

Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 2 (1974)

Artikel: Konflikte in Brahms'scher Musik : zum ersten Satz der c-Moll-Sinfonie op. 68

Autor: Ravizza, Victor

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835391>

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: 03.06.2025

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

Konflikte in Brahms'scher Musik

Zum ersten Satz der c-moll-Sinfonie op. 68

VICTOR RAVIZZA

Noch heute, beinahe 100 Jahre nach ihrer Fertigstellung, gilt die c-moll-Sinfonie op. 68 von Brahms mehrheitlich als ein Werk des Konflikts. Die unzähligen Belege ihrer Rezeption in der Brahms-Literatur vermeiden es zwar, gängige Wertkriterien in diesem Zusammenhang in Frage zu stellen, betonen aber im Handumdrehen die Sonderstellung des Werkes als Zeugnis einer aus langjähriger Latenz ausgebrochenen Krise, welche hier Höhepunkt und teilweisen Abschluß finde. Mittels des ersten Satzes soll in der Folge versucht werden, dieser widersprüchlich anmutenden Tatsache nachzugehen; es soll versucht werden, das Notenbild derart zu befragen, daß im Rahmen dieser Seiten immerhin Ansatzpunkte möglicher Antworten zu erkennen sein werden.

Werner F. Korte nennt diese erste der vier Brahms'schen Sinfonien *ein Dokument der Vergangenheit und des Konflikts*,¹ und fährt fort: *Sie ist nicht nur Höhepunkt eines langen Bemühens, sondern zugleich Befreiung und endliche Überwindung. Nicht in ihr fand Brahms seinen personalen Typus, sondern mit ihr wurde das Feld gelichtet, mit ihrer Ausstoßung erreichte Brahms die freie Verfügung über seine originale Schaffensstruktur.*² Es soll nicht darum gehen, diese vielschichtige These in ihren Einzelheiten zu fassen, umsomehr als hier nicht der Platz ist, den Personalstil von Brahms in seiner Entwicklung und Veränderung darzustellen. Zudem kann dieser Aufsatz nicht beanspruchen, daß die an einem Satz zu zeigende Problematik sowohl vom Ansatz, als auch von der Methode des Befragens und schon gar nicht von etwaigen Ergebnissen her Gültigkeit auch für andere Werke hat. Festzuhalten ist jedenfalls, daß wenige Werke des Komponisten auch im engsten Freundeskreis mit solch klar formulierten Vorbehalten bedacht wurden wie die c-moll-Sinfonie. Noch die wohlwollendsten Äußerungen lassen jene Distanz durchblicken, welche die Rezeptionsgeschichte vorab des ersten Satzes in der Folge hartnäckig begleiten wird. So bemerkt der Chirurg und Brahms-Freund Theodor Billroth anläßlich der Rückgabe der vom Komponisten entliehenen Partitur: «Von dem ersten Satz habe ich nur einen mehr allgemeinen

1 Werner F. Korte, *Bruckner und Brahms, die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1964, 97.

2 Korte, a. a. O., 96.

elementaren Eindruck gewinnen können, wenngleich mir der äußerliche Zusammenhang weit klarer geworden ist als beim ersten Anhören»,³ und auch Clara Schumann notiert in ihr Tagebuch: «Ich kann mir nicht verhehlen, daß ich betrübt, niedergeschlagen war, denn sie (die Sinfonie) will mir anderen seiner Sachen . . . nicht gleichbedeutend erscheinen. Es fehlt mir der Melodien-Schwung, so geistreich auch sonst die Arbeit ist. Ich kämpfe viel, ob ich ihm das sagen sollte . . .»⁴. Vor allem die Bemerkung Billroths zeigt, daß der erste Satz sich offensichtlich gewissen Stereotypen gattungsbedingter Vorstellungen entzog, welche auch weiterhin in der Brahms-Rezeption wenig normierende Kräfte besaßen und sich demgemäß nicht in die Selbstverständlichkeit zum «Stil» erhobener Eigenarten einbetten konnten. Merkwürdig ist in diesem Zusammenhang nur, daß immer wieder die von Hans von Bülow geprägte Überhöhung als die «Zehnte Beethovens» durch die Literatur spukt, so daß noch Rudolf Gerber in MGG,⁵ freilich dämpfend, das Werk in die Auseinandersetzung von Brahms mit Beethoven eingespannt sehen möchte. Für den ersten Satz jedenfalls dürfte der Nachweis schwer zu erbringen sein. Erklärbar ist das Kuriosum vielleicht aus der Sicht des letzten Satzes, dessen programmatischer Ablauf Parallelen mit dem letzten Satz der neunten Sinfonie Beethovens zulassen kann. Von hier aus aber summarisch das sinfonische Ganze zu beurteilen, geht nicht an. *Der Irrtum der «Zehnten Beethovens» ist nur aus der lange zuvor erfolgten romantischen Verfälschung des Beethovenbildes zu erklären und zu verstehen. Die Beethovensche Sinfonie aber war absolut verschieden von den Werken, welche die Geschichte der Sinfonie romantisch zu Ende führte.*⁶ Auch die poetische Interpretation als eine «Clara-Symphonie»⁷ oder «als die Darstellung des Verhältnisses zwischen Johannes, Robert und Clara»⁸ gibt aus der Sicht des ersten Satzes dem Analytiker Rätsel auf.

Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist unklar. Fest steht lediglich, daß zwischen den ersten Ideen und der Fertigstellung mindestens 14 Jahre liegen, da der erste Satz bereits 1862, allerdings ohne langsame Einleitung (und damit auch mit anderem Schluß), in seinen charakteristischen Umrissen vorlag. Kalbeck möchte *aus inneren Gründen die Anfänge, oder sagen wir lieber, den Keim sogar ins Jahr 1855 verlegen.*⁹ Autographes Material zum ersten Satz gibt es keines, von dieser Seite scheint weitere Hilfe ausgeschlossen. Obwohl das C-dur-Alphornthema des Schlußsatzes bereits 1868 als Kartengruß an Clara Schumann vorlag, wird allgemein angenommen, daß

3 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 3, Berlin 1912, 120.

4 Kalbeck, a. a. O., 91.

5 Rudolf Gerber, Artikel «Brahms», MGG Bd. 2, Sp. 200.

6 Korte, a. a. O., 99.

7 Hans Joachim Moser, «Zur Sinndeutung der Brahms'schen c-moll-Symphonie», *Oesterreichische Musikzeitschrift* 8 (1953), 21 ff.

