Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 41 (2000)

Artikel: Johannes Brahms im Bann von Johannes Kreisler : ein Beitrag zur Schaffensästhetik des jungen Brahms dargestellt am Klaviertrio H-Dur op. 8

Autor: Baldassarre, Antonio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858804

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 16.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Johannes Brahms im Bann von Johannes Kreisler

Ein Beitrag zur Schaffensästhetik des jungen Brahms dargestellt am Klaviertrio H-Dur op. 8

Antonio Baldassarre

I

Wenn Johannes Brahms in den fünfziger Jahren seine Musikautographen mit besonderer Vorliebe mit dem Namen von E.T.A. Hoffmanns literarischem Charakter, dem Kapellmeister *Johannes Kreisler*, pseudonym signierte, so ist das «nicht nur Ausdruck letzten Bedenkens vor dem Heraustreten in das Licht der Öffentlichkeit»[1], sondern es verbirgt sich dahinter auch die für Brahms charakteristische und gut dokumentierte Vorliebe für das Spiel mit Masken und Anspielungen. In ganz besonderem Mass ist es aber auch ein Hinweis auf das Verständnis eines Komponisten, der sich als Künstler den literarischen Künstlerfiguren der deutschen Romantik verwandt empfindet,[2] wie sie etwa in Wackenroders *Joseph Berglinger* und Tiecks *Franz Sternbald*, aber eben vor allem in Hoffmanns *Johannes Kreisler* gestaltet sind[3] – ein Verständnis, das – wie gezeigt wird – auch tief in Brahms' musikalischen Schaffensprozess eingreift und eine ganz besondere Form des Komponierens herausbildet. Obgleich die Affinität des jungen Brahms für *Johannes Kreisler* gut dokumentiert ist – neben den pseudonym mit *Joh. Kreisler jun.* signierten Musikautographen finden sich in der Korrespondenz aus den frühen 1850er Jahren zahlreiche Hinweise und Anspielungen auf dieses besondere Verhältnis –,

1 Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*. Stuttgart/Weimar: Metzler. 1993. S. 115.

2 Neben dem Pseudonym *Joh. Kreisler jun.* benützte Brahms auch das Pseudonym *G. W. Marks*, unter welchem er und andere Komponisten für den Hamburger Verleger August Cranz Unterhaltungsmusik und Arrangements schrieben (vgl. Kurt Hofmann, *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms*. Tutzing: Hans Schneider. 1975. S. IX–XI), sowie das Pseudonym *Karl Würth*, unter welchem er vor allem in den vierziger und frühen fünfziger Jahren Instrumentalmusik komponierte, wovon aber nichts erhalten blieb (vgl. Jan Swafford, *Johannes Brahms. A Biography*. New York: Alfred A. Knopf. 1997. S. 57).

3 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (1796); Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798); zu Hoffmanns um *Johannes Kreisler* zentriertes literarisches Schaffen vgl. die weiteren Ausführungen (besonders III ff.).

ist noch heute innerhalb der Brahms-Literatur eine gewisse Zwiespältigkeit bei der Einschätzung dieses Verhältnisses spürbar. Entweder neigt man dazu, es als Ausdruck einer vorübergehenden romantischen Schwärmerei zu sehen, und nimmt es deshalb ohne viel Aufhebens hin,[4] oder man vermutet in ihm eine Erscheinung, die mehr als nur ein kokettes Spiel ist und deren Dechiffrierung für das Verständnis von Brahms als Mensch und Künstler von Bedeutung ist.[5]

Die Vermutung, dass die disparaten Urteile durch unterschiedliche methodische Verfahren bzw. durch voneinander abweichende Erkenntnisinteressen bestimmt sind, mag auf den ersten Blick plausibel erscheinen, sie greift jedoch insofern zu kurz, als damit eine für die Brahms-Forschung insgesamt symptomatische Problematik in ihrer Tragweite bagatellisiert wird: Auffällig an Brahms' Schaffensprozess ist mitunter, dass dieser fast immer erst durch ein sehr komplexes Netz aussermusikalischer, vor allem biographischer Bezüge freigesetzt wird und zur Realisierung einer Komposition führt, ohne dass diese Bezüge als blosse Chiffren im Werk greifbar wären. Vielmehr sind sie durch eine originelle und mit zunehmender Meisterschaft bis ins Äusserste getriebene Verarbeitungstechnik derart in die Objektivität des Werkes integriert, dass sie einen integralen Bestandteil des Werktextes bilden. Dass es Brahms überhaupt gelingt, die biographischen und musikalischen Bezüge zu transzendieren und im Werk zu objektivieren, ist – wie durch die Sekundärliteratur hinlänglich aufgezeigt[6] – massgeblich vom Prinzip der Variation abhängig, das bei ihm über die rein formale Verwendung hinaus als konstitutives Element der formalen Verarbeitung und Entwicklung weit bis in die musikalische Substanz vordringt.[7] Damit werden die musikalischen und biographischen Bezüge derart in den durch das Verfahren der

4 So beispielsweise Schmidt, für welchen Brahms' Verhältnis zu *Kreisler* nur Teil einer kurzweiligen «schwärmerisch romantischen Periode» ist. (Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms und sein Zeit*. Laaber: Laaber Verlag. 1998. S. 100. 2. Aufl.).

5 Vgl. dazu etwa Constantin Floros, *Brahms und Bruckner – Studien zur musikalischen Exegetik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1980 (bes. S. 84–143).

6 Vgl. besonders Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (= *Californian Studies in 19th Century Music*, Bd. 2). Berkeley etc.: University of California Press. 1984.

7 Arnold Schönberg spricht in diesem Zusammenhang vom Prinzip der «entwickelnden Variation»; Arnold Schönberg, *Brahms der Fortschrittliche*. 1933. Wiederabgedruckt in: Ivan Vojtech (Hg.), Arnold Schönberg. *Gesammelte Schriften* 1. Frankfurt/Main: S. Fischer. 1976. S. 35–71.

«entwickelnde Variation» ausgelösten musikalischen Verarbeitungsprozess hineingezogen, dass sie nicht mehr als Chiffren, sondern als Bestandteil des Werktextes kenntlich sind. Diesem fundamentalen Wesenszug von Brahms' Komponieren steht eine Scheu bzw. Vorsicht gegenüber, sich eindeutig über die privaten Motivationen und biographischen Hintergründe seines Komponierens zu äussern, d.h. über den Paratext des Werkes, wie Genette[8] das Geflecht an Informationen nennt, die einen Text umgeben.

Das verschlüsselte Sich-Mitteilen, das gleichsam einem beharrlichen Sich-Ausschweigen gleichkommt,[9] ist aber potentiell ein Hinweis auf ein für Brahms' Schaffen charakteristisches ästhetisches Konzept, das – knapp umrissen – nicht weniger besagt, als dass trotz aller biographischen Momente und musikalischen Bezüge (auf eigene Werke ebenso wie auf die anderer), die sich in einer Komposition verschlüsselt verbergen mögen und aus welchen sich das Werk hervortreibt, der ästhetische Charakter und die Werkidee letztlich nur durch das Werk selbst legitimiert werden und nicht durch einen Rekurs auf aussermusikalische Momente.

Die eingangs angeführten Kreisler-Anspielungen, die als Hinweis auf das Künstlerbild des jungen Brahms verstanden werden können, lassen sich demnach vorwiegend nur im Rekurs auf sein musikalisches Schaffen adäquat deuten, ohne dass damit der Paratext der einzelnen Werke zwangsläufig geringer geachtet werden muss. Die hier eingestellte Perspektive besagt nur, dass die Kreisler-Anspielungen als zum Werktext gehörend interpretiert werden. Die folgende Untersuchung versucht denn auch, dem Zusammenhang von rein kompositionstechnischen Gegebenheiten mit den musikästhetischen Positionen, wie sie E.T.A. Hoffmann in den *Kreisleriana* und den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* formulierte, nachzuspüren und zu ermessen, in welchem Umfang sich die Kreisler-Anspielungen überhaupt als werkimmanenter Teil sowie als Ausdruck von Brahms' eigener künstlerischer Identität greifen lassen. Als musikalisches Beispiel bietet sich in diesem Zusammenhang das Klaviertrio H-Dur op. 8 an, das zwischen 1853 und 1854

8 Gérard Genette, *Seuils*. Paris: Editions du Seuil. 1987. Vgl. dazu auch Umberto Eco, *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. (= *Harvard Vorlesungen – Norton Lectures* 1992–93). München/Wien: Carl Hanser Verlag. 1994. S. 160–163.

9 Vgl. in diesem Zusammenhang Peter Gülke, «Sagen und Schweigen bei Brahms». In: Friedhelm Krummacher und Wolfram Steinbeck (Hg.): *Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983*. Kassel usw.: Bärenreiter. 1984. S. 12–32; und Peter Gülke, *Brahms – Bruckner. Zwei Studien*. Kassel u. Basel: Bärenreiter. 1989. S. 15–72.

entstand. Es gehört also in jene Schaffenszeit, in welche die Anspielungen auf den Kapellmeister *Johannes Kreisler* fallen.[10] Obgleich Brahms allem Anschein nach mit dem Trio nicht restlos zufrieden war, wie ein Brief an Joachim belegt,[11] bot er es zusammen mit den *Sechs Gesängen* op. 7 am 19. Mai 1854 Breitkopf & Härtel zum Druck an.[12] Nachdem Simrock 1888 die Rechte aller bei Breitkopf & Härtel erschienenen Werke von Brahms erworben hatte, unterzog Brahms, als er sich längst schon von allen Selbstapostrophierungen als *Kreisler jun.* distanziert hatte, das Trio im Sommer 1889 einer derart tiefgreifenden Revision, dass er, ohne damit zu übertreiben, sagen konnte:

> Ich habe mein H dur-Trio noch einmal geschrieben und kann es Op. 108 statt Op. 8 nennen. So wüst wird es nicht mehr sein wie früher – ob aber besser?[13]

II

Wann genau Brahms mit dem Werk von E.T.A. Hoffmann Bekanntschaft machte und unter welchen Voraussetzungen es überhaupt dazu kam, lässt sich nicht bestimmen,[14] jedoch steht aufgrund der Korrespondenz, vor allem mit Joachim, Grimm und Clara Schumann,[15] sowie der Musikautographe, welche Brahms

10 Am Ende der autographen Partitur der ersten Fassung von op. 8 findet sich folgender Zusatz: *Hannover. / Januar 54. /* [rechts:] *Kreisler / jun.* (weiterführende Erläuterungen siehe Margit L. McCorkle, Johannes Brahms. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. München: G. Henle Verlag. 1984. S. 23–25).

11 In einem Brief vom 19. Juni 1854 an Joachim meint Brahms: «Das Trio hätte ich auch gern noch behalten, da ich jedenfalls später darin geändert hätte». (*Brahms Briefwechsel* V, Nr. 30, S. 43; der Brahms-Briefwechsel wird im weiteren mit *BBW* zitiert.)

12 BBW XIV, Nr. 7, S. 9–10.

13 Brief vom 3. September 1889 an Clara Schumann (*Clara Schumann – Johannes Brahms Briefe*. 2 Bände. Hrsg. v. Berthold Litzmann. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1927. Bd. 2, Nr. 550, S. 393; im weiteren wird der Briefwechsel C. Schumann – J. Brahms mit *SB* zitiert).

14 Die Annahme, dass Brahms durch die Begegnung mit den Schumanns das Werk E.T.A. Hoffmanns kennenlernte, was aufgrund von Robert Schumanns Wertschätzung für das Werk Hoffmanns durchaus plausibel wäre, wird schon durch den Umstand widerlegt, dass zwei mit *Kreisler* autograph signierte Werke von Brahms (die Bearbeitung von C. M. von Webers Rondo und die Klaviersonate C-Dur op. 1) sowie die früheste dokumentierte Selbstapostrophierung in der Korrespondenz (Brief an Joachim, 29. Juni 1853) aus der Zeit vor der ersten Begegnung mit den Schumanns am 30. September 1853 stammen.

15 Durch die Korrespondenz ist belegt, dass Brahms auf jeden Fall folgende Werke von Hoffmann kannte: die *Fantasiestücke in Callot's Manier*, *Die Serapions-Brüder* und die *Lebens-Ansichten des Katers Murr*.

mit dem Pseudonym *Johannes Kreisler* signierte,[16] fest, dass Brahms die Werke Hoffmanns sehr schätzte[17] und dass diese ihm und seinem Freundeskreis spätestens ab 1852/53 derart bekannt sein mussten, dass man darauf anspielen konnte, ohne weitere Erklärungen zu liefern. Die von Floros akribisch zusammengetragene Dokumentation belegt dies auf eindrückliche Weise.[18]

In den musikalischen Autographen taucht das Pseudonym zum ersten Mal in der Bearbeitung von Carl Maria von Webers berühmtem Rondo der Klaviersonate op. 24 mit der Überschrift *Rondo von Weber / für die l. H. / obligat arrangirt. / März 1852 / Johs. Kreisler / jun.* auf,[19] die jedoch erst im April 1869 bei B. Senff erschien. Das erste in der «Kreisler-Zeit» gedruckte und im Autograph mit *Joh. Kreisler jun.* signierte Werk ist die Joachim gewidmete Klaviersonate C-Dur op. 1, an welcher Brahms von April 1852 bis zum Frühling 1853 arbeitete und welche im Dezember 1853 bei Breitkopf & Härtel erschien.

