



Meinhard Saremba

*»... es ist ein zu
starker Contrast mit
meinem Inneren!«*

Clara Schumann, Johannes Brahms
und das moderne Musikleben

Osburg Verlag



Meinhard Saremba

*»... es ist ein zu starker
Contrast
mit meinem Inneren!«*

Clara Schumann, Johannes Brahms
und das moderne Musikleben

Osburg Verlag

Erste Auflage 2021
© Osburg Verlag Hamburg 2021
www.osburgverlag.de

Alle Rechte vorbehalten,
insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Lektorat: Bernd Henninger, Heidelberg

Korrektur: Mandy Kirchner, Weida

Umschlaggestaltung: Judith Hilgenstöhler, Hamburg

Satz: Hans-Jürgen Paasch, Oeste

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-95510-259-3

eISBN 978-3-95510-267-8

»Das Vergangene ist niemals tot. Es ist nicht einmal vergangen.«
William Faulkner (*Requiem for a Nun*)

»Warum glückt es dir nie, Musik mit Worten zu schildern?
Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verschmäh't.
Selbst das Gefühl ist nur wie ein sanft durchscheinender Flußgrund,
Drauf ihr klingender Strom schwellend und sinkend entrollt.«
Emanuel Geibel (*Distichen*, XXXVII;
zitiert nach: Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*,
3. Auflage, Leipzig 1865, S. ix)

Inhalt

Ein Wort zuvor ...

1 Freunde und Feinde fürs Leben (1850–1856)

Erste Annäherungsversuche · Gefangen in Zeit und Raum · In der Welt zu Hause · Ungarn an der Elbe · In der Fremde · Kultur an der Leine · Zwischen Effekt und Sinngebung · Positionsbestimmungen · In der Höhle der Löwen · Unschönes und Erbauliches · Geistige Anregungen · Eine politische Rheinwanderung · Meriten, Musik und Merkantiles · Liebe auf den ersten Ton · Die Bürde der Anerkennung · Der Kampf um die Thronfolge · Melancholie mit Wahn, schöne Schwermut

2 Lange Schatten (1856–1859)

Ein Chaos von Gedanken · Mündliches nebst Schriftlichem · Schmerzen und Todessehnsucht · Ausweg mit Sinn · Selbstbesinnung und neue Ziele · Eine verschleierte Sinfonie · Kunst mit Etikette · Musikalische Erlustigung und Divertierung · Eine lebenswürdige Freundin

3 Kultur-Kriege (1859–1862)

Künstlerwürde und Disziplin · Schlachtfelder der Intellektuellen · Das Faustsche Dilemma · Wohin soll man sich wenden? · Konkurrierende Avantgarden · Im Auge des Hurrikans · Kunst und Ideologie · Die Affäre Grün und

andere Kalamitäten · Wirklich beste Feinde – Gegenschlag mit Vorgeschichte · Paukenschläge und facettenreiche Zwischentöne · Die Ursünde der Moderne · Die Versöhnungs-Falle · Schönes und Gutes

4 Unheiliges, Leidenschaft, Trost (1862–1869)

Fluchtpunkt im Schwarzwald · Wenn es nicht gar so weit voneinander wäre · Der Unfehlbarkeits-Wahn · Treuer Künstlersinn · Zauber der Poesie · Zischen, Zorn und Enthusiasmus

5 Balsam und Gift (1869–1872)

Heirat in die Fremde · Der Kampf geht weiter · Provokationen und Konfrontationen · Die einen weinen, die anderen lachen · Wo wohnt Leben, Hoffnung und Glück?

6 Im Dienste des Dramas (1872–1878)

Zwischen Zukunftssicherung und Unabhängigkeit · Schmerzvolle Erfahrungen · Scharfe Frontlinien · Das neue Heiligtum · Getrennte Wege · Eine künstlerische Notwendigkeit · Klangethik und Zerschlagungsästhetik · Das neue liebliche Ungeheuer

7 Neue Bastionen, neue Konflikte (1878–1882)

Haarige Angelegenheiten · Widerstand gegen Pedal-Gerassel und unedle Kunst · Exorzismus und Weihe · Viel Lärm um Nationales · Sinfonische Konkurrenz · Neue Musik zum Lächeln · Fundamentalismus gegen Humanität

8 Eine intellektuelle Utopie (1882–1887)

Neue Bauten für die Kultur · Kulturpolitiker gegen Glaubenshelden · Die Anführer sterben, die Bewegung lebt

weiter · Eine neue Moderne · Spaltung, Reformen und neue Tendenzen · Die sinfonische Tetralogie

9 Das Erbe der Poesie (1887–1891)

Versöhnungsmusik · Besorgniserregende Wende · Wenn's richtig kracht, ist's ordentlich · Verborgene Schönheiten entdecken · Ein kulturelles Vermächtnis · Letzte Beifallsstürme

10 Das teuer bezahlte schöne Glück (1891–1897)

Leidenschaft statt Mätzchen · Es wird immer leerer · Das letzte Duell · Finale Plaudereien · Der trauernde Genius · Eine interessante Krankheit

Literaturhinweise und Anmerkungen

Zeittafel

Bildnachweis

Danksagung

Personenregister

Ein Wort zuvor ...

Menschen der heutigen Zeit würden sich in der Welt von Clara Schumann und Johannes Brahms nicht zurechtfinden. Die Organisation des Alltags, die Geschwindigkeit der Kommunikation und die Etikette der Epoche wären uns fremd. Und dennoch ist uns das 19. Jahrhundert näher, als viele glauben. Wenn ein Journalist noch im März 2019 die Geigerin Hilary Hahn in einer Schlagzeile als »Prophetin der Extreme«¹ titulierte, verwendet er eine der Benennungen, die denen jener Presseschreiber vergleichbar sind, die Clara Schumann einst die (von Liszt eher spöttisch gemeinte) Bezeichnung der hohen »Priesterin« ihrer Kunst verpassten. Manche Biographen wähen noch im 21. Jahrhundert Brahms' erstes Klavierkonzert »von finsterer Dämonie erfüllt« oder den Komponisten »mit Dämonen ringend«. Obwohl sie in einer Zeit arbeiten, in der die Wissenschaft noch viel zügigere Fortschritte erzielt als im 19. Jahrhundert, wählen sie schablonenhafte Phrasen über »das Schicksal«, das man »gnädig« walten sehe, und »schicksalhafte« Themengestalten in der Musik.² Formulierungen dieser Art kamen zweihundert Jahre zuvor auf, als Zeitschriften und Bücher über Musik und Musiker erstmals populär wurden. Der Epoche entsprechend verwendete natürlich auch Clara Schumann derartige Begriffe, wenn sie in ihren Briefen vom »Schicksal der Kinder«³ sprach oder Brahms von »jenen Tagen«, in denen »Großes, Erschütterndes –