8 Kalbeck, a. a. O., 93.

9 Kalbeck, a. a. O., 92.

der zweite, dritte und vierte Satz sowie die langsame Einleitung und damit verbunden eine Überarbeitung des ersten Satzes in die Jahre 1874—1876 fallen. Die Uraufführung erfolgte am 4. November 1876 unter der Leitung des ehemaligen Wiener Hofkapellmeisters Otto Dessoff in Karlsruhe.¹⁰ Diese wenigen Daten zeigen, daß vorab der erste Satz eine ungewohnt lange Entstehungszeit beanspruchte, und mit gebotener Vorsicht kann diese Tatsache zweifellos in Zusammenhang zur vorliegenden Fragestellung gebracht werden. Verglichen jedenfalls mit den Entstehungszeiten der übrigen drei Sinfonien fällt die der ersten aus dem Rahmen.¹¹ Doch zurück zur Rezeptionsgeschichte. Man kommt nicht umhin, manches Urteil über den hier zu untersuchenden Satz im Kontext zu sehen, dem die Musik von Brahms oft leichtfertig unterworfen wird: Brahms, der Konservative, der nach rückwärts Schauende, der Reaktionär. Der Grund zu solcher Einseitigkeit wurde früh gelegt im oft heftig geführten Parteienstreit jener Tage. Gepflegt wurde das Urteil in der Folge von jener Oberflächlichkeit musikalischer Analyse, welcher der Nachweis, daß Brahms gewisse Formschemen klassischer Herkunft im groben Umriß verwendete, genügte, ihn als «Klassizisten» abzutun. Des weitern ist es die Faktur seines Satzes (Satz hier als kompositionstechnischer Begriff), welche oft voreilig mit barocken Kompositionsprinzipien in Zusammenhang gebracht wird: *Brahms' Stellung in der Geschichte ist eine zurückschauende, abschließende, vollendende;*¹² *das eigene Wesen . . . und gewisse Anregungen aus der Musizierpraxis seiner Zeit haben Brahms bewogen, den Blick immer wieder in die Vergangenheit zu richten.*¹³ Unzählige Zitate aus der Feder von Brahms-Spezialisten wären anzufügen. Hierauf sei verzichtet und dafür der hervorragende Artikel von Philipp Spitta über Brahms in Erinnerung gerufen,¹⁴ worin festgestellt wird: *Brahms schöpft tief aus dem Born der Vergangenheit. Dennoch kann man nicht sagen, daß in seiner Musik etwas Archaisierendes sei. Alles, was er von den Alten gelernt hat, ist ihm grundeigen geworden und hat sich in seine höchst persönliche Tonsprache verflößt.*¹⁵ Weiter: *Die musikalischen Politiker unserer Tage nennen ihn einen Reactionär. Es gibt keinen wunderlicheren Vorwurf.*¹⁶

*

¹⁰ siehe u. a. Kalbeck, a. a. O., 89 ff.; Alfred von Ehrmann, *Johannes Brahms, Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Leipzig 1933, 66/67.

¹¹ vgl. Klaus Stahmer, *Musikalische Formgebung in soziologischem Bezug, dargestellt an der instrumentalischen Kammermusik von Johannes Brahms*, Diss. Kiel 1968, 37 ff.: «Der Kompositionsvorgang».

¹² Viktor Urbantschitsch, «Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms», *StMw (Beihefte der DTÖ)* 14 (1927), 265 ff.

¹³ Franz Grasberger, «Tradition in schöpferischer Sicht, zur Arbeitsweise von Johannes Brahms», *Oesterreichische Musikzeitschrift* 22 (1967), 319 ff.

¹⁴ Philipp Spitta, «Johannes Brahms», *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, 385 ff.

¹⁵ Spitta, a. a. O., 398.

¹⁶ Spitta, a. a. O., 416.

«Brahms the Progressive» nennt sich ein Aufsatz von Arnold Schönberg, den er 1950 in «Style and Idea», einem Sammelband verschiedener Studien aus seiner Feder, veröffentlichte.¹⁷ Dieser Aufsatz basiert auf einem 1933 zur Eröffnung des Brahms-Jahres in Frankfurt am Main gehaltenen Radio-Vortrag. Ein Brief Schönbergs an Hans Rosbaud, den damaligen Leiter der Musikabteilung und ersten Kapellmeister, nimmt hierauf Bezug: «. . . Würde Sie ein Vortrag über Brahms interessieren? Ich hätte hier wahrscheinlich etwas zu erzählen, was nur ich sagen kann. Denn meine Altersgenossen und die, die älter sind als ich, haben zwar auch noch die Brahmszeit erlebt, sind aber nicht «modern». Die jüngeren Brahmsianer aber kennen die Brahms-tradition nicht mehr aus eigenem Erleben und sind auch meistens eher «reaktionär». Aber: ich denke an Kompositionstheoretisches, nicht an Anekdotisches!»¹⁸ Dieses Dokument beinhaltet nicht nur aufschlußreiche Aussagen über des Komponisten prononciert festgehaltenen Stellenwert, sondern gibt aus dieser Sicht nicht minder beachtenswerte Fragen an das oben angedeutete retrospektiv gerichtete Brahmsbild mit. Schönberg glaubt, dank seiner aus fortschrittlicher Isolation und zugleich lebendigem Verhältnis zur Brahmszeit gewonnenen Sonderstellung sich zu einer Würdigung Brahms'scher Musik befähigt, welche anderen verschlossen bleiben muß: *It is the purpose of this essay to prove that Brahms . . . was a great innovator in the realm of musical language, that, in fact, he was a great progressive,*¹⁹ ein Ansatz also, der wiederum den Schreibenden und den Beschriebenen aus dem grundlegenden Glauben an die Fortschrittlichkeit gültiger Kunst beleuchtet. Wenn der Aufsatz in der Folge über 50 Seiten mit minutiöser analytischer Sorgfalt diese Behauptung zu erhärten versucht, so kann das Wesentliche an anderer Stelle gleichsam resümierend gelesen werden: *Meine Lehrmeister waren in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter Beethoven, Brahms und Wagner. . . . Von Brahms (habe ich gelernt): 1. Vieles von dem, was mir durch Mozart unbewußt zugeflogen war, insbesondere Ungradtaktigkeit, Erweiterung und Verkürzung der Phrasen 2. Plastik der Gestaltung: nicht sparen, nicht knausern, wenn die Deutlichkeit größeren Raum verlangt; jede Gestalt zuende ausführen 3. Systematik des Satzbildes 4. Ökonomie und dennoch: Reichtum.*²⁰ Die Verbindung von Schönbergs Stil mit den Eigenheiten Brahms'scher Musik erfolgt auch aus der Feder Anton Weberns, wenn dieser über seinen Freund und Lehrer schreibt: *Wie die Bewußtheit seines Formgefühls erfährt auch die Kunst seiner Thematik in op. 7 (1. Streichquartett in d-moll) eine immense Steigerung. Wunderbar ist, wie Schoenberg aus einem Motivteilchen eine Begleitfigur bildet, wie er die Themen einführt, wie er die Verbindungen der einzelnen Hauptteile ge-*