Floros' Feststellung, «dass der Kreisler-Name vorab in Manuskripten mehrerer Klavierwerke erscheint»[20], ist irreführend, weil sie, vom Umstand ausgehend, dass Brahms' kompositorisches Interesse zwischen 1852 und 1855 vorab Kompositionen für Klavier galt, suggeriert, dass das Kreisler-Pseudonym vorzugsweise im Kontext einer bestimmten Gattung erscheint.

16 Nach dem Werkverzeichnis von McCorkle findet sich bei folgenden Werken das Kreisler-Pseudonym bzw. ein Hinweis darauf (in Klammern ist jeweils das Jahr der Erstausgabe angegeben): a) Klaviersonate C-Dur op. 1 (1853); b) Klaviersonate fis-moll op. 2 (1854); c) *Sechs Gesänge* op. 3 (1853); d) Klaviersonate f-moll op. 5 (1854); e) *Sechs Gesänge* op. 6 (1853); f) Klaviertrio H-Dur op. 8, 1. Fassung (1854); g) die Variationen Nr. 5, 6, 9, 12 und 13 der *Sechzehn Variationen* fis-moll op. 9 (1854); h) Scherzo (3. Satz) c-moll WoO 2 (posthum 1906) der als Gemeinschaftsarbeit von Albrecht Dietrich (1. Satz), Robert Schumann (2. und 4. Satz) und Brahms für Joseph Joachim komponierten *F.A.E.-Sonate* für Klavier und Violine; i) eine Skizze (Autograph b2) zu den 51 Übungen für Klavier WoO 6 (1893); j) Bearbeitung von C. M. v. Webers Rondo aus der Klaviersonate op. 24 für Klavier zu zwei Händen; k) nicht erhaltene Klavierstücke *Blätter aus dem Tagebuch eines Musikers*, die Brahms in einem Brief an Joachim (vgl. BBW V, Nr. 30, S. 43, 19. Juni 1854) ankündigte und unter dem Pseudonym *Johannes Kreisler* herausgeben wollte.

17 Vgl. in diesem Zusammenhang etwa die beiden Briefe an Clara Schumann, SB I, Nr. 10, 21. Aug. 1854, S. 16; und SB I, Nr. 14, 24. Okt. 1854, S. 25–26. Aus diesen und anderen Briefen sowie Tagebucheintragungen von Clara Schumann schliesst Litzmann nicht ganz zu unrecht, dass Brahms und Clara Schumann 1854 gemeinsam Hoffmann lasen (vgl. Berthold Litzmann, *Clara Schumann*. 3 Bände. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1903/1907/1908. Bd. 2, S. 323).

18 Floros, Brahms und Bruckner. S. 84–89.

19 Vgl. McCorkle, S. 616–617.

20 Floros, Brahms und Bruckner. S. 85.

Dagegen spricht, dass einerseits sowohl bei dem einzigen in der «Kreisler-Zeit» entstandenen kammermusikalischen Werk, dem Klaviertrio H-Dur op. 8, als auch bei zwei von den in dieser Zeit komponierten Gesangszyklen (opp. 3 und 6)[21] im Autograph bezeichnenderweise ebenfalls das Pseudonym *Johannes Kreisler* erscheint und dass andererseits bei einigen in dieser Zeit komponierten Klavierwerken das Pseudonym fehlt.[22] Damit kann kaum von einem auf eine bestimmte Gattung konzentrierten Auftreten des Kreisler-Pseudonyms die Rede sein. Vielmehr verwendet Brahms es zwischen 1852 und 1854 relativ oft und nicht auf eine bestimmte Gattung beschränkt.

Die früheste Erwähnung des Kreisler-Namens in der Korrespondenz fällt ebenfalls in die frühen 1850er Jahre. In einem Brief an Joachim (29. Juni 1853) beklagt sich Brahms über den Geiger und Freund Joachims, Eduard Reményi, mit welchem er sich gerade auf einer Konzertreise befand, die ihn auch nach Weimar zu Liszt führte. In diesem Brief beschwert sich Brahms vor allem über Reményis ganz auf die Publikumsgunst ausgerichtetes Kunstverständnis[23] und meint einleitend:

> Trüge ich nicht den Namen Kreisler, ich hätte jetzt vollwichtige Gründe, etwas Weniges zu verzagen, meine Kunstliebe und meinen Enthusiasmus zu verwünschen und mich als Eremit (Schreiber?) in die Einsamkeit (eines Bureaus) zurückzuziehen und in stille Betrachtung (der zu kopierenden Akten) zu versinken.[24]

Mit einer ganz ähnlichen Vehemenz reagiert Hoffmanns *Kreisler*, wie noch gezeigt werden wird, wenn seine künstlerische Existenz in Konflikt mit gesellschaftlichen Normen und Verhaltensformen gerät.

Von dieser frühen Erwähnung des Kreisler-Namens in der Korrespondenz an intensivieren sich die Anspielungen ganz ähnlich wie im Bereich der

21 Bei den zwischen 1851 und 1853 komponierten *Sechs Gesängen* op. 7 ist das Autograph verschollen. Es lässt sich also durchaus annehmen, dass auch sie mit dem Pseudonym *Kreisler* im Autograph signiert waren, auch wenn dies letztlich reine Spekulation bleibt.

22 Bei den Werken für Klavier, bei welchen ein Bezug zu *Kreisler* fehlt, handelt es sich um: a) op. 4 Scherzo es-moll für Klavier (komponiert Aug. 1851); b) op. 10 *Vier Balladen* für Klavier (komponiert Sommer 1854; Autograph verschollen); c) WoO posth. 4 *Zwei Giguen* für Klavier (komponiert Jan. – Feb. 1855); d) WoO posth. 5 *Zwei Sarabanden* für Klavier (komponiert vermutlich im Frühling 1854).

23 Vgl. Swafford, S. 68–69; ein eindrückliches Dokument von Reményis opportunistischer Haltung ist sein Brief an Liszt, der von einschmeichelnden Übertreibungen nur so strotzt (abgedruckt in Floronce May, *Johannes Brahms. Die Geschichte seines Lebens*. München: Matthes & Seitz Verlag. 1983. S. 105; dt. Ausgabe der englischen Originalausgabe von 1905).

24 Zitiert nach Floros, Brahms und Bruckner. S. 86.

pseudonym signierten Musikautographen derart, dass Brahms im engen Freundeskreis ganz selbstverständlich mit Kreisler identifiziert wurde. Sowohl in der Korrespondenz als auch bei den Musikautographen begegnet das Kreisler-Pseudonym spätestens von 1856 an aber nicht mehr. Trotzdem wäre es nicht ganz richtig, deshalb zu meinen, dass es sich bei Brahms' Selbstapostrophierung als *Johannes Kreisler* bloss um eine zeitweilige bizarre Laune handelte, die nicht weiter von Bedeutung sei. Die Distanzierung von der explizit gemachten Anspielung bedeutet nicht gleichzeitig einen Rückzug von ästhetischen Prämissen und Maximen, wie sie die deutsche Romantik, vor allem aber E.T.A. Hoffmann prägte. Es scheint vielmehr, als habe Brahms die von Joachim geäusserte Skepsis geteilt, dass

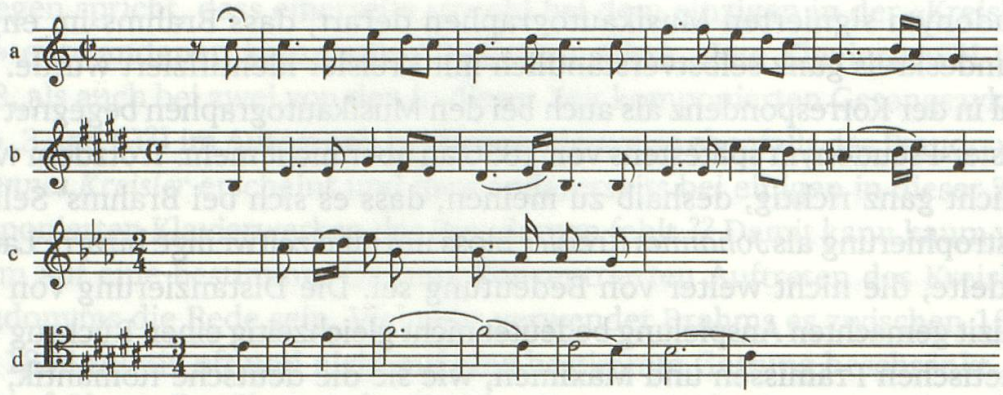
> zur Zeit Hoffmanns und Jean Pauls ähnliche Mystifikationen neu (waren), weil Ausfluss eines gewissen genialen Übermuts, der gern dem Philisterium auf alle mögliche Weise Schnippchen schlug – heutzutage ist Ähnliches so sehr zur Form herabgesunken durch den bedeutungslosen Gebrauch, den fast jeder junge Dichterling [...] davon gemacht, dass Du es nicht encouragieren darffst durch Dein Beispiel. Es scheint mir, dass alles äusserliche Auffallen gerade von genialen Naturen jetzt vermieden werden müsse –; früher galt's die Schranken zu durchbrechen, welche der freien Regung naturbedürftiger Kräfte in den Weg gelegt worden waren, jetzt aber, wo diese Schranken für wirklich Bedeutendes nicht mehr existieren, muss es nicht scheinen, als ob der Kraftbegabte mit denen gemeine Sache mache, welche im Auffallenden das einzige Mittel gewahren, sich bemerklich zu machen.[25]

Zumindest lässt sich diese Vermutung dadurch stützen, dass Brahms wohl gerade aufgrund dieser Reaktion von Joachim sein Vorhaben, eine seiner Kompositionen «unter folgendem Titel herauszugeben: Blätter aus dem Tagebuche eines Musikers. Herausgegeben vom jungen Kreisler»[26], nicht verwirklichte.

Eine ähnliche Form des Rückzugs von expliziten zu impliziten, mehr in den Werktext integrierten Anspielungen lässt sich auch in der Revisionsgeschichte des Klaviertrios op. 8 beobachten. So zitiert Brahms in der ersten Fassung des Klaviertrios jeweils an prominenter Stelle einerseits aus

25 BBW V, Nr. 31, S. 47–48. 27. Juni [1854].

26 BBW V, Nr. 30, S. 43. 19. Juni 1854. Die von Brahms im selben Brief erwähnten Klavierstücke «1tes Heft: Vier Stücke für Pianoforte (Menuett oder ? [sic!] in as moll, Scherzino oder h moll, Stück in d moll und Andenken an M.[endelssohn] B.[artholdy] in h moll). 2tes Heft. Variationen usw.» gehören nach McCorkle zu den verlorengegangenen Werken (vgl. McCorkle, S. 660). Für das zweite Heft waren die Klaviervariationen op. 9 vorgesehen, wie der Antwortbrief von Joachim belegt (BBW V, Nr. 31, S. 45–47).



NB 1a: F. Schubert, *Am Meer*, T. 3–6 (Singstimme); b: J. Brahms, *Klaviertrio H-Dur* op. 8 (1. Fassung), 3. Satz, T. 33–36 (Klavier); c: L. v. Beethoven, *An die Ferne Geliebte* op. 98, Nr. 6, T. 9–10 (Singstimme); d: J. Brahms, *Klaviertrio H-Dur* op. 8 (1. Fassung), 4. Satz, T. 105–109 (Violoncello).

Schuberts Lied *Am Meer*[27] als Seitenthema des dritten Satzes (Klavierstimme T. 33ff. mit Auftakt in T. 32; NB 1a, b) und andererseits aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 (und zwar das letzte Lied *Nimm sie hin denn, diese Lieder*)[28] als Seitenthema des Finalsatzes (Violoncello T. 105ff. mit Auftakt in T. 104; NB 1c, d).

Mit beiden Zitaten spielt Brahms auf seine besondere Beziehung zu Clara Schumann an.[29] Obgleich Brahms beide musikalischen Zitate in der revidierten Fassung von 1889 durch neues Material ersetzte, blieben sie de facto in der Werkidee insofern verankert, als die motivisch-thematische Verwandtschaft mit jenen Themen, die in der Neufassung nicht revidiert wurden (vor allem das Hauptthema des Kopfsatzes), erhalten blieb. Zum einen lässt sich die auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Beethoven-Zitat und dem Hauptthema des Kopfsatzes (NB 2) sowohl hinsichtlich der emphatischen Haltung

27 Das Lied auf ein Gedicht von Heinrich Heine gehört zum zweiten Teil des posthum erschienenen *Schwanengesangs* (komponiert Ende 1828).

