

## Der fortschrittliche Konservative Brahms am Ende des 20. Jahrhunderts\*

von Ludwig Finscher, Wolfenbüttel

Im Januar 1873 schrieb Johannes Brahms an Friedrich Heimsoeth in Bonn, der ihn gebeten hatte, für die erste Schumann-Gedenkfeier ein Chorwerk zu schreiben: „Es will mir eben nicht in den Kopf: wozu ich da das Wort nehme, wo er es führen soll, der meine Sprache besser spricht? Oder wenn Sie wollen, wozu überhaupt ein anderer redet als der dessen Gedächtnis Sie feiern.“

Es wäre also ganz im Sinne von Brahms gewesen, wenn die heutige Feier nur aus seinen Werken bestanden hätte, seine Werke zu uns gesprochen hätten. Aber sprechen sie so, daß wir sicher sein können, sie zu verstehen? Es wäre leichtsinnig zu sagen, daß wir mit diesem Komponisten, einhundert Jahre nach seinem Tode, im reinen wären. So drängt es uns, über unser Verhältnis zu ihm nachzudenken und darüber zu sprechen, vielleicht sogar, uns darüber zu verständigen.

Der Brief an Heimsoeth gibt uns noch einen zweiten Einstieg in unser Thema. Bei vielen, vielleicht den meisten Komponisten, würde man das, was Brahms schreibt, für einen nicht ganz ernstzunehmenden Bescheidenheitstopos halten – aber bei Brahms ist es die lautere Wahrheit: Er glaubte wirklich, daß Schumann „seine Sprache“ besser gesprochen hatte als er selbst, und er war – in den Briefen kehrt es als ein Leitmotiv immer wieder – zutiefst davon überzeugt, daß er nicht zu den wirklich großen Komponisten gehörte – „Fürs Erste bin ich nicht der Meinung, viel Gescheut's schreiben zu können“, heißt es noch 1885 in einem Brief an Elisabet von Herzogenberg, und als im selben Jahr die *Vierte Symphonie* bei einer ersten Klavierprobe vor Freunden respektvolle Ratlosigkeit auslöste, dachte er ernsthaft daran, das Werk ad acta zu legen. Für uns, die wir Brahms selbstverständlich, allzu selbstverständlich, zum Kanon der großen Meister rechnen, muß das äußerst befremdlich erscheinen. Es gibt keinen anderen Meister dieses Ranges, der sein Werk einem so tief verwurzelten und so beständigen Gefühl der Inferiorität abgerungen hat (bei seinem Antipoden, Bruckner, liegt der Fall ganz anders). Am Ende war ihm dieses Gefühl, das bei weniger starken Naturen wohl zum Versiegen der Produktion geführt hätte, selbstverständlich geworden; 1890 schrieb er an den alten Freund Joseph Joachim: „Soll ich wirklich noch mehr ganz Selbstverständliches schreiben? Daß ich bei jedem neuen Stück nicht weiß, ob ich ja oder nein dazu sagen darf?“

Die Wurzeln, aus denen dieses Gefühl erwuchs, reichen in die Anfänge des Komponisten Brahms, vielleicht noch tiefer, in die Kindheit und die Lehrjahre. Auslösend war, nach allem, was wir wissen und vernünftigerweise vermuten können, eine komplizierte psychologische und eine spezifische geschichtliche Konstellation, die aufeinander trafen. Einerseits hatte der junge Mann aus bescheidensten Verhältnissen in der strengen und streng klassizistischen Lehre bei Eduard Marxsen die denkbar strengsten künstlerischen

\* Festvortrag bei der Brahmsfeier der Freien und Hansestadt Hamburg am 3. April 1997.

