

Johannes Brahms

Eine Sendereihe von Peter Uehling

Folge 1: Der Start im Gängeviertel

Liebe Hörerinnen, liebe Hörer, herzlich Willkommen zum Auftakt einer neuen Musik-Serie. Ich werde versuchen, Ihnen in den nächsten Monaten in 21 Folgen den Komponisten Johannes Brahms näher zu bringen. Nun ist Brahms alles andere als ein unbekannter Komponist, muss er wirklich „nähergebracht“ werden? Seine vier Symphonien sind Kernbestand des Repertoires, ebenso seine beiden Klavierkonzerte und das Violinkonzert. Jeder kennt ein oder zwei der Ungarischen Tänze und natürlich das Wiegenlied „Guten Abend, gut Nacht“. „Ein deutsches Requiem“ war einmal Kernbestand der großen bürgerlichen Chöre. Das Allegretto der Dritten Symphonie ist durch den Film „Lieben Sie Brahms?“ als elegische Melodie in Schnulzennähe gerückt. Man weiß vielleicht auch das eine oder andere von Brahms, so sind viele Interpreten der letzten Jahrzehnte vom kurzen Zeit des jungen Brahms mit dem Ehepaar Schumann fasziniert und konzipieren entsprechende CDs mit Werken von allen dreien. Diese Phase zwischen dem 21. und 27. Lebensjahr ist die bewegteste, auf ihre Weise prägendste Zeit im Leben von Brahms gewesen - sein weiteres Leben verlief unspektakulär und war als Junggeselle in Wien einzig seiner Arbeit gewidmet. Wenn man diese Arbeit jedoch auf die paar Orchesterwerke reduziert, die ich gerade aufgezählt habe, macht man sich keinen Begriff von Brahms, genauso wenig, wenn man ihn mit dem rätselhaften Label „Spätromantiker“ etikettiert oder ihn als Apostel der „absoluten Musik“ begreift, als der er von einigen Musikpublizisten oder Interpreten aufgebaut wurde, um Richard Wagner und der Musik der neudeutschen Schule um Franz Liszt eine eigene konservative Galionsfigur entgegenzusetzen. Insofern gibt es also durchaus noch einiges an Brahms, was „näherzubringen“ wäre.

<p>1. Sony Classical LC 06868 19075940722</p>	<p>Johannes Brahms Es tönt ein voller Harfenklang. Für Frauenchor, Horn und Harfe, op. 17 Nr. 1 Rundfunkchor Berlin (Frauenstimmen); Deutsches Symphonie-Orchester Berlin; Gijs Leenaars; Elsie Bedleem (Harfe); Antonio Adriani (Horn)</p>	<p>03:34</p>
---	---	--------------

„Es tönt ein voller Harfenklang“ für Frauenchor, Horn und Harfe aus dem op. 17 von Johannes Brahms, hier gesungen vom Rundfunkchor Berlin - eines der wenig bekannten Stücke von Brahms, reizvoll in der Besetzung, eine Beschwörung romantischer Ferne und romantischen Naturklangs, der direkt in die Seele zu dringen behauptet: Erinnerungen weckend, in seiner Vergänglichkeit, im Verklingen immer auch eine Metapher für die Vergänglichkeit der Existenz.

Hätten Sie das gewusst: Etwas mehr als die Hälfte aller Werke von Brahms mit Opuszahl sind Vokalmusik - der Mann wollte also durchaus etwas mitteilen und nicht nur meisterliche Kammermusik und Exempel in motivisch-thematischer Arbeit liefern. Zudem verbauen die so oft gespielten Symphonien den Blick dafür, dass Brahms zur großen Öffentlichkeit, die ja seit Haydn in Symphonien adressiert wird, ein gespaltenes Verhältnis hatte. Brahms ist der einzige große deutsche Komponist, der einen Vollbart trug. In der Gründerzeit war das nichts ungewöhnliches, aber Brahms' Bart in seiner Länge ist dann doch nicht ganz gewöhnlich, auf Photographien sieht er, offen gesagt, nicht immer sehr gepflegt aus. Nicht selten sind auch Klagen über Brahms' vernachlässigte Kleidung. Dass Brahms etwas hinter diesem Bart versteckte, liegt nahe, und dazu passt auch sein oft schroffes Verhalten in Gesellschaft und selbst Freunden gegenüber: Brahms erlaubt keinen Einblick in sein Inneres. Das ist für jemanden, der sich über 21 Folgen mit Brahms befassen will, nicht ermutigend. Schon Brahms' erste Biografen, der mit Brahms befreundete Max Kalbeck sowie die mit Brahms bekannte Engländerin Florence May, haben aus ihrem verschlossenen Gegenstand mit viel Fantasie das gemacht, was sie in ihm sehen wollten. Ihre Arbeiten werden schon lange eher skeptisch beäugt. Ein späterer Biograf vor allem der ersten 30 Lebensjahre geht mit den Quellen zurecht misstrauisch um - warum er allerdings ein Briefzitat für nachträglich geschönt, ein anderes aber für glaubwürdig hält, ist keineswegs immer nachvollziehbar und oft genug wohl von seinem eigenen Brahms-Bild beeinflusst. Wenn schon der eifrig mitschreibende Johann Peter Eckermann sagte: „Das ist mein Goethe!“, wieviel mehr muss dann der nachschreibende Brahms-Deuter zugeben, dass es am Ende sein Brahms ist, von dem er erzählt, und dass er nur hoffen kann, selbst zu bemerken, wo die Quellen aufhören und wo seine Spekulation anfängt.