28 Bedeutungsvoll ist dieses Zitat insofern, als es eigentlich ein Zitat eines Zitates ist, denn bereits Robert Schumann verwendete es – und es lässt sich vermuten, dass Brahms darum wusste – in seiner Fantasie für Klavier C-Dur op. 17 (komponiert 1835/36, erschienen 1839), von welcher er gegenüber seiner Verlobten Clara Wieck in einem Brief vom März 1838 meinte: «Der erste Satz ist wohl mein Passioniertestes, was ich je gemacht – eine tiefe Klage um Dich.» (Clara und Robert Schumann. Briefwechsel. 2 Bände. Hrsg. v. Eva Weissweiler. Basel u. Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern. Bd. 1, S. 126)

29 Die Entstehungsgeschichte von Brahms' op. 8 ist emphatisch gesprochen ohne Rekurs auf Brahms' Bekanntschaft mit den Schumanns und deren Unterstützung kaum erklärbar. Es war zum einen Robert Schumann, der Brahms ermutigte das Werk überhaupt fertigzustellen, und zum andern gab Brahms es erst auf Empfehlung von Clara Schumann 1854 zum Druck frei.

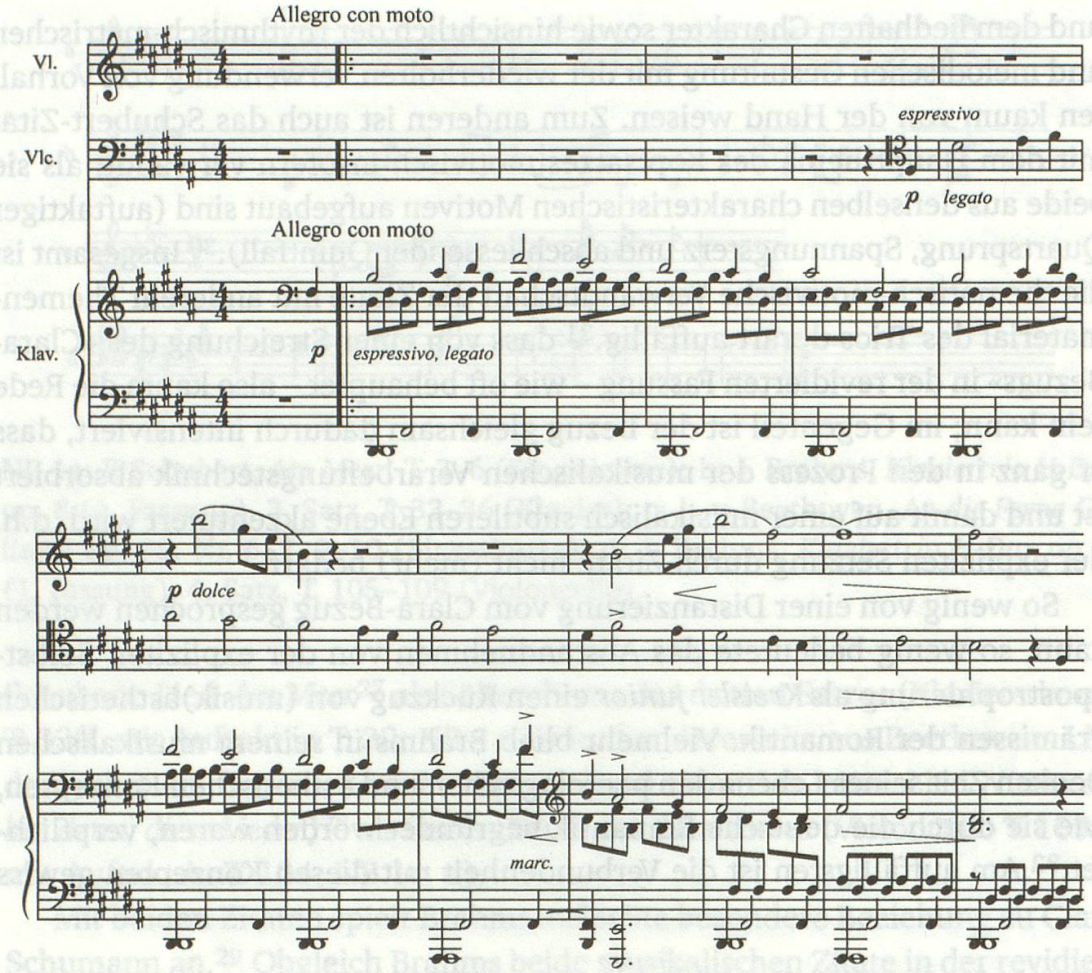
und dem liedhaften Charakter sowie hinsichtlich der rhythmisch-metrischen und melodischen Gestaltung mit der wiederholten Verwendung von Vorhalten kaum von der Hand weisen. Zum anderen ist auch das Schubert-Zitat mit dem Hauptthema des Kopfsatzes motivisch insofern verwandt, als sie beide aus denselben charakteristischen Motiven aufgebaut sind (auftaktiger Quartsprung, Spannungsterz und abschliessender Quintfall).[30] Insgesamt ist die thematisch-motivische Verwandtschaft der Zitate mit anderem Themenmaterial des Trios derart auffällig,[31] dass von einer Streichung des «Clara-Bezugs» in der revidierten Fassung – wie oft behauptet – also kaum die Rede sein kann; im Gegenteil ist der Bezug gleichsam dadurch intensiviert, dass er ganz in den Prozess der musikalischen Verarbeitungstechnik absorbiert ist und damit auf einer musikalisch subtileren Ebene akzentuiert wird, d.h. der expliziten Setzung durch Zitate nicht (mehr) bedarf.

So wenig von einer Distanzierung vom Clara-Bezug gesprochen werden kann, so wenig bedeutete das Abstandnehmen von der expliziten Selbstapostrophierung als *Kreisler junior* einen Rückzug von (musik)ästhetischen Prämissen der Romantik. Vielmehr blieb Brahms in seinem musikalischen Denken Zeit seines Lebens den poetologischen und ästhetischen Konzepten, wie sie durch die deutsche Romantik begründet worden waren, verpflichtet.[32] Am auffälligsten ist die Verbundenheit mit diesen Konzepten gewiss

30 Sieht man einmal von der rhythmischen Gestaltung und den geringen Abweichungen zwischen dem Schubert-Zitat und dem Hauptthema des Kopfsatzes ab, so fällt auch auf, dass der melodische Richtungsverlauf des Schubert-Zitats genau dem Kopfsatzhauptthema entspricht. Dass diese Erkenntnis alles andere als konstruiert ist, mag der Umstand belegen, dass das Schubert-Zitat nach H-Dur transponiert (original E-Dur) zuerst parallel und dann in Terzen zum Kopfsatzhauptthema verläuft, um schliesslich wieder im Einklang abzuschliessen. Die Bewegungsrichtung im Abstand einer Terz ist derart auffällig, dass man kaum umhin kommt, darin einen verschlüsselten anaphorischen Verweis auf die Themenwiederholung des Kopfsatzhauptthemas (T. 4/5ff.) zu vermuten, bei welcher das Klavier des Thema wiederholt und das Violoncello bezeichnenderweise das Thema eine Terz höher parallel zum Klavier intoniert (vgl. NB 2, T. 5ff.).

31 Vgl. in diesem Zusammenhang beispielsweise auch die thematisch-motivische Verwandtschaft des Kopfsatzhauptthemas mit den Hauptthemen des 2. Satzes und des Finales. Selbst der Allegroteil des 3. Satzes der Frühfassung (T. 82ff.) ist insofern mit der thematisch-motivischen Grundsubstanz der Zitate über das Kopfsatzhauptthema verbunden, als er ganz von dem charakteristischen Quartsprung beherrscht wird.

32 Gerade darin zeigt sich, wie Swafford herausgearbeitet hat, das Paradox, dass «at the same time that he [Brahms] turned away from Romantic subjectivity of his youthful, Kreisleresque piano music and in the direction of neoclassic objectivity, his work simultaneously became, for a time, not less but more personal and lyrically expressive. Still later, he would veil his life and feelings behind a mask of impeccable form.» (Swafford, 1997:98) Die Veränderungen sind also als Abstandnehmen von einer mehr an der Oberfläche akzentuierten zu einer mehr ins Werk gesetzten Subjektivität zu fassen.



NB 2: J. Brahms, *Klaviertrio H-Dur* op. 8 (1. Fassung), 1. Satz, T. 1–12

in seinem Liedschaffen, in welchem er nicht nur immer wieder auf Texte romantischer Dichter zurückgriff, sondern mit der Romantik auch den normativ-ästhetischen Volksliedbegriff teilte, für welchen nicht eine rezeptionsästhetisch begründete Authentizität bestimmend war, sondern lediglich die Qualität der «Lieder aus dem Volk». Die Idee vom Volkslied[33] blieb bei Brahms

33 Ausführlicher zur Idee des Volkslieds im allgemeinen und im besonderen bei Brahms vgl. u.a.: Walter Wiora, *Das Deutsche Volkslied*. Wolfenbüttel/Zürich: Möseler. 1971; Imogen Fellinger, «Brahms' beabsichtigte Streitschrift gegen Erk-Böhmes ‹Deutscher Liederhort›». In: Susanne Antonicek und Otto Biba (Hg.): *Brahms-Kongress Wien 1983. Kongressbericht*. Tutzing: Hans Schneider. 1988. S.139–153; Carl Dahlhaus, «Die Idee des Volksliedes». In: Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 6). Laaber: Laaber-Verlag. 1989. S. 87–92 (2. Auflage); und Schmidt, S. 133–154.

ähnlich wie bei Schubert aber nicht nur auf die Gattung Lied beschränkt. Vielmehr schlägt sich das Volksliedhafte bzw. der «Volkston» auch in instrumentalen Werken nieder, wie u. a. bereits das Hauptthema des Kopfsatzes von op. 8 illustriert, das mit der periodisch geformten Liedstrophe, seiner schwärmerischen Emphase und der fast schon banal anmutenden begleitenden Mittelstimme mit ihren Sextparallelen bewusst einen ganz artifiziellen Volksliedcharakter beschwört (NB 2)[34], ohne jedoch ins Triviale abzugleiten, dem Brahms vor allem durch die rhythmische Disparität von Bass- und Melodiestimme entgegenwirkt.[35]

III

Hoffmanns literarische Musikerfigur, der Kapellmeister Johannes Kreisler, hat eine höchst komplexe Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte. Diese Erkenntnis ist für das Verständnis von Brahms' Verhältnis zu Kreisler entscheidend, weil weder mit dem pauschalen Hinweis auf Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* viel gewonnen ist, mit welchem sich die Brahms-Forschung relativ lang zufrieden gab, noch weil, wie Kross schon kritisch bemerkte[36], der «Schlüssel für das Verständnis dieser Identifikation»[37], wie Floros meint, allein in *Johannes Kreislers Lehrbrief*, dem letzten

34 Die Verschmelzung zwischen den Sphären des «Volkstons» und der Instrumentalmusik kündigt sich bereits in der Klaviersonate C-Dur op. 1 an, in welcher Brahms im zweiten Satz das deutsche Minnelied «Verstohlen geht der Mond auf» variiert, sowie in der Klaviersonate fis-moll op. 2, deren zweiter Satz, ein *Andante con espressione*, ein Variationensatz über das Minnelied «Mir ist leide» von Kraft von Toggenburg ist.

35 Die Bassstimme im Klavier bricht den beschworenen Volksliedcharakter insofern, als sie sich auf unorthodoxe Weise derart auffächert, dass sie wie ein um einen Schlag verschobenes Echo der Melodie erscheint, womit fast zwangsläufig der Eindruck entsteht, als ob im Bass der schwache zweite Taktschlag betont wird.

36 Siegfried Kross, «Brahms' künstlerische Identität». In: Susanne Antonicek und Otto Biba (Hg.): *Brahms-Kongress Wien 1983. Kongressbericht*. Tutzing: Hans Schneider. 1988. S. 328–329.

37 Floros, Brahms und Bruckner, S. 90. Floros vergleicht auch den *Lehrbrief* mit Schumanns Artikel *Neue Bahnen* und kommt zum Schluss, «dass Schumann bei der Abfassung [...] das bereits besprochene letzte *Phantasiestück* aus der zweiten Sammlung der *Kreisleriana*, die Schlüsselerzählung *Johannes Kreislers Lehrbrief*, (vor Augen hatte).» (Floros, Brahms und Bruckner, S. 108–109) So wertvoll diese Entdeckung auch ist, sie sagt lediglich etwas über Schumann und sein Brahms-Bild aus, aber nichts über Brahms' Verhältnis zu Kreisler.