Maßstäbe verinnerlicht, exemplifiziert an den Werken Bachs und Beethovens. Dabei war die Lehre tatsächlich, auf eine schon damals archaisierende Weise, als Handwerkslehre verstanden worden; Brahms ließ sich wie ein Zimmermann oder Küfer freisprechen, und er stilisierte sich in den ersten Jahren nach dieser Freisprechung auf seinen Wanderungen an Rhein und Neckar gern als Handwerksbursch auf der Walz, der Komponisten-Kollegen in Verlegenheit brachte, indem er bei ihnen anklopfte. Andererseits war dieser junge Mann ein Schwärmer, der in der poetischen Welt Eichendorffs lebte, die von der realen Welt der 1850er Jahre schon unendlich weit entfernt war. Vor allem aber scheint er ein Mensch gewesen zu sein, der sich vor der Gewalt seiner Emotionen wohl in Acht nehmen mußte: Die Briefe des überaus fleißigen, aber in privatesten Dingen höchst zurückhaltenden Briefschreibers verraten darüber fast nichts, wohl aber sprechen manche der frühen Lieder und langsamen Sätze aus den frühen Instrumentalwerken mit einer Abgründe andeutenden Intensität. Handwerkliche Disziplin gab die Mittel an die Hand, solche Emotionalität zu bändigen und in Werke von kontrollierter Struktur umzusetzen. Aber sie förderte auch die Neigung, die handwerklichen Muster und den eigenen, produktiven Umgang mit ihnen immer reflektierter zu sehen. Auch hier sprechen die Werke deutlich, ja überdeutlich. Die beiden ersten Klaviersonaten, opus 2 und opus 1 (in dieser Reihenfolge und noch vor der verhängnisvollen Begegnung mit Schumanns geschrieben) erscheinen so als Chiffren einer extrem komplizierten Konstellation: Die *fis-moll-Sonate* opus 2 als radikaler Versuch, alle thematischen Konstellationen eines knapp halbstündigen Werkes aus einer einzigen motivischen Zelle zu entwickeln – als ob es ein Stück von Liszt wäre –, die *C-dur-Sonate* opus 1 als ebenso radikaler Versuch, das Modell Beethoven zu übertreffen und durch Eichendorffsche Poetisierung zu verwandeln – und hier ist der Name Beethoven dem Werk durch den Bezug auf die Hammerklaviersonate so deutlich eingeschrieben wie sehr viel später, in einer ähnlich zugespitzten Situation, der *Ersten Symphonie* durch den Bezug auf die Freudenmelodie der *Neunten*. Hinzu kommt in beiden Werken, und dann noch einmal in der *Dritten Klaviersonate* opus 5, die übergreifende Tendenz zur Poetisierung – einerseits durch die Beschwörung des Volksliedes als Chiffre für das schon archaisch werdende, schon sterbende einfache Leben und als Korrektiv gegen die stetig wachsende Komplexität der anspruchsvollen Kunstmusik, andererseits durch die Inszenierung von Einbrüchen des Wunderbaren in die so streng organisierte Konstruktion thematischer Prozesse – überwältigend im Durchbruch der hymnischen Melodie im Finale der *f-moll-Sonate* opus 5, und auch hier führt der Weg zum Finale der *Ersten Symphonie*, zum dramatischen Durchbruch der Freudenmelodie.

Die andere Seite der Ausgangs-Konstellation bezeichnet der berühmte Aufsatz *Neue Bahnen*, den Robert Schumann unter dem Eindruck der Begegnung mit Brahms 1853 veröffentlichte und in dem er die Ankunft des jungen Komponisten zur Epiphanie eines musikalischen Erlösers verklärte. Er erreichte damit nur, daß die Fachwelt von nun an die Entwicklung des bis dahin gänzlich unbekanntens Brahms mit Skepsis verfolgte und daß der junge Komponist unter einen außerordentlichen Erwartungsdruck gesetzt wurde, gegenüber sich selbst wohl ebenso wie gegenüber der Öffentlichkeit. Die Situation wurde nicht einfacher dadurch, daß Brahms durch die Begegnung mit dem Ehepaar Schumann und durch dessen Schicksal emotional zutiefst ergriffen und verstört wurde. Viele Kompositionen – Kammermusik, Lieder, wohl auch Orchesterwerke – werden vernichtet; An-

sätze zu einer offenbar großangelegten *d-moll-Symphonie* werden gleichsam abgelenkt zum *Ersten Klavierkonzert* opus 15, dessen Kopfsatz deutlich auf den von Beethovens *Neunter Symphonie* verweist; Pläne, die *Erste Orchester-Serenade* opus 11 in eine Symphonie umzuarbeiten, werden beiseite gelegt. Der Ertrag der frühen Komponistenjahre – immerhin bis fast zu seinem dreißigsten Lebensjahr – ist recht gering für einen, der öffentlich und aus berufenstem Munde als neuer Messias der Musik angekündigt worden war. Die zentralen Gattungen, an denen ein Komponist im 19. Jahrhundert gemessen wird, Symphonie und Streichquartett, fehlen ganz.

