



*Johannes Brahms, Fotografie von Fritz Luckhardt im
 Visitformat, Wien 1874*

Johannes Brahms

* 7. Mai 1833 in Hamburg, Deutschland

† 3. April 1897 in Wien, Österreich

Komponist, Pianist, Dirigent

„Ein ‚Einziges‘ auf Erden ist nur schöner und besser als ein Weib ... Das ist die Mutter.“ Zitat von L. Schefer aus den „Schatzkästlein“ von Johannes Brahms (Krebs 1909, S. 30, Hervorhebung im Original)

„Dichtende oder musizierende Frauenzimmer sind mir von je ein Greuel gewesen.“ (Johannes Brahms, zit. nach Kalbeck 1976, Bd. 3, S. 86)

Profil

In diversen Briefwechseln, in überlieferten Anekdoten der umfangreichen Erinnerungsliteratur und in den von Brahms zusammengestellten „Schatzkästlein“ (Krebs 1909) finden sich zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine Annäherung an das Geschlechterkonzept von Johannes Brahms.

Brahms und die Frauen

Wenn es um Brahms' Beziehungen zu Frauen geht, taucht die Frage nach seinem Verhältnis zu Clara Schumann auf. Seine Liebe zu ihr wird als Ursache für sein Junggesellentum angeführt oder für eine genderspezifische Analyse von Werken herangezogen. Jedoch wird die Fokussierung auf Clara Schumann der Vielschichtigkeit des Themas nicht gerecht, da Beziehungen und Freundschaften zu anderen Frauen für Brahms ebenfalls wichtig waren. Einen zentralen Platz nimmt seine Mutter Johanna Henrike Christiane Nissen ein, zu der Brahms zeitlebens ein inniges und fürsorgliches Verhältnis pflegte: „Die Mutter möchte ich immer mitnehmen können.“ (Brahms, in: Litzmann 1927, Bd. 1, S. 27) Neben Clara Schumann spielten Agathe von Siebold, Julie Schumann, Elisabeth von Herzogenberg oder Sängerinnen wie Marie Wilt, Louise Dustmann, Hermine Spies oder Alice Barbi eine Rolle im Leben von Brahms. Während er zu Agathe von Siebold im Sommer 1858 eine ernsthaftere Bindung eingegangen ist – es soll zum Austausch von Ringen gekommen sein –, hat er für Julie Schumann eher heimlich geschwärmt und zu Elisabeth von Herzogenberg, geb. von Stockhausen, eine verehrend freundschaftliche Beziehung aufgebaut, in der der Austausch über Kompositionen einen wichtigen Platz einnahm. Brahms hat ihnen Werke gewidmet (Julie Schumann: Variationen op. 23; Elisabeth von Herzogenberg: Zwei Rhapsodien op. 79) oder sie ‚in seine Werke hineinkomponiert‘ (Agathe von Siebold: A-G-A-(D)-H-E-Motiv im Streichsextett G-Dur op. 36) – zu den verschiedenen Semantisierungsverfahren und den Gender-Aspekten s. unter Werk/Wirken unter Genderaspekten.

Clara Schumann und Johannes Brahms

Die Spekulationen über die Beziehung zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms sind zahlreich. Sie reichen von der Annahme, dass Brahms der Vater von Felix Schumann sei, bis hin zu der Einschätzung, dass ihre Liebe rein platonisch gewesen sein soll. Die erhaltenen Briefe an Clara Schumann zeigen, dass Brahms ihr in tiefer Liebe zugeneigt war. So schrieb er ihr am 8.3.1855: „Ich liebe Sie zu viel, um es Ihnen schreiben zu können.“

(Brahms, in: Litzmann 1927, Bd. 1, S. 91). Nach dem Tod Robert Schumanns wandelte sich ihre Beziehung in eine lebenslange Freundschaft, die von tiefer Zuneigung getragen wurde. „Laß Dir diese ernste Liebe auch etwas Tröstliches sein – ich liebe Dich mehr als mich und irgendetwas und was auf der Welt“, schrieb er ihr am 19.3.1874 (Brahms, in: Litzmann 1927, Bd. 2, S. 45). Brahms unterstützte Clara Schumann und ihre Kinder zeitlebens (z.T. auch finanziell; zu Beginn ihrer Freundschaft war es Clara Schumann, die ihn unterstützt hat. So war sie neben Joseph Joachim seine erste Interpretin), er bewunderte ihre pianistischen Fähigkeiten und schätzte ihr musikalisches Urteil. Regelmäßig schickte er ihr seine Kompositionen mit der Bitte um fachliche Kritik.

Brahms □ Haltung zu professionellen Musikerinnen

Brahms unterstützte die Berufstätigkeit von Frauen als Sängerinnen und Instrumentalistinnen, wenn diese Tätigkeit der eigenen oder familiären Existenzsicherung diene, indem er Empfehlungen aussprach oder finanziell half (Marie Soldat [später Marie Soldat-Röger]: Vorspiel bei Joachim, vgl. Kalbeck 1976, Bd. 3, S. 158; Agnes Denninghoff: Gebühren des Gesangsstudiums, vgl. Moser 1921, S. 196f). Auch Clara Schumann empfahl er, „nicht ‚mehr‘ Konzerte zu geben, als Du eben brauchst, um durchzukommen“ (Brahms, in: Litzmann 1927, Bd. 1, S. 356, Hervorhebung im Original). Brahms schwärmte immer wieder von Sängerinnen (z.B. Hermine Spies und Alice Barbi), stand jedoch den künstlerischen Ambitionen von Frauen grundsätzlich kritisch gegenüber: „Dichtende oder musizierende Frauenzimmer sind mir von je ein Greuel gewesen.“ (Brahms, in: Kalbeck 1976, Bd. 3, S. 86) Auch die Memoiren der englischen Komponistin Ethel Smyth lassen diese Grundhaltung erkennen. Brahms bewertete deren Kompositionen, die ihm ohne Namensangabe vorlagen, zunächst anerkennd. Als er jedoch erfuhr, dass es sich um Kompositionen einer Frau handelte, wurde er ihrem Empfinden nach herablassend und ironisch (Smyth 1988, S. 46–52).

Zum Geschlechterkonzept von Johannes Brahms

Auskunft über sein Geschlechterkonzept geben die von Brahms in den 1850er Jahren zusammengestellten „Schatzkästlein des jungen Kreisler“ (Krebs 1909), in denen er Zitate, Aussprüche, Gedichte sowie Auszüge aus Romanen eintrug. Man kann diese „Schatzkästlein“ im Sinne von Hypomnēmata verstehen, die die gesammelten vorformulierten Gedanken anderer zu einem eigenen Ideen- und Gedankenschatz werden lassen und so zur

„Konstituierung des Selbst“ (Foucault 2003, S. 355) beitragen. Neben musikästhetischen, philosophischen und literarisch-künstlerischen Zitaten umkreisen diverse Eintragungen das Themenfeld „Mann und Frau“. Brahms notierte zahlreiche Zitate, die dem Mann Vernunft, Kraft, Aktivität, Mut, Geist sowie Phantasie und der Frau Fleiß, Bescheidenheit, Klugheit, Schönheit und Liebesfähigkeit als positiv konnotierte Eigenschaften zuschreiben. Daneben besitzen auffallend viele Zitate über weibliche Eigenschaften einen karikierenden, zuweilen misogynen Humor, wenn oberflächliche Gelehrsamkeit, Untreue, Eitelkeit oder Schamlosigkeit angeprangert werden. Demgegenüber stehen Zitate, die das Glück der ehelichen Liebe und von Eltern- sowie im besonderen Mutterschaft preisen. Fasst man die „Schatzkästlein“ im Sinne Foucaults als einen Spiegel der Selbstkonstituierung von Brahms auf, so lässt sich feststellen, dass sein Männlichkeitskonzept durchweg positiv konnotiert ist im Sinne der bürgerlichen Geschlechterordnung, während sein Weiblichkeitskonzept zwischen Frauenverachtung und -verehrung schwankt: Eitle, ehrgeizige, oberflächliche und als unsittlich geltende Frauen werden verspottet, bescheidene, sittsame Frauen und Mütter glorifiziert – ein Konzept, das der Idee von der „geistigen Mütterlichkeit“ des liberalen Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert nahesteht.

Männerfreundschaften

Neben Clara Schumann und Elisabeth von Herzogenberg waren es vor allem Männer, mit denen Brahms langjährige und intensive Freundschaften pflegte. Wichtigster Freund der jungen Jahre war Joseph Joachim, der ihm den Eintritt in den Schumann-Kreis ermöglichte. Der überlieferte Briefwechsel zu Beginn ihrer Freundschaft hat stellenweise schwärmerischen Charakter und thematisiert nicht nur musikalische oder kompositorische Fragen, sondern auch lebenspraktische Dinge wie die Empfehlung eines medizinischen Aufklärungsbuches (vgl. Gerards 2010, S. 53–57). Die Freundschaft mit Joachim durchlief Anfang der 1880er Jahre eine Krise, als die Ehe Joseph Joachims mit der Altistin Amalie Schneeweiss aufgrund der übersteigerten Eifersucht Joseph Joachims geschieden wurde und Brahms sich auf die Seite von Amalie Joachim stellte. In Wien entwickelte sich im Laufe der Jahre ein Zirkel um Brahms, zu dessen engstem Kreis Theodor Billroth, Eduard Hanslick, Hans von Bülow und später Max Kalbeck gehörten. Mit ihnen pflegte er einen intensiven gedanklich-kommunikativen Austausch, während er die Ehefrauen stets freundlich grüßen ließ.