Stück der *Kreisleriana*, liegt. Für das Verständnis hilft aber auch Kross' relativ spekulative Feststellung kaum weiter, dass

> «(to) a highly sensitive young man [...] as Brahms was in the period of Hoffmann's first impact on him, there are indeed phrases in Hoffmann's work that must have seemed addressed expressly to him. [...] Because Brahms had, by chance, the same first name as Kreisler, certain passages must have sounded like a direct address [...] And when he began to reach out past what he could learn in Hamburg, especially from Marxsen, who was rooted in the Beethoven tradition, Brahms must have felt that Hoffmann described precisely his frame of mind.[38]

Problematisch an dieser Einschätzung ist vor allem, dass sie vorab auf Vermutungen gründet. Dass für Brahms' künstlerische Identität und Bildung neben den Werken von Hoffmann besonders auch die Werke von Jean Paul, Novalis und Goethe von entscheidender Bedeutung waren, belegt – wenigstens gemessen an den Einträgen – u.a. die von ihm selbst angelegte poetisch-philosophische Anthologie mit dem Titel *Des jungen Kreislers Schatzkästlein*.[39]

Aber Kross ist dort zuzustimmen, wo er meint, dass «(der) Kapellmeister Kreisler als literarische Figur [...] schon bei seinem Urheber [...] ein höchst komplexes literarisches Eigenleben»[40] führte. Nicht nur hatte der literarische Kreisler im Komponisten Ludwig Böhner[41] ein reales Vorbild, sondern

38 Siegfried Kross, «Brahms and E.T.A. Hoffmann». In: *19th Century Music*, Vol. V, No. 3 (Spring 1982). S. 193–200 (Zitat, S. 196). Auf ähnliche Weise argumentiert Kross in seinem Beitrag anlässlich des Wiener Brahms-Kongresses 1983 (vgl. Kross, «Brahms' künstlerische Identität», S. 330–331).

39 Johannes Brahms, *Des jungen Kreislers Schatzkästlein*. Hrsg. v. Carl Krebs. Berlin: Verlag der Deutschen Brahmsgesellschaft. 1909. Von den 645 Einträgen stammen ungefähr zwei Drittel aus Werken von Jean Paul, Novalis und Goethe. Hoffmann ist lediglich mit zwei Einträgen vertreten (Nr. 7 und 341, beide aus den *Serapionsbrüder*). Floros' Hypothese, «dass E. Th. A. Hoffmann im *Schatzkästlein* nur deshalb so schwach vertreten ist, weil Brahms dessen Erzählungen und Romane so ausgezeichnet beherrschte, dass Exzerpte überflüssig waren» (Floros, Brahms und Bruckner. S. 89) ist wenig überzeugend, bedenkt man in diesem Zusammenhang, dass man beispielsweise von Brahms' Novalis-Kenntnissen durchaus gleiches annehmen kann.

40 Kross, Brahms' künstlerische Identität. S. 328.

41 Ludwig Böhner (1787–1860) war einer jener Komponisten, die in ihrer Zeit als «Original-Genie» galten, denen es aber nicht vergönnt war, in der Kunst und im Leben zu bestehen. Robert Schumann berichtete im September 1834 an Hauptmann von Fricken in Asch über ein Zusammentreffen mit Böhner: «Sie wissen, dass er in seiner Zeit so berühmt wie Beethoven war und dem Hofmann [sic!] als Original zu dessen Kapellmeister Kreißler [sic!] sass.» (Robert Schumann, *Jugendbriefe. Nach dem Original mitgeteilt von Clara Schumann*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1910. S. 254. 4. Aufl.).

Hoffmann selbst benutzte das Pseudonym *Kreisler* noch vor jeder literarischen Konkretisierung zur Zeichnung einiger musikalischer Rezensionen, die mehrheitlich in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*[42] erschienen.[43] Ansatzweise autobiographisch[44] bleibt auch die literarische Gestaltung von Johannes Kreisler sowohl in den beiden *Kreisleriana* Teilen der *Fantasiestücke in Callot's Manier* (entstanden 1812–1815), in welche Hoffmann auch einige der zuvor in der AMZ erschienenen Beiträge aufnimmt,[45] als auch im Fragment gebliebenen Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (entstanden 1819–1821) mit dem Zusatz im Titel *nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern – Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann.*

In beiden Texten thematisiert Hoffmann am Beispiel des Kapellmeisters Kreisler seine Musikauffassung[46] (in den *Kreisleriana* besonders mit musiktheoretischen Reflexionen), in denen seine Anschauungen ebenso thematisiert werden wie sein Spott und Hohn über den zeitgenössischen Musikbetrieb und

42 Im weiteren (wie üblich) mit *AMZ* wiedergegeben.

43 Vgl. E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*. Werke in Einzelbänden, Bd. 5a. Aus dem Werk von Hoffmann wird nach der Sonderausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 1978 zitiert, die textidentisch ist mit der Ausgabe: *E.T.A. Hoffmann*, [Werke in nicht-numerierten Einzelbänden]. Nach dem Text der Erstdrucke und Handschriften unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel und Friedrich Schnapp. München: Winkler Verlag. 1960–1981. Zitate aus den *Kreisleriana* werden abgekürzt mit *KR*, solche aus den *Lebens-Ansichten* mit *LA* wiedergegeben.

44 Zu den biographischen Parallelen vgl. Hartmut Steinecke, *E.T.A. Hoffmann*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1997.

45 Bei den in die *Fantasiestücke* aus der AMZ übernommenen Beiträgen handelt es sich um die Novellen *Ritter Gluck* (15. Feb. 1809, Sp. 305–319) und *Don Juan* (31. März 1813, Sp. 213–225), und innerhalb der *Kreisleriana* um *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* (26. Sept. 1810, Sp. 825–833), *Gedanken über den hohen Wert der Musik* (29. Juli 1812, Sp. 503–509, unter dem vermutlich von Rochlitz veränderten Titel *Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula*), *Beethovens Instrumentalmusik* – eine zusammenfassende Bearbeitung zweier in der AMZ unabhängig erschienenen Beitrage, zum einen der berühmten Rezension von Beethovens Fünfter Symphonie c-moll op. 67 (4. u. 11. Juli 1810, Sp. 630–642 u. 652–659) sowie einer Rezension von Beethovens Klaviertrios op. 70 Nr. 1 D-Dur und Nr. 2 Es-Dur (3. März 1813, Sp. 141–154) –, *Nachrichten von einem gebildeten jungen Mann* (16. März 1814, Sp. 178–187, gezeichnet mit *aus den Papieren des Kapellmeisters, Johannes Kreisler*), *Der Musikfeind* (1. Juni 1814, Sp. 364–373) sowie *Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik* (20. Juli 1814, Sp. 477–485).

46 Zu Hoffmann als Musiker vgl. Friedrich Schnapp (Hg.), *Der Musiker E.T.A. Hoffmann*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag. 1981; Werner Keil, *E.T.A. Hoffmann als Komponist*. Studien zur Kompositionstechnik an ausgewählten Werken. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1986; Steinecke, S. 194–201.

den Publikumsgeschmack.[47] Insgesamt repräsentiert Kreisler eine Spielform des Künstlertypus' der Frühromantik, welcher der Aufzeichnung seiner eigenen Kunst tief misstraut und sich daher wehrt, seine Kompositionen niederzuschreiben, oder alles vernichtet, kaum ist es in Noten fixiert. Diese Haltung ist einerseits durch den gesellschaftlichen Kontext begründet, in welchem Musik durch ein weitaus mehr an Unterhaltung und Zerstreuung interessiertes Publikums zur blossen Ware degeneriert,[48] und andererseits durch die bei den Frühromantikern weitverbreitete Skepsis gegenüber der Möglichkeit der adäquaten Fixierung poetischer Ideen in Sprache und Musik. Wahre Poesie und Musik bleiben letztlich eine Angelegenheit des Herzens, die sich nur in Andeutungen fixieren lässt.[49] Bekanntlich hat auch der junge Brahms einen Grossteil seines Frühwerks zerstört. Jedenfalls scheint von jenen Werken, die Brahms bei seinem ersten Besuch bei Clara und Robert Schumann am Klavier vortrug[50] und welche die Schumanns derart begeisterten, dass es ihnen war, als sei ihnen «der lang ersehnte Messias der deutschen Musik»[51] erschienen[52], (fast) nichts erhalten geblieben zu sein. In der Brahms-Forschung wird die Vernichtung eines

47 Hoffmanns Musikanschaung ist besonders in *Ombra adorata!* (*KR*, Nr. 2), *Beethovens Instrumentalmusik* (*KR*, Nr. 4) und in *Über einen Ausspruch Sacchinis,* (*KR*, Nr. 6) formuliert.

48 Vgl. in diesem Zusammenhang beispielsweise die ironisch-satirischen Stücke *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* (*KR*, Nr. 1), *Gedanken über den hohen Wert der Musik* (*KR*, Nr. 3), *Der vollkommene Maschinist* (*KR*, Nr. 6) und *Nachrichten von einem gebildeten jungen Mann* (*KR*, Nr. 4), in welchem Hoffmann bereits in Ansätzen die satirische Gesellschaftskritik auf das Bildungsbürgertum, wie er sie in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* gestaltet, vorwegnimmt, vor allem durch seinen Hauptprotagonisten, den gebildeten und eingebildeten Affen *Milo*, der sich wie eine erste Studie zum *Kater Murr* liest.

49 Sehr eindrücklich ist diese Anschauung zu Beginn der *Höchst zerstreuten Gedanken* (*KR*, Nr. 5) dargestellt.

50 Robert Schumann schreibt in seinem Aufsatz «Neue Bahnen»: «Am Clavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. [...] Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, – Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, – einzelne Clavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmuthigsten Form, – dann Sonaten für Violine und Clavier, – Quartette für Saiteninstrumente, – und jedes so abweichend vom andern, dass sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen.» (Robert Schumann, «Neue Bahnen». In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 39. Jhg., Nr. 18, 28. Okt. 1853, S. 185–186; Zitat, S. 185, Sp. 2). Und in Clara Schumanns Tagebuch findet sich der folgende Eintrag (1. Okt. 1853): «Dieser Monat brachte uns eine wunderbare Erscheinung in dem 20jährigen Komponisten Brahms aus Hamburg [...] Er spielte uns Sonaten, Scherzos etc. von sich, alles voll überschwänglicher Phantasie, Innigkeit der Empfindung und meisterhaft in der Form.» (Zitiert nach Litzmann, Clara Schumann. Bd. 2, S. 280–281).

51 Floros, Brahms und Bruckner. S. 103.

52 Vgl. Floros, Brahms und Bruckner. S. 99–107.

Grossteils des Frühwerks immer wieder Brahms' kompromissloser Selbstkritik zugeschrieben, jedoch ohne Erklärungen für diese enorme Selbstkritik anzuführen. Gewiss lässt sich in der frühromantischen ambivalenten Haltung gegenüber dem Fixieren von «Ideen des Herzens» ein Moment vermuten, das einer näheren Betrachtung würdig wäre.[53]

Darüber hinaus bekundet sich vermutlich auch in den Revisionen des Klaviertrios op. 8, die derart tief in die musikalische Substanz eingriffen, dass eigentlich ein neues Werk entstand, die für die Romantik fundamentale Erkenntnis, dass, wie Hoffmann es formuliert,

> die Musik allgemeine Sprache der Natur (bleibt), in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht. (*KR*, 326)

In der zitierten Stelle macht Hoffmann aber auch deutlich, dass Kunstausübung letztlich künstlerische Selbstfindung ist – ein Moment, das auch für die Entstehung von Brahms' Klaviertrio op. 8 nicht unwichtig ist. Im zentralen Stück der *Kreisleriana*, *Johannes Kreislers Lehrbrief*, wird dies unmissverständlich dargelegt. Im Unterschied zu Goethes Wilhelm Meister erhält Johannes Kreisler seinen Lehrbrief streng genommen von sich selbst. Das poetologische Selbstgespräch des Meisters, in dem die Grenzen zwischen dem Meister Johannes Kreisler und dem gleichnamigen Schüler zunehmend verschwimmen, bringt dies deutlich zum Ausdruck.[54] Nicht fremdbestimmt wie Wilhelm Meister, sondern ganz aus eigener Kraft geht Johannes Kreisler seinen Weg, weil der «wahre» Künstler,

> um uns zu rühren, um uns gewaltig zu ergreifen, selbst in eigener Brust tief durchdrungen sein muss, und nur das in der Ekstase bewusstlos im Innern

53 Lubkoll hat gezeigt, dass es «gerade der Akt der Verschriftlichung (ist), der die Kreislerische Kreativität offensichtlich gefährdet und an die Grenzen führt. Der Augenblick der schöpferischen Genialität, der Einheit des phantasierenden Subjekts mit sich selbst und seinem ‹Werk› wird durch die Niederschrift zerstört; und dieses Dilemma wird in den *Kreisleriana* mehrfach thematisiert.» (Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag. 1995. Zitat S. 263)

54 Belege dafür sind u.a. die Äusserung des Meisters gleich zu Beginn des *Lehrbriefs*: «Sieh, teurer Skolar! indem ich in vorstehenden Perioden das Wörtlein ‹uns› gebraucht, kommt es mir vor, als hätte ich, in vornehmer Bescheidenheit den Plural brauchend, doch nur von mir allein im Singular gesprochen, ja als ob wir beide am Ende auch nur *einer* wären», und die Schlussfloskel mit dem Kreuz und dem vielsagenden Satz «(dieses) Kreuz dient zugleich zum grossen Insiegel meines Lehrbriefes, und so unterschreibe ich mich denn – Ich wie Du, Johannes Kreisler, cidevant Kapellmeister» (*KR*, S. 321 u. 327).

> Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten in den Hieroglyphen der Töne (Noten) ist die Kunst, wirkungsvoll zu komponieren. (*KR*, 316)

Insgesamt wird damit auf Ausgewogenheit und Objektivität im Interesse «einer prägnanten Zuspitzung eines Problems oder einer zu vermittelnden Intention»[55] verzichtet, wie Hoffmann bereits in *Jaques Callot* betont:

> (Indessen) geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief. Denn selbst in seinen aus dem Leben genommenen Darstellungen, in seinen Aufzügen, seinen Bataillen u.s.w. ist es eine lebensvolle Physiognomie ganz eigener Art, die seinen Figuren, seinen Gruppen – ich möchte sagen etwas fremdartig Bekanntes gibt. – Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben [...] erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so dass das dem Fantastischen hingegebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird. (*KR*, 12) [56]

Dadurch wird ein Kunstverständnis formuliert, das die Individualität und Subjektivität des schaffenden Subjekts über die Allgemeingültigkeit und Objektivität von Kunstregeln stellt und sich explizit gegen eine wie auch immer geformte klassische und realistische Ästhetik richtet.[57] Brahms' Klaviertrio realisiert ein solches Kunstverständnis auf eindrückliche Weise, wie mitunter die ablehnenden Reaktionen der musikalischen Fachpresse belegen (vgl. V).

55 Brigitte Feldges und Ulrich Stadler, *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*. München: C. H. Beck. 1986. S. 51.

56 Hoffmanns poetologisches Programm kommt auch in seiner Reaktion auf Jean Pauls in der Vorrede zu den *Fantasiestücken* geäusserten Kritik am Zusatz *in Callots Manier* und dessen Vorschlag, besser den Titel *Kunstnovellen* zu wählen, deutlich zum Ausdruck. So schreibt Hoffmann am 8. Sept. 1813 an den Verleger der *Fantasiestücke*, Carl Friedrich Kunz: «In Eil füg [ich] noch hinzu, dass in dem Aufsatz: Jaques Callot, recht eigentlich der Zusatz auf dem Titel: in Callots Manier, erklärt ist, nehmlich: *die besondere subjektive Art* wie der Verfasser die Gestalten des gemein[en] Lebens anschaut und auffasst, soll entschuldigt seyn.» (E.T.A. Hoffmann, *Briefwechsel*. Hrsg. v. Friedrich Schnapp. 3 Bände. München: Winkler. 1967–1969. Bd. 1, S. 416) Ausführlichere Darstellungen zu Hoffmanns Poetik und zu den Besonderheiten von «Callots Manier» bieten u.a.: Siegbert S. Prawer, «Die Farben des Jaques Callot». In: Alexander von Bormann (Hg.): *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute*. Festschrift Herman Meyer. Tübingen: Niemeyer. 1976. S. 392–401; und Feldges/Stadler, S. 49–63.

57 Vgl. u.a. Hoffmanns *Brief über Tonkunst in Berlin* (*Schriften zur Musik* (= Bd. 5a), S. 279–290) und das dritte Stück der *KR*, *Kreislers musikalisch-poetischer Klub*.

IV

Über das musikalische Schaffen von Johannes Kreisler berichtet Hoffmann in der Vorrede zu den *Kreisleriana*:

> Zuweilen komponierte er zur Nachtzeit in der aufgeregtesten Stimmung; – er weckte den Freund, der neben ihm wohnte, um ihm alles in der höchsten Begeisterung vorzuspielen, was er in unglaublicher Schnelle aufgeschrieben – er vergoss Tränen der Freude über das gelungene Werk – er pries sich selbst den glücklichsten Menschen, aber den anderen Tag – lag die herrlichste Komposition im Feuer. – Der Gesang wirkte fast verderblich auf ihn, weil seine Fantasie dann überreizt wurde und sein Geist in ein Reich entwich, wohin ihm niemand ohne Gefahr folgen konnte; dagegen gefiel er sich oft darin, stundenlang auf dem Flügel die seltsamsten Themas in zierlichen kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichsten Passagen auszuarbeiten. (*KR*, 26)

Der Zustand äusserster Erregung, der für Aussenstehende Züge von Exzentrizität hat oder an Wahnsinn zu grenzen scheint,[58] wie die gehörig verwirrten Reaktionen auf Kreislers fast rauschhaftes Verhalten bezeugen, wann

58 So berichtet Hoffmann etwa in der Vorrede zu den *Kreisleriana*: «Auf einmal war er, man wusste nicht wie und warum, verschwunden. Viele behaupteten, Spuren des Wahnsinns an ihm bemerkt zu haben» (*KR*, S. 26). Und nicht anders reagiert die Umwelt auf Kreisler in den *Lebens–Ansichten*. So meint Prinzessin Hedwiga nach einer musikalischen Darbietung von Kreisler und Julia, in welcher die beiden das letzte der sechs von Hoffmann komponierten *italienischen Duettinen für Sopran und Tenor* vortrugen (komponiert 1812, erschienen 1819 bei Schlesinger), vollkommen verwirrt: «Es wird mir nun wohl erlaubt sein, auch meine Meinung zu sagen. Ich gebe zu, dass das Duett als Komposition seinen Wert haben mag [...] aber ist es recht, ist es billig, dass man im gemütlichen Zirkel, wo freundliche Unterhaltung obenan stehen soll, wo wechselseitige Anregungen Rede, Gesang, forttreiben sollen [...], dass man da extravagante Sachen auftischt, die das Innere zerschneiden, deren gewaltsamen zerstörenden Eindruck man nicht verwinden kann. Ich habe mich bemüht, mein Ohr, meine Brust, zu verschliessen dem wilden Schmerz des Orkus, den Kreisler mit, unser leicht verletzliches Inneres verhöhnender Kunst in Tönen aufgefasst hat, aber niemand war so gütig, sich meiner anzunehmen. [...] gern will ich gestehen, dass der üble Eindruck Ihres Duetts mich ganz krank gemacht hat. – Gibt es denn keinen Cimarosa, keinen Paesiello, deren Kompositionen recht für die Gesellschaft geschrieben sind?» (*LA*, S. 414) Ebenso aufschlussreich ist die Erleichterung der Rätin Benzons, nachdem Kreisler sich vom Hof in ein Kloster davongestohlen hatte: «Wohl uns, wohl uns dass er fort ist, der Unglückliche der überall, wo er sich blicken lässt, nur verstörendes Unheil anrichtet. Sein leidenschaftliches Wesen, seine Verbitterung [...] steckt jedes reizbare Gemüt an, mit dem er dann sein grausames Spiel treibt. [...] (er) soll uns in Ruhe lassen und sich nicht auflehnen gegen alles, was durch die richtige Ansicht des wirklichen Lebens bedingt, und als unsere Zufriedenheit begründend anerkannt wird.» (*LA*, S. 498)

immer er sich der Musik hingibt und dann «nach dem höchsten Ausdruck des Moments» (*LA*, 413) strebt, gehört zu Kreislers Komponieren ebenso wie

> höhnende Verachtung aller konventionellen Verhältnisse, ja der Trotz gegen alle übliche Formen von Übergewicht des Verstandes (*LA*, 498).

Darin äussert sich eine Musikauffassung, die keine Konzessionen macht, um dem Publikum durch gefällige und unterhaltsame Kompositionen zu gefallen – ganz ähnlich verhält es sich bei Brahms' bereits weiter oben kurz angesprochenen Reaktion auf Reményis Verhalten –, sondern kompromisslos auf das hört, «was der Geist [...] erregt» (*KR*, 33). Gerade dadurch vermag Kreisler denn auch,

> die Sprache jenes unbekannten romantischen Geisterreichs zu reden, und er ruft [...] unbewusst [...] all die herrlichen Erscheinungen aus seinem Innern hervor, dass sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen und jeden, der sie zu schauen vermag, mit unendlicher, unnennbarer Sehnsucht erfüllen. (*KR*, 33)

Und es ist «eben jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist.» (*KR*, 43) Obgleich sich Kreisler mit seinem scharf ausgeprägten Individualismus, seinen ungewöhnlichen Leidenschaften und seinem kompromisslosen Festhalten am Willen, eine ästhetische Existenz zu führen, gleichsam von selbst ins gesellschaftliche Abseits drängt[59] und zum Fremdling in einer Welt wird, die sich ihm «gestaltet wie ein ewiges rätselhaftes Missverständnis» (*LA*, 541), kann er ihr doch nicht entsagen. Der Versuch, dem gesellschaftlichen Leben durch Rückzug in jene von der Gesellschaft geduldete Enklave, das Kloster, zu entkommen, muss scheitern, weil Kreisler in seinem Künstlertum letztlich auf die Auseinandersetzung mit der Welt und die daraus resultierenden Spannungen angewiesen bleibt.[60] Letztlich resultieren Kreislers Visionen von der «absolut vollkommenen Musik» (*KR*, 288) denn auch aus seinen Leiden am Dilettantismus und Banausertum des bürgerlichen Kulturbetriebs.

59 Klemperer hat daraus das Wesen des Romantischen bestimmt: «(So) nenne ich romantisch den Menschen, der sein Ich ständig entgrenzt, der um sein körperliches, sein bürgerliches, sein fühlendes, sein denkendes Ich keine Grenze duldet.» (Victor Klemperer, «Romantik und französische Romantik» (1922). In: Helmut Prang (Hg.), *Begriffsbestimmung der Romantik* (= Wege der Forschung, Bd. 150). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1968. S. 48–72; (Zitat, S. 61).

60 Vgl. dazu das Gespräch zwischen Kreisler und dem Abt in den *LA*, S. 538ff; und Lubkoll, Mythos Musik. S. 246–255.

Zum ambivalenten und spannungsreichen Verhältnis der Gesellschaft gegenüber, das zugleich und ineins Rückzug und Bezugnahme ist, gehört mitunter auch der Verzicht auf echt gelebte Liebe und deren Verlagerung in den künstlerischen Schaffensprozess. Für Kreisler entscheidet sich aus dem Verhältnis, das die Menschen gegenüber der Liebe haben, ob sie «eigentliche Musikanten» sind oder nicht. Im Gegensatz zu den «guten Leuten», die «sich letztlich in ein paar schöne Augen (verlieben)» und «beide Ärme nach der angenehmen Person (ausstrecken), aus deren Antlitz besagte Augen strahlen» (*LA*, 430), machen «wahre Musikanten»

> mit ihren leiblichen Armen und den darangewachsenen Händen nichts [...], als passabel musizieren, sei es nun mit der Feder, mit dem Pinsel oder sonst, (strekken) in der Tat nach der wahrhaften Geliebten nichts aus, als geistige Fühlhörner, an denen weder Hand noch Finger befindlich, die mit konvenabler Zierlichkeit einen Trauring erfassen und anstecken können an den kleinen Finger der Angebeteten [...]. Besagte Musikanten, schaffen, sind sie in Liebe gekommen, mit der Begeisterung des Himmels, herrliche Werke. (*LA*, 431)

Die «Liebe des Künstlers» (*LA*, 430) kann und darf sich gleichsam nur im Werk realisieren und ist oft genug sein eigentlicher Anlass, wie Kreislers Traum belegt, in welchem ihm Julia in Engelsgestalt erscheint und ihm jenes *Agnus Dei* vorsingt, das zu komponieren, ihm nicht gelang.[61] Tendenziell spielt auch in Brahms' Schaffen der Verzicht auf echt gelebte Liebe als kompositorische Antriebskraft keine geringe Rolle – zumindest lassen die zahlreichen Beispiele diesen Schluss zu,[62] wozu auch das Klaviertrio op. 8, das Kalbeck gerade deshalb nicht ganz zu Unrecht «als ein musikalisches Reisetagebuch des jungen Kreislers» bezeichnete,[63] gehört, wie die beiden bereits diskutierten musikalischen Zitate belegen, die sich nicht nur auf Brahms' besonderes Verhältnis zu Clara Schumann beziehen, sondern darüber hinaus – wie ausgeführt – zu einem nicht geringen Teil das motivisch-thematische Substrat des gesamten Werks bilden.

61 Vgl. *LA*, 537–538.

62 Vgl. u.a. Floros, «Frei, aber einsam». S. 69–111 und 203–212.

63 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft. 1908. 1. Halbband (1833–1865), S. 149. (2. Aufl.).