Die Situation besserte sich Anfang der sechziger Jahre, aber nun war Brahms schon in andere Schwierigkeiten geraten. 1860 hatte er als erster ein Manifest unterzeichnet, in dem eine Gruppe von keineswegs einfach konservativen Musikern gegen den Herrschaftsanspruch der „Neudeutschen“ protestierte, wie er vor allem von dem Neu-Hegelianer Franz Brendel, dem Redakteur der von Schumann gegründeten tonangebenden *Neuen Zeitschrift für Musik*, propagiert wurde. Die Unterzeichner des Manifests werden schwerlich gehnt haben, daß es sehr schnell ein musikgeschichtliches Dokument ersten Ranges werden sollte: Von hier datiert recht eigentlich die Parteien-Bildung konservativ-neudeutsch, und sie wurde virulent, weil, je stärker die großen Werke der sechziger Jahre ins öffentliche Bewußtsein drangen, Brahms als die Galionsfigur der Konservativen aufgebaut werden konnte, so wie Liszt und Wagner die Galionsfiguren der Neudeutschen waren. Die großen Werke der sechziger Jahre: das waren die *Klavierquartette g-moll* und *A-dur*; das *Klavierquintett*, das mit Schumanns *Quintett* und im Bezug auf dieses zum Gründungswerk der Gattung werden sollte; das *G-dur-Streichsextett* und das *Horntrio*; schließlich die beiden Werke, die ihren durchschlagenden und breiten Erfolg zu einem guten Teil Mißverständnissen verdankten, die aber ihren Komponisten fast zu einer Identifikationsfigur für das liberale Bürgertum werden ließen: das *Deutsche Requiem* und die *Ungarischen Tänze*.

Der Umschwung der Stimmung und die Fraktionierung zeigen sich drastisch, wenn man die drei großen Brahms-Rezensionen vergleicht, die die ehemals Schumannsche, jetzt Brendelsche *Neue Zeitschrift für Musik* zwischen 1855 und 1867 veröffentlichte. 1855 – Schumann lebte noch, aber in Eendenich in der Heilanstalt – schrieb Richard Pohl eine weitgehend negative Rezension, in der er die Ungleichheit der frühen Werke (opera 1 bis 9), ihren Mangel an Logik und an Gründlichkeit und allgemein das Fehlen eines ausgebildeten Personalstils rügte. 1861–1862 schrieb Adolf Schubring eine Serie von Artikeln unter dem programmatischen Titel *Schumanniana* und mit dem expressis verbis genannten Ziel, einen Akzent gegen die einseitige Propagierung der Neudeutschen durch die Zeitschrift zu setzen; die Artikel behandeln Carl Ritter, Theodor Kirchner, Woldemar Bargiel, am Rande Joachim Raff und, von allen qualitativ abgehoben, Joseph Joachim und Brahms; Hans von Bülow schob 1863 einen Artikel nach, in dem er Adolf Jensen als Schumannianer reklamierte. Schubrings Analysen, die bis zum *Streichsextett* opus 18 reichen, gehören noch immer zum Einfühlsamsten und Scharfsinnigsten, was über Brahms geschrieben worden ist, und sie sind weit entfernt von blinder Begeisterung, aber sie machen – noch ehe die Werke der ersten Reifezeit vorlagen – ganz deutlich, daß es sich hier um einen nicht einfach talentierten, sondern um einen genialen Komponisten handelt. Aber durch die Überbetonung der Rolle der thematischen Arbeit bei Brahms stellen sie die Wei-