Jungesellentum

Brahms' Jungesellentum und sein Unwille bzw. seine Unfähigkeit, eine dauerhafte (eheliche) Beziehung zu einer Frau einzugehen, werden in der biographischen Literatur immer wieder thematisiert und auch psychoanalytisch gedeutet. Der große Altersunterschied von fast 17 Jahren zwischen seinen Eltern wird mit dem Altersunterschied von 14 Jahren zwischen ihm und Clara Schumann in Verbindung gebracht und als ödipaler Konflikt interpretiert. In diesem Zusammenhang wird darauf verwiesen, dass Brahms als Kind in Matrosenkneipen aufgespielt haben soll (Kalbeck 1976, Bd. 1, S. 19f.), um die finanzielle Situation der Familie aufzubessern. Hier habe er prägende Erfahrungen gemacht, die seinen Umgang mit Frauen und sein Verhältnis zur Sexualität nachhaltig gestört haben sollen. Tatsächlich ist davon auszugehen, dass Brahms als Jugendlicher in Tanzlokalen und einfachen Wirtshäusern aufgespielt hat und ihm Prostitution durchaus begegnet ist. Jedoch ist sein ambivalentes Frauenbild nicht allein durch vermeintlich sexuell-verderbliche Kindheitserfahrungen zu erklären, sondern durchaus kompatibel mit dem zeitgenössischen Geschlechterkonzept und der damaligen Einstellung zu Sexualität. Sein „schönes Prinzip“, „keine Oper und keine Heirath mehr zu versuchen“ (Brahms, in: Widmann 1898, S. 45), war jedoch durchaus zwiespältig. So antwortete er auf Nachfrage: „Ich war leider nie verheiratet und bin es Gott sei Dank noch immer nicht“ (Brahms, in: Kalbeck 1976, Bd. 2, S. 426) – auch wenn sein ursprünglicher Lebensplan vielleicht anders aussah: „Familienglück, wer ist so ein Mensch, daß er die Sehnsucht danach nicht empfindet.“ (Brahms, in: Litzmann 1927, Bd. 1, S. 413)

Orte und Länder

Hamburg und Wien stellen die zentralen Orte im Leben von Johannes Brahms dar. In Hamburg aufgewachsen, war Brahms nach 1853 auf zahlreichen Konzertreisen unterwegs, lebte zeitweilig in Düsseldorf und Detmold, dann wieder in Hamburg (Stadtteil Hamm) und zog 1869 endgültig nach Wien. Daneben sind andere Städte und Regionen von Bedeutung, da sie mit regelmäßigen Besuchen wichtiger Personen oder biographisch relevanten Ereignissen wie der Entstehung bzw. Uraufführung von Werken verbunden sind:

Baden-Baden: Clara Schumann und Pauline Viardot-Garcia

Breslau: Verleihung der Ehrendoktorwürde

Detmold: erste Anstellung am Fürstenhof

Düsseldorf: Clara und Robert Schumann

Göttingen: Julius Otto Grimm, Agathe von Siebold

Hannover / Berlin: Joseph und Amalie Joachim; Fritz und Clara Simrock

Leipzig: Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg

Wiesbaden: Rudolf und Laura von Beckerath

Zürich: Theodor Billroth und Mathilde Wesendonck

zahlreiche Sommeraufenthalte in den Bergen Österreichs und der Schweiz; hier entstehen zentrale Werke
ausgedehnte Konzertreisen durch Deutschland, Holland, Schweiz und Österreich, Österreich-Ungarn, Siebenbürgen

zwei Italienreisen (1878/1893).

Biografie

Johannes Brahms wird am 7. Mai 1833 in ärmlichen Verhältnissen im Hamburger Gängeviertel als zweites von drei Kindern der Eheleute Johanna Henrica Christiana, geb. Nissen, und Johann Jacob Brahms geboren. Der Vater ist Kontrabassist am Vereinigten Hamburger Theater, die 17 Jahre ältere Mutter betreibt gemeinsam mit ihrer Schwester ein Kurzwarengeschäft und vermietet Zimmer unter – so auch an ihren späteren Ehemann. Brahms erhält an zwei Hamburger Privatschulen eine grundlegende Schulbildung. Ab 1840 bekommt er zudem Klavierunterricht bei Otto Friedrich Willibald Cossel, ab 1843 bei Eduard Marxen, zusätzlich wird er in Musiktheorie und Komposition unterwiesen. Mit 20 Jahren bricht er 1853 zu einer ersten Konzertreise mit dem ungarischen Geiger Eduard Reményi auf. In Hannover lernt er Joseph Joachim kennen und macht in Weimar Bekanntschaft mit Franz Liszt. Am 30.9.1853 findet in Düsseldorf die erste Begegnung mit Clara und Robert Schumann statt, von denen Brahms euphorisch aufgenommen und gefördert wird (vgl. Schumann 1853). Schumann vermittelt die Drucklegung der Werke opp. 1–6. Nach Schumanns Suizidversuch am Rosenmontag 1854 bleibt Brahms zunächst in Düsseldorf und unterstützt Clara Schumann.

Die erste gemeinsame Konzertreise mit Joachim im Jahr 1855 nach Danzig markiert den Beginn der eigenen Konzerttätigkeit als Pianist und Dirigent. Mit dem Tod von Robert Schumann am 29.7.1856 verändert sich das Verhältnis zu Clara Schumann: Aus der schwärmerisch-leidenschaftlichen Beziehung wird eine lebenslange Freundschaft. In den Jahren 1857–59 übernimmt Brahms die Leitung des Hofchors am Fürstenhof in Detmold und unterrichtet Prinzessin Friederike zur Lippe (1825–1897) am Klavier. Während des Sommeraufenthalts in Göttin-

gen (1858) lernt er Agathe von Siebold kennen. Die sich anbahnende Liebesbeziehung wird jedoch von ihm aufgelöst, wahrscheinlich auch angesichts des ausbleibenden beruflichen Erfolgs (desaströse Uraufführung seines 1. Klavierkonzerts op. 15 am 22.1.1859 in Leipzig), was in seinen Augen eine Eheschließung in Frage stellt (vgl. Widmann 1898, S. 47f.). Im Sommer 1859 gründet Brahms den Hamburger Frauenchor. 1860 unterzeichnet er das Manifest gegen die Neudeutschen und positioniert sich damit als Vertreter einer Gegenpartei zur Neudeutschen Schule um Wagner und Liszt.

Im September 1862 unternimmt Brahms seine erste Reise nach Wien und muss erfahren, dass entgegen seinen Erwartungen nicht er, sondern sein Freund Julius Stockhausen die Stelle als Leiter der Hamburger Philharmonischen Konzerte erhält. 1863 findet Brahms eine Anstellung als Chormeister der Wiener Singakademie, die er im April 1864 jedoch wieder aufgibt. Die 1860er Jahre sind geprägt von ausgedehnten Konzertreisen in Deutschland, Holland, Schweiz, Österreich und Österreich-Ungarn; zudem stirbt 1865 seine Mutter (die Ehe der Eltern war mittlerweile geschieden). Während des Sommeraufenthalts in Zürich im Jahr 1866 lernt Brahms Theodor Billroth und Mathilde Wesendonck kennen. Mit der Uraufführung des Deutschen Requiems op. 45 im Bremer Dom 1868 und den Ungarischen Tänzen (1868) gelingt Brahms der öffentliche Durchbruch, der ihm finanzielle Unabhängigkeit als freischaffender Komponist ermöglicht. Er siedelt 1869 endgültig nach Wien um und bezieht dort 1871 eine Wohnung in der Karlsgasse 4. Von 1871 bis 1875 wird er Artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde. Seit den 1860er Jahren sind die Sommermonate in den Bergen oder in der Nähe befreundeter Menschen (Baden-Baden, Wiesbaden) mit der Arbeit an Kompositionen produktiv gefüllt. Ab 1874 wächst die Freundschaft zu Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg in Leipzig, auf deren musikalisches Urteil er großen Wert legt.

Mit der Vervollendung der 1. Sinfonie op. 68 und ihrer erfolgreichen Uraufführung in Karlsruhe 1876 ist sein Status als Komponist endgültig gesichert, was durch die Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Breslau (1879) noch unterstrichen wird. Verhandlungen über Stellenangebote in Düsseldorf (1876) und Leipzig (1879; Thomaskantor), später in Köln (1884) und Hamburg (1894) scheitern bzw. werden von Brahms abgelehnt. 1886 wird Brahms zum Ehrenpräsident des Wiener Tonkünstlervereins ernannt und erhält 1889 die Ehrenbürgerwürde der Freien und Hansestadt Hamburg, ei-

ne Auszeichnung, die ihm viel bedeutet hat. In den 1890er Jahren versterben zahlreiche ihm nahestehende Personen (Elisabeth von Herzogenberg 1892, Theodor Billroth, Hans von Bülow und Philipp Spitta 1894) und mit dem Tod von Clara Schumann am 20.5.1896 vereinsamt Brahms immer mehr. Knapp ein Jahr später wird bei ihm Leberkrebs diagnostiziert, er stirbt am 3.4.1897 und wird in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof beigesetzt.

In Beziehung mit

Der umfangreiche Briefwechsel von Johannes Brahms zeugt von seinen zahlreichen sozialen Beziehungen, die neben rein beruflichen Kontakten zu Verlegern auch langjährige Freundschaften umfassen. Von besonderer biographischer Relevanz sind seine Beziehungen zu Clara Schumann, Joseph Joachim, Elisabeth (und Heinrich) von Herzogenberg, Theodor Billroth und Eduard Hanslick, in späteren Jahren auch zur Familie Fellingner.

Würdigung

Es mag vielleicht dem Bild von Brahms als dem großen Symphoniker nach Beethoven geschuldet sein, dass man sich vor allem seinen Sinfonien mit einem psychoanalytischen Fokus (Fink 1993) und der Frage nach methodischen Ansätzen zur Analyse von Genderbezug in der Instrumentalmusik genähert hat (McClary 1993; Gerards 2005). Seine Vokalwerke sind im Vergleich zu anderen Komponisten (Mozart, Schubert, Schumann, Wagner) bisher von nur wenigen Autor_innen auf geschlechterbezogene Themen hin untersucht worden (Boyer 1980, Gerards 2010, Platt 2014). Dass die zeitgenössische Rezeption seiner Werke in den Gender- und Nationendiskurs eingebunden war, zeigen die Arbeiten von Citron (2009) und Gerards (2010).