17 Arnold Schoenberg, «Brahms the Progressive», *Style and Idea*, New York 1950, 52 ff.

18 Arnold Schoenberg, *Briefe*, hrsg. v. Erwin Stein, Mainz 1958, 185/186.

19 Schoenberg, *Style and Idea*, 56.

20 Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel, Basel . . . 1959, 138/139.

staltet. Und alles thematisch! Es gibt sozusagen keine Note in diesem Werke, die nicht thematisch wird. Diese Tatsache ist beispieillos. Am ehesten besteht da noch ein Zusammenhang mit Johannes Brahms.²¹ Hier wird vollends deutlich, was die sogenannte zweite Wiener Schule an Brahms'scher Musik so beachtenswert und einmalig fand. Zweifellos sah sie einen Grundzug ihrer eigenen Werkvorstellung, wenn sie bei Brahms die Ökonomie der Mittel, den rationalen Einsatz der Bestandteile und die Komplexität des Gefüges dieser «music for adults»²² bewunderte. Damit aber ist zumindest angedeutet die eigenartige Tatsache, daß die Musik von Johannes Brahms, was ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung betrifft, sowohl von den Apologeten des pointierten Fortschritts, wie auch von den Bewahrern des Althergebrachten durchaus zu ihren Zwecken verwendet werden kann. Es dürften wenige Komponisten anzuführen sein, bei welchen das Spektrum der Beurteilung hinsichtlich des hier erwähnten Gesichtspunktes solchermaßen weitgefächert ist. Hier stellt sich allerdings die Frage, ob solche Unsicherheit lediglich in der Oberflächlichkeit oder Einseitigkeit der Rezeption zu suchen ist, oder ob es gelingen könnte, diesen eigenartigen Sachverhalt im Notenbild selbst aufzuzeigen. Während es eine Banalität ist festzustellen, daß in einem abendländischen Kunstwerk normalerweise Vergangenes und Vorwärtsweisendes nebeneinander vorhanden sind, so scheint im ersten Satz von op. 68 dieser Tatbestand zu einem Konflikt geworden, indem hier sehr offensichtlich ein zwar zuchtvoller, aber nichtsdestoweniger tragisch aufgewühlter romantischer Spätling am Werk²³ ist.

*

Es sei vorerst ein kurzer Überblick gegeben über die großformale Anlage des ersten Satzes, über die Disposition der Sonatensatzform also. Da weiter unten das innere Gefüge noch näher untersucht werden wird, ist es vertretbar, hier lediglich äußerlichen Schematismus zu betreiben. Der Satz hebt an mit einer langsamen Einleitung «un poco sostenuto» im $\frac{6}{8}$ -Takt und in der Grundtonart c-moll. Motivisches und thematisches Material aus dem Hauptthemabereich des nachfolgenden Allegro wird in abgewandelter Form aneinandergereiht, wobei sich orchestrale Tutti und durchsichtige Bläserpartien abwechseln. Bemerkenswert ist eine Art «metrisches Ostinato», indem nämlich über die ganze Dauer der 37 Takte langen Einleitung mit Ausnahme des verklingenden Schlusses das $\frac{6}{8}$ -Zeitmaß artikuliert wird, sei es orgelpunktartig in Pauken und tiefen Streichern, sei es melodisch gelockert in einer der Bläserstimmen oder im Pizzicato der Streicher. Nach deutlicher V-I-Kadenzierung von Takt 37 zu 38 wird das Allegro angeschlagen, welches zuerst in den Holzbläsern ein kurzes, chromatisch bestimmtes, synkopisch gespanntes *Grundmotiv* exponiert. Ton- und

21 zitiert nach Willi Reich, «Brahmsschänder», 23-Eine Wiener Musikzeitschrift 10 (1933), 4.

22 Schoenberg, *Style and Idea*, 64.

23 Korte, a. a. O., 99.

Taktart bleiben dieselben. Vier Takte später setzt das eigentliche *Hauptthema* schwungvoll und ausladend in der 1. Violine ein und kennzeichnet in der Folge zusammen mit dem Grundmotiv den *Bereich des Hauptthemas* (Hauptsatz). Nachdem von Takt 88 zu 89 wiederum eine klar gliedernde V-I-Kadenzierung erfolgt, bereitet ein Überleitungsteil den *Bereich des Seitenthemas* (Seitensatz) vor. In Takt 121 wird die hierzu für Moll-Sätze übliche Durparallele erreicht, hier ein Es-dur in Sextlage. Die folgenden neun Takte verharren motivisch-thematisch vorerst noch im Hauptthemabereich, und erst in Takt 130 hebt das *Seitenthema* an, nun klar abgesetzt durch die Dominanz der Holzbläser und den vorläufigen Verzicht auf die hohen Streicher. Dieser Bereich behält seine klangliche Intimität und wird erst in Takt 157 gestört durch eine den *Abschlußbereich der Exposition* (Epilog) einleitende *Staccatofigur*. In drängender Kurzatmigkeit beschließt diese sich nun parasitär zu einem 4-Ton-Motiv erhobene Figur zusammen mit dem Grundmotiv und der Umkehrung des Hauptthemas die *Exposition*. Doppelstrich und Repetitionszeichen geben dieser Zäsur ihr traditionelles Gewicht. Die *Durchführung*, übersichtlich gegliedert, trägt vorerst Teile des Hauptthemas vor, wechselt dann in verhaltene, durch Streichertremoli und langgezogene, in chromatischer Enge verharrende Bläserlinien bestimmte Bereiche. Wiederum ist es die 3-Ton-Staccatofigur, welche einen Umschwung hervorruft. Gekoppelt mit dem Grundmotiv leitet sie eine melodisch bestimmte Episode ein, deren Gedanke neu und einmalig erscheint: Es sind voll ausharmonisierte, diatonisch in Sekunden fortschreitende Linien, die sich in Bläsern und Streichern wechselhörig antworten und in ihrer «antropomorphen» Sänglichkeit verschiedentlich Assoziationen zu «Hymnus» oder «Choral» hervorriefen. Mit Takt 275 hat diese im Satz zentral eingebettete Episode ihr Ende. Das Grundmotiv und dessen Umkehrung beruhigen das Geschehen bis zu einem tief gelagerten Streicher-pp (Takt 292/293). In der Folge erklingt dann eine großangelegte Rückführungssteigerung, welche sich in Takt 342/343 auf Dominante und Tonika konsolidiert und den *Reprise*-Eintritt höhepunktartig eröffnet. Durch den nun geänderten Modulationsplan (Seitenthema in der Reprise in der C-Tonart) verkürzt sich der Weg vom Haupt- zum Seitenthema. Immerhin bleibt die Anlage der Reprise in den wesentlichen Zügen derjenigen der Exposition ähnlich. Neu ist die *Coda*, die zu einem abschließenden «Meno allegro» führt, welches eine nach Dur gelichtete, beruhigte Erinnerung an den Beginn darstellt, eine bei Brahms in Mollsätzen nicht unübliche Art abschließender Aufhellung.²⁴