chen für die positive Brahms-Rezeption in eine Richtung, die sich letztlich als verhängnisvolle Verengung des Brahms-Verständnisses erweisen sollte, bis in unsere Zeit und gerade in unserer Zeit. Die dritte Rezension erschien 1867 und stammt von dem Assistenten Brendels, Hermann Zopff, ist also mit Sicherheit vom Chefredakteur inspiriert. Hier geht es vor allem um das *Klavierquintett*, und hier hat sich der Ton gründlich geändert. Die Analysen Schubrings werden wegen ihrer „Rückhaltlosigkeit warmer Begeisterung“ getadelt, und dann wird unter Bezug auf Schumanns Artikel zum Vernichtungsschlag ausgeholt: „Lag es doch zu jener Zeit nur zu nahe, die Werke eines Autors in zu idealem Lichte zu erblicken, über den vorher bereits ein Robert Schumann den bekannten Panegyrikus in die Welt hinausgerufen hatte ... Die beklagenswerten Folgen konnten einem nicht hinreichend mit scharfer Selbstkritik ausgerüsteten Charakter nicht erspart bleiben; Schumann's Worte sowol, als die begeisterten Expectorationen anderer Verehrer waren nur zu sehr dazu angethan, den in den Himmel erhobenen Autor zu gefährlicher Täuschung über seine noch keineswegs vollendete Entwicklung zu verleiten ... ihn dazu verleiten, mit souveräner Ueberhebung über die Anforderungen der Schönheit die (in seiner ersten Sturm- und Drangperiode noch gerechtfertigten) Schlacken und Bizarrerien zur liebgewordenen Manier ausarten zu lassen.“

Zwar wird dann weiter das Außerordentliche der Begabung nicht geleugnet, aber der Vorwurf des Unfertigen, nicht zu Ende Gedachten, der Manieriertheit und Bizarrerie wird im analytischen Detail liebevoll ausgearbeitet. Die eigentümliche Konstellation, daß hier in der Zeitschrift der Neudeutschen der Erzfeind mit einer im Grunde klassizistischen Argumentation abgefertigt wurde, brauchte niemanden zu stören; wesentlich war, daß in der führenden Musikzeitschrift deutscher Sprache der Komponist des *Klavierquintetts* der Unreife „überführt“ worden war. Von nun an wurde das Bild der Rezeption verworren, weil sich einander widersprechende Argumentationsmuster ausbildeten. Den eigentlichen Klassizisten war und blieb Brahms' Musik verworren, überladen, überkompliziert. Den eigentlichen Neudeutschen erschien sie je länger desto deutlicher als der untaugliche Versuch, das Rad der Geschichte zurückzudrehen und unter Umgehung von Musikdrama und symphonischer Dichtung noch einmal an die Tradition der klassisch-romantischen Instrumentalmusik anzuknüpfen, die doch durch Wagner ein für alle Mal, unumkehrbar, überwunden war. Für das bürgerliche Haus- und Konzertmusikpublikum wurde sie die beruhigend leicht zu verstehende und zu genießende Gegenwelt gegen die bedrohlichen und bestürzenden revolutionären Umtriebe Listzts und – immer mehr und immer dominierender – Wagners und all derer, die in seinem Namen antraten. Für diejenigen schließlich, die im Geiste Schubrings argumentierten, wurde sie zum Paradigma einer logischen, streng gearbeiteten, konsequent durchorganisierten Musik, und am Ende dieses Argumentationsstranges stand Arnold Schönbergs Brahms-Vortrag von 1933, der in der erweiterten Druckfassung von 1950 eine ungeahnte Wirkung entfalten und das Brahmsbild vieler Komponisten und fast der ganzen Musikwissenschaft prägen sollte.