Vokalmusik

Durch die Wort-Ton-Verbindung kann in Vokalmusik (Liedern, Opern, Chorwerken usw.) ein außermusikalischer Gehalt festgemacht werden, dem man sich im Analyseprozess annähern kann. Zunächst erfolgt eine hermeneutische Annäherung an die im Gedicht oder Libretto eingeschriebenen Sinnpotentiale. Hinzu kommen die Ergebnisse der formal-strukturellen Analyse der Vertonung, die dann zu einer genderorientierten Gesamt-Interpretation des Musikstückes zusammengeführt werden. Bezüglich der Gender-Bezüge lässt sich so feststellen, dass Brahms in seinen Vokalwerken vielschichtige und facettenreiche Konzepte von Männlichkeit und Weiblich-

keit entwirft, die die „Ordnung der Geschlechter“ (Honegger 1991) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowohl bestätigen als auch relativieren und differenzieren (vgl. Gerards 2010, S. 80–199).

Brahms hat keine Oper komponiert, vielmehr ist das Lied die von ihm am kontinuierlichsten gepflegte vokale Gattung (195 Sololieder in 32 Liedsammlungen, 20 Duette und 60 Quartette), die Auskunft über Genderaspekte geben kann. Sein Liedideal orientiert sich am Volkslied, was sowohl in seinen Volksliedbearbeitungen (WoO 31, 32, 33, 36, 37 und 38) als auch in den Vertonungen von Volksliedtexten in 35 Kunstliedern zum Ausdruck kommt. Laut Morik (1965) umkreist Brahms in den Volksliedbearbeitungen inhaltlich drei Themenfelder: Partnerwahl, Liebe zum Kind und geistliche Volkslieder. Und Platt (2014, S. 259) kommt in ihrer Analyse der volksliedhaften „Mädchenlieder“ von Brahms zu dem Schluss: Brahms „associated women with folk style“ („Brahms assoziierte Frauen mit einem Volkslied-Stil“).

In den „Magelone-Romanzen“ op. 33 und auch in der „Rinaldo-Kantate“ op. 50 geht es um die Sicherung einer stabilen bzw. gesellschaftlich akzeptierten männlichen Identität, die zuvor durch das Erleben großer Emotionalität und Leidenschaft in Gestalt einer aktiven verführerischen orientalischen Frau (Sulima / Armida) gefährdet war. Während Rinaldo seine Sehnsüchte und Imaginationen des Weiblichen abwehren muss, bevor er als vollwertiges Mitglied wieder in die Gesellschaft der Männer aufgenommen werden kann, findet Graf Peter von Provence auf seiner Aventure-Fahrt wieder zur wahren Liebe der treu auf ihn wartenden Magelone zurück. Hier und in zahlreichen weiteren Liedern zeigt Brahms die emotionale männliche Seite. Es sind dies oft gefühlsbetonte Botschaften voller Empfindsamkeit und Schmerz (z.B. „Die Kränze“ op. 46/1), die die Unsicherheit, Ängste und Zweifel eines männlichen Subjekts hörbar werden lassen.

Brahms thematisiert daneben auch die leidenschaftlichen Erfahrungen im Verhältnis von Mann und Frau. Viele seiner Lieder, v.a. die Vertonungen der Gedichte von Georg Friedrich Daumer, zeichnen sich durch erotische Direktheit aus, wenn darin sinnliches Begehren und sexuelles Verlangen („Willst du, daß ich geh“ op. 71/4) sowie die körperliche Attraktivität der Frau besungen wird. Die Lieder handeln von nächtlicher Liebesglut und dem sehnlichen Wunsch, sich gegenseitig „himmlisches Genüge“ („Unbewegte, laue Luft“ op. 57/8) zu geben. Wenn Elisabeth von Herzogenberg dieses Lied in einem Brief an Brahms als „vielverkerzert“ (Kalbeck 1912, Bd. 1, S. 39) bezeichnete, lässt dies darauf schließen, dass das

Thematisieren von sexuellen Wünschen empörte und Kritik hervorrief.

Zu Beginn der „Magelone-Romanzen“ entwirft Brahms zunächst ein affirmatives Männer- und Frauenbild: Der Lebensentwurf des Ritters ist von Aktivität, Mut, Erfolg und Tapferkeit geprägt, während Magelone nach dem Verlust des geliebten Mannes in Passivität und Resignation versinkt und in treuer Liebe ihr Schicksal akzeptiert. Erst nachdem Peter sich von der verführerischen Liebe der ‚anderen‘ (orientalischen) Frau abwendet, findet er zur wahren, d.h. ehrbaren Liebe und damit zu Magelone zurück.

Mütterlichkeit als die höchste Form eines sinnerfüllten Frauenlebens im Sinne der bürgerlichen Geschlechterordnung wird von Brahms ebenfalls thematisiert und idealisiert. So setzt er im 5. Satz des „Deutschen Requiems“ op. 45 die besondere Emotionalität und Intensität der mütterlichen Zuwendung ein, um die trauernden Hinterbliebenen zu trösten („Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“). Auch im „Wiegenlied“ op. 49/4 verehrt Brahms die Frau in Erfüllung ihrer mütterlichen Pflichten. Brahms inszeniert hier eine häusliche Szene, in der die Volksliedmelodie des Wiegenliedes zur ‚natürlichen‘ Betätigung der Mutter erst durch die liebend verehrende und musikalisch komplexe Begleitmelodie des Mannes zum Kunstlied avanciert (vgl. Gerards 2010, S. 155–165; s. hierzu auch Bottge 2005).

Die Schilderung einer glücklichen Liebesbeziehung wie die in den „Magelone-Romanzen“ bleibt in den Klavierliedern von Brahms eher die Ausnahme (op. 63/5; op. 85/6; op. 91/5; op. 96/2). Man findet vielmehr einsam gebliebene, verlassene oder betrogene Frauen, deren Leben durch eine unglückliche Liebe zerstört ist. Bereits in seinem ersten Lied op. 3/1, „Liebestreu“ präsentiert Brahms eine verlassene Frau, die entgegen dem mütterlichen Rat ihre Liebe nicht aufgeben will. Die Musik macht sowohl die Unumstößlichkeit der festverankerten Treue der liebenden Frau als auch das damit verbundene Leid deutlich. Brahms zeichnet in seinen Klavierliedern Frauen- und Männerfiguren mit ihren Stärken und Schwächen, mit Fehlern und Ängsten, in ihrem Scheitern und Leiden, zuweilen auch in ihrem Glück. Er thematisiert neben den idealen Imaginationen auch das psychologisch Wahrscheinliche, das einen realistischen Zug in das Geschlechterverhältnis bringt. Auch seine Vorliebe für Gedichte mit erotisch-sinnlichem Inhalt ist kennzeichnend für diese Liebesauffassung: „Nur in einer gelungenen Synthese von geistiger und körperlicher Liebe gelingt die beglückende Liebesbeziehung. Damit fußt

Brahms in seiner Auffassung der Geschlechter sowohl auf frühromantischen Liebeskonzeptionen als auch auf den bürgerlichen Konzepten von Männlichkeit und Weiblichkeit seiner Zeit, die er um realistische Aspekte erweitert.“ (Gerards 2010, S. 196)

In der Brahms-Literatur wird der Großteil seiner Lieder (ab op. 32) als „Männerlieder“ bezeichnet. Philipp Spitta ist sogar der Auffassung, dass diese Lieder nur von Männern gesungen werden sollten: „Die Leidenschaft gräbt sich tiefer ein und rüttelt an den Grundfesten des Wesens. [...] An diesen Liedern hängen nicht Thränen, sondern Blutstropfen.“ (Spitta 1892, S. 405) Eine geschlechtsbezogene Interpretationsempfehlung gibt auch Theodor Billroth in einem Brief an Brahms, wenn er meint, dass die Lieder op. 69 „natürlich gesungen“ und nicht „vorgetragen“ werden sollen; „es sind Mädchenlieder, beim Spinnen zu singen, abends bei der Heimkehr, in der Dämmerung im Garten.“ (Brahms/Billroth 1991, S. 236; ausführlicher zu „Mädchenliedern“ vgl. Platt 2014) Die Empfehlung aus dem Brahms-Kreis, sogenannte „Männerlieder“ auch nur von Sängern und „Mädchen- bzw. Frauenlieder“ von Sängerinnen aufführen zu lassen, wirft Fragen nach dem Verhältnis von lyrischem Ich und der Subjektposition der singenden Person auf und wird im Kontext einer genderbezogenen Liedanalyse kontrovers diskutiert (s. hierzu u.a. die Ansätze von Solie 1992; Dame 1994, S. 148–151; Borchard 2007, S. 439–442; Gerards 2010, S. 84–91; Tunbridge 2010, S. 50–63).

Im Fall der Brahms-Lieder kommt hinzu, dass einige von ihnen aufgrund ihrer erotischen Anzüglichkeit („Unbewegte laue Luft“ op. 57/8) kritisiert (vgl. Kalbeck 1912, Bd. 1, S. 39), ihre Aufführung wie im Fall der „Sapphischen Ode“ op. 94/4 abgesetzt (vgl. Anonym 1904) oder den eigenen Töchtern vorenthalten wurden, wie Billroth an Hanslick bzgl. des Liedes „Mädchenfluch“ op. 69/9 schreibt, weil es „ein furchtbar sinnlich leidenschaftliches Lied“ sei (Brahms/Billroth 1991, S. 240). Man kann also davon ausgehen, dass das Klavierlied und seine genderrelevanten Inhalte in der damaligen Vortragspraxis in ihrer sozialisierenden Funktion durchaus wahrgenommen, interpretiert und entsprechend ausgewählt und auf- bzw. ausgeführt oder auch zensiert wurden.