Soweit eine grob skizzierte Umrißzeichnung dieses ersten Satzes. Überlegungen zu einer grundsätzlichen Problematik der Sonatensatzform im 19. Jahrhundert können sich hier organisch anschließen.

24 Arno Mitschka, *Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms*, Diss. Mainz 1961, 325.

Es ist dies eine Problematik, die, obwohl für die zweite Jahrhunderthälfte allgemein gegenwärtig, für Brahms offensichtlich besonders belastend war: Die Tatsache, daß die Sonatensatzform als tradiertes Prinzip nunmehr zu einem traditionsbelasteten Formgehäuse geworden war, daß sie aus dem Stadium des unbewußten-halbbewußten Wachsens und Ausreifens in dasjenige gekommen war, welches sie als bewußten und durchdachten Lehrgegenstand dem Komponisten gegenüber stellte. Der Komponist sah sich gezwungen, mit dem Normgefüge eines übernommenen Schemas sich auseinanderzusetzen, denn dieses vermochte sich, trotz veränderter ästhetischer Zielsetzung, als grundsätzlich brauchbar zu behaupten. Immerhin erschien dieses nun auch auf der Ebene des Begrifflichen, indem es *in Gestalt von Verallgemeinerungen . . . als musiktheoretische Terminologie zutage trat*.²⁵ Es gehört zum Erstaunlichen an der Sonatensatzform, daß sie sich in einer ihr entfremdenden Umgebung so lange an zentraler Stelle halten konnte, und es mag an der Weiträumigkeit ihrer Disposition liegen, daß in einer Zeit erweiterter Tonalität und veränderter thematischer Konzeption die Gewichtsverlagerung von der *dramatischen Ungeduld* zur *epischen Gelassenheit*²⁶ ohne grundsätzliche Infragestellung des «Schemas» erfolgen konnte. Das «Schema» erlaubte eine Verlagerung der Schwerpunkte oder sogar die Reduktion auf ein als brauchbar empfundenes Kadenzierungsgerüst, welches als Grunddisposition neutral zur Verfügung stand. Diese Problematik war, wie erwähnt, mehr oder weniger allgemein. Bei Brahms erfuhr sie hingegen, erklärbar lediglich aus seiner schöpferischen Individualität, eine besondere Zuspitzung. Das mag in seiner ausgeprägten rationalen Neugierde begründet sein, welcher die skizzierte Situation vielleicht bewußter wurde als anderen Komponisten seiner Zeit; es mag begründet sein in seinem spürbaren Respekt der Vergangenheit gegenüber, welche ihn das Wesen erschöpfter künstlerischer Prinzipien lebendiger nachvollziehen ließ als andere. Genau faßbar kann das nicht sein. Faktisch jedenfalls war seit spätestens 1845 im deutschen Sprachbereich die Sonatensatzform ausführlich, normiert und lehrbar im 3. Band der «Lehre von der musikalischen Komposition» von Adolf Bernhard Marx an Beispielen aus der Klassik beschrieben. Brahms kannte diese Bände: «Der Kompositionslehrer, zu dem mich mein Vater brachte, hatte zwar den besten Willen . . . gelernt aber habe ich gar nichts. Ebenso wenig aus den dicken Büchern von Marx».²⁷ Es ist anzunehmen, daß hier eine der nicht seltenen, zynisch gefärbten Übertreibungen vorliegt, denn aus dem Umstand, daß er an anderer Stelle seinem ehemaligen Lehrer Eduard Marxsen durchaus wohlwollend gegenübersteht, ist anzunehmen, daß auch sein Verhältnis zu den «dicken Büchern» von Marx nicht so durchwegs negativ war. Während hierbei aber vor allem das Faktische interessiert,

25 Zofia Lissa, «Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik», AfMw 27 (1970), 159.

26 Carl Dahlhaus, *Brahms, Klavierkonzert d-moll* (Meisterwerke der Musik 3), München 1965, 7.

27 Kalbeck, a. a. O., Bd. 1, 33/34.

ist viel nennenswerter die verallgemeinernde Tatsache, daß *Aussprüche, die die Schwierigkeit der eigenen Lage als Künstler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu den großen Meistern der Vergangenheit betonen, ... immer wieder in den Briefen des Komponisten*²⁸ begegnen. Und wenn 1873 sein ehemaliger Lehrer Marxsen an Hermann Levi schreibt, daß die Formenlehre Brahms immer viel zu schaffen gemacht habe,²⁹ so wird dies hinwiederum verdeutlicht, eingeschränkt und dem vorliegenden Thema nähergebracht, wenn Brahms dem gleichen Levi bekannte: «Ich werde nie eine Symphonie komponieren. Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört».³⁰ Es ist hier die Großform der Sinfonie allgemein, die zur Sprache steht und das durch die lange Entstehungszeit von op. 68 durchschimmernde Ungemach in Worte faßt. Ob freilich der «Riese» Beethoven der hier allein Schuldige ist, ob nicht die *Diskrepanz zwischen übernommenem Formschema und dem, was sich musikalisch neu ereignet*³¹ eigentlicher Grund ist, muß genau bedacht werden. Denn es ist offensichtlich, daß bei der al-fresco-Konzeption eines Sinfoniesatzes die Konturen der zugrunde liegenden Formidee viel straffer und deutlicher durchscheinen als bei den biegsameren, intimen Besetzungen der Kammermusik. Und so ist auch verständlich, daß der latente Konflikt die Vollendung der ersten Sinfonie so lange hinaus schob, ohne verhindern zu können, daß sie zu einem Zeugnis dieses Zwierspalt wurde.