Ich möchte Ihnen in dieser Serie vor allem die Vielfalt dieses Komponisten zeigen. Brahms war ein universaler Musiker, der bis auf die Oper in nahezu allen Gattungen komponiert hat. Brahms hat außerdem als Pianist und Dirigent gewirkt, auch als Herausgeber und sogar als

Musikpolitiker. Das Universale aber war bereits zu Brahms' Zeiten etwas Altmodisches; es war mit Felix Mendelssohn und Robert Schumann um 1850 ausgestorben. Im 19. Jahrhundert setzte sich Spezialisierung durch: Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi und Richard Wagner beschränkten sich auf die Oper. Niccolò Paganini schrieb für die Violine. Frédéric Chopin, der frühe Robert Schumann und der junge Franz Liszt konzentrierten sich aufs Klavier. Hector Berlioz schrieb nur für Orchester. Bruckner schrieb Messen, aber vor allem Symphonien, während Hugo Wolf fast ausschließlich Lieder komponierte. Brahms dagegen schrieb Orchesterwerke und Kammermusik von der Duosonate bis zum Sextett, er schrieb zudem viele Lieder, er ist der wichtigste deutsche Chorkomponist des 19. Jahrhunderts und hat sowohl weltliche wie geistliche Texte vertont, mal mit, mal ohne Instrumentalbegleitung. Die Klaviermusik reicht von Sonaten über Variationen zu den späten Klavierstücken. In allen diesen Gattungen hat Brahms maßstäbliche und bedeutende Werke geschaffen.

Aber noch ein Aspekt ist wichtig: Die Spezialisten des 19. Jahrhunderts verstanden ihre Werke immer als öffentliche Musik. Auch Hugo Wolfs Lieder waren weniger für den Salon oder gar das Wohnzimmer gedacht als für das Konzertpodium. Bei Brahms dagegen greift eine alte Trennung wieder: Es gibt Werke für die öffentliche und Werke für die private Sphäre - zumindest der Absicht nach. Brahms' bevorzugte für sich die private Sphäre, in der eine Kammermusik oder die Lieder nicht präsentiert, sondern im vertrauten Kreis genossen und auch genauer betrachtet werden. Es ist eine Sphäre, die wir kaum noch kennen, die getragen wurde von künstlerisch hoch ambitionierten Bürgern anderer Profession, die dennoch neben ihren Berufen noch Zeit hatten, ein Instrument zu üben. Auch diese spezielle Sphäre und die ihr eigene, sehr genaue und kundige Wahrnehmung von Musik ist unserer Zeit „näherzubringen“.

Brahms' Neigung zum Rückzug, sein Wissen um ein anspruchsvolles Publikum und sein universaler Anspruch jedoch begünstigen eine Konzentration auf die Erforschung des Rein-Musikalischen, die nur mit Bach oder dem späten Beethoven vergleichbar ist: Das ist der tiefere Sinn von Hans von Bülow's Bonmot von den „drei großen B“.

Auf der anderen Seite ist Brahms mit den öffentlichen Werken wie „Ein deutsches Requiem“, dem „Triumphlied“ zur Reichsgründung 1871, den Staatsmotetten der „Fest- und Gedenksprüche“ und natürlich mit den Symphonien am öffentlichen Diskurs über Politik und Kultur beteiligt, auf markante und meist erfolgreiche Weise. Seinen Standpunkt kann man je

nachdem konservativ, konsequent preußisch oder gar fundamental-religiös nennen. Auf keinen Fall ist Brahms ein musikalischer Fachidiot, sondern ein autodidaktisch hochgebildeter Beobachter des Zeitgeschehens, ein gründlicher Bibelleser auf der einen und ein Bismarck-Verehrer auf der anderen Seite. Aber anders als Wagner hat er kein Interesse an aktiver Beeinflussung des politischen Geschehens. Brahms war im Grunde seines Wesens ein passiver Charakter, der seinen Erfolg nicht eigener Bemühung, sondern der Begeisterung einflussreicher Freunde verdankte.