Hamburger Frauenchor

Ein weiterer Aspekt verdient Beachtung: Im Sommer 1859 gründete Brahms den Hamburger Frauenchor und leitete ihn bis Mai 1861. Die Erfahrungen mit dem Chor gaben ihm Impulse für zahlreiche Chorwerke, vor allem für die eher seltene Besetzung mit Frauenstimmen (z.B.

opp. 12, 17, 27, 37, 44). Einige Kontakte zu Sängerinnen überdauerten das zweijährige Chor-Projekt. So widmete Brahms im Juli 1868 sein „Wiegenlied“ op. 49/4 Bertha Faber, geb. Porubszky, zur Geburt des zweiten Sohnes. Letztlich waren es die Forschungen zum Hamburger Frauenchor (publiziert 1952), die die amerikanische Musikwissenschaftlerin Sophie Drinker zu ihrer grundlegenden musiksoziologischen Studie „Women and music“ (1948) veranlassten, die wiederum als eine der Geburtsstunden der musikwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung gelten kann.

Instrumentalmusik

Die grundsätzliche Frage nach außermusikalischen Inhalten in ‚reiner‘ Instrumentalmusik (hier konkretisiert in der Frage nach Genderaspekten in der Instrumentalmusik von Johannes Brahms) eröffnet einen musikästhetischen Diskurs, der seit dem 19. Jahrhundert von der Kontroverse um Form- und Inhaltsästhetik geprägt ist. Geht man davon aus, dass auch Instrumentalmusik als eine kulturelle Praxis in gesellschaftliche Diskurse eingebunden ist, so impliziert dies ein Eingebundensein in den Geschlechterdiskurs.

Bis auf die Mitwirkung beim Manifest gegen die Neudeutsche Schule (1860) hat Brahms seine Position zu musikästhetischen Fragen nicht weiter erläutert. In Briefen an Freund_innen und Verleger deutet er jedoch mehrfach an, dass er in seiner Musik mehr als thematisch-motivische Arbeit betreiben oder formale Strukturen entwickeln wolle. So rezipiert er auf der einen Seite die Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ von Eduard Hanslick (1854) eher distanziert und ist auf der anderen Seite gegenüber poetischen Deutungen seiner Musik durchaus tolerant: Dass Joachim im letzten Satz der 3. Sinfonie von Brahms die Geschichte von Hero und Leander höre, war für ihn nachvollziehbar (vgl. Kalbeck 1976, Bd. 4, S. 11). Er selbst stellt einigen Werken Gedichte voran, verwendet Textierungen, Allusionen und eigene oder fremde Zitate sowie Ton- und Buchstabenchiffren (z.B. die Tonfolge f-a-e als Akronym für „frei-aber-einsam“ im Scherzo der „F-A-E-Sonate“ WoO2 oder im Finale der Klaviersonate f-Moll op. 5) (vgl. Heister 1997). Peter Gülke schätzt den poetischen Gehalt und die außermusikalischen Bezugnahmen in der Musik von Brahms folgendermaßen ein: „Biographische Chiffren, Kassiber allenthalben, darunter gewiß viele nie mehr auffindbare und lesbare, und oft [...] versteckt, verschlüsselt, vergraben in Strukturen“ (1989, S. 38). Einige Beispiele für die verschiedenen Bezugnahmen, die als Verweis auf den poetischen Gehalt

der Instrumentalmusik von Brahms aufgefasst werden können, sind im Folgenden zusammengestellt:

- □ Die Klaviersonate op. 1 C-Dur ist unterschrieben mit „Joh. Kreisler jun.“, dem literarischen Alter Ego von Brahms; dem 2. Satz ist ein altdeutsches Minnelied, dem 6/8-Intermezzo des Finales ein Gedicht von Robert Burns unterlegt.
 - □ Der 2. Satz der Klaviersonate op. 2 fis-Moll basiert auf dem Lied „Mir ist leide“ des Minnesängers Kraft von Toggenburg.
 - □ Dem 2. Satz der Klaviersonate op. 5 f-Moll ist das Gedicht „Junge Liebe“ von C.O. Sternau vorangestellt. Ab Takt 144 erinnert die Melodie an die Volksweise auf ein Gedicht von Wilhelm Hauff.
 - □ Die erste Klavierballade op. 10 enthält den Hinweis auf die „Edward-Ballade“ aus Herders „Stimmen der Völker“.
 - □ In der Violinsonate Nr. 1 op. 78 greift Brahms auf musikalische Motive aus seinem „Regenlied“ op. 59/3 zurück.
 - □ Die 10. Variation aus den „16 Variationen für Klavier über ein Thema von Robert Schumann“ op. 9 zitiert in der Coda ein Thema aus Clara Schumanns Romanze op. 3, das Schumann bereits in seinem op. 5 verarbeitet hatte.
 - □ Der 2. Satz des 1. Klavierkonzerts d-Moll op. 15 ist im Autograph zu Beginn mit „Benedictus, qui venit, in nomine Domini!“ textiert. In einem Brief an Clara Schumann schreibt Brahms, dass er „an einem sanften Porträt“ von ihr male (Litzmann 1927, Bd. 1, S. 198).
 - □ Das Streichsextett G-Dur op. 36 weist im 1. Satz ab Takt 162ff. ein Sogetto cavato, A-G-A-(D)-H-E, für Agathe von Siebold auf. Brahms soll dazu angemerkt haben: „Hier habe ich mich von meiner letzten Liebe frei gemacht.“ (Brahms, in: Geiringer 1974, S. 71) Dieses Motiv erscheint wieder im 10. Lied op. 44 als Melodiebeginn zu den Gedichtzeilen von Paul Heyse, in denen der Tod eines schönen Herzens beklagt wird, das zu heiß geliebt habe.
 - □ Die Drei Intermezzi op. 117 sind von Brahms als „Wiegenlieder meiner Schmerzen“ bezeichnet worden. Er stellte ihnen als Motto das „Wiegenlied einer unglücklichen Mutter“ voran.
- Zitate, Reminiszenzen, Allusionen, Textierungen sind in der Musik von Brahms allgegenwärtig. Lebensgeschichtliche Ereignisse und Kompositionsprozess sind eng miteinander verbunden: So sollen der 1. Satz des 1. Klavierkonzerts op. 15 mit dem Suizidversuch Robert Schumanns, das „Horntrio“ op. 40 (vgl. Thompson 1997) und das

„Deutsche Requiem“ op. 45 mit dem Tod der Mutter und auch Robert Schumanns in Verbindung stehen, die Alt-Rhapsodie op. 53 mit der unglücklichen Liebe zu Julie Schumann, die „Vier ernsten Gesänge“ op. 121 wiederum mit dem Tod ihm nahestehender Personen (Elisabeth von Herzogenberg, seine Schwester Elise Brahms, Theodor Billroth, Hans von Bülow, Philipp Spitta und Clara Schumann). Musik ist für Brahms in ihrer formalen Gestaltung Trägerin von Botschaften oder Ausdruck von Gefühlen, denn sie „sagt immer mehr als meine Worte“ (Brahms in einem Brief an Clara Schumann vom 7.2.1855, in: Litzmann 1927, Bd. 1, S. 75). Weil aber Musik kein diskursives, sondern ein präsentatives Zeichensystem darstellt (Langer 1984, S. 204–240), lässt sich der Bedeutungsgehalt von Musik mittels Analyse des Entstehungskontextes, der biographischen und musikalischen Bezugnahmen in Relation zu den musikstrukturellen Erscheinungsformen annäherungsweise erschließen. An die Stelle einer spekulativen (Über-)Interpretation von Gender-Konnotationen in ‚reiner‘ Instrumentalmusik sollte eine Argumentation treten, die im musikalischen Material eines konkreten Werks gründet und überprüfbare Analyse- und Interpretationskriterien kontextgebunden anwendet. Für das Adagio aus dem 1. Klavierkonzert op. 15 konnte so gezeigt werden, dass Brahms Clara Schumann in einem von ihm im Briefwechsel angekündigten musikalischen Porträt (Brief vom 30.12.1856, in: Litzmann 1927, Bd. 1, S. 198) als eine ideale Frau zeichnet. Dazu setzt er musikalische Mittel und semantische Spuren ein, die mit ‚typisch weiblichen‘ Eigenschaften korrelieren (vgl. Gerards 2010, S. 224–247) – unabhängig davon, ob Clara Schumann tatsächlich diese Eigenschaften besaß.

Widmungen

Insgesamt für 31 seiner 122 Werke mit Opus-Zahl (25 Prozent) sprach Brahms offizielle Widmungen aus, die v.a. Einzelpersonen, Freund_innen und Bekannte adressierten, wovon wiederum die Mehrzahl Männer (61 Prozent) waren. Daneben gibt es persönliche handschriftliche Widmungen, Autographe und Albumblätter, von denen Clara Schumann die meisten erhielt. Ebenso wie Joseph Joachim (op. 1 und op. 77) waren ihr zwei Werke offiziell gewidmet, nämlich die Klaviersonate op. 2 sowie die „16 Variationen für Klavier über ein Thema von Robert Schumann“ op. 9. Hier kann die Widmung als ein „hermeneutischer Schlüssel im Sinne einer biographischen Interpretation“ (Sandberger 2011, S. 13; vgl. Klassen 1983; Danuser 1984) verstanden werden. Eine aus-

fürliche Analyse der ggf. mit den offiziellen und privaten Widmungen verbunden Gender-Bezüge steht noch aus.