Ende der sechziger Jahre, als die publizistischen Fronten sich längst geklärt hatten und das Gesamtbild der Rezeption immer unübersichtlicher wurde, hatte Brahms noch immer keine Symphonie veröffentlicht. Seine Selbstkritik hatte vor dem Anspruch der Gattung, die durch die Werke Beethovens definiert war, für lange Zeit kapituliert; der Weg um Beethoven herum, den Schumann und Mendelssohn gefunden hatten, war ihm eben we-

gen dieser übersteigerten Selbstkritik, die sich nicht zuletzt aus einem scharfsichtigen Geschichtsbewußtsein speiste, verschlossen geblieben. Geschichte war zwar auch Legitimationsmittel, aber vor allem setzte sie den Komponisten unter Legitimationsdruck. In den bekannten Worten zu Hermann Levi: „Ich werde nie eine Symphonie schreiben! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört!“

Allerdings war da die *c-moll-Symphonie* schon auf dem Wege. Brahms hatte sich – wir wissen nicht wann und wie – entschlossen, den gordischen Knoten zu zerhauen und die Auseinandersetzung mit Beethoven auf die höchste denkbare Ebene zu heben: die Ebene einer Zurücknahme der *Neunten Symphonie*. Die zeitgenössische publizistische Rezeption verstand das nicht und beschränkte sich fast ganz auf die oben skizzierten Rezeptionsmuster – mit einer erstaunlichen Ausnahme. Der Musikhistoriker Friedrich Chrysander aus Bergedorf schrieb: „Die Bezugnahme auf Beethoven, die Anknüpfung an die letzte oder neunte Symphonie dieses Meisters ist eine so augenscheinliche, daß hier bei einem Künstler, wie Brahms, nicht schwächliche unproductive Nachahmung sondern bewusste Absicht vorausgesetzt werden muss, und eben diese Absicht, dieses künstlerische Wollen verleiht dem Werke seine kunstgeschichtliche Bedeutung. Es handelt sich hierbei um das Problem, wie ein Gegenbild herzustellen sei von den letzten Theilen der neunten Symphonie, welches nach Art und Stärke die Wirkung derselben hervorbringe, ohne den Gesang zu Hülfe zu rufen. Und soweit nun dieser Versuch gelungen ist, bedeutet er also eine Zurückführung der aus Spiel und Gesang gemischten Symphonie zu der reinen Instrumentalsymphonie, und zugleich bedeutet er eine Erweiterung derjenigen Wirkungen, welche durch bloße instrumentale Wirkungen hervorgebracht werden können.“

Und eben dies war ein Schlag gegen Wagner, für den Beethovens angebliche Überwindung der Instrumentalmusik ein Grundpfeiler seiner Theorie des Musikdramas war und der deshalb in eine wüste Polemik ausbrach, als Brahms auch noch der Ehrendoktor der Universität Breslau verliehen wurde: „Komponirt, komponirt, wenn euch eben auch gar nichts einfällt! Wozu heißt es ‚komponiren‘ – zusammenstellen – wenn auch noch Erfindung dazu nötig sein sollte? Aber je langweiliger ihr seid, desto abstechender wählt die Maske: das amüsirt wieder! Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzert-Maskeraden in der Larve des Bänkelsängers, morgen mit der Halleluja-Perrücke Händel’s, ein anderes Mal als jüdischen Czardas-Aufspieler, und dann wieder als grundgediegene Symphonisten ... verkleidet antreffen könnt.“

Brahms war da generöser; er hat seine Bewunderung etwa für die *Walküre* und die *Götterdämmerung* nie verschwiegen und sich gern, nur halb im Scherz, als besten aller Wagnerianer bezeichnet. Verachtet hat er nur, nach der kurzen jugendlichen Annäherung, Liszt – „das Ding sieht so fabelhaft langweilig, blöd und unsinnig aus“, schreibt er 1871 über den *Christus* –, und bedauert als ein Opfer der katholischen „Pfaffen“ hat er Bruckner; in beide Haltungen spielen die antiklerikalen, speziell antikatholischen Affekte des Erzliberalen Brahms hinein.