Der ganze erste Satz beruht auf einem chromatisch ansteigenden Dreitonmotiv, das in der Folge als *Grundmotiv* bezeichnet sei.



Seine überragende Stellung als konstitutives Element wird schon dadurch sinnfällig, daß es zu Beginn des Allegros vorerst allein in den Holzbläsern exponiert wird. Sein metrisches Charakteristikum erhält es durch die synkopierende Überbindung der auf dem schwachen Taktteil einsetzenden ersten Note; verbunden mit dem chromatischen Anstieg beinhaltet dieses Motiv demnach ausgesprochen richtungsbetonte Kräfte. Ein Blick auf die Tabelle (S. 83) zeigt dieses Grundmotiv nicht nur als kleinste gestaltete Einheit, als «Figur» im wahrnehmungspsychologischen Sinne, sondern auch als zentralen Bezugswert für thematisch-melodische Ableitungen. Der von

28 Imogen Feller, «Brahms und die Musik vergangener Epochen», *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), hrsg. v. Walter Wiora, Regensburg 1969, 163.

29 Feller, a. a. O., 148.

30 zitiert nach Feller, a. a. O., 163.

31 Peter Andraschke, Artikel «Sonatensatzform», *Riemann Musik Lexikon, Sachteil*, Mainz 1967, 885.

The diagram illustrates the thematic structure of a musical piece, showing how a primary theme and its basic motif are developed and transformed across different instruments and sections.

Top Section (Violine I):

- Hauptthema (Main Theme):** T. 42 ff. (Violine I). The melody begins in 6/8 time and features a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments and slurs.
- Grundmotiv (Basic Motif):** A short melodic fragment in 6/8 time, which is identified as the **(Violoncello)** motif.

Right Section (Oboe):

- Seitenthema (Side Theme):** T. 430 ff. (Oboe). This theme is derived from the main theme and is presented in a different register and with different articulation.
- Grundmotiv Umkehrung (Basic Motif Inversion):** A variation of the basic motif, shown in 4/8 time.

Bottom Section (Violoncello):

- Staccatomotive:** T. 464 ff. This motif is a staccato version of the basic motif, appearing in 6/8 time.
- Staccatofigur:** T. 457. A staccato figure, also in 6/8 time, which is a further transformation of the basic motif.

Connections:

- Arrows indicate the flow of thematic material from the main theme and its motif to the side theme and its inversion.
- Arrows also show the relationship between the basic motif and its staccato variations in the lower section.
- A large bracket at the top connects the main theme and its motif to the side theme and its inversion, indicating their common origin.

Werner Czesla in anderem Zusammenhang verwendete Begriff der «Keimzelle»³² trifft den Sachverhalt sehr gut.³³ Überblickt man nämlich das Allegro, so zeigt sich, daß der ganze Satz mit diesem Motiv durchsetzt, durchwoben ist, und zwar in dessen primärer, sinnlich klar nachvollziehbarer Gestalt. Während mehr als einem Drittel erklingt das Grundmotiv cantus-firmus-artig in irgend einer Stimme des dicht gefügten Satzes. Schon hiermit gibt sich Brahms recht eigentlich als einen *Meister der Konzentrierungskunst*³⁴ zu erkennen, es zeigt sich aber auch, wie grundsätzlich anders dieses Motiv im Vergleich zu jenem der 5. Sinfonie von Beethoven verwendet wird und wie unzutreffend es ist, diese Brahms'sche Keimzelle mit Kalbeck als «Schicksalsmotiv» zu bezeichnen. Während bei Beethoven durchaus von einem Einmotivthema gesprochen werden könnte, fehlt dem vorliegenden die äußerliche Brillanz selbstgenügsamen Präsentierens; gerne zieht es sich in die Mittel- oder Baßstimmen zurück, wo es als Bezugsachse seinem Wesen gemäß besser wirken kann. Festzustellen ist jedenfalls, daß es in diesem musikalischen Gefüge — direkt, oder wie aus der Tabelle hervorgeht, indirekt — eine Art der Omnipräsenz innehat, welcher kaum ein Takt zu entrinnen vermag. Dieses Grundmotiv ist also sowohl «causa movens» wie auch «causa efficiens»,³⁵ nicht nur für eine umfassendere Gestalt im engen Sinne, sondern sehr direkt für den ganzen Satz, so daß Viktor Urbantschitsch staunend feststellen kann: *Keiner vor ihm — Beethoven ausgenommen — hat je aus einem Drei-Noten-Motiv einen Symphoniesatz aufgebaut.*³⁶ Immerhin — es handelt sich ja um eine Sonatensatzform — liegen sowohl Haupt- wie Seitenthema vor.



Das *Hauptthema* — dies geht aus beigelegter Tabelle hervor — ist kein intuitiv gefundenes, sondern bereits das Resultat einer kontrapunktischen Verflechtung. Ihm vor- und untergelegt ist das Grundmotiv, über dessen zweimaligem Erscheinen (im Quintabstand) sich das Hauptthema aufbaut. Mit seinem Umfang von 9 Takten (4+5) liegt es außerhalb «regulärer» Periodenbildung, für Brahms freilich nichts Außergewöhnliches. Festzustellen ist hingegen, daß ihm die Festigkeit und klare

32 Werner Czesla, «Motivische Mutationen im Schaffen von Johannes Brahms», *Colloquium amicorum, Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Siegfried Kross u. Hans Schmidt, Bonn 1967, 70.

33 vgl. auch Mitschka, 319: «Mottomotiv», «Mottothema».