Zeitgenössische Rezeption

Um die kulturelle Verflechtung von Musik in gesellschaftliche Diskurse aufzuzeigen, bieten die Deutungen und Interpretationen von Hörer_innen, Musikschriftsteller_innen und -wissenschaftler_innen einen Einblick in Begriffs- und Themenfelder, die bei der Rezeption und beim Schreiben über Musik aufgerufen werden. Anhand der zeitgenössischen Rezeption der Musik von Brahms lässt sich zeigen, dass diese von Gender-Assoziationen und geschlechterdichotomen Implikationen beeinflusst ist. Als Quellenmaterial bieten sich Briefe, Konzertkritiken, Biographien und Konzertführer an.

Briefwechsel

Im privaten Briefwechsel von Johannes Brahms mit Joseph Joachim, Elisabeth von Herzogenberg sowie mit Clara Schumann finden sich Beispiele, wie diese Personen, deren Urteil Brahms sehr wichtig war, seine Musik verstanden und verbalisiert haben, zum Teil mit Formulierungen, die auf eine genderkonnotierte Bedeutungsgenerierung hinweisen:

- □ Joachim hört im Finale der 3. Sinfonie op. 90 im zweiten Thema (ab Takt 52) Leander als den „kühne[n], brave[n] Schwimmer, [...], rüstig, heldenhaft [...].“ (Moser 1974, S. 212)
- □ Für Joachim ist die vierte Variation aus den Klaviervariationen op. 9, gewidmet Clara Schumann, „so rein, so keusch. Man hört die Dedikation durch!“ In der sechsten Variation tritt „ein stattlicher Staatsmann prunkhaft in eine Gesellschaft [...]“ (Moser 1921, S. 48ff).
- □ Im Klavierquintett op. 34 sieht Joachim „ein Stück von tiefster Bedeutung, voll männlicher Kraft und schwungvoller Gestaltung“ (Moser 1921, S. 324).
- □ Am Streichquintett Nr. 1 F-Dur op. 88 fasziniert Joachim der „männlich heiter[e] Ernst des ersten Satzes“ (Moser 1974, S. 307f.).

Betrachtet man die musikstrukturellen Eigenschaften der ‚männlich‘ konnotierten Sätze, dann fallen folgende Merkmale auf: punktierte, aufwärts strebende Melodik, Dreiklangsbrechungen, Dynamik im Forte-Bereich, Dynamisierungen, Stauungen (Beschleunigungen, die von einer Fermate gestoppt werden, z.B. Takt 1 bis 4 im 1. Satz von op. 34) und klangliche Kontraste (vgl. Gerards 2010, S. 268).

Clara Schumann beschreibt in ihren Briefen an Brahms

seine Musik häufig als Naturerlebnisse wie Sonnenaufgang, Verweilen unter Bäumen, Waldleben oder rankende Schlingpflanzen. Im Klavierquartett op. 34 hört sie eine tragische Geschichte und den dritten Satz der Violinsonate op. 108 vergleicht sie mit einem jungen Mädchen, das mit ihrem Liebsten flirtet (Litzmann 1927, Bd. 2, S. 367f.). Auch Elisabeth von Herzogenberg zieht Naturvergleiche heran, um die Musik von Brahms zu beschreiben (Insel aus traumhaftem Meer, Wandeln in idealer Landschaft bei Sonnenuntergang; vgl. Kalbeck 1912, Bd. 2, S. 103 und S. 116). Während Clara Schumann an keiner Stelle die Musik von Brahms explizit als männlich beschreibt, greift Elisabeth von Herzogenberg an einer Stelle auf dieses Adjektiv zurück, um die 4. Sinfonie op. 98 von Brahms zu charakterisieren. Konkret hat es ihr die Durchführung im 1. Satz „in ihrer Gedrungenheit und Männlichkeit“ angetan (Kalbeck 1912, Bd. 2, 82f.). In den drei genannten Briefwechseln wird insgesamt eher vorsichtig und andeutend mit Poetisierungen der Musik umgegangen. Die beiden Briefeschreiberinnen verzichteten weitestgehend auf Genderkonnotationen. Festzustellen ist auch, dass niemand das von Susan McClary (1993) als virulent eingeschätzte narrative Schema eines männlichen ersten und weiblichen zweiten Themas der Sonatenhauptsatzform (gemäß der Musiklehre von Adolph Bernhard Marx) aufgreift.

Konzertkritiken und Werkbesprechungen

Im öffentlichen Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts bedienen Konzertkritiken, Werkbesprechungen, Konzertführer und Biographien das Interesse des Publikums an Informationen und Kommunikation über Musik. Selbst Eduard Hanslick, der in seiner musikästhetischen Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ (1854) den Inhalt der Musik als „tönend bewegte Formen“ beschrieben und sich gegen eine „verrottete Gefühlsästhetik“ ausgesprochen hat, benutzt in seinen Werkbesprechungen Genderkonnotationen – hier ein paar Beispiele zu Werken von Brahms:

- □ Im 1. Satz der 1. Sinfonie hört Hanslick leidenschaftliches Pathos und faustisches Ringen, ebenso wie Kühnheit und Originalität und einen männlich hohen Ernst (Hanslick 1896, S. 166, 168).
- □ Der Charakter der 2. Sinfonie wird als „ruhige, ebenso milde als männliche Heiterkeit“ beschrieben (ebd., S. 255).
- □ Die 3. Sinfonie besitzt ihm zufolge eine selbstbewusste, tatenfrohe Kraft und ist heroisch ohne kriegerischen Beigeschmack (ebd., S. 362f).

•□Im Violinkonzert op. 77 D-Dur sieht Hanslick ein „Werk von hohem, starkem Wuchs, dabei von jener ruhigen, echt männlichen Heiterkeit“ (Hanslick 1972, S. 287).

Eine Werkbesprechung der Musik von Brahms beschränkt sich auch bei Hanslick nicht auf das Nachzeichnen musikalischer Formverläufe, sondern mit Begriffen, Adjektiven, Metaphern und Assoziationen soll der musikalische Gehalt eingefangen und dem Publikum mitgeteilt werden (vgl. ausführlicher Gerards 2013; Bick 2014). Dazu gehört bezeichnenderweise die im Begriff der Männlichkeit implizierte Bedeutung, der vor allem die hohe Qualität der Musik normativ untermauern soll. Schon zu Brahms' Lebzeiten erscheinen Biographien, in denen sich bei Werkbeschreibungen Gender-Konnotationen finden, u.a. von La Mara (1875), Louis Köhler (1880), Bernhard Vogel (1888), Emil Krause (1892), Philipp Spitta (1892), kurz nach Brahms' Tod von Julius Spengel (1898), Heinrich Reimann (1898) und ab 1903 die monumentale Brahms-Biographie von Max Kalbeck (Reprint 1976), die einen krönenden Abschluss der ersten Phase der Brahms-Biographik darstellt – auch in Bezug auf poetisierende Interpretationen mit ausführlichen Narrativierungen auf der Basis der Geschlechtertypologie des 19. Jahrhunderts – hier ein paar Beispiele:

•□1. Satz der 3. Sinfonie op. 90: Der Held (1. Thema) begegnet einer schönen Frau (2. Thema), die ihn mit ihren körperlichen Reizen verführen möchte (Kalbeck 1976, Bd. 3, S. 387–390).

•□Hauptthema des 1. Satzes der 4. Sinfonie op. 98: Eine Sirene umgarnt den Helden (2. Thema) und will „ihm das Blut aus den Adern“ trinken (Kalbeck 1976, Bd. 3, S. 464–466). Weitere mythologische Figuren finden sich auch in den anderen Sätzen der Sinfonie (Helena, Cäcilia Metella, edle Römerin, Faschingstreiben, Arlecchino und Colombina, Totentanz).

•□Das Adagio der Cellosone Nr. 2 F-Dur op. 99 schildert die erschütternden Erlebnisse einer „Mannesseele, die zu stolz ist, um einer unwürdigen Leidenschaft nachzugeben.“ (Kalbeck 1976, Bd. 4, S. 34)

•□Ballade g-Moll, Nr. 3 der Klavierstücke op. 118: Ein unbeugsamer, männlicher Held vernimmt einen leisen Mahnruf „wie die beschwichtigende Stimme eines liebenden Weibes“, verbleibt aber in seinem finsternen Trotz (Kalbeck 1976, Bd. 4, S. 295).

In den Narrativierungen von Kalbeck finden sich Topoi aus dem Geschlechterdiskurs der Jahrhundertwende, wonach der Mann trotzig, stark, leidenschaftlich, stolz und kämpferisch seinen Lebensauftrag erfüllt. Die Rolle der

Frau ist entweder die der *Femme fatale* oder der *Femme fragile*.

Konzertführer

Auch die Konzertführer-Literatur der Zeit ist von diesen Themenfeldern durchzogen, was sich anhand des „Führers durch den Konzertsaal“ von Hermann Kretzschmar (erschieden zwischen 1887 und 1890) am Beispiel der Rezeption der Brahms-Sinfonien zeigen lässt. Während die 1. und 2. Sinfonie im Sinne einer philosophischen Grundaussage über die Sinnhaftigkeit menschlichen Lebens interpretiert werden und damit kaum explizite Genderkonnotationen enthalten sind, personifiziert Kretzschmar in der 3. und 4. Sinfonie musikalische Motive und Formverläufe mit männlichen und weiblichen Protagonist_innen (3. Sinfonie: Der Held im Kampf gegen harte Gegner muss sich den Versuchungen durch eine Dalila-Figur erwehren; 4. Sinfonie: Ritterbilder). Die hermeneutischen Analysen von Kretzschmar machen deutlich, dass die musikalische Rezeption in den gesellschaftlich-kulturellen Kontext der Zeit, wozu insbesondere auch der Geschlechterdiskurs und das damit verbundene Denken über Männlichkeit und Weiblichkeit gehörten, eingebettet war (vgl. Gerards 2010, S. 313).