V

Für Kreislers Komponieren, das, wie gezeigt, in extremer Weise die eigene Musikauffassung realisiert, nach welcher Musik «eine unendliche, unnennbare Sehnsucht» (*KR*, 33) ausspricht, ist charakteristisch, dass es nicht in Noten fixieren kann, was «unnennbar», und nicht abschliessen, was «unendlich» ist. Das hat tiefgreifende Konsequenzen nicht nur für das eigene Komponieren, sondern auch für den Vortrag anderer Stücke, wie etwa das Beispiel zeigt, in welchem Kreisler während des Vortrags von Bachs *Goldberg-Variationen* neue Variationen erfindet.[64]

Offenkundig wird, dass formale Offenheit und «Uneinheitlichkeit» (das Phantasieren am Klavier, das immer wieder neue Varianten aus dem musikalischen Kernmaterial hervortreibt und entfaltet, ist die bevorzugteste musikalische Aktivität Kreislers),[65] Skizzenhaftigkeit sowie episodenhafter und fragmentarischer Charakter der Komposition

> die notwendigen Folgen seiner Ästhetik sind, die das Durchleben des menschlichen Schaffensprozesses und das Erfahren des romantischen Wesens der Musik in der Begeisterung der Phantasie über den konkreten Ausdruck im Resultat ausgearbeiteter Werke stellt.[66]

Diese Ästhetik akzentuiert sich auch in Brahms' Klaviertrio, das, wie die folgenden musikanalytischen Reflexionen zeigen, gerade deshalb über Brahms' Verhältnis zu Kreisler Auskunft gibt, indem es dessen Erklärung mitliefert. Dass in der folgenden Darstellung den Seitenthemen der Frühfassung des Klaviertrios ein besonderes Augenmerk geschenkt wird, erklärt sich vor allem aufgrund der Vermutung, dass sich besonders in ihnen die Kreisler-Anspielungen musikalisch akzentuieren, da sie alle – mit Ausnahme im zweiten Satz – in der Spätfassung (als Brahms sich längst schon von allen expliziten Selbstapostrophierungen distanziert hatte) eliminiert und durch neue ersetzt wurden, während sämtliche Hauptsatzthemen unangetastet blieben.

Das Seitenthema des Kopfsatzes beginnt auftaktig mit T. 84 und dauert, die Wiederholung miteingerechnet, bis T. 123. Es besteht aus zwei miteinander verschränkten und unregelmässig gebauten Teilthemen (T. 84–98 und

64 Vgl. *KR*, S. 27.

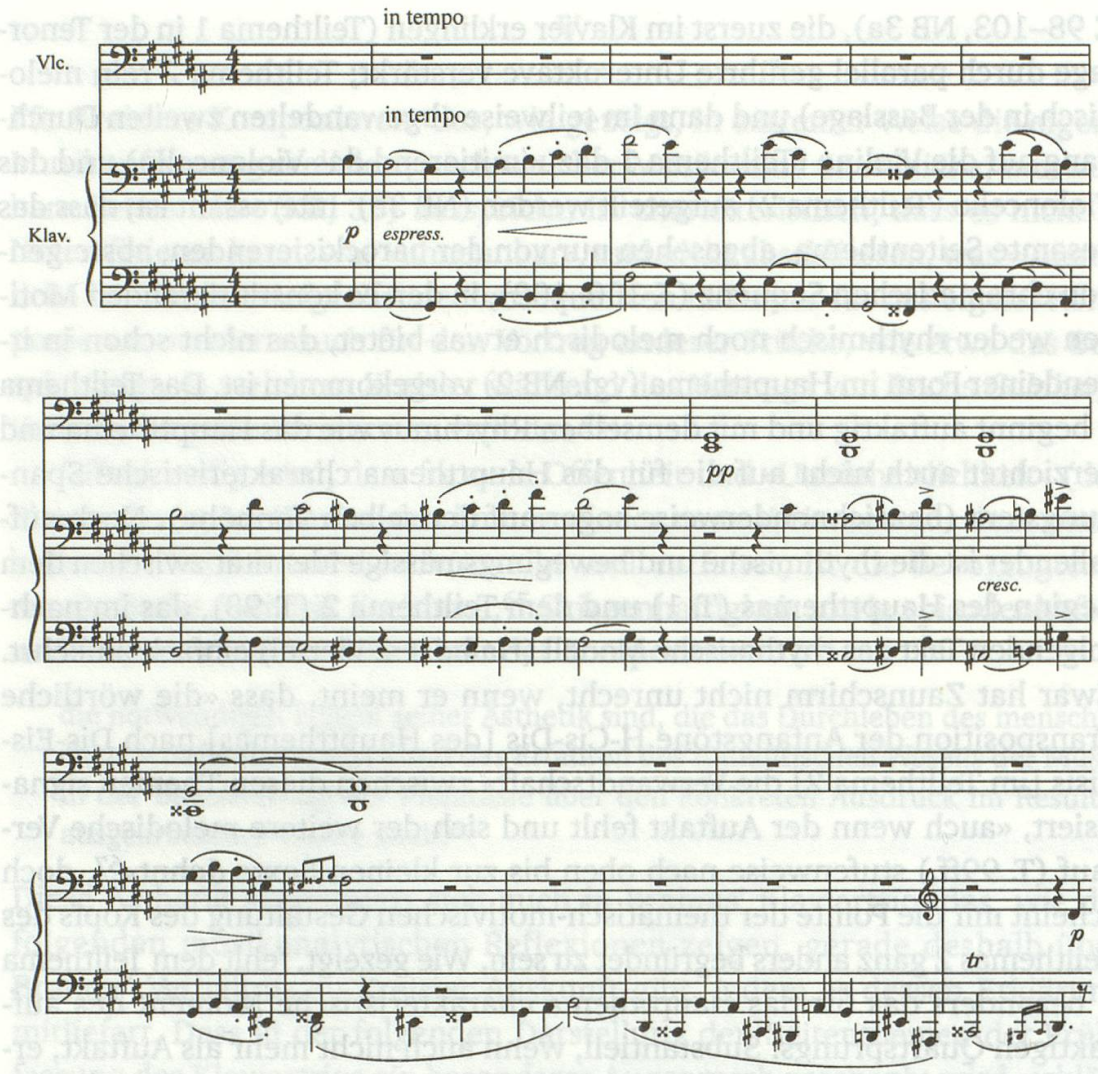
65 Vgl. *KR*, S. 30 und 292–297.

66 Stephan Münch, «‹Fantasiestücke in Kreislers Manier›. Robert Schumanns ‹Kreisleriana› op. 16 und die Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns.» In: *Die Musikforschung*, 45. Jhg. (1992). S. 255–275 (Zitat S. 257).

T. 98–103, NB 3a), die zuerst im Klavier erklingen (Teilthema 1 in der Tenorlage durch parallel geführte Unteroktave verstärkt; Teilthema 2 rein melodisch in der Basslage) und dann im teilweise abgewandelten zweiten Durchgang auf die Violine (Teilthema 1 dazu imitierend das Violoncello) und das Violoncello (Teilthema 2) aufgeteilt werden (NB 3b). Interessant ist, dass das gesamte Seitenthema, abgesehen nur von der barockisierenden, absteigenden chromatischen Sequenz (T. 100–102), in den es konstituierenden Motiven weder rhythmisch noch melodisch etwas bietet, das nicht schon in irgendeiner Form im Hauptthema (vgl. NB 2) vorgekommen ist. Das Teilthema 1 beginnt auftaktig und mit demselben Rhythmus wie das Hauptthema und verzichtet auch nicht auf die für das Hauptthema charakteristische Spannungsterz (bezeichnenderweise sogar auf der selben Tonhöhe). Noch auffallender ist die rhythmische und bewegungsmässige Identität zwischen dem Beginn des Hauptthemas (T. 1) und dem Teilthema 2 (T. 98), das im nachfolgenden Takt das rhythmische Modell (Halbe + 2 Viertel) einfach umkehrt. Zwar hat Zaunschirm nicht unrecht, wenn er meint, dass «die wörtliche Transposition der Anfangstöne H-Cis-Dis [des Hauptthemas] nach Dis-Eis-Fisis [im Teilthema 2] die Verwandtschaft» zwischen diesen Themen signalisiert, «auch wenn der Auftakt fehlt und sich der weitere melodische Verlauf (T. 99ff.) stufenweise nach oben bis zur kleinen Sexte dehnt»[67], doch scheint mir die Pointe der thematisch-motivischen Gestaltung des Kopfs des Teilthemas 2 ganz anders begründet zu sein. Wie gezeigt, fehlt dem Teilthema 1 besonders das für das Hauptthema charakteristische Moment des auftaktigen Quartsprungs. Substantiell, wenn auch nicht mehr als Auftakt, erscheint er jetzt dafür als aufsteigende Quartskala zu Beginn des Teilthemas 2 (Dis-Eis-Fisis-Gis). Danach fährt das Teilthema 2 gleich, wenn auch rhythmisch variiert wie das Hauptthema fort. Spannend ist in diesem Zusammenhang, dass auch die so charakteristische Spannungsterz des Hauptthemas im Teilthema 2 erscheint und zwar in ihrer Umkehrung als Sexte (T. 100). Die Aufteilung des Seitenthemas in zwei Teilthemen legitimiert sich also vorab durch die Aufteilung der das Hauptthema konstituierenden Motive.

Darüber hinaus bildet sowohl im Hauptthema als auch im gesamten Seitensatzthema der auftaktig erreichte halbtaktige Vorhalt mit anschliessender Sekundschrittauflösung den motivischen Kern der Themenentfaltung.

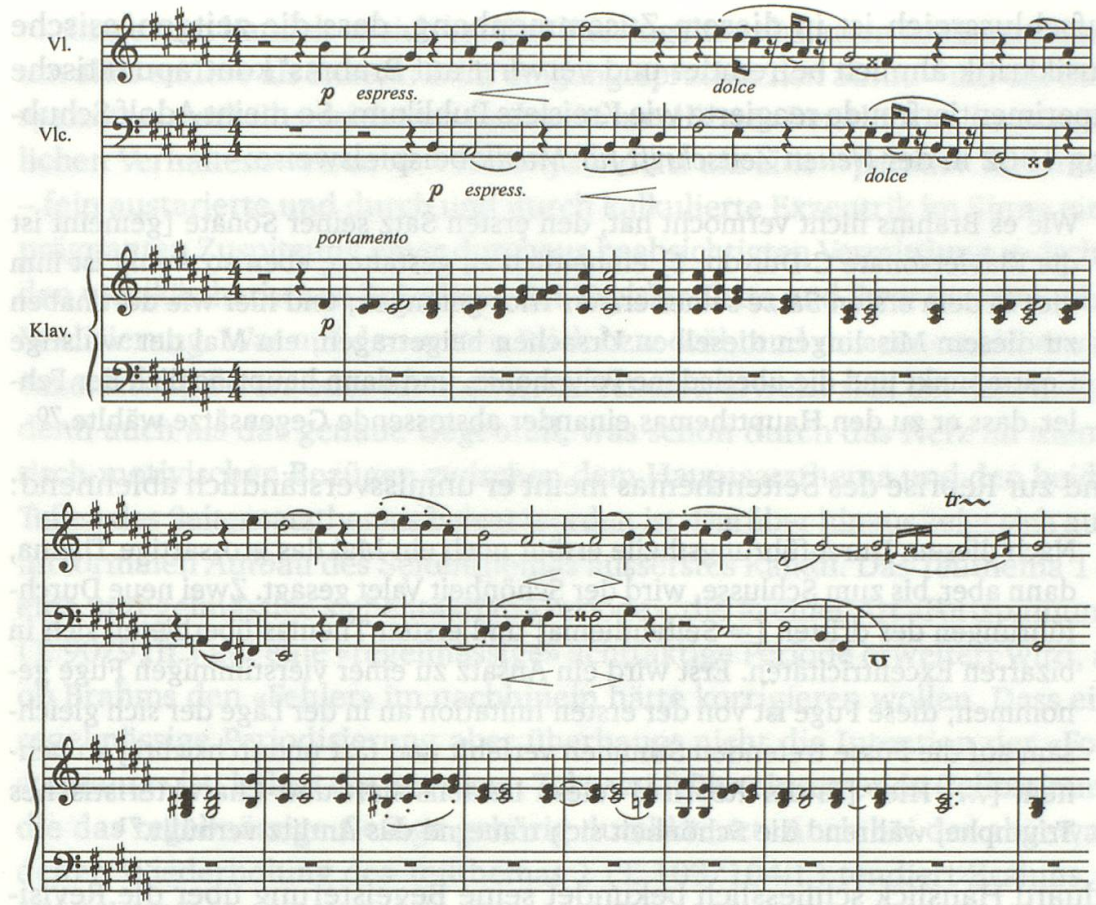
67 Franz Zaunschirm, *Der frühe und späte Brahms. Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello opus 8* (= *Schriftenreihe zur Musik*, Bd. 26). Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. 1988. (Zitat, S. 102).