34 Urbantschitsch, a. a. O., 268.

35 Martin Wehnert, Artikel «Thema und Motiv», *MGG* Bd. 13, Sp. 292.

36 Urbantschitsch, a. a. O., 268.

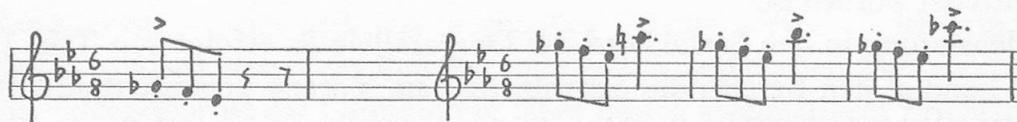
Plastizität für eine eigentliche und alleinige grundlegende Aufgabe, die Ausstrahlung als zentrale Bezugsqualität, zum Teil abgeht. Das verwundert weiter nicht, ist man sich über die Entstehung im klaren. Seinen labilen Charakter offenbart es verschiedentlich: Sowohl in den unregelmäßigen, der metrischen Gewichtsverteilung zuwiderlaufenden Akzenten, wie in der bereits festgestellten Asymmetrie. Doch sind dies Merkmale (auch der große Ambitus es'-a''' gehört hierher), welche als durchaus stiltypisch gelten können. Weniger stiltypisch ist hingegen die Labilität der Harmonik, welche sich u. a. darin zeigt, daß die jeweiligen Grundtöne sorgfältig umgangen werden. Es ist dies bedingt durch die Chromatik des Grundmotivs und äußert sich darin, daß die Themenwiederholungen oft kleine Veränderungen aufweisen, welche aus dem wenig gefestigten Habitus zu erklären sind. Deutlich wird das, wenn das Thema ohne stützende harmonische Grundlage nachvollzogen wird. Dann zeigt sich, wie stark es an das Fundament des Grundmotivs gebunden ist, wie stark ihm auch eine eigene klare harmonische Disposition abgeht. Immerhin, die Forderung nach Figur-Charakter vermag es ohne weiteres zu erfüllen, indem es sich durch melodische und harmonische Begrenzung abheben läßt. Deutlich wird aber, wie unzutreffend die Vergleiche mit dem sinfonischen Schaffen Beethovens ausfallen müssen, denn der eben beschriebene Sachverhalt ist bei diesem auf sinfonischem Gebiet nicht nachweisbar. Hier, bei Brahms, liegen die Verhältnisse schon zu Beginn komplex: Es wird nicht ein einzelnes Thema exponiert, sondern ein Gefüge, gebildet aus der kontrapunktischen Verflechtung von Grundmotiv und Hauptthema. Es wird also nicht nur Melodisch-rhythmisches, es wird bereits ein Konstruktionsgefüge exponiert, welches als konstitutiver Komplex zu wirken hat. Dadurch, daß in diesem Konstruktionsgefüge das Motiv zudem das Primat besitzt gegenüber dem Thema, werden die Verhältnisse bezüglich der Normen gelehrter Sonatensatzform unübersichtlich, da ja der wichtigste konstitutive Bestandteil, das 1. Thema, hier stark relativiert worden ist.

Die Kadenzierung in den Sextakkord der Durparallele Es erfolgt von Takt 120 zu 121 und kündigt den Bereich des Seitenthemas an. Vorerst präsentiert sich freilich in aller Deutlichkeit das Grundmotiv, gleichsam um anzuzeigen, daß sein Einflußbereich auch hier intakt bleibt. Dazu kontrapunktiert der Kopf des Hauptthemas, einmal mehr die enge Verbindung mit dem Grundmotiv dokumentierend. Erst in Takt 130 erscheint das, was sich als *Seitenthema* fassen läßt.



Auch die Instrumentation ändert erst jetzt ihren Charakter, denn erst hier beginnt klanglich ein Bereich, der über 26 Takte fast ausschließlich von den Holzbläsern

bestimmt wird und sich mit dem Bereich des Seitenthemas völlig deckt.³⁷ So gewollt dieser Bereich in Klangfarbe und im «dolce» der Bläserfiguren kontrastiert, so wenig ist zu überhören, daß auch das Seitenthema sich dem omnipräsenten Einfluß des Grundmotivs und damit dem Hauptthemabereich nicht entziehen kann. Die Beziehungen sind mannigfaltig (siehe Tabelle). Zum einen ist die alles bestimmende chromatische Dreitonlinie, also das Grundmotiv, wieder erkennbar, indem es die gewichtigen schweren Zählzeiten belegt. Der fallende Duktus kann als Umkehrung angesprochen werden oder aber erklärt mit dem Hinweis, daß das Grundmotiv bei seinem erstmaligen Erscheinen diese Gegenlinie bereits in seiner Begleitung beinhaltet. Rhythmisch sind ferner die Takte 57—59 wiederzuerkennen. Zum andern ist auch hier auf die labile Harmonik zu verweisen, welche das Thema unbedingt an einen harmonisch stützenden und erklärenden Grund binden muß, und welche wenig geneigt ist, die Situation hinsichtlich der harmonischen Disposition klar darzulegen. Als Kontrast mag wirken: Der hier fallende melodische Zug und die eingängigere, sangbare Periodisierung in nunmehr 4+4 Takte. Doch ist ersichtlich, daß eines der wichtigen Momente der normierten Sonatensatzform eigentümlich verschleiert wirkt, nämlich die Gegenüberstellung von Hauptthema- und Seitenthemabereich. Die beiden Bereiche wirken uniformiert, in ihrer ursprünglichen Funktion gedämpft, wie eingebettet in den vereinheitlichenden Grund aus Motiv und dessen Ableitung. Trotzdem wurde festgestellt, daß die normierte Form kaum angetastet ist, daß ihre wesentlichen Forderungen korrekt erfüllt sind. Hierher gehört auch der Eintritt einer *Staccato-Figur* mit Impulscharakter im Abschlußbereich der Exposition, welche (nun wieder von den Streichern vorgetragen) in ihrer markanten Kürze die nahende Zäsur erahnen läßt. Obwohl leicht aus dem Grundmotiv abzuleiten, bezieht diese Figur ihre teilweise Eigenständigkeit daraus, daß sie anbetont ist und die zweite Takthälfte vorerst leer läßt.



Schon nach vier Takten aber verbindet sie sich mit dem chromatisch ansteigenden Grundmotiv, wird nun zu einem auftaktigen 4-Ton-Motiv und liegt demnach «falsch» im Takt, durchaus typisch für Brahms' eigenwilliges Verhältnis zu den Erscheinungen metrischer Gesetzmäßigkeiten. Wesentlich für die vorliegenden Belange ist, daß also auch im Abschlußbereich das Grundmotiv klar durchscheint, in der Verbindung mit dem Staccatomotiv aber kleingliedrigen Coda-Charakter erhält.

37 Bezüglich der Instrumentation als Mittel struktureller Verdeutlichung siehe Hans Feiertag, *Das orchestrale Klangbild in Brahms' Orchester-Werken*, Diss. mschr. Wien 1938. Auch Mitschka, a. a. O., 329.