Die Beispiele zeigen, dass Brahms' Musik von den Hörer_innen und Musikschriftsteller_innen anthropomorph interpretiert wird. In den assoziierten Geschichten zur Musik treten Personen auf, die geschlechtlich bestimmbar sind: Hero und Leander, Dalila, Faust, Ritter, Helden, Mädchen, Sirenen und Nixen. Dabei werden markante, dynamische Motive als männliche Figuren und lyrische, leise Passagen als weibliche Figuren oder als weiche Regungen des männlichen Herzens aufgefasst. Die Beispiele zeigen auch, dass Musik insbesondere von männlichen Autoren aus einer androzentrischen Perspektive gedeutet wird. Die Hauptfigur der musikalischen Handlung ist in den meisten Fällen männlichen Geschlechts, weibliche Figuren spielen nur eine Nebenrolle. Ein narratives Schema im Sinne eines anthropomorphen Handlungsgeschehens ist für die Rezeption durch Autorinnen (Clara Schumann, Elisabeth von Herzogenberg, La Mara, Florence May) nicht auszumachen (Ausnahme: das flirtende Mädchen in der Rezeption des 3. Satzes der Violinsonate op. 108 durch Clara Schumann). Die Rezipientinnen scheinen die Musik von Brahms eher als Erleben von Naturphänomenen zu deuten.

Ein weiterer Aspekt verdient Beachtung: Um den Personalstil von Brahms zu charakterisieren, unternimmt

Hanslick einen genderkonnotierten Vergleich, indem er unter Bezugnahme auf Beethoven die Musik von Brahms in Relation zu der von Schubert setzt: „Allein während Schubert das Weiche, Mädchenhafte (nach Schumanns Ausdruck) das ‚provenzalische Element‘ Beethovens selbständig weitergebildet hat, hält sich Brahms an die männliche, pathetische Seite, an das germanische Element des Meisters.“ (Hanslick 1896, S. 111) Hervorzuheben ist an diesem Zitat die Verknüpfung von musikalischer Genderkodierung mit kulturellen Zuschreibungen. Weiblich-sinnliche Musik à la Schubert wird dem südländisch-provenzalischen Kulturkreis zugeschlagen, wohingegen die Musik von Brahms in ihrem kraftvollen und männlich-logischen Grundzug die nordisch-germanischen Werte des deutsch-nationalen Kulturkreises enthalte. Marcia Citron formuliert bezüglich der Verknüpfung von Männlichkeit und Nationalismus für die Brahmsrezeption folgende These: „In diesem Zusammenhang fällt auf, dass Brahms’ Sinfonien alle ‚nach‘ der Reichsgründung 1871 entstanden sind. Bedeutet dies, dass sie die ‚vollendete männliche‘ Entwicklung und den Sieg über die ‚weiblichen‘ Sinfonien der romantischen Vorgänger darstellen? [...] Indem Hanslick eine verlockende Trinität von Brahms’ Sinfonie, nationaler Einheit und ‚männlicher‘ Vollendung konstruiert, drückt ihm zufolge die ‚Männlichkeit‘ der ersten Sinfonie auch die Kraft der neuen deutschen Nation aus.“ (Citron 2009, S. 364)

Anhand der zeitgenössischen Rezeption der Werke von Brahms wird deutlich, dass Genderkonnotationen in den musikalischen Diskurs einfließen, um Musik qualitativ zu bewerten (‚männlich‘ / ‚weiblich‘) und anhand von Narrativierungen den musikalischen Verlauf zu erläutern. Dieser Diskurs wird aus einer androzentrischen Perspektive geführt, indem vornehmlich männliche Autoren Geschichten in die Musik hinein interpretieren, in denen ein männlicher Held und dessen Abenteuer inklusive weibliche Verführerinnen im Fokus stehen. In diesem Plot werden entlang des narrativierten Verlaufs eines Musikstücks Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit konstruiert. Inhalte des Geschlechterdiskurses fließen in den Musikdiskurs ein, und es ist davon auszugehen, dass die narrativierten Inhalte der öffentlichen Musikrezeption auf den Geschlechterdiskurs zurückwirken: Musik- und Geschlechterdiskurs stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander.

Rezeption

Bis in die 1990er Jahre stand in der wissenschaftlichen Brahms-Literatur unter Genderaspekten vor allem das

Thema „Brahms und die Frauen“ im Fokus, zum Teil mit eher anekdotischem als mit wissenschaftlich-analytischem Fokus (s. Literaturangaben weiter unten). In jeder Brahms-Biographie wird sein Verhältnis zu Frauen im Allgemeinen und zu Clara Schumann im Besonderen beschrieben. So schreibt Constantin Floros (1997, S. 26): „Man muss es unterstreichen: Er [Brahms] fühlte sich zu schönen, sensiblen und intelligenten Frauen hingezogen. Sie ließen ihn keineswegs kalt.“

In den 1990er Jahren gab es erste Ansätze, sich mit Leben und Werk von Johannes Brahms unter Genderaspekten zu beschäftigen.

Susan McClary hat 1993 in einem grundlegenden Aufsatz anhand der 3. Sinfonie von Johannes Brahms ihre These eines narrativen Schemas in absoluter Musik entwickelt, die wiederum Ausgangspunkt für die kritische Auseinandersetzung mit den Methoden einer feministischen bzw. genderreflexiven Analyse von Musik war. McClary beschreibt auf der Basis der Sonatenhauptsatzform und der von Adolph Bernhard Marx etablierten Formulierung eines ersten männlichen und eines zweiten weiblichen Themas ein narratives Schema, das sie auf die 3. Sinfonie von Brahms anwendet – mit folgendem Ergebnis: Die Sinfonie thematisiere ein ödipales Dilemma, nämlich den archetypischen Kampf des rebellierenden Sohnes gegen das konventionelle Gesetz des Vaters (1993, S. 340). Ebenfalls 1993 hat Robert Fink eine psycho-hermeneutische Analyse der 1. Sinfonie von Brahms vorgenommen und eine Verbindung zu Brahms’ komplizierter Liebesbeziehung mit Clara Schumann gezogen, die er als ödipales Dreieck und als eine lebenslange Neurose bezeichnet (1993, S. 99f.). Dass man auf der Basis des narrativen Schemas von McClary, aber unter Einbeziehung weiterer soziokultureller und biographischer Kontexte am Beispiel der 3. Sinfonie zu einer anderen Interpretation kommen kann (vgl. Gerards 2005), macht das methodische Problem einer genderzentrierten Analyse absoluter Musik deutlich und kann hier nicht weiter verfolgt werden. Grundsätzlich sollte jedoch methodische Vorsicht geboten sein, wenn psychoanalytische Fachbegriffe im musikwissenschaftlichen Kontext auf biographische Fakten bereits verstorbener Künstler_innen oder gar auf musikanalytische Ergebnisse übertragen werden.

In der deutschsprachigen Brahms-Forschung haben spezifisch feministische und genderreflexive Forschungsansätze bisher wenig Berücksichtigung gefunden (Ausnahme: Gerards 2010), wohingegen seit den 1990er Jahren vereinzelte Arbeiten aus der anglo-amerikanischen New Musicology mit einem an den Cultural Studies orientier-

ten Forschungsansatz auch genderreflexive Perspektiven auf die Musik von Johannes Brahms einfließen lassen (z.B. Hull 1990; Parmer 1996; Knapp 1997; Thompson 1997; Daverio 2002; Citron 2009; Hamilton, Loges 2014).

Neben wissenschaftlichen Arbeiten sind künstlerische Auseinandersetzungen mit Leben und Werk von Johannes Brahms zu nennen, hier an erster Stelle die „Brahmsphantasie“ von Max Klinger (1894) und daneben Filme über Clara und Robert Schumann, in denen Brahms als Figur auftritt (z.B. „Geliebte Clara“ aus dem Jahr 2008 von Helma Sanders-Brahms), oder künstlerische Adaptionen wie der Film von János Darvas „Wären nicht die Frauen. Dr. Brahms, Johannes Brahms“ (1997; engl. Titel „But for women“). Eine Analyse dieser Arbeiten unter Gender-Aspekten steht noch aus.

Repertoire

Renate und Kurt Hofmann (2006) haben das Wirken von Brahms als Interpret in einer eher allgemein ausgerichteten Publikation beleuchtet. Das Repertoire von Brahms als Pianist und Dirigent ist bisher noch nicht auf Genderaspekte untersucht worden.

Quellen

Boyer, Thomas. Brahms as Count Peter of Provence. A Psychosexual Interpretation of the Magelone Poetry. In: *The Musical Quarterly*, 67. Jg. 1980. S. 262–286.

Citron, Marcia J. Männlichkeit, Nationalismus und musikpolitische Diskurse. Die Bedeutung von Gender in der Brahmsrezeption. In: *History / Herstory. Alternative Musikgeschichten*. Annette Kreuztizer-Herr und Katrin Losleben (Hg.) (= *Musik-Kultur-Gender*, Bd. 5). Köln [u.a.] 2009. S. 352–374.

Drinker, Sophie. Brahms and his Women's Choruses. *Merion* 1952.

Fink, Robert. Desire, Repression, and Brahms' First Symphony. In: *repercussions*, 2. Jg. Nr. 1/1993. S. 75–103.

Gerards, Marion. Anmerkungen zum Frauen- und Männerbild in den Texten der Klavierlieder und in den „Schatzkästlein“ von Johannes Brahms. In: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann (Hg.). (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik; Bd. 3). Herbolzheim 2002. S. 155–164.

Gerards, Marion. Narrative Programme und Geschlechteridentität in der 3. Sinfonie von Johannes Brahms. Zum Problem einer genderzentrierten Interpretation absoluter Musik. In: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 8. Jg. 2005. Online unter <http://www.europaeische-musikwissenschaft.eu/2005-8-jahrgang/> [04.01.2017].

Gerards, Marion. Frauenliebe – Männerleben. Die Musik von Johannes Brahms und der Geschlechterdiskurs im 19. Jahrhundert (= *Musik-Kultur-Gender*; Bd. 8), Köln [u.a.] 2010.