Doch bevor ich alles verrate, was ich in den nächsten Monaten erzählen möchte, lassen Sie uns beginnen. Naheliegenderweise mit Brahms' Herkunft.

<p>2. cpo LC 8492 cpo 555 177-2 CD 5 Track 24</p>	<p>Johannes Brahms O wüsst ich doch den Weg zurück op. 63, 8 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>3'35</p>
---	---	-------------

Das Lied, „O wüsst ich doch den Weg zurück ins Kinderland“, ist für Brahms charakteristisch. Wie so oft, wenn es um die verlorene Heimat geht, greift Brahms auf ein Gedicht von Klaus Groth zurück, seinen norddeutschen Landsmann und Freund. Brahms erfindet eine Girlande, die zugleich Verzauberung wie auch Verirrung ausdrückt, die Verlockung des Kinderlands, aber zugleich auch seine Unzugänglichkeit. Die Gegenwart ist verglichen damit nur „öder Strand“, die Musik stockt, wird kahl, es ist jene Welt, die der Soziologe Max Weber später die „entzauberte“ nennen wird.

Der Komponist, der sich so angezogen fühlt vom großen unschuldigen Damals, hat von seinen Anfängen behauptet:

„So schwer wie ich hat es nicht leicht jemand gehabt.“

Brahms' Geburtshaus sieht auf späteren Photographien abenteuerlich aus, düster, schiefes Fachwerk, viele Fenster, mit entsprechend sehr engen Räumen dahinter und zahlreichen Nachbarn: Das Hamburger Gängeviertel war keine gute Adresse, für die schnell wachsende Bevölkerung wurde hier eng Haus an Haus gebaut. Der Theologe und Diakon Johann Heinrich Wichern verfasste 1847, als Brahms 14 Jahre alt war, einen plastischen Bericht der Verhältnisse:

„Schreiber dieses suchte neulich Arme in Hamburg auf. Sein Weg führte ihn in eine enge Durchpassage mit hohen Häusern zu beiden Seiten, links und rechts Wohnung über Wohnung und wieder Wohnung in der anderen, fast alle eng neben- und ineinander geschachtelt... Die scheußlichste Pestluft aus den Gossen erfüllt zuzeiten die enge Straße, in welcher die Bewohner einander in die Fenster sehen. Unter manchen dieser Häuser sind wieder Eingänge in neue Labyrinth. Nur gebückt ist das Innere dieser zweiten Höfe zu erreichen. Als ich in einen dieser Gänge eingetreten war, waren links und rechts Fenster und Türen geöffnet, Lärmen, Schelten und Zuschauer und Zuhörer für beides, Alte und Kinder, Dirnen und Jungen bildeten die Bevölkerung zwischen den zusammengehenden Mauern. Frechheit, Verzweiflung und völliger Stumpsinn warfen dunkle Schatten auf die Gesichtszüge der Versammelten, um das Bild des leiblichen und sittlichen Elends, das hier hauste, zu vollenden.“

Als Wichern diesen Bericht verfasste, war die Familie Brahms allerdings schon aus dem Gängeviertel ausgezogen. Der Vater Johann Jakob Brahms war ein Aufsteiger, der mit jeder Erhöhung seiner Einnahmen in das nächstbessere Viertel umzog.

Gewiss wuchs Brahms nicht in der zünftig-geistvollen Atmosphäre auf, die das Elternhaus Mozarts prägte, und schon gar nicht kann man seine Herkunft mit dem materiell sorglosen Milieu bei Mendelssohns vergleichen. Aber besser als Beethovens Aufwachsen mit einem alkoholkranken Vater, der ihn zum Wunderkind prügeln wollte, war es dann doch allemal, und Schubert, dessen Vater die kreativen Flausen seines Sohnes mit der Verpflichtung auf den Lehrerberuf disziplinieren wollte, hatte es keineswegs leichter. Brahms hatte damit verglichen den Vorteil eines prinzipiell verständigen Elternhauses, sowohl musikalisch als auch menschlich. Denn Brahms' Vater hatte in seiner Familie den Schritt zur Kunst bereits getan, der Sohn musste nichts erkämpfen oder durchsetzen.

Wer war dieser Vater? Johann Jakob Brahms kam 1806 in Heide in Dithmarschen als zweiter Sohn eines Gastwirts und Krämers, also Gemischtwarenhändlers zur Welt, ältere Vorfahren waren Tischler gewesen. Während sein großer Bruder den väterlichen Betrieb übernahm, wollte Jakob überraschend Musiker werden und lernte in der Stadtpfeiferei von Wesselburen mehrere Instrumente. Mit zwanzig Jahren ging er nach Hamburg und spielte dort vor allem in Gaststätten und Tanzlokalen. Als er Hornist bei der Bürgerwehr