Meine Ausführungen bis hierher mögen ein wenig lang erschienen sein für die Suche nach dem Brahmsbild unserer Gegenwart, aber sie erscheinen mir als notwendig (ohnehin kann es sich ja nur um Andeutungen handeln), denn nur aus der Geschichte des Komponisten und aus der Rezeptionsgeschichte seines Werkes können wir verstehen, warum unser

Brahmsbild so widersprüchlich ist, und nur durch dieses Verstehen können wir zu einem Umgang mit Brahms kommen, in dem die Widersprüche fruchtbar gemacht werden. Heute haben wir, vereinfacht gesagt, zwei einander entgegengesetzte Brahmsbilder: das des musikliebenden Publikums und das der Musikwissenschaftler. Im Blick des Publikums, im Musikleben, in der CD-Produktion ist Brahms ein sogenannter Klassiker – Klassiker im Sinne eines Qualitätsurteils, durch welches das Werk der Kritik enthoben ist; dadurch wird es zum Bildungsbesitz, dessen man sich sicher glaubt, aber es wird auch neutralisiert. Es ist uns unmöglich, die *Erste Symphonie* oder welches Werk auch immer, so zu hören, als wäre es das erste Mal, aber wir können die bequeme und oberflächliche Rezeptionshaltung, wie sie sich in der Frage des Romanhelden bei Françoise Sagan ausdrückt, aufbrechen, indem wir auf die Geschichtstiefe dieser Musik hören, ihre Vielschichtigkeit, ihre Widerhaken, auch ihre Widersprüche. Sie kann nicht eindimensional verstanden werden, denn sie ist konservativ und progressiv, klassizistisch, barockisierend und auf in sich gebrochene, reflektierte und nostalgische Weise romantisch, sie verschmilzt wesentliche Elemente des kompositorischen Denkens von Bach und Beethoven, sie ist bedrohlich emotional, das Chaos gleichsam im letzten Moment bändigend, aber nie rauschhaft, und sie ist auch distanziert, nah und ganz fremd. Sie ist nicht zuletzt eine ständig sich wandelnde Musik – der frühe Brahms ist ein ziemlich anderer Komponist als der mittlere oder gar späte. Die Zeitgenossen haben das genauer gesehen als wir, denen sich die Unterschiede, aus der historischen Distanz betrachtet, allzu leicht zum Personalstil einebnen. Durch ihre Viel-Dimensionalität ist sie sehr anspruchsvoll, auch und gerade da, wo sie scheinbar ganz einfach ist – dem einfachen Brahms ist so wenig zu trauen wie dem komplizierten, dem heiteren so wenig wie dem ernstesten, und das Bonmot des Wiener Kritikers Ludwig Speidel, wenn Brahms populär sein wolle, kultiviere er eine Art „verzweifelter Naivität“, ist zwar boshaft, benennt aber wenigstens einen Teil des Sachverhalts.

In ihrer Vielschichtigkeit, ihrer Geschichtstiefe und ihrer so sehr reflektierten Haltung erscheint uns diese Musik schließlich als eine exemplarisch moderne – es ist kein Zufall, daß gerade ein so nachhaltig über seine eigene geschichtliche Situation reflektierender Komponist wie György Ligeti sich in seinem Werk so intensiv mit Brahms auseinandergesetzt hat.

Für die Komponisten unter den jüngeren Zeitgenossen (vor allem Schönberg und Reger) lag die Modernität des Brahms'schen Werkes weniger in seiner kompositionsgeschichtlichen Position als vielmehr in den kompositorischen Details, die am Ende des 19. Jahrhunderts in einer Situation verbreiteten Überdrußes am System der Tonalität als systemsparend verstanden werden konnten, bei Schönberg artikuliert unter der Voraussetzung eines linearen Fortschrittsbegriffs, vor dem eigentlich gerade das Brahms'sche Werk hätte warnen können. Im Zentrum der Überlegungen stand der Schönbergsche Begriff der „entwickelnden Variation“, hinter dem wiederum die Idee der Variation stand, die Schönberg lebenslang faszinierte – als Inbegriff der Verbindung von ständig weitertreibender Veränderung und durchgehaltener Identität (letztlich auch die Wurzel der Zwölftontechnik). Schönberg fand diese entwickelnde Variation (unter der er nichts Geringeres als die Konstruktion eines ganzen Werkes aus der Entfaltung der Möglichkeiten einer abstrakten Intervall-Konstellation verstand) bei Brahms exemplarisch verwirklicht; daß er die Beispi-