Auch die Durchführung ist geprägt durch dichte konstruktive Verflechtung. Eine grobe Unterteilung in drei Bereiche ist dabei zulässig: Einem verhaltenen, ruhigen, vorwiegend harmonisch bestimmten Bereich schließt sich ein Mittelteil an, dessen Beginn wiederum durch die erwähnte Staccato-Figur erkennbar wird. Gekennzeichnet ist dieser Mittelteil durch das oben beschriebene, wechselhörige Alternieren voll ausharmonisierter, diatonisch «singender» Linien, welche in ihrer unvorbereiteten Neuheit sich innerhalb des Satzes als einmalig erweisen. Ableitungen aus Vorangegangenen sind direkt nicht aufzuzeigen, will man forcierte Gänge vermeiden. Es stellt dies der einzige «unabhängige» Bereich innerhalb des Satzes dar (die in Trompeten und Hörnern erklingenden 4-Ton-Fanfaren, welche aus dem Staccato-Motiv abgeleitet sind, vermögen diesen Eindruck nicht zu erschüttern). Für die vorliegenden Belange ist dabei Nebensache, ob es sich bei diesem Melos um Anklänge an den Choral «Ermuntre dich, mein schwacher Geist»³⁸ handelt oder ob Zitate durchklingen aus der Überleitung zu dem «Frohen und dankbaren Gefühle nach dem Sturm» aus Beethovens 6. Sinfonie. Ein dritter Teil schließlich dient der Rückführung und verwendet sowohl die 4-Ton-Fanfare wie das Grundmotiv. Ein kurzes Verweilen beim Mittelteil läßt noch einige Fragen stellen. Die Tatsache, daß in der Durchführung ein neuer melodischer Gedanke erscheint, ist nicht so außergewöhnlich, wenn auch nicht die Regel. Immerhin konnte Brahms diese Eigenheit in Werken von Robert Schumann sehen und hören.³⁹ Interessant ist, daß dieser so deutlich geprägte Bereich in den Kategorien des Figur-Grund-Problems ein überaus starkes Attraktionsfeld darstellt, dem an Prägnanz und direkt packender Ausstrahlung sowohl Haupt- wie Seitenthema nachstehen. Merkwürdig ist weiter, daß dieser Bereich der einzige ist, der nicht in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu der als konstitutiver Komplex erkannten Verbindung Grundmotiv-Hauptthema steht. Es scheint, als ob sich das musikalische Geschehen an dieser Stelle dem Zwang der Konstruktion, der intellektuell gesteuerten Verflechtung entzogen habe, um nun frei strömend eine Art Ausbruch zu wagen. Erst an dieser Stelle wird recht eigentlich deutlich, wie spröde die Umgebung gestaltet ist. Festzustellen ist schließlich, daß dieser Bereich innerhalb des Allegro ziemlich genau die Mitte belegt (nicht eingerechnet die von Brahms mit Nachdruck gewünschte Wiederholung der Exposition!). Es stellt sich demnach wiederum die Frage, wieweit klanglicher Ablauf und zugrunde liegende Formidee hier noch zur Deckung gebracht werden können, oder besser, wieweit sie sich voneinander entfernt haben. Ist es möglich, daß aus der Diskrepanz zwischen musikalischem Ablauf und formalem Vorwurf ein Form-Inhalt-Konflikt entstehen konnte?

Aufschlußreich ist hierzu ein Blick auf die langsame Einleitung mit nochmaliger Feststellung, daß diese einiges mehr als ein Jahrzehnt nach dem nachfolgenden

38 Kalbeck, a. a. O., Bd. 3, 99.

39 Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig 1920, 142.

Allegro hinzukomponiert wurde. Verständlich wird dieser für Brahms unübliche Werkbeginn ⁴⁰ wahrscheinlich nur aus der Anlage des letzten Satzes, welcher nachträglich nach einer Ausbalancierung verlangte.⁴¹ Hier interessiert die vorgetäuschte Situation einer Genese: Da die langsame Einleitung in ihrer orchestralen Gewichtigkeit präludierenden Charakter weit hinter sich läßt, muß aus der Organik zeitlicher Abfolge geschlossen werden, daß dieser «poco sostenuto»-Teil die Aufgabe hat, die Substanz des nachfolgenden Allegro bereitzustellen, denn es herrscht — das zeigt bereits ein flüchtiger Blick — unverkennbare motivisch-melodische Verwandtschaft. Das ganze Material der Einleitung ist dem Hauptthemabereich des Allegro entnommen: Auch hier steht zu Beginn programmatisch die chromatisch ansteigende Linie, freilich über die drei Töne weiterführend in großer Geste über eine kleine Septime, um dann wieder zurückzusinken. Diesem Zug nach oben, in zweifacher Oktave von den Streichern parallel ausgeführt, steht der chromatisch sinkende Gegenzug der Bläser (+ Bratsche) gegenüber, auch das eine Übernahme aus den Takten 38/39. Als drittes Element erklingt auf C in Hörnern, Kontrafagotten, Kontrabässen und Pauken ein Orgelpunkt als tonale Achse in ostinatem $\frac{6}{8}$ klopfend. In der Folge zeigt sich die enge Verwandtschaft zwischen den Takten 9—18 und 51—67, die Takte 21—24 beinhalten den Kopf des Hauptthemas in der Umgestaltung der Takte 70 ff., die Takte 25—29 greifen wieder auf den Anfang zurück, und die Oboenmelodie der Takte 29 ff. beinhaltet in den ansteigenden Tönen die Takte 101—102. Daß die langsame Einleitung im Werke Brahms' eine äußerst unbedeutende Rolle spielt, daß sie überhaupt in *repräsentativen Werken der Romantik . . . nur noch ein Randproblem darstellt*,⁴² mag mit zur Erklärung beitragen für das organisch Gewaltsame dieser nachträglichen Hinzufügung: Während im Allegro alles organisch sich entwickelt, strukturell dadurch verständlich wird und immanent logisch nachvollziehbar, sind die motivischen und thematischen Partikel in der langsamen Einleitung ohne Folgezwang aneinandergereiht, in ihrem Zusammenhang nicht nachzuvollziehen ohne die Kenntnis des Folgenden. Eine Briefstelle Billroths belegt diesen analytisch aufzuzeigenden Sachverhalt: «Auf die Introduktionen des ersten und letzten Satzes würde ich das größte Gewicht bei den Proben legen: so klar sie sind, *wenn man die darauf folgenden Sätze kennt* (Hervorhebung durch uns), so sind sie doch am schwersten von allen Teilen des Werkes zu erfassen . . .»⁴³ Rudolf Klinkhammer stellt fest: *Die von Beethoven der LE (= Langsame Einleitung) zugewiesene Auf-*

40 Rudolf Klinkhammer, *Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. LXV), Regensburg 1971, 190.

41 Kalbeck, a. a. O., 94: «Der kunsterfahrene Meister sah, daß er einen breiteren Sockel für sein Schicksalsmotiv brauchte, und darum schickte er dem Satz jenen spannenden Prolog voraus, der die Exposition des folgenden Dramas enthält.»