Erhebendes« geschah.⁴ Allerdings sollten diese augurenhaft-esoterischen Phrasen heutzutage kein Maßstab mehr für die Betrachtung der Welt sein. Clara Josephine Schumann (1819-1896) und Johannes Brahms (1833-1897) haben im Laufe ihrer über vierzig Jahre währenden Freundschaft sowohl erschütternde als auch erfreuliche Erfahrungen gemacht, die keineswegs von metaphysischen Kräften beeinflusst wurden. Durch persönliche Erlebnisse und ihren Freundeskreis waren sie mit den Grenzen sowie dem Erkenntnisgewinn der modernen Medizin vertraut und sie erlebten die Weiterentwicklungen der künstlichen Lichtquellen von Kerzenschimmer und Gasbeleuchtung über die Petroleumlampe bis zur Glühbirne. Zudem nutzten sie immer fortschrittlichere Fortbewegungsmittel, die dazu beitrugen, lange Distanzen zunehmend schneller zu überwinden. Nicht zuletzt bereicherten sie das sich im Aufbau befindliche Editions Wesen. Eine Zeitreise zu ihnen würde man sich dennoch besser nicht wünschen, denn zu fremd wären uns ein Dasein mit eingeschränkten Verkehrsverbindungen oder auch der Möglichkeit, öffentliche Hinrichtungen zu besuchen, ein Leben ohne elektrischen Strom, Telefon und Supermärkte; zu unvertraut die unterschiedlichen Währungen und Zeitzonen in den deutschsprachigen Ländern, die Ausdrucksweisen, Bekleidungs-etiketten, Verhaltensregeln und Hierarchien sowie die Art, auf den einzelnen gesellschaftlichen Ebenen zu kommunizieren.

Clara Schumann und Johannes Brahms bewegten sich virtuos durch diese Welt, inmitten eines Mahlstroms von Ereignissen, die sie nur peripher mitgestalten konnten, aber auf die sie zu reagieren wussten, um den ihnen eigenen Platz zu finden. Ihre unterschiedlichen Persönlichkeiten bildeten sich heraus durch ihre Herkunft,

Begegnungen mit prägenden Menschen und im Austausch mit ihren Freunden und Feinden. Im Zentrum ihres Wirkens stand für beide immer die Musik: ihre Kompositionen und das Repertoire, für das sie sich als ausübende Künstler engagierten.

Im Laufe ihres für die damalige Zeit überdurchschnittlich langen Lebens waren Clara Schumann und Johannes Brahms unmittelbar an der Entwicklung der Musikszene im 19. Jahrhundert beteiligt – einer Phase, in der sich die grundlegenden Mechanismen und Polarisierungen des modernen Kulturlebens herausbildeten. Beide repräsentieren in der Epoche der zunehmenden Spezialisierung die unterschiedlichen Pole des Konzertlebens: Sie als reproduzierende Künstlerin, er in erster Linie als produzierender Künstler. Die Pianistin Clara Schumann gab das Komponieren nach dem Tode ihres Mannes Robert auf; ohnehin war für sie das für professionelle Komponisten unabdingbare Lesen von Partituren »nicht leicht, dazu brauche ich Zeit«, wie sie an Brahms schrieb.⁵ Über ihn hieß es in der Presse seinerzeit: »Herr Brahms ist ein besserer Komponist als Virtuoso.«⁶ Beide engagierten sich für von ihnen geachtete Künstler ihrer Zeit. Sie verstanden zudem, dass sie gemeinsam auf den Schultern von Riesen tanzten, deren musikalische Traditionen sie nicht vollends negieren konnten. Deswegen leisteten sie wesentliche Beiträge, um in ihren Konzerten und durch eine rege Herausgebertätigkeit den nächsten Generationen große Musik zu überliefern. Dadurch stellten sie sich bewusst gegen die Kreise der selbsternannten »Neudeutschen Schule« um Brendel, Liszt, Wagner und ihrem Alleinvertretungsanspruch sowie ihrer ideologisch aggressiven, antisemitischen und antiliberalen Ausgrenzungspolitik.

An ihren letzten Wohnorten erlebten Clara Schumann und Brahms noch mit, wie die Opern- und Konzertsäle der Zukunft Gestalt annahmen: Im Oktober 1880 wurde das – heute für Konzerte genutzte – Opernhaus in Frankfurt eröffnet und 1890 lagen in Wien bereits erste Pläne zu einem neuen Haus für Musikfeste vor, das als Mehrzweckbau breite Bevölkerungsschichten ansprechen sollte als Ergänzung zu dem nahe gelegenen traditionsreichen Wiener Musikverein: dem heute nicht minder geschichtsträchtigen Wiener Konzerthaus.

Durch ihre Freundschaft, die ab 1853 unterschiedliche Phasen der Intensität durchlief, standen Clara Schumann und Brahms in einem regen Austausch über private, politische und kulturelle Entwicklungen: Ihre Lebensspanne reicht von Beethoven und Robert Schumann bis zu den ersten Sinfonien von Gustav Mahler, von den Gemälden der Nazarener bis zu Böcklin und den frühen Werken von Klimt, von E. T. A. Hoffmann bis zu Theodor Fontane und Thomas Mann, der in Brahms' Todesjahr seine erste Novelle publizierte. In dieser Phase veränderte sich auch die Landkarte Europas dramatisch.