NB 3a: 1. Satz, T. 84–103

Trotz der Motivdichte und der harmonischen Geschlossenheit (gis–Dis–gis) bewirken die sequenzartigen Wiederholungen (TT. 87f., 89f. und 95f.) und die zahlreichen Pausen aber eher eine motivisch kleingliedrige Thematik, die auf den ersten Blick alles andere als zwingend erscheint, wenn man sich an «klassische» Vorstellungen der Seitensatzbildung hält, wie zum Beispiel jener von Adolf Bernhard Marx, dass das Seitenthema zwar mit dem Hauptthema «eine gewisse Einheit und Einigkeit» bewahren sollte, doch «sich von ihm entschieden als ein Anderes, als ein Gegensatz» abheben sollte, und es «nicht blos [sic!] ein Nebenwerk, ein Nebensatz zum Hauptsatz ist».[68] Doch besteht die Pointe des Seitensatzes, der vorab fortspinnungsartigen Charakter

68 Adolf Bernhard Marx, *Kompositionslehre*. 4 Theile. Leipzig. 1848. III. Theil, S. 232.



NB 3b: 1. Satz, T. 103–118

hat, auch keineswegs in der Realisierung irgendeiner «klassischen» Vorgabe, wie sie erst in der Spätfassung verwirklicht wird, sondern in der kontrapunktischen Verarbeitung des aus dem Hauptsatz übernommenen bzw. abgeleiteten motivisch-thematischen Materials. Darauf weist nicht nur die Aufteilung der charakteristischen Motive des Hauptthemas auf zwei Teilthemen hin, sondern auch das Fugato in der Reprise (T. 354ff.), in welchem das Seitenthema kontrapunktisch verdichtet verarbeitet wird. Brahms realisiert damit ein für Kreislers Komponieren charakteristisches Moment, von welchem Hoffmann – wie bereits zitiert – sagt, dass

> er sich oft darin (gefiel), stundenlang auf dem Flügel die seltsamsten Themas in zierlichen kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichsten Passagen auszuarbeiten. (*KR*, 26)[69]

69 Und auch in den *LA* wird dieser besondere Zug von Kreislers Komponieren immer wieder thematisiert.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass die zeitgenössische Musikkritik ähnlich befremdet und verwirrt auf Brahms' kontrapunktische Experimentierfreude reagierte wie Kreislers Publikum. So meint Adolf Schubring 1862 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* beispielsweise:

> Wie es Brahms nicht vermocht hat, den ersten Satz seiner Sonate [gemeint ist die Klaviersonate C-Dur op. 1] einheitlich zu gestalten, eben so wenig ist ihm dies in dem ersten Satze seines ersten Trios gelungen; und hier wie dort haben zu diesem Misslingen dieselben Ursachen beigetragen, ein Mal der wulstige Contrapunkt und die überladene Polyphonie, und dann hauptsächlich der Fehler, dass er zu den Hauptthemas einander abstossende Gegensätze wählte.[70]

Und zur Reprise des Seitenthemas meint er unmissverständlich ablehnend:

> Nach diesem Durchführungstheile ertönt noch ein Mal das grossartige Thema, dann aber, bis zum Schlusse, wird der Schönheit Valet gesagt. Zwei neue Durchführungen des dritten [= Seitenthema] und ersten Themas überbieten sich in bizarren Excentricitäten. Erst wird ein Ansatz zu einer vierstimmigen Fuge genommen; diese Fuge ist von der ersten Imitation an in der Lage der sich gleichsam auf die Füsse tretenden Stimmen verfehlt und fast undurchsichtig zu nennen. [...] Hier [in der Reprise] feiern Leidenschaft und Charakteristisches Triumphe, während die Schönheit sich trauernd das Antlitz verhüllt.[71]

Eduard Hanslick schliesslich bekundet seine Begeisterung über die Revision des Klaviertrios in einem Brief an Brahms (Feb. 1890):

> Was für ein prachtvolles, reifes, einheitliches Stück ist dieses Trio geworden! Seit ich es gehört, will mir das Original-Trio gar nicht mehr gefallen. Einiges darin hat mir freilich schon von allem Anfang nicht gefallen, z.B. im ersten Satz der Unisonogang des Klaviers in Gis-moll, vollends das Fugato.[72]

Die Kritiken bemängeln an Brahms' Klaviertrio also ganz auffallend Momente, die für die musikalische Ästhetik und Poetik von Kreislers Schaffen charakteristisch sind: «bizarren Excentricitäten» und den Hang zum musikalischen Ausdruck von «Leidenschaft» sowie «Uneinheitlichkeit» in Charakter und Form, deren kompositionstechnische Korrelate «wulstige Contrapunkt» und «überladene Polyphonie» bilden. Das ist bezeichnend und soll im folgenden eingehender diskutiert werden.

70 Adolf Schubring, «Schumanniana Nr. 8», In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 14, 4. April 1862. S. 109–111; (Zitat, S. 109, Sp. 2).

71 Schubring, S. 109–110.

72 Zitiert nach Julius Korngold, «Ein Brief Hanslicks an Brahms». In: *Der Merkur*, 3. Jhg. (1912). S. 57.

Insgesamt handelt es sich bei den bemängelten «bizarren Excentricitäten» um alles andere als Exzentrik im umgangssprachlichen Sinne – um ein überspanntes, stark übertriebenes und unkontrolliertes Benehmen, das von üblichen Verhaltensweisen abweicht –, sondern um eine – paradox formuliert – fein austarierte und durch und durch kalkulierte Exzentrik im Sinne einer prägnanten Zuspitzung einer durchaus beabsichtigten Vermittlung zwischen den musikästhetischen Prämissen der Kreisler-Texte und ihrer musikalischen Realisierung. Was auf den ersten Blick bzw. während des ersten Hörens als exzentrisch, bizarr oder unmotiviert erscheint, erweist sich bei der Analyse denn auch als das genaue Gegenteil, was schon durch das Netz an thematisch-motivischen Bezügen zwischen dem Hauptsatzthema und den beiden Teilen des Seitensatzthemas belegt worden ist. Darüber hinaus zeigt sich auch im formalen Aufbau des Seitenthemas äusserstes Kalkül. Das Teilthema 1 ist eine unregelmässige siebentaktige «Periode», die in einer Art «Fortspinnung» (T. 90/91ff.) auf eine «regelmässige» achttaktige Periode erweitert wird, als ob Brahms den «Fehler» im nachhinein hätte korrigieren wollen. Dass eine regelmässige Periodisierung aber überhaupt nicht die Intention der «Fortspinnung» ist, belegt die um einen Takt «zu früh» einsetzende Cellostimme, die das regelmässige Gefüge gehörig durchkreuzt. Auch bei der abgewandelten Wiederholung des Teilthemas 1 (T. 103/104ff.) tendiert Brahms, es auf acht Takte zu dehnen, bedient sich dabei aber des kontrapunktischen Kunstgriffs der kanonischen Imitation zwischen Violin- und Cellostimme, wodurch das siebentaktige Teilthema 1 nur scheinbar achttaktig wird.

Hinter all dem Skizzierten verbirgt sich bewusstes Kalkül – eine gleichsam durch bzw. aus der Auseinandersetzung mit Johannes Kreisler ebenso vermittelte wie resultierende musikalische Realisierung poetologischer und musikästhetischer Prämissen, die – wie ausgeführt – die Individualität und Subjektivität des schaffenden Subjekts über jede Form allgemeiner und am Werk objektivierbarer Kunstregeln stellen. Sinnfällig vermittelt Brahms an dieser Stelle denn auch zwischen den beiden Hauptmomenten von Kreislers Komponieren, das wie aus den bisher angeführten Zitaten deutlich wurde, sich vorab als Akt des Phantasierens über ein geringes Mass an motivisch-thematischem Ausgangsmaterial nach höchst kunstvollen kontrapunktischen und satztechnischen Regeln akzentuiert und damit essentiell mit der im Barock praktizierten kontrapunktischen Improvisation verwandt ist. Für Hoffmann vermag erst das phantasievolle Improvisieren nach kontrapunktischen Regeln die Faktur einer aus einem geringen Mass an thematischem Ausgangsmaterial gearbeiteten Musik zu ergründen und zu entfalten.[73] Phantasieren und Kontrapunktik bedingen

73 Diese Haltung wird auch im dritten Stück der *Kreisleriana*, *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, wenn auch ironisch gebrochen, deutlich.

einander gleichsam unter schaffensästhetischen Maximen, indem ihr Zusammenwirken ein kunstvolles musikalisches Werk hervortreibt, in welchem einem Minimum an thematisch-motivischem Material ein Maximum an Varianten abgewonnen wird. Dass dieses Kompositionsverfahren für Brahms' gesamtes Komponieren charakteristisch ist, braucht kaum weiter ausgeführt zu werden, weil durch zahlreiche Untersuchungen hinlänglich belegt, doch blieb der Brahms-Forschung seltsamerweise sein Zusammenhang mit den musikästhetischen Positionen der Kreisler-Texte bisher verborgen. Darüber hinaus bilden die «kontrapunktischen Verschlingungen» (*KR*, 45) nicht nur das Modell, über welches in den *Kreisleriana* immer wieder reflektiert wird, sondern dienen, wie Lubkoll herausgearbeitet hat, sogar als «poetologisches Muster der Textorganisation»[74] der *Kreisleriana* und erweisen sich damit als die «strukturelle Grundidee»[75], die letztlich immer wieder neue Varianten des Kernthemas von der «Idee der absoluten Musik» hervortreibt.[76]

Auch das von Schuberts *Am Meer* abgeleitete Seitenthema des dritten Satzes (T. 33–41 mit Auftakt in T. 32), dessen Substanz sich auf einen zweitaktigen melodischen Kern beschränkt, entspricht trotz formaler Geschlossenheit bei weitem nicht den oben angeführten Vorgaben von A. B. Marx. Das fast hartnäckige Verharren auf der Subdominante sowie das Fehlen jeder Entwicklung und thematischen Arbeit, lässt es als Episode erscheinen, die umrahmt wird von der thematischen-motivischen Arbeit mit dem ersten Thema. Die Qualität eines kontrastierenden Seitenthemas erreicht die thematische Episode lediglich durch die Instrumentierung und den Wechsel der Spielweise (Pizzicato in Achteln in Violine und Violoncello), die jedoch nicht ausreichen, um die Episode wirklich als Seitensatz zu stabilisieren. So erstaunt es denn auch wenig, dass der Grundcharakter des dritten Satzes von der zeitgenössischen Kritik als episodenhaft empfunden wurde. Hanslick meinte beispielsweise:

> Weniger befriedigt das Adagio mit seiner rhapsodischen Form und seinen gesuchten Seltsamkeiten.[77]

74 Lubkoll, Mythos Musik. S. 228.

75 Lubkoll, Mythos Musik. S. 227.

76 Personifizierung dieser «strukturellen Grundidee» ist letztlich Kreisler selbst, der sich nicht von ungefähr in den *Kreisleriana* gerade deshalb immer wieder als «basso ostinato» bezeichnet. Vgl. dazu auch Christine Lubkoll, «Basso ostinato» und «kontrapunktische Verschlingungen«: Bach und Betthoven als Leitfiguren in E.T.A. Hoffmanns *Kreisleriana*. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): *Ton – Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur*. Bern usw.: Verlag Paul Haupt. 1995. S. 71–98.

77 Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur. 1886. S. 54.