42 Klinkhammer, a. a. O., 169.

43 Kalbeck, a. a. O., 121.

gabe der Antizipation und Genese des Hauptthemas des Sonatensatzes erfährt in der ersten Sinfonie von Brahms eine Erweiterung. Brahms fügte dem ersten Satz ... erst nach 1874 eine LE hinzu. In ihr hat Brahms das thematische Material des ersten Satzes in komprimierter Form zusammengefaßt. Die LE stellt motivische Grundgestalten bereit, die im ersten Satz variativ umgebildet werden.⁴⁴ Dies aber enthält einen Widerspruch. Entweder stellt Brahms in der langsamen Einleitung «motivische Grundgestalten bereit», oder er faßt in ihr das thematische (und vor allem motivische) Material «in komprimierter Form zusammen». Das erste wäre das organisch naheliegendere, das zweite hat Brahms getan.

*

Es wurde versucht, dem Zwiespältigen des ersten Satzes der Brahms'schen c-moll-Sinfonie nachzugehen. Vieles mußte unerwähnt bleiben oder konnte nur andeutend angesprochen werden, da es sich dem rationalen Zugriff zu entziehen versucht. Hierher gehören Fragen der Individuation, welche untrennbar an den Komponisten und dessen *übernommene Stereotypen des Denkens, Empfindens und Wertens* ⁴⁵ gebunden sind. Wesentlich scheint dabei der Brahms'sche Zug zum hohen Konzentrat seiner Gefüge, welche gleichsam mit *kondensiertem Gefühlsinhalt* ⁴⁶ geladen sind. Die beigelegte Tabelle zeigt die Mittel dieser Konzentration: Es ist vorab die substanzuniforme Strukturbildung dieser Musik, die Tendenz, die Gesamtheit des Satzes aus einer einzigen Zelle zu gewinnen. Das ist bereits bei der «Erfindung» des Hauptthemas zu erkennen, dessen beide Aufgaben der Repräsentation und der Funktionsmöglichkeit zugunsten der zweiten ausfallen. Eine solche Tendenz aber birgt den Konflikt mit einem Formschema in sich, dessen eigenste Idee zu dieser Zeit ganz allgemein nicht mehr adäquat nachvollzogen werden kann. Der Kontrastdualismus als formschöpfendes Prinzip mußte grundsätzlich mit der substanzuniformen Strukturbildung Brahms'scher Musik kollidieren. So ist es denn erstaunlich, daß die großformale Überlieferung sowohl hinsichtlich der Themendisposition wie der Modulationsanordnung und der damit verbundenen Proportionen von Brahms kaum angetastet wurde. Vielmehr schien er sie zu benötigen, damit er sich umso konsequenter der Binnenstruktur und ihrer neuartigen Bewältigung zuwenden konnte.

Hier freilich wurde deutlich, daß lediglich eine sich an den groben Umrissen großformaler Schemen orientierende Betrachtung Brahms als Reaktionär einstufen kann. Eine solche Betrachtung zielt aber am eigentlichen Wesen dieser Kunst vorbei. So unbekümmert Brahms sich tradierten Schemen zum Teil überläßt, so andersartig sind doch Satz und Gefüge ihrer Bewältigung. Dies wurde von Zeitgenossen erkannt oder jedenfalls erahnt, und so kann beispielsweise der Schweizer Klavierpädagoge

44 Klinkhammer, a. a. O., 138.

45 Lissa, a. a. O., 163.

46 Urbantschitsch, a. a. O., 268.

und Komponist Johann Karl Eschmann 1866 über Brahms schreiben: «... eine reiche Phantasie, eine Schöpferkraft, die fähig ist, in einer Kunst ganz neue, noch ungeahnte Pfade zu betreten, dieser Kunst ganz neue, noch unentdeckte Gebiete zuzuführen...»⁴⁷ Dieser vorwärtsweisende Zug Brahms'scher Kunst läßt sich dann in historischer Rückschau verständlicherweise klarer fassen als *rein rationale Komponente, die in fortwährender Restriktion auf ein thematisches Ausgangsmaterial... auf jene Techniken hinweist, die später zu Anfang des 20. Jahrhunderts in der atonalen Musik Anwendung finden*.⁴⁸ Hierin mag Schönbergs empathisches Urteil begründet sein: he was a great innovator in the realm of musical language... a great progressive. Dieser Zwiespalt aber, der reaktionäre Brahms einerseits, der progressive andererseits, dieser Zwiespalt macht, aufs Wesentliche zurückgeführt, den Konflikt aus, den wir aus der 1. Sinfonie herauszuhören glauben.⁴⁹

47 Imogen Fellingner, «Das Brahmsbild der Allgemeinen musikalischen Zeitung (1863 bis 1882)», *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 5), hrsg. v. Heinz Becker, Regensburg 1965, 44.

48 Czesla, a. a. O., 72.

49 Nachdem diese Studie im Manuskript fertig vorlag, erschien in der *Musikforschung* 1972, S. 152—167 ein Aufsatz von Klaus Stahmer, «Korrekturen am Brahmsbild, eine Studie zur musikalischen Fehlinterpretation», den wir nicht unerwähnt lassen dürfen, umsomehr er sich in seiner Zielsetzung mit den vorliegenden Ausführungen zu einem wichtigen Teil deckt. So befriedigt es natürlich, daß trotz unterschiedlichem Ansatz ähnliche Ergebnisse nachzulesen sind. Hinzu kommen auch methodisch gewisse Überdeckungen, die, so glauben wir schließen zu dürfen, mehr sind als amüsante Zufälle. Dem Interessenten der hier dargelegten Problematik sei jedenfalls auch die Lektüre des Aufsatzes von Stahmer empfohlen.