Spannender als die Spekulationen darüber, wie weit die Beziehung von Clara Schumann und Johannes Brahms ging, erscheint es mir, ihre Karrieren vor dem Hintergrund der familiären, gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse zu betrachten. Sie spiegeln die Grundlagen, aus denen sich der heutige ›Kulturbetrieb‹ entwickelt hat. Zu dieser Entwicklung gehören unter anderem die Aufspaltung in ›ernste‹ Musik und Unterhaltungsmusik (zu der Brahms auch Beiträge lieferte), der konfliktreiche Wandel vom Adel zum Bürgertum als Kulturförderer (Clara und Johannes pflegten entsprechende Kontakte und wirkten in beiden Sphären) sowie die Verbesserung der Infrastruktur (die den Zugang zu Kulturveranstaltungen vereinfachte, aber auch

bessere Reisemöglichkeiten bot und den beiden heimatlos gewordenen Protagonisten viele Ortswechsel ermöglichte). Hinzu kommen die Herausbildung eines ›Kanons‹ durch vermehrte Rückbezüge auf Künstler früherer Generationen (z. B. Bach-Renaissance, Werkeditionen, Musikbücher unterschiedlichster Art) und die spannungsreichen, teilweise erbitterten Auseinandersetzungen über ästhetische Grundsätze (›Liszt- gegen Schumann-Schule‹, ›Neudeutsche‹ gegen ›Klassizisten‹ usw.). Nicht zuletzt gewinnt damals die Musikpublizistik zunehmend an Bedeutung (was bei der Cliquen- und Meinungsbildung wichtig wird), die Entwicklung von der Selbstorganisation hin zum professionellen Musikmanagement und die Etablierung neuer Orchester, Ensembles und Säle (was auch Folgen für die Gestaltung von Kompositionen hatte).

Für eine differenzierte Betrachtung darf nicht nur allein von Musik die Rede sein. In der Musikwissenschaft und -journalistik ist es leider zur Gewohnheit geworden, bis heute diffamierende Klischees der Kreise um Brendel, Liszt, Wagner & Co. zu übernehmen, das Wirken ihrer Zirkel als das allein seligmachende zu betrachten und andere Strömungen lächerlich zu machen. Erst die zusätzliche Berücksichtigung von parallelen kulturellen und gesellschaftspolitischen Geschehnissen ermöglicht es, Vorkommnisse besser einzuordnen. Es liegt am Leser einzuschätzen, inwiefern die Polarisierungen, denen Clara Schumann und Johannes Brahms ausgesetzt waren, die jeweilige Persönlichkeit prägten, und inwiefern sie Gestalter und nicht Getriebene der kulturellen Entwicklungen wurden. So komplex viele Tendenzen in der Musik, Kultur und Politik des 19. Jahrhunderts waren, ist es dennoch unumgänglich, maßgebliche Entwicklungsstränge zur Verdeutlichung pointiert darzustellen. Der Wink mit dem Zaunpfahl ist nicht nötig, um Parallelen zu den

folgenden Jahrhunderten zu verdeutlichen, denn viele Assoziationen drängen sich einfach von selbst auf.

Eine markante Orientierung zur Darstellung der Ereignisse bietet eine Äußerung von Brahms in einem Brief an den Dirigenten Hermann Levi: »Wo man lebt, lebt man alle Verhältnisse mit, und es ist eine Einbildung, wenn man glaubt, sich aussuchen zu können was einem gefällt.«⁷ Das intensive künstlerische und kulturpolitische Engagement von Clara Schumann und Johannes Brahms führte zu Konflikten: Bedeutsam ist die Diskrepanz zwischen dem Privatleben und dem Mitgestalten des Kulturlebens. Gerade das Familienleben und die enge Freundschaft mit Brahms – »den ich auf Reisen gar zu schwer vermisse« – waren für Clara Schumann »die beste Erholung und Stärkung zu neuen Kämpfen, denn solche sind es vor jedem Concert, wo ich vor das Publikum muß – es ist ein zu starker Contrast mit meinem Inneren!«.⁸ Clara Schumanns Aussage trifft durchaus auch auf ihren Freund Johannes Brahms zu, der keineswegs mit der Attitüde des genialischen Künstlers das Rampenlicht suchte, sondern vielfach lieber im Stillen wirkte.

Auch auf die Gefahr hin, einer unbotmäßigen Kumpanei bezichtigt zu werden, ist es zuweilen leserfreundlicher, im Text einfach nur die Vornamen der beiden Protagonisten zu verwenden. Bezüglich des weiblichen Vornamens erscheint es sinnvoll, anstelle der von Robert Schumann bevorzugten deutschen Schreibweise »Klara« durchgehend das von ihr selbst genutzte »Clara« mit »C« zu setzen (es sei denn, in den Quellen steht es anders: in einem Brief aus der Anfangszeit der Freundschaft, als Brahms noch unter dem Einfluss beider stand, schrieb selbst er an Joseph Joachim zunächst von »Frau Clara«, um dann wenige Zeiten später den Namen als »Frau Klara« zu notieren⁹).

Alle Zitate sind entsprechend der Schreibweise in der Quelle übernommen. Die Patina von Formen wie »demüthig« oder »werth« erinnert stets daran, dass Clara und Johannes keine Menschen von heute sind, sondern ein ferner Spiegel. Im Laufe der Jahre sind umfangreiche Brief- und Quelleneditionen erschienen. Zudem gibt es die Erinnerungen von Zeitgenossen sowie Publikationen von Autoren und Herausgebern wie Joseph Victor Widmann (1842-1911), Max Kalbeck (1850-1921), Richard Heuberger (1850-1914), Berthold Litzmann (1857-1926), Florence May (1845-1923) und Andreas Moser (1859-1925), die Clara, Johannes und ihren Freundeskreis noch persönlich gekannt haben. Selbst wenn ihnen mitunter vorgeworfen wurde, sie hätten manches »beschönigt«, »bearbeitet« oder aus der »bloßen Erinnerung an Gespräche ohne Zeugen« wiedergegeben – beispielsweise traf Litzmann für seine Bücher eine von den Töchtern abgesegnete Auswahl aus Claras Tagebüchern, bevor diese dann von ihnen vernichtet wurden –, so würde der bibelfeste, aber ungläubige Brahms sicherlich sagen: Alles, was in diesen Quellen zitiert wird, ist authentischer als das Alte und das Neue Testament. Und über Kalbeck äußerte Clara gegenüber Johannes, er sei jemand, dem man »vollkommen vertrauen könne«.¹⁰ Um die Vergangenheit lebendig werden zu lassen, bleibt uns immer eine Verbindung von biografischer Wahrscheinlichkeit, Zeugenaussagen und historischen Quellen. Mit ihrer Hilfe kann man einen Blick in den fernen Spiegel werfen.