le, die er zur Demonstration auswählte, falsch, zumindest willkürlich analysierte, tat der Wirkung seines Aufsatzes von 1950 keinen Abbruch. Generationen von Musikwissenschaftlern diesseits und jenseits des Atlantiks haben sich bemüht, auf Schönbergs Spuren Brahms als den Meister der totalen Konstruktion zu analysieren, zusätzlich motiviert durch die Entwicklung der seriellen Musik, die als legitime Erbin der Brahms'schen Techniken verstanden werden konnte, und auf diese Weise eine fatale Horizontverschmelzung betreibend, in der die wahrhaft epochalen Unterschiede verschwanden. Zugleich verschwand der Sinn für die emotionale Kraft der Brahms'schen Musik, ihre Beredsamkeit, die Suggestionkraft ihres geschichtlichen Eingedenkens, ihre Dramatik, am Ende ihres ganzen nie ausschöpfbaren und im Horizont der Rezeptionsgeschichte sich ständig erneuernden und verändernden Reichtums. Wo das populäre Brahmsbild verharmlost und im Status des Klassischen neutralisiert ist und wo das musikwissenschaftliche Brahmsbild unter so abschneidender Horizont-Verengung leidet, ist die Besinnung auf diesen Reichtum das Notwendige. Gedenktage bieten dafür eine Chance. Wir sollten sie nutzen.

## Politische Lieder und Sprüche im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit

von Volker Honemann, Münster

Als Nikolaus Muffel, der oberste Finanzbeamte der Stadt Nürnberg, an einem Junitag des Jahres 1468 seine Amtsstube verläßt, rollen aus dem Ärmel seines Rockes einige Goldstücke. Von den Umstehenden nach deren Herkunft befragt, erklärt Muffel, sie gehörten nicht ihm, sondern der Stadt. Einige Wochen später vermißt Anton Tucher, Muffels Amtskollege, einen Sack mit 1000 Goldgulden. Im Februar 1469 wird Muffel beim Verlassen einer Sitzung des Stadtrates verhaftet. Als man ihm mit der Folter droht, gesteht er, öffentliche Gelder veruntreut zu haben. Im März stellt man ihn vor Gericht, und unmittelbar nach dem Schuldspruch wird der einst mächtigste Mann Nürnbergs durch den Strang hingerichtet.

Kurze Zeit nach Muffels Tod dichtet ein gewisser Heinz Übertwerch – der Name ist wohl als Pseudonym aufzufassen – ein 22strophiges *liddlein*, in dem er verschiedene, namentlich genannte Mitglieder des Nürnberger Rates beschuldigt, aus Neid und Mißgunst Muffels Untergang herbeigeführt zu haben; sein Tod sei ein Justizmord gewesen<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zum ‚Muffellied‘ siehe zuletzt Isolde Neugart, *Übertwerch, Heinz*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl., Bd. 9, 1995, Sp. 1203–1205 und Gerhard Fouquet, *Die Affäre Niklas Muffel. Die Hinrichtung eines Nürnberger Patriziers im Jahre 1469*, in: *Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 83 (1996), S. 459–500; siehe auch Erich Strassner, *Politische Relevanz „Historischer Volkslieder“*. *Die Auseinandersetzungen zwischen der Reichsstadt Nürnberg und den Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und Brandenburg-Kulmbach im Spiegel von Liedern und Sprüchen*, in: *Festschrift für Siegfried Beyschlag*, Göttingen 1970, S. 229–246, hier S. 232f., weiterhin die noch immer wichtige Arbeit von Ernst Schubert, *„bauerngeschrey“*. *Zum Problem der öffentlichen Meinung im spätmittelalterlichen Franken*, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 34/35, 1975, S. 883–907, hier S. 893 der Hinweis, daß sich der Nürnberger Rat 1469 gezwungen sah, sich „gegen die »gemeine rede«, wonach die Verurteilung Nicolaus Muffels ein Justizmord war, sogar vor Pfalzgraf Friedrich dem Siegreichen zu verwahren“.