Und auch Schubring bemängelt in seiner Rezension die mangelnde formale Einheit des Satzes.[78]

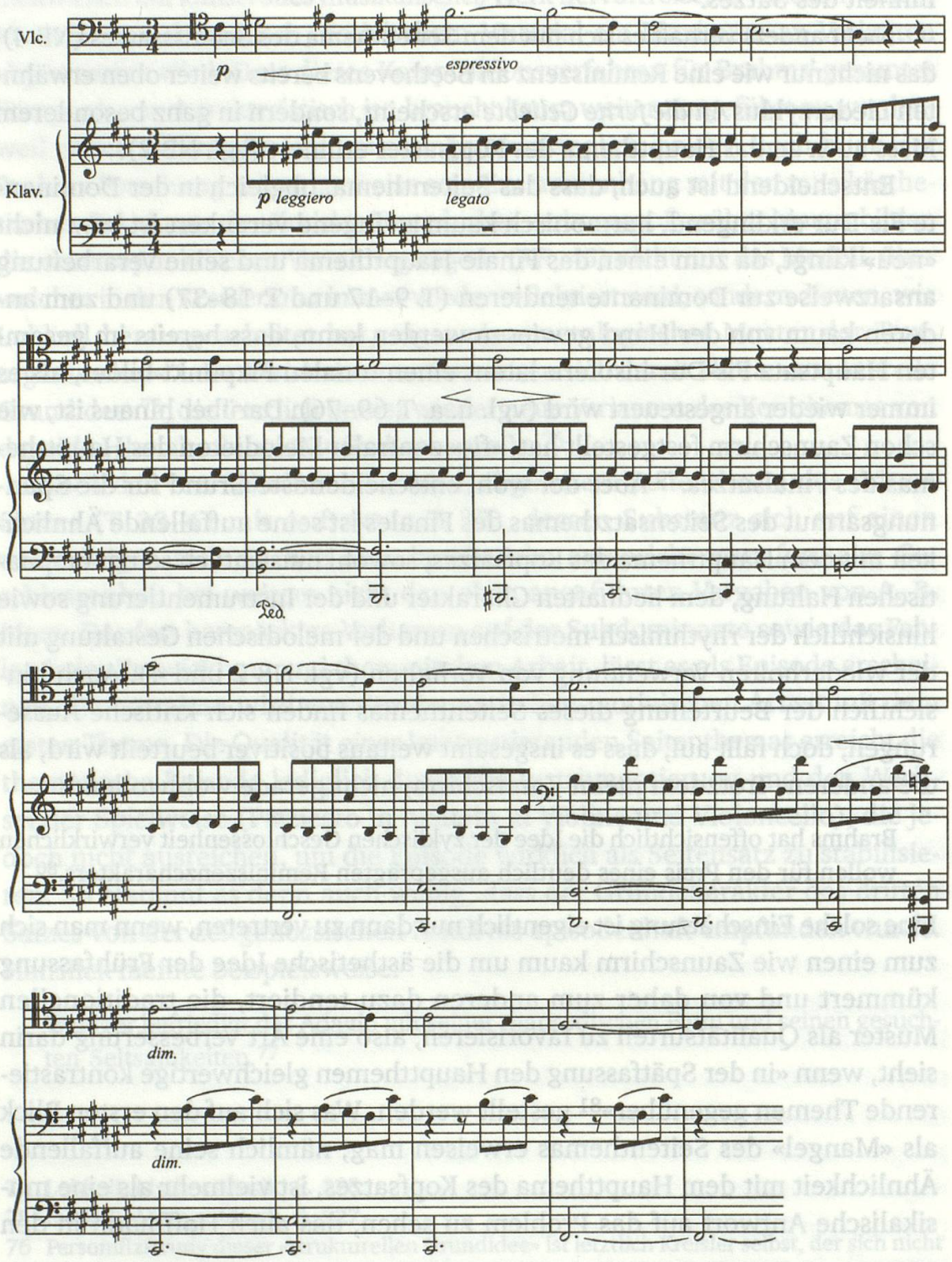
Nicht anders verhält es sich mit dem Seitenthema des Schlusssatzes (NB 4), das nicht nur wie eine Reminiszenz an Beethovens bereits weiter oben erwähnten Liederzyklus *An die ferne Geliebte* erscheint, sondern in ganz besonderem Mass auch an das Hauptthema des Kopfsatzes erinnert (vgl. NB 2).

Entscheidend ist auch, dass das Seitenthema, obgleich in der Dominante Fis-Dur erklingend, harmonisch kaum zwingend verankert ist bzw. nicht «neu» klingt, da zum einen das Finale-Hauptthema und seine Verarbeitung ansatzweise zur Dominante tendieren (T. 9–17 und T. 18–37) und zum anderen kaum von der Hand gewiesen werden kann, dass bereits im gesamten Hauptsatz Fis-Dur insofern latent einen tonalen Fixpunkt bildet, als es immer wieder angesteuert wird (vgl. u. a. T. 69–76). Darüber hinaus ist, wie schon Zaunschirm festgestellt hat, «fis» zentraler Melodieton des Hauptthemas des Finalsatzes.[79] Aber der wohl entscheidendste Grund für die Spannungsarmut des Seitensatzthemas des Finales ist seine auffallende Ähnlichkeit mit dem Hauptthema des Kopfsatzes, sowohl hinsichtlich seiner emphatischen Haltung, dem liedhaften Charakter und der Instrumentierung sowie hinsichtlich der rhythmisch-metrischen und der melodischen Gestaltung mit der wiederholten Verwendung von Vorhalten (vgl. NB 2 und 4). Auch hinsichtlich der Beurteilung dieses Seitenthemas finden sich kritische Äusserungen, doch fällt auf, dass es insgesamt weitaus positiver beurteilt wird, als die anderen. Trotzdem meint Zaunschirm, nicht gerade wohlwollend:

> Brahms hat offensichtlich die Idee der zyklischen Geschlossenheit verwirklichen wollen für den Preis eines deutlich ausgeprägten Reminiszenzcharakters.[80]

Eine solche Einschätzung ist eigentlich nur dann zu vertreten, wenn man sich zum einen wie Zaunschirm kaum um die ästhetische Idee der Frühfassung kümmert und von daher zum anderen dazu tendiert, die traditionellen Muster als Qualitätsurteil zu favorisieren, also eine Art Verbesserung darin sieht, wenn «in der Spätfassung den Hauptthemen gleichwertige kontrastierende Themen gegenüber»[81] gestellt werden. Was sich auf den ersten Blick als «Mangel» des Seitenthemas erweisen mag, nämlich seine auffallende Ähnlichkeit mit dem Hauptthema des Kopfsatzes, ist vielmehr als eine musikalische Antwort auf das Problem zu sehen, das auch Hoffmann in den

78 Vgl. NZfM 1862, S. 110.
79 Vgl. Anm. 67.
80 Zaunschirm, S. 130.
81 Zaunschirm, S. 137.



NB 4: 4. Satz, T. 105–127 (Vl. pausiert)

Kreisleriana und den *Lebens-Ansichten* reflektiert, und zwar die Problematik des Abschlusses, die sich fast zwangläufig «angesichts der permanenten Dynamik der ‹Variation›»[82] als Grundidee der Hoffmannschen Textgestaltung und von Brahms' Komponieren einstellt. Hoffmanns Antwort hinsichtlich dieser Problematik fällt eindeutig aus:

> Für Dichter und Musiker ist es kein schlechter Vorschlag, beide, den letzten Akt und das Finale, zuerst zu machen. (*KR*, 58)

Das besagt nichts weniger, als dass am Ende der Kreis gleichsam wieder schliesst – die Kreis-Methapher ist nicht nur im Titel der *Kreisleriana* und im Namen von Johannes Kreisler greifbar, sondern auch im poetologischen Grundmodell der *Kreisleriana*, das Bachs *Goldberg-Variationen* bildet, an deren Schluss bezeichenderweise das *Aria*-Thema wieder aufgenommen wird. Und die auffallende Ähnlichkeit des Seitenthemas des Finalsatzes in Brahms' Klaviertrio mit dem Hauptthema des Kopfsatzes ist in diesem Zusammenhang zu verstehen.

Die Frühfassung von op. 8 ist – und dies abschliessend zu betonen scheint mir relevant – soweit ein Werk eigenen Rechts, wie Brahms selbst der revidierten Fassung nie eindeutig den Status einer autorisierten Fassung letzter Hand eingeräumt hatte. Nicht nur liess er noch 1888 eine Neuauflage der Frühfassung durch Simrock widerspruchslos zu, nachdem dieser die Rechte an allen bei Breitkopf & Härtel erschienenen Jugendwerke von Brahms erworben hatte, sondern es besteht auch kein Anlass zur Annahme, dass aufgrund der Spätfassung, die Frühfassung in irgendeiner Form diskreditiert worden wäre. Ganz im Gegenteil erweist sich die bereits zitierte Aussage von Brahms aus einem Brief an Clara Schumann, dass er sein

> H dur-Trio noch einmal geschrieben (habe) und es Op. 108 statt Op. 8 nennen (kann). So wüst wird es nicht mehr sein wie früher – ob aber besser?[83]

insofern als aufschlussreich, als sie (vor allem in der abschliessenden Frage) deutlich macht, dass die Spätfassung im Bewusstsein von Brahms ganz offensichtlich ein anderes (neues) Werk war, das die Frühfassung von op. 8 in seiner Existenz nicht substantiell bedrohte. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die Korrespondenz mit Simrock. So schreibt Brahms am 22. Dez. 1890:

> Wegen des verneuerten Trios muss ich noch ausdrücklich sagen, dass das alte zwar schlecht ist, ich aber nicht behaupte, das neue sei gut! Was Sie mit dem

82 Lubkoll, Mythos Musik. S. 230.
83 Vgl. Anm. 13.

alten anfangen, ob Sie es einschmelzen oder auch neu drucken, ist mir, im Ernst, ganz einerlei. [...] Ich meine nur, dass das alte sich fortdauernd schlecht verkaufen wird, nicht des vielen Hässlichen wegen, sondern der vielen unnützen Schwierigkeiten drin.[84]

Und noch eindeutiger ist sein Brief vom 29. Dez. 1890:

Ich meine, es brauchte bei op. 8 nichts weiter zu stehen als: Neue Ausgabe. In Ankündigungen können Sie ja beisetzen: vollständig umgearbeitete und veränderte und was Sie wollen. Was mit der alten Ausgabe geschehen soll: es ist wirklich unnütz, darüber zu reden und zu beschliessen – nur meine ich, man kann sie nicht wohl jetzt mit der neuen Ausgabe zugleich anzeigen. Wird sie verlangt, so schicken Sie sie, und scheint es Ihnen eines Tages nötig oder wünschenswert, so drucken Sie sie neu (lassen ja auch möglicherweise die neue Ausgabe eingehen).[85]

Das sind erstaunliche Äusserungen für einen Komponisten, von welchem bekannt ist, dass er wohl kaum wie ein anderer schon zu seinen Lebzeiten um seinen Nachruhm derart besorgt war, dass er fast alles unternahm (bis zur Vernichtung von Werken), um diesen nicht in irgendeiner Weise zu schädigen.

Die Revisionen vollzogen sich denn auch primär unter neuen kompositionstechnischen Ansprüchen. Die Verwerfung der Seitenthemen hatte vorab formale Gründe und nicht ästhetische, wie u.a. die Studien von Herttrich[86] und Zaunschirm[87] deutlich zeigen. Das ist entscheidend für das Verständnis von Brahms' Selbstapostrophierung als *Kreisler jun.* in den frühen fünfziger Jahren, die nicht mit einer Identifikation von «transitorischer» Qualität gleichzusetzen ist, d.h. wie Kross meint, einer Identifikation, die für Brahms gleichsam nur Vehikel war, seine eigene künstlerische Identität zu finden.[88] Vielmehr zeigt sich, dass ganz ähnlich wie bei Schumann Brahms' Selbstverständnis als Komponist massgeblich durch die in den literarischen Texten von E.T.A. Hoffmann implizite und an der Figur des Kapellmeisters Kreislers veranschaulichte musikästhetische Position geprägt worden war.

84 BBW XII, Nr. 724, S. 37.

85 BBW XII, Nr. 726, S. 38–39.

86 Ernst Herttrich, «Johannes Brahms – Klaviertrio H-Dur opus 8. Frühfassung und Spätfassung.» In: Martin Bente (Hg.): *Musik – Edition – Interpretation*. Gedenkschrift Günter Henle. München: G. Henle Verlag. 1980. S. 213–236.

87 Vgl. Anm. 67.

88 Kross, Brahms' künstlerische Identität. S. 330–332.

Diese akzentuiert sich bereits im Frühwerk, sofern man die kompositorischen Gegebenheiten als Erklärungen dafür ernst nimmt[89], und zwar im Falle von Brahms nicht als Identifikation, sondern eher im Sinne des von Hegel in seiner *Phänomenologie des Geistes* entwickelten «Selbstbewusstseins», das

> an und für sich (ist), indem und dadurch, dass es für ein anderes an und für sich ist; d.h. es ist nur als ein Anerkanntes.[90]

Die Auseinandersetzung mit den schaffensästhetischen Prämissen von Johannes Kreisler trieben beim jungen Brahms eine Form des Komponierens hervor, die für sein gesamtes Schaffen charakteristisch werden sollte, d. h. eine Form, bei welcher ein Minimum an thematisch-motivischem Material durch ein Maximum an variativen Veränderungen und Entwicklungen ergründet und entfaltet wird – ein Verfahren, das darüber hinaus, wie eingangs und im Zusammenhang mit den beiden musikalischen Zitaten in op. 8 ausgeführt, eine entscheidende Voraussetzung für die Objektivierung der biographischen Motivation einer Komposition bildet.

89 Und nicht etwa wie Kempski-Racoszyna-Gander meint, dass dem Frühwerk eine «in sich stimmige und stringente ästhetische Konzeption» fehlt (Irina von Kempski-Racoszyna-Gander, *Johannes Brahms' Kammermusik. Untersuchung zum historischen Kontext von Früh- und Spätwerk*. Diss. Freiburg i. Br. 1986; Zitat S. 74).

90 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. 1817. Zitiert nach der Ausgabe hrsg. v. Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont. Meiner Philosophische Bibliothek, Bd. 414. Hamburg: Felix Meiner Verlag. 1988. Zitat S. 127.