1 Freunde und Feinde fürs Leben (1850—1856)

Erste Annäherungsversuche · Gefangen in Zeit und Raum · In der Welt zu Hause · Ungarn an der Elbe · In der Fremde · Kultur an der Leine · Zwischen Effekt und Sinngebung · Positionsbestimmungen · In der Höhle der Löwen · Unschönes und Erbauliches · Geistige Anregungen · Eine politische Rheinwanderung · Meriten, Musik und Merkantiles · Liebe auf den ersten Ton · Die Bürde der Anerkennung · Der Kampf um die Thronfolge · Melancholie mit Wahn, schöne Schwermut

*Ich kann es mir wohl denken, daß Leute, die mich nicht kennen, mich für exaltiert halten können.*¹¹
Clara Schumann

*Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann.*¹²
Johannes Brahms

Erste Annäherungsversuche

Es ist nicht zuverlässig überliefert, ob der 16-jährige Johannes Brahms die Konzerte der 30-jährigen Clara

Schumann besuchte, als sie im März 1850 in seiner Heimatstadt Hamburg gastierte. Für ihn war es nicht die erste Gelegenheit, die berühmteste Pianistin Europas – damals gleichbedeutend mit der ganzen Welt – zu erleben. Als sie 1835 und 1837 in der alten Hansestadt auftrat, war er noch zu jung; aber 1840 und 1842 hätte sich bei einer ihrer Tourneen in Norddeutschland durchaus die Gelegenheit geboten. Johannes war den Umgang mit Musikern von Jugend an gewohnt: Er selbst hatte bereits von seinem Vater den ersten Geigenunterricht erhalten, bevor er ab seinem siebten Lebensjahr Klavier spielte. Einer der Größten ihrer Zunft unmittelbar zu begegnen, war für viele angehende Künstler eine gewaltige Inspiration. Johannes stammte wie Clara aus einer Musikerfamilie, allerdings keiner wohlhabenden. Sein Vater war zwar mittlerweile vom Unterhaltungsmusiker an der Alster zum Kontrabassisten im Orchester aufgestiegen, dennoch wären Eintrittskarten wahrscheinlich zu kostspielig gewesen. Schon als Jugendlicher war Johannes zu stolz, seine Verbindungen in Musikkreisen zu nutzen, um Freikarten zu ergattern – ein Grundsatz, dem er sein Leben lang treu blieb. Den Kompositionen Robert Schumanns, die Clara immer wieder in ihre Programme einschmuggelte, stand er damals äußerst skeptisch gegenüber. Seine sieben Jahre ältere Jugendfreundin Louise Japha, die er beim Klavierüben in der Pianofortefabrik Schröder in der Katharinenstraße kennengelernt hatte, schwärmte ihm von den fantasievollen, poetischen Klavierstücken des in Zwickau geborenen Sachsen vor. Doch der von dem Hamburger Komponisten und Pädagogen Eduard Marxsen geschulte Johannes fand keinen Zugang zu den in Klavierkapriolen flirrenden *Papillons* und *Carnaval*. »Bach und Beethoven waren seine obersten Götter«, erinnerte sich Louise Japha,

»meine Schumann-Schwärmerei konnte er nicht teilen. Als ich ihm eines Tages entzückt *Paradies und Peri* und den schönen Anfang des ersten Peri-Gesanges ›Wie glücklich sie wandeln, die seligen Geister‹ zeigte, wies er das kurz ab mit der Bemerkung, es sei unrichtig, mit dem Septimenakkord anzufangen.«¹³

Als Lehrmeister war Eduard Marxsen für Johannes ebenso bedeutsam wie Friedrich Wieck für seine Tochter Clara. Marxsen bewunderte nicht nur die Klassiker, sondern schätzte zudem die Musik von Franz Schubert außerordentlich. Er besaß einen weiten Horizont und beschäftigte sich auch mit sinfonischen Arbeiten.¹⁴ Als Johannes fünf Jahre nach Louise Japha dann 1843 erstmals selbst vor Publikum auftrat, bestand sein Repertoire aus dem Klavierpart in Beethovens Bläserquintett op. 16 und einem der beiden Mozartschen Klavierquartette; hinzu kam als einziges Stück eines zeitgenössischen Künstlers eine Etüde von Henry Herz, einem komponierenden Klaviervirtuosen, dessen Werke auch Clara bis in die 1840er-Jahre in ihrem Repertoire behielt. Für Robert Schumanns Geschmack war Musik dieser Art zu leicht, Clara hingegen sah als Interpretin auch in der leichteren Muse eine Herausforderung, zumal sie selbst gelegentlich Präludien und Fugen, Tänze, Variationen, Pièces und Romanzen komponierte.

Als angehende Pianistin wollte sich zumindest Louise Japha im Frühjahr 1850 das Hamburger Gastspiel Clara Schumanns nicht entgehen lassen. Möglicherweise nutzte sie eine der Soireen im Rahmen des Besuchs, um die namhafte Künstlerin persönlich darauf anzusprechen, ihrer Ausbildung den letzten Schliff zu verleihen. An dem Abend im Hause des Spiritus Rector des Hamburger Musiklebens, Theodor Avé-Lallemant, mag Johannes die Schumanns persönlich erlebt haben. Allerdings blieb in den spärlichen

Berichten unerwähnt, ob er mit seinem Vater oder Marxsen dort war. »Er hatte damals keinen großen Kreis musikalischer Freunde«, versicherte Louise Japha, »war meist auf seinen Lehrer angewiesen und wollte mir nicht glauben, wenn ich ihm versicherte, er gehe einer großen Zukunft entgegen.«¹⁵ An Brahms gibt es eine späte Erinnerung der damals siebenjährigen Tochter des Hausherrn, Charlotte Nölting, geborene Avé-Lallemant, die einen flüchtigen Moment schildert: »Er stand verlegen an unserem Flügel, jung wie ein Primaner aussehend, mit langem Haar. Mein Vater hatte ihn Schumann vorgestellt.«¹⁶ Da die Beteiligten später nie mehr Bezug auf dieses Ereignis nahmen, muss die Begegnung zu flüchtig gewesen sein, um Eindruck zu hinterlassen. Was hätten die Schumanns auch mit einem fast 17-jährigen Eleven inmitten des gesellschaftlichen Trubels anfangen sollen? Zudem sah Johannes jünger aus und war von seinem Status her kaum mehr als ein höfliches Zunicken wert.

