, was der Meister eigensinnig verborgen gehalten.“ Alles konnte und kann die Wissenschaft nicht aufschließen. Trotzdem hat sich das Brahmsbild seit Brahms’ Tod wesentlich gewandelt und wir verstehen heute, aus historischer Distanz, Brahms sicher besser als seine Zeitgenossen, auch wenn die damals entstandenen, häufig aus dem Parteienstreit stammenden Klischees bisweilen – namentlich in der Populärrezeption – noch bis in unsere Tage nachwirken, genauso wie die bereits zu Lebzeiten einsetzende Heroisierung des Komponisten. Daß künftige Generationen Johannes Brahms in den Kreis der Tonheroen einreihen werden, hat der mit ihm befreundete Richard Heuberger in seinem Nachruf vorhergesehen⁵⁵: „Man wird seinen Leib neben den von ihm so glühend verehrten Meistern Beethoven und Schubert, unweit von Mozart’s Denkmal, bestatten. Nachfolgende Geschlechter werden noch besser als wir Alle verstehen, daß er auch mit seinen Werken seinen Platz neben diesen Großen hat, daß er sich doch die richtige Unsterblichkeit errungen, ersungen.“

⁵³ Albert Kauders, *Johannes Brahms*, in: *Neues Wiener Journal* 4.4.1897.

⁵⁴ Hedwig Abel, *Brahms*, in: *Montags-Revue* (Wien) 12.4.1897.

⁵⁵ Richard Heuberger, *Johannes Brahms*, in: *Wiener Tagblatt* 6.4.1897.