Gerards, Marion. „Faust und Hamlet in Einer Person.“ The Musical Writings of Eduard Hanslick as Part of the Gender Discourse in the Late Nineteenth Century. In: *Rethinking Hanslick. Music, Formalism, and Expression*. Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx (Hg.). Rochester 2013. S. 212–235.

McClary, Susan. Narrative Agendas in ‚Absolute‘ Music. Identity and Difference in Brahms's Third Symphony. In: *Musicology and difference. Gender and sexuality in music scholarship*. Ruth A. Solie (Hg.). Berkeley 1993. S. 326–344.

Platt, Heather. The Construction of Gender and Mores in Brahms's Mädchenlieder. In: *Brahms in the Home and the Concert Hall. Between Private and Public Performance*, Katy Hamilton und Natasha Loges (Hg.). Cambridge 2014. S. 256–278.

Thompson, Christopher K. Re-forming Brahms. Sonata Form and the Horn Trio, op. 40. In: *Indiana Theory Review*. 18. Jg. 1/1997. S. 65–95.

Brahms und die Frauen

Henning, Laura. Die Freundschaft Clara Schumanns mit Johannes Brahms. Zürich 1952.

Hitschmann, Eduard. Johannes Brahms und die Frauen. In: *Psychoanalytische Bewegung*. 5. Jg. 1933. S. 97–129.

Huschke, Konrad. Frauen um Brahms. Karlsruhe o.J. [1936].

Klassen, Janina. Artikel „Clara Schumann“, in: MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 8.12.2008

URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Clara_Schumann [02.06.2017].

Kohlweyer, Gerhard. Agnes Stavenhagen. Weimarer Primadonna zwischen Johannes Brahms und Richard Strauss. Weimar 2007.

Küntzel, Hans. Brahms in Göttingen. Mit Erinnerungen von Agathe Schütte, geb. von Siebold (= Göttingensia, Bd. 2). Göttingen 1985.

Küntzel, Hans. „Aber Fesseln tragen kann ich nicht“. Johannes Brahms und Agathe von Siebold. Göttingen 2003.

Michelmann, Emil. Agathe von Siebold. Johannes Brahms' Jugendliebe. 2. neubearb. und erweiterte Aufl. Stuttgart, Berlin 1930.

Ruhbaum, Antje. Elisabeth von Herzogenberg (1857–1892). Salon – Mäzenatentum – Musikförderung. Herbolzheim 2008.

Ruhbaum, Antje. Artikel „Elisabeth von Herzogenberg“, in: MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 26.5.2004. URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Elisabeth_von_Herzogenberg [02.06.2017].

Schemann, Bertha. Drei Frauen um Johannes Brahms. Ein Gedenkwort zu seinem 50. Todestag. Berlin 1948.

Mehr zu Quellen

Literaturverzeichnis komplett:

Anonym. Der unsittliche Brahms. In: Signale für die musikalische Welt, 22. Jg. 1904, S. 269.

Bick, Martina. Artikel „Eduard Hanslick“. In: MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen. Beatrix Borchard und Nina Noeske (Hg.), Stand: 27.02.2014, <http://mugi.hfmt-ham->

[burg.de/artikel/Eduard_Hanslick](http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Eduard_Hanslick) (02.06.2017).

Borchard, Beatrix. Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 5). 2. Aufl. Wien, Köln, Weimar 2007.

Borchard, Beatrix. „Brahms – 3 Lieder“. Amalie Joachim als Brahms-Interpretin. In: Brahms-Studien, Bd. 15/2008, S. 89–110.

Bottge, Karen. Brahms's „Wiegenlied“ and the Maternal Voice. In: 19th-Century Music, 28. Jg. 3/2005, S. 185–213.

Boyer, Thomas. Brahms as Count Peter of Provence. A Psychosexual Interpretation of the Magelone Poetry. In: The Musical Quarterly, 67. Jg. 1980. S. 262–286.

Brahms, Johannes, Billroth, Theodor. Billroth und Brahms im Briefwechsel. Repr. der Orig.-Ausg. von 1935. Berlin, Wien 1991.

Citron, Marcia J. Männlichkeit, Nationalismus und musikpolitische Diskurse. Die Bedeutung von Gender in der Brahmsrezeption. In: History / Herstory. Alternative Musikgeschichten. Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben (Hg.) (= Musik-Kultur-Gender, Bd. 5). Köln [u.a.] 2009. S. 352–374.

Connell, Robert W. Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten (=Geschlecht & Gesellschaft, Bd. 8). 3. Aufl. Wiesbaden 2006.

Dame, Joke Elisabeth Johanna. Het zingend lichaam. Betekenissen van de stem in westerse vocale muziek. Kampen 1994.

Danuser, Hermann. Aspekte einer Hommage-Komposition. Zu Brahms' Schumann-Variationen op. 9. In: Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 28). Friedhelm Krummacher und Wolfgang Steinbeck (Hg.), Kassel [u. a.] 1984. S. 91–106.

Daverio, John. Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms. Oxford [u.a.] 2002.

Drinker, Sophie. Music and Women. The Story of Women and their Relation to Music. New York 1948.

- Drinker, Sophie. Brahms and his Women's Choruses. Merion 1952.
- Fink, Robert. Desire, Repression, and Brahms' First Symphony. In: *repercussions*, 2. Jg. Nr. 1/1993. S. 75–103.
- Floros, Constantin. Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts. In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 2 / 1977. S. 7–62.
- Floros, Constantin. Johannes Brahms. ‚Frei, aber einsam‘. Ein Leben für eine poetische Musik. Zürich, Hamburg 1997.
- Foucault, Michel. Über sich selbst schreiben. In: *Ders. Schriften zur Literatur* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1675). Daniel Defert [u. a.] (Hg.). Frankfurt/M. 2003. S. 350–367.
- Geiringer, Karl. Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen. Kassel [u.a.] 1974.
- Gerards, Marion. Anmerkungen zum Frauen- und Männerbild in den Texten der Klavierlieder und in den „Schatzkästlein“ von Johannes Brahms. In: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann (Hg.). (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 3). Herbolzheim 2002. S. 155–164.
- Gerards, Marion. Narrative Programme und Geschlechteridentität in der 3. Sinfonie von Johannes Brahms. Zum Problem einer genderzentrierten Interpretation absoluter Musik. In: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 8. Jg. 2005. online unter <http://www.europaeische-musikwissenschaft.eu/2005-8-jahrgang/> [04.01.2017].
- Gerards, Marion. Frauenliebe – Männerleben. Die Musik von Johannes Brahms und der Geschlechterdiskurs im 19. Jahrhundert (= *Musik–Kultur–Gender*, Bd. 8). Köln [u.a.] 2010.
- Gerards, Marion. „Faust und Hamlet in Einer Person.“ The Musical Writings of Eduard Hanslick as Part of the Gender Discourse in the Late Nineteenth Century. In: *Rethinking Hanslick. Music, Formalism, and Expression*. Nicole Grimes, Siobhán Donovan und Wolfgang Marx (Hg.). Rochester 2013. S. 212–235.
- Gülke, Peter. Brahms – Bruckner. Zwei Studien. Kassel, Basel 1989.
- Hamilton, Katy, Loges, Natasha (Hg.). Brahms in the Home and the Concert Hall. Between Private and Public Performance, Cambridge 2014.
- Hanslick, Eduard. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 21. Aufl. Wiesbaden 1989 [1. Aufl. 1854].
- Hanslick, Eduard. Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870–1885. Kritiken von Eduard Hanslick. 3. Aufl. Berlin 1896 [Erstausg. 1886].
- Hanslick, Eduard. Musikkritiken. Lothar Fahlbusch (Hg.) Leipzig 1972.
- Heister, Hanns-Werner. Enthüllen und Zudecken. Zu Brahms' Semantisierungsverfahren. In: *Johannes Brahms oder Die Relativierung der ‚absoluten Musik‘* (= *Zwischen/Töne*, Bd. 5). Hanns-Werner Heister (Hg.). Hamburg 1997. S. 7–35.
- Henning, Laura. Die Freundschaft Clara Schumanns mit Johannes Brahms. Zürich 1952.
- Hitschmann Eduard. Johannes Brahms und die Frauen. In: *Psychoanalytische Bewegung*. 5. Jg. 1933. S. 97–129.
- Hofmann, Renate und Kurt. Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret. Tutzing 2006.
- Honegger, Claudia. Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850. Frankfurt/M., New York 1991.
- Hull, Kenneth Ross. Brahms the Allusive. Extra-Compositional Reference in the Instrumental Music of Johannes Brahms. Ann Arbor, Mich. 1991.
- Huschke, Konrad. Frauen um Brahms. Karlsruhe o.J. [1936].
- Kalbeck, Max (Hg.). Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, 2 Bde. (= *Johannes Brahms-Briefwechsel*, Bd. 1–2). 3., durchges. Aufl. Berlin 1912.

Kalbeck, Max. Johannes Brahms. 4 Bde. Repr. Tutzing 1976.

Klassen, Janina. „Recht Brahms, ernst und humoristisch“. Noch ein paar Bemerkungen zu Johannes Brahms und Clara Schumann. In: Brahms-Phantasien. Johannes Brahms – Bildwelt, Musik, Leben. Jens Christian Jensen (Hg.). Kiel 1983. S. 7–10.

Klassen, Janina (1992): Johannes Brahms. Werke für den Hamburger Frauenchor, in: Stephan, Inge / Winter, Hans-Gerd (Hg.): „Heil über dir, Harmonia“. Hamburg im 19. Jahrhundert. Kultur, Geschichte, Politik, Hamburg, Dölling und Galitz. S. 177–199.

Klassen, Janina. Artikel „Clara Schumann“, in: MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 8.12.2008
URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Clara_Schumann [02.06.2017].

Knapp, Raymond. Brahms and the Challenge of the Symphony. Stuyvesant, NY 1997.

Köhler, Louis. Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte. Hannover 1880.