Am Samstag, dem 16. März 1850, fand der erste Auftritt der Gäste beim 78. Konzert der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft im Apollo-Saal an der Großen Drehbahn statt. Dies war die regelmäßige Auftrittsstätte, bis 1853 der Conventgarten in der Fuhrentwiete gebaut wurde. Clara Schumann galt als Liebling der Hamburger: Sie hatte sich ihren Ruhm in einer mittlerweile 20-jährigen Pianistinnenlaufbahn erworben und auf den Plakaten seit zehn Jahren den Zusatz »geborene Wieck« einfügen lassen, damit jeder wusste, dass man einen gern gesehenen Gast erlebte. Auf den Namen Schumann war sie indes sehr stolz: »Clara Schumann – oh, welch ein Name wunderschön!«, hatte sie einst ihrem Robert geschrieben.¹⁷ In dem wie seinerzeit üblich langen, gemischten Programm spielte sie

Mendelssohns *Variations sérieuses* op. 54 und unterstützte ihren Mann als Interpretin seines Klavierkonzerts. Robert Schumann leitete das Orchester und stellte auch die Ouvertüre zu seiner Oper *Genoveva* vor, die drei Monate später in Claras Geburtsstadt Leipzig uraufgeführt werden sollte. Seine Musik wurde mehr mit Respekt als Zuneigung aufgenommen. Falls Johannes nicht selbst dabei war, wird ihm Louise von dem Abend vorgeschwärmt haben. Sie und seine Familie ermunterten ihn auch, den Schumanns eigene Kompositionen vorzulegen. Im Hotel der namhaften Gäste am Jungfernstieg gab er ein Bündel mit seinen Manuskripten ab, in der Hoffnung, einen Kommentar, eine Rückmeldung, zumindest eine Empfangsbestätigung zu erhalten. Immerhin weilten die Schumanns längere Zeit in Hamburg. Zwei Tage nach dem großen Konzert gab Clara eine Soiree zusammen mit dem Hafner-Quartett, bei der sie das Klavierquintett ihres Mannes sowie seine Variationen für zwei Klaviere vortrug. Ihr Partner war Otto Goldschmidt, der Gatte ihrer Freundin, der Sopranistin Jenny Lind. Der Opernstar erschloss sich erst ganz allmählich den Liedgesang, aber da die gefeierte Sängerin zumeist mehr Konzertbesucher anlockte als Soloauftritte von Clara – vor allem, wenn sie Roberts Werke ansetzte – traten die beiden Künstlerinnen am 21. und 23. März noch gemeinsam auf.

Von den anregenden Erlebnissen war Louise Japha so begeistert, dass für sie endgültig feststand: Sie musste bei Clara Schumann in Düsseldorf ihre pianistische Ausbildung vervollkommen. Johannes hingegen war entmutigt: Das berühmte Künstlerpaar ließ das Päckchen mit den Jugendwerken eines Unbekannten ungelesen an den Absender zurückgehen.

Gefangen in Zeit und Raum

Die Umwege, die Clara und Johannes zunächst gingen, machten später das intensive Kennenlernen und die lebenslange Freundschaft erst möglich. Jeder hatte für sich ausreichend Erlebnisse gesammelt, um den anderen daran teilhaben zu lassen, und es hatten sich Grundhaltungen herausgebildet, die den gemeinsamen Weg durch das weitere Leben bestimmten. Dreieinhalb Jahre nach der flüchtigen Begegnung in Hamburg mag Johannes den Schumanns von dem jugendlichen Versuch der Kontaktaufnahme erzählt haben. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, denn als Clara ihn zum ersten Mal im November 1854 in der alten Hansestadt besuchte, erinnerte er in einem Brief zur Reisevorbereitung daran, er kenne das Hotel von damals: »Sie wohnen im Viktoria-Hotel am Jungfernstieg, ich behauptete schon in Düsseldorf, Sie hätten daselbst früher gewohnt, sehen Sie ich habe recht!«¹⁸

Jedoch erschien anfangs illusorisch, dass man sich überhaupt jemals wieder so nahekomen sollte wie im Frühjahr 1850. In künstlerischer Hinsicht spielten die Schumanns in einer völlig anderen Liga als jeder andere, der in Hamburg ein Instrument beherrschte. Die wirklich hochbegabten Hanseaten hatten es andernorts zu etwas gebracht: Felix Mendelssohn Bartholdy in Berlin und Leipzig sowie Carl Reinecke im Rheinland und später in Leipzig. Die Schumanns kamen aus Sachsen, arbeiteten aber seit September 1850 in Düsseldorf. Dies war für einen namenlosen Musikanten aus dem Norden ohne Kontakte in der Musikszene eine nahezu unüberwindliche Distanz, zu der sich noch persönliche und praktische Hindernisse gesellten. Johannes selbst war nicht aufdringlich. Er wurde immer wieder auf die Schumanns verwiesen und letztlich

eher zu ihnen hingeleitet, als dass er den Berühmtheiten nachstellte. Zudem war das Reisen nicht nur mit hohen Kosten verbunden, sondern auch mit verkehrstechnischen und politischen Hindernissen. Johannes Brahms wurde schon in die Ära einer neuen Infrastruktur hineingeboren; hingegen hatten Robert und Clara Schumann den bisher größten Teil ihres Lebens in einer Epoche zugebracht, in der man selbst auf langen Strecken beschwerliche Kutschfahrten auf sich nehmen musste. In den Genuss der neuen Dampfeisenbahn kam man vorerst nur auf vereinzelt, kurzen Nebenstrecken wie etwa ab 1835 zwischen Nürnberg und Fürth, 1838 zwischen Potsdam und Berlin sowie 1844 zwischen Altona und Kiel. Bis das Grundkonzept eines deutschen Eisenbahnsystems, wie es dem Nationalökonom Friedrich List vorschwebte, auch nur halbwegs Gestalt annehmen konnte, sollte mindestens eine weitere Dekade vergehen. Clara Schumann war seit ihrer Jugend mit Lists Töchtern befreundet und erlebte die Schwierigkeiten sowie die Versuche, sie zu bewältigen, unmittelbar mit. Eindringlich schilderte beispielsweise der spätere Gewandhauskapellmeister Carl Reinecke, wie er auf dem Weg zur Leipziger Ikone Mendelssohn von Grasbrook in Hamburg zunächst mit einem Dampfboot auf der Elbe stromaufwärts bis Magdeburg fahren musste, was von 8 Uhr morgens bis zum übernächsten Tag um 3 Uhr nachmittags dauerte. Erst von dort konnte er die 1840 fertiggestellte Zugverbindung nach Leipzig nehmen. Bei Geschwindigkeiten von bis zu 65 Stundenkilometern bei Dampfzügen wie »Adler« und seiner Schwestermaschine »Pfeil« sowie mehreren Haltestationen dauerte die Reise etliche Stunden; ab den 1890er-Jahren fuhren Lokomotiven im Personenverkehr in Deutschland und Österreich schneller als 100 Stundenkilometer. Reinecke erschien das Tempo, mit dem man auf den Schienen dahinrollte,

»geradezu märchenhaft«.¹⁹ Bei der Einrichtung dieser Verbindung gab es ein grundsätzliches Problem, das für Clara Schumann und Johannes Brahms weit über die Hälfte ihres Lebens hinweg Alltag war: die Kleinstaaterei der deutschsprachigen Länder. Die Magdeburg-Leipziger Eisenbahn-Gesellschaft entwarf eine Strecke, die mehrere Hoheitsgebiete berührte, denn neben den Königreichen Preußen (Magdeburg, Halle) und Sachsen (Leipzig) durchquerte sie auch das Herzogtum Anhalt-Köthen. Jeder Grenzübertritt bedeutete Passkontrollen, andere Währungen, andere Preise, andere Mentalitäten und andere Uhrzeiten. Bis kurz vor ihrem Lebensende kannten Clara und Johannes deutschsprachige Gebiete nur mit unterschiedlichen Zeitzonen, denn bis 1893 änderte sich die Ortszeit von West nach Ost pro Längengrad um eine Minute. Signalisierte die Turmuhr in Düsseldorf 12 Uhr mittags, war es in Baden-Baden bereits 12:07 Uhr, in Hamburg 12:12 Uhr und in Berlin 12:27 Uhr. Um Missverständnisse bei Empfängen und Konzertbesuchen sowie Verspätungen und Zusammenstöße der öffentlichen Verkehrsmittel zu vermeiden, erschien eine einheitliche Zeitregelung dringend erforderlich. Eine Einigung lag trotz des Ausbaus der Fernverbindungen allerdings in weiter Ferne – noch viele Jahrzehnte musste man in Kauf nehmen, dass durch das Ortszeitemsystem die kostbare Taschenuhr mitunter schon beim Überqueren der Stadtgrenze zwei Minuten falsch ging. Gegenüber Clara meinte Johannes einmal, er sei »ein etwas altmodischer Mensch« und »kein Kosmopolit«, sondern eher jemand, der »wie an einer Mutter« an seiner »Vaterstadt hänge«.²⁰ Kein Wunder, dass es die Familie Brahms nicht in die Ferne zog.

In der Welt zu Hause

Johannes Brahms besaß während seines ganzen Lebens, also in fast 64 Jahren, mit Hamburg und Wien nur zwei dauerhafte feste Hauptwohnsitze. Selbst wenn der Kettenraucher und Schlemmer so alt geworden wäre wie Clara Schumann, hätte ihn nichts und niemand mehr aus Wien fortlocken können. Clara hingegen lebte im Laufe ihrer Lebenszeit von über 76 Jahren in sechs sehr unterschiedlichen Städten: Leipzig, Dresden, Düsseldorf, Berlin, Baden-Baden und Frankfurt am Main. Das Ehepaar Schumann verbrachte nach der Eheschließung 1839 zunächst fünf Jahre zusammen in Claras Geburtsort Leipzig. Ihr Mann Robert versuchte nach einem Umzug in die sächsische Hauptstadt Dresden sechs Jahre lang vergeblich, dort bei einem Orchester oder Opernhaus eine feste Anstellung zu ergattern. Als Ende 1849 ein entsprechendes Angebot aus Düsseldorf kam und das Amt des Städtischen Musikdirektors winkte, zogen beide im September 1850 ins Rheinland.

Clara Schumanns Konzerttätigkeit war bis dahin die zuverlässigste Einkommensquelle der Familie. Von ihrem Ruhm, den sie sich ab dem zwölften Lebensjahr als Tochter des namhaften Klavierpädagogen Friedrich Wieck erspielt hatte, konnte sie noch neun Jahre nach der Namensänderung zehren. Bereits als junges Mädchen hatte sie einen Radius von Breslau bis Paris und von Hamburg bis Wien. In den Ehejahren beeindruckte sie bei Konzerten von Königsberg bis Köln und von Norderney bis Elberfeld sowie bei Auslandsauftritten in Kopenhagen, Mitau, Riga, Dorpat, Wien, Brünn, Prag, Sankt Petersburg und Moskau. Robert Schumann, der Komponist, stand meistens nur als ihr Anhängsel abseits, während seine Frau als begnadete Künstlerin gefeiert wurde. Seine eigene Hoffnung auf eine Pianistenlaufbahn hatte er schon zehn Jahre zuvor aufgeben müssen: Damals trainierte er wie besessen und

traktierte seine Hände mit einem mechanischen Übungsgerät, das einzelne Finger zurückhalten sollte, um sie gezielt zu stärken. Allerdings waren – wie er notierte – taube Finger, »unendlichste Schmerzen im Arm« und eine »Erlahmung« der rechten Hand die Konsequenz.²¹

Auch wenn bei ihr zwanzig Jahre lang mit einer anderen Technik alles gut gegangen war, hätte dies Clara eine Mahnung sein können, wie verletzlich und empfindlich die Handmuskulatur ist. Aber sie stellte keinerlei Verbindungen zwischen der Methodik ihres Mannes und den oft lange anhaltenden Muskelkontraktionen her,²² die auch die Folge einer neurologischen Erkrankung wie der fokalen Dystonie sein konnten.²³ Notgedrungen verlegte sich Robert vom Interpretieren auf das Entwerfen von Musik. Dadurch beeinträchtigte er Claras Konzertvorbereitungen, denn solange er in seinem Zimmer neue Sinfonien und Sonaten ersann, durfte sie im Haus nicht Klavier spielen. Ihre Reisemöglichkeiten beschnitt Robert, da kaum ein Jahr verstrich, in dem er sie nicht schwängerte. Sie als gläubige Protestantin betrachtete ihrerseits eine ansehnliche Kinderschar allerdings auch als »Segen Gottes«. Während der Komponist Arthur Sullivan in den Tagebüchern sich einer Beischlafbuchführung befleißigte, um mit seiner Partnerin die exakte Woche einer unbeabsichtigten Zeugung ermitteln zu können, pflegte Robert Schumann diese Methode wahrscheinlich, um zu kontrollieren, in welchem Rhythmus er Claras erfolgreichere Karriere aussetzen konnte. Aus zehn Gravitäten in nur 13 Jahren gingen acht Kinder hervor, von denen eines im Säuglingsalter verstarb. Jede Lebensstation war damit verknüpft: In Leipzig kamen Marie (1841) und Elise (1843) zur Welt; in Dresden Julie (1845), Ludwig (1848), Ferdinand (1849) und der mit nur 16 Monaten

verstorbene Emil (1846); in Düsseldorf Eugenie (1851) und Felix (1854).

Clara war vorgewarnt. Kurz vor der Eheschließung bereitete der Zwanzigjährigen Sorgen, sie könne »als Künstlerin vergessen« werden.²⁴ Roberts schriftliche Antwort hätte sie eher beunruhigen sollen, als er schrieb: »Warte, wie ich Dir die Künstlerin vergessen machen will – denn das Weib steht doch höher als die Künstlerin.«²⁵ Doch mit ihrem Bekenntnis »Nun, mein Leben ist Dir, nur an Dich gekettet, Du bist meine Stütze, meine Hoffnung! Deine Clara« hatte sie seine Bedingungen akzeptiert.²⁶ Ihre Zuneigungsbekundungen entsprachen völlig dem Stil ihrer Zeit. Das Bürgertum überlieferte eine Korrespondenz voll aristokratischer Würde, denn gerade Blaublütige wie etwa die rheinische Prinzessin Elisabeth zu Wied, mit der Clara Kontakt pflegte, verwendete in ihrem Schriftwechsel Formulierungen wie »O Carl, Gott segne dich tausendmal für all' die Glückseligkeit die Du mir ins Herz gießest, für die starke Liebe mit der Du mich an Dich gekettet hast«.²⁷ Wie Clara hatte sie auch ihren Mann »furchtbar lieb«, war voll »demüthiger Dankbarkeit«, sagte sich »wieviel hundertmal am Tage« dann »Mein Gott, wie habe ich solches Glück verdient!« und gelobte: »O Carl, ich verspreche Dir heilig, ich will Deiner werth werden, ich will es verdienen, mit Dir Eins zu sein.«²⁸ Eine ähnlich starke Zuneigung band Clara an ihren Gemahl, die im Ton der Epoche schwärmte, »mein Herz war erfüllt von Liebe und Verehrung für Robert, und Dank dem Himmel für das hohe Glück, womit er mich überschüttet«.²⁹

Für ihre pianistische Laufbahn erwiesen sich die Liebe und das aufwändige Familienleben allerdings als hinderlich. Es sollte noch viele Jahre dauern, bis Marie alt genug war, um ihre Mutter als Begleiterin und Organisatorin zu unterstützen. Wegen des Nachwuchses

musste sich Clara zunehmend darauf beschränken, als Klavierpädagogin zu wirken. Währenddessen agierte Robert als Düsseldorfer Musikdirektor wenig erfolgreich. Es kam immer wieder zu Konflikten mit dem Konzertkomitee, weil der respektierte Komponist sich nicht als begnadeter Dirigent erwies.

Als Brahms Ende 1853 Clara Schumann näher kennenlernte, war sie eine durch die äußeren Umstände beeinträchtigte Starpianistin, Mutter von vier Töchtern und zwei Söhnen und im ersten Monat schwanger mit ihrem letzten Sohn. Da für Brahms öffentliche Auftritte als Pianist eher Mittel zum Zweck als Erfüllung waren, lockte ihn wenig von Hamburg ins Rheinland. Aber um als Künstler aus einem kulturellen Randgebiet Verbindungen zu knüpfen, blieb ihm nichts anderes übrig, als auf die Walz zu gehen.

Ungarn an der Elbe

Für Johannes Brahms begann die Fremde bereits vor der Haustür. Das vor den Toren der alten Hansestadt gelegene Altona wurde zwar ab 1815 Teil des Deutschen Bundes, stand aber bis 1864 unter dänischer Verwaltung. An einem anderen Ende des Ortes begann man kurz nach Brahms' Geburt damit, die Hafenanlagen vor dem Hamburger Berg, dem heutigen St. Pauli, zu erweitern, denn durch die Industrialisierung wurden Elbe, Nordsee und Atlantik zu wesentlichen Transitlinien in alle Welt. In der damaligen Geschichtsschreibung sprach man über das »in seinen Handelsbeziehungen weltbürgerliche, in seinem innersten Wesen aber kerndeutsche Hamburg«.³⁰ Die expandierende Stadt zog viele Auswanderer auf dem Weg in die USA an. Hamburg entwickelte sich im 19. Jahrhundert zum

Umschlagplatz für Waren und Kulturen: Die gescheiterten mitteleuropäischen Revolutionen von 1848/49 und etliche Missernten trieben zahllose Menschen dazu, auf einem anderen Kontinent, der ausreichend Platz bot, einen Neuanfang zu wagen. Nachdem im August 1849 der Aufstand der Ungarn gegen die Habsburger fehlgeschlagen war, strömten zudem etliche der insgesamt etwa 4000 Exilanten aus Ungarn in die Hansestadt, um von dort nach jenseits des Atlantiks auszusiedeln.

In Hamburg bildete sich eine kleine ungarische Gemeinschaft, zu der auch Eduard Reményi gehörte. Er stammte aus Nordungarn, hieß aber eigentlich Eduard Hoffmann – kaum ein Name, mit dem man feurige Rhythmen aus der Region um den Balaton verbindet. Viel eher konnte er mit einem Pseudonym wie Ede Reményi den exotischen Geigenvirtuosen mimen. Er hatte eine traditionelle Ausbildung bei Joseph Böhm am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien durchlaufen, glänzte in seinen Konzerten aber auch mit den Werken verstorbener Klassiker. Zu seinen Glanznummern zählten vor allem Stücke des magyarischen Typus »nach der Art der Zigeuner«. Durch ihn erhielt Brahms, schon lange bevor er das Land je bereiste, eine frühe Prägung und ein Faible für ungarische Melodien.

Claras berühmtester Gegenpart in der Klavierkunst kam ebenfalls aus Ungarn: Liszt Ferenc, oder wie man ihn in deutschsprachigen Gefilden nannte: Franz Liszt. Er konnte ein wenig Ungarisch, war durch seine Mutter deutschsprachig aufgewachsen und beherrschte auch fließend Französisch. Als Reményi den 19-jährigen Johannes Brahms Anfang 1853 überredete, ihn als Pianist auf einer Konzerttour zu begleiten, ahnte dieser noch nicht, dass er innerhalb von nur fünf Monaten seine Feinde und Freunde fürs Leben kennenlernen sollte.

In der Fremde

Als Johannes Brahms und Eduard Reményi am 19. April 1853 aufbrachen, um »auf die Wanderschaft« zu gehen, wie es damals hieß,³¹ war ihnen keineswegs klar, wo und vor wem sie musizieren könnten, ja, wohin sie der Weg letzten Endes überhaupt führen würde. Ein organisiertes Konzertwesen gab es Mitte des 19. Jahrhunderts noch nicht. Sofern es sich nicht um Starvirtuosen à la Paganini oder Liszt handelte, sahen sich die Interpreten selbst genötigt, Kontakte zu knüpfen, geeignete Räumlichkeiten zu organisieren, ihre Auftritte anzukündigen und mitunter sogar die Karten selbst zu verkaufen. Auch für die 20 Jahre junge Clara Wieck wurden diese Prozeduren ein wichtiger Teil ihres Abnabelungsprozesses von der väterlichen Fürsorge. »Alle Briefchen (was so zum Concert gehört) muß ich selbst schreiben, Freibillette herumschicken, Stimmer, Instrumententräger besorgen und dabei studiren? Das ist ja ein wenig viel«, klagte Clara ihrem Robert; zudem nervten sie die zur Kontaktpflege unerlässlichen »vielen uninteressanten Besuche«. ³² Doch auch wenn ihr Vater hoffte, sie würde mit der Selbstorganisation ihrer Auftritte scheitern und kleinlaut an die Pleiße zurückkehren, biss sich Clara durch und fand bei ihren Auftritten in Paris zuletzt Unterstützung bei ihrer Jugendfreundin Emilie List und der Sängerin Pauline Viardot-García, die sie von Gastspielen in Leipzig kannte. »Ich sehe jetzt, daß ich ohne meinen Vater auch in der Welt dastehen kann«, erkannte sie. ³³

Johannes ging im gleichen Alter mit dem Segen seiner Familie in die Fremde. Sein Ehrgeiz dürfte zunächst einmal darin bestanden haben, mit handfesten Ergebnissen in den Kreis der Seinen zurückzukehren. Er hatte mit Reményi vor dieser Konzerttournee nur in Hamburg und Winsen auf der

Bühne gestanden. Durch gelegentliche Auftritte in der Region weckten die beiden Musiker die Aufmerksamkeit eines gut situierten Beamten namens Blume, der als Verwalter über Kontakte in einige Bezirke nördlich der damals preußischen Provinzhauptstadt Hannover verfügte. Auf seinen Rat hin steuerten sie zunächst Lüneburg, Hildesheim und Celle an. Durchaus realistisch erscheint eine Überlieferung, derzufolge Brahms es seinem Kollegen bei einer der Darbietungen ersparen wollte, seine Geige wegen des miserablen Klaviers um einen halben Ton hinabzustimmen. Stattdessen transponierte er im Konzert selbst Beethovens Violinsonate op. 30, Nr. 2 von c nach cis-Moll. Noch als reifer Künstler ließ Johannes in einem Brief an Clara die Bemerkung fallen, das »Transponieren-Lernen« halte er für eine »Übungs- und Gewohnheitssache«, denn »wer alle Tage Sänger zu begleiten hat, wird es bald lernen«.³⁴ Bereits sein Lehrmeister Marxsen hatte ihn stets ermutigt, bedeutende Musikstücke vom Blatt in alle möglichen Tonarten zu transponieren, um dadurch technische Flexibilität zu erlangen. Allerdings dürfte dieses Improvisationstalent den wenigsten aufgefallen sein. Was hingegen ins Auge stach, waren die unterschiedlichen Temperamente. Reményi besaß das, was dem introvertierten Brahms abging: Draufgängertum und ein Talent zur Selbstdarstellung. Der Hanseat begeisterte sich dennoch sein Leben lang für die sogenannte »Zigeunermusik« und schrieb später selbst »Ungarische Tänze« und »Zigeunerlieder«. Die für Norddeutsche exotisch anmutenden Rhythmen und der Elan dieser Musik besaßen den Hauch von Freiheit – sie schien die Musik der mutigen Außenseiter zu sein. Brahms' eigene Musik indes, die in jener Zeit entstand, erzählte von inneren Kämpfen, wie etwa die ersten Klaviersonaten oder