Kohlweyer, Gerhard. Agnes Stavenhagen. Weimarer Primadonna zwischen Johannes Brahms und Richard Strauss. Weimar 2007.

Krause, Emil. Johannes Brahms in seinen Werken. Eine Studie mit Verzeichnissen sämtlicher Instrumental- und Vokalkompositionen. Hamburg 1892.

Krebs, Carl (Hg.). Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern zusammengetragen durch Johannes Brahms. Berlin 1909.

Küntzel, Hans. Brahms in Göttingen. Mit Erinnerungen von Agathe Schütte, geb. von Siebold (= Gottingensia, Bd. 2). Göttingen 1985.

Küntzel, Hans. „Aber Fesseln tragen kann ich nicht“. Johannes Brahms und Agathe von Siebold. Göttingen 2003.

Langer, Susanne K. Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt/M. 1984.

Litzmann, Berthold (Hg.). Clara Schumann, Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853–1896, 2 Bde. Leipzig 1927.

MacClary, Susan. Narrative Agendas in ‚Absolute‘ Music. Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony. In: Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship. Ruth A. Solie (Hg.). Berkeley 1993. S. 326–344.

Mara, La. Musikalische Studienköpfe aus der Jüngstvergangenheit und Gegenwart. Charakterzeichnungen von Moscheles, David, Henselt, Franz, Rubinstein, Brahms, Tausig, nebst den Verzeichnissen ihrer Werke (= Musikalische Studienköpfe, Bd. 3). Leipzig 1875.

May, Florence. Johannes Brahms. Die Geschichte seines Lebens. 2 Teile in einem Band. Mit Brahms-Deutungen des 20. Jahrhunderts und einem Schlapplattenverzeichnis. München 1983 [OA London 1905].

Michelmann, Emil. Agathe von Siebold. Johannes Brahms’ Jugendliebe. 2. neubearb. und erweiterte Aufl. Stuttgart, Berlin 1930.

Morik, Werner. Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied. Tutzing 1969.

Moser, Andreas (Hg.). Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim Bd. 1 (= Brahms-Briefwechsel, Bd. 5). 3., durchges. und verm. Aufl. Berlin 1921.

Moser, Andreas (Hg.). Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, Bd. 2 (= Brahms-Briefwechsel, Bd. 6), 2., durchges. und verm. Aufl. Berlin 1908; Repr. Tutzing 1974.

Parmer, Dillon Ravindra Rudolph. Brahms the Programmatic? A Critical Assessment. Ann Arbor, Mich. 1996.

Platt, Heather. The Construction of Gender and Mores in Brahms’s Mädchenlieder. In: Brahms in the Home and the Concert Hall. Between Private and Public Performance, Katy Hamilton und Natasha Loges (Hg.). Cambridge 2014. S. 256–278.

Reimann, Heinrich. Johannes Brahms. Berlin 1898.

Ruhbaum, Antje. Elisabeth von Herzogenberg (1857–1892). Salon – Mäzenatentum – Musikförderung. Herbolzheim 2008.

Ruhbaum, Antje. Artikel „Elisabeth von Herzogenberg“, in: MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 26.5.2004. URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Elisabeth_von_Herzogenberg [02.06.2017].

Sandberger, Wolfgang. Johannes Brahms – Beziehungszauber, in: Beziehungszauber. Johannes Brahms – Widmungen, Werke, Weggefährten (= Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck, Bd. 5). Wolfgang Sandberger und Stefan Weymar (Hg.). München 2011. S. 9–12.

Schemann, Bertha. Drei Frauen um Johannes Brahms. Ein Gedenkwort zu seinem 50. Todestag. Berlin 1948.

Schumann, Robert. Neue Bahnen. In: Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 39, Nr. 18/1853. S. 185f.

Smyth, Ethel. Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin. Eva Rieger (Hg.). Kassel, Basel 1988.

Solie, Ruth A. Whose Life? The Gendered Self in Schumann's Frauenliebe Songs. In: Music and Text. Critical Inquiries. Cambridge, New York 1992. S. 219–240.

Spengel, Julius. Johannes Brahms. Charakterstudie. Hamburg 1898.

Spitta, Philipp. Johannes Brahms. In: Ders.: Zur Musik. Sechzehn Aufsätze. Berlin 1892. S. 387–427.

Thompson, Christopher K. Re-forming Brahms. Sonata Form and the Horn Trio, op. 40. In: Indiana Theory Review. 18. Jg. 1/1997. S. 65–95.

Tunbridge, Laura. The song cycle. Cambridge 2010.

Vogel, Bernhard. Johannes Brahms – sein Lebensgang

und eine Würdigung seiner Werke (= Musikheroen der Neuzeit, Bd. 4). Leipzig 1888.

Widmann, Josef Victor. Johannes Brahms in Erinnerungen. 2. Aufl. Berlin 1898.

Forschung

Im Vergleich zu anderen Komponisten (Mozart, Beethoven, Wagner) finden Leben und Werk von Johannes Brahms weniger Berücksichtigung seitens der musikwissenschaftlichen Frauen- und Genderforschung. Sein Verhältnis zu Clara Schumann wurde zwar im Rahmen der Clara-Schumann-Forschung thematisiert und problematisiert, dennoch bleiben zahlreiche Brahms-Biographien eher auf einem anekdotischen Niveau, wenn es um „Brahms und die Frauen“ bzw. um einen Gender-Bezug geht. Lediglich von Susan McClary (3. Sinfonie; hierzu auch Gerards 2005), Thomas Boyer (Magelone-Romanzen), Robert Fink (1. Sinfonie), Marcia Citron (Brahms-Rezeption), Heather Platt („Mädchenlieder“) und Richard K. Thompson (Horntrio op. 40) wurde der Versuch unternommen, dezidierte feministische, psychoanalytische oder genderreflexive Ansätze in die Brahms-Forschung zu integrieren. Die Dissertation von Marion Gerards (Köln 2010) stellt die erste umfassende wissenschaftliche Arbeit dar, die das Leben und Werk von Brahms (Biographie, Vokalmusik, Instrumentalmusik und Rezeption) im Kontext des Geschlechterdiskurses seiner Zeit betrachtet.

Das Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (<http://www.brahms-institut.de/>) sowie die Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle Kiel (<http://www.brahmsausgabe.uni-kiel.de/>) verfügen über zahlreiche Materialien und Sammlungen, jedoch ohne expliziten Genderbezug.

Forschungsbedarf

- □ Im Bereich der Vokalmusik, von der bisher fast ausschließlich die Klavierlieder mit einem Genderfokus analysiert wurden, steht eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den mehrstimmigen Liedern und den großen Chor-Werken („Deutsches Requiem“, „Schicksalslied“, „Alt-Rhapsodie“ usw.) ebenso aus wie eine umfassende Analyse der Volkslieder und der Werke für Frauenchor (Drinker 1952; Klassen 1992).

- □ Daneben ist eine methodologisch-kritische Auseinandersetzung mit den bisher vorliegenden feministischen bzw. psychoanalytischen Analyse-Ansätzen zu Werken

von Brahms erforderlich (Boyer 1980; Fink 1993; McClary 1993).

- □ Eine umfassende genderreflektierende Analyse der Instrumentalmusik von Brahms unter Berücksichtigung des poetischen Gehalts sowie der Allusionen und Akronyme, von denen die Brahms-Forschung bisher Kenntnis hat, steht noch aus.
- □ Auch die Widmungen und sein Repertoire als Pianist und Dirigent harren einer genderreflektierten Analyse – ebenso seine Tätigkeit als Lehrer und Gutachter.
- □ Eine genderreflektierte Untersuchung der Bedeutung der zeitgenössischen Interpretinnen und Interpreten (Instrumentalist_innen wie Sänger_innen) für die Vermittlung und Verbreitung der Werke von Brahms muss noch durchgeführt werden – vgl. hierzu beispielhaft die Ausführungen von Beatrix Borchard (2008) zu Amalie Joachim als Brahms-Interpretin.
- □ Künstlerische Auseinandersetzungen mit Leben und Werk von Johannes Brahms (z.B. die „Brahmsphantasie“ von Max Klinger oder der Film von János Darvas „Wären nicht die Frauen. Dr. Brahms, Johannes Brahms“) sind noch nicht unter Gender-Aspekten betrachtet worden.
- □ Darüber hinaus haben zwar Citron (2009) und Gerards (2010) einen ersten Versuch unternommen, die zeitgenössische Rezeption der Werke von Brahms in Biographien, Konzertführern und in (wissenschaftlichen) Monographien auf einen Gender-Bezug hin zu analysieren. Die dabei vorgefundenen Attribuierungen weisen auf eine intersektionale Verschränkung von Männlichkeit und Nationalität (Brahms als der männliche deutsche Komponist) hin. Diesen Befund mit der Rezeption der Brahms-Werke in anderen Ländern (England, Frankreich, Holland usw.) zu vergleichen, scheint lohnend. Für den deutschsprachigen Raum ist zu fragen, welche Bedeutung die Verschränkung dieser Diskurse für die zeitgleich stattfindende Etablierung einer ‚deutschen Musikwissenschaft‘ hat und welche Implikationen auf musikästhetischer und -politischer Ebene damit verbunden sind. Ansätze der Männlichkeitsforschung (Connell 2006) oder auch der Cultural und Postcolonial Studies scheinen hier gewinnbringend zu sein.

Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

□ <http://viaf.org/viaf/7573295>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

□ <http://d-nb.info/gnd/118514253>

Library of Congress (LCCN):

□ <http://lcn.loc.gov/n79077221>

Autor/innen

Marion Gerards

Bearbeitungsstand

Redaktion: Martina Bick

Zuerst eingegeben am 22.06.2017

Zuletzt bearbeitet am 24.04.2018

mugi.hfmt-hamburg.de

Forschungsprojekt an der

Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard

Harvestehuder Weg 12

D – 20148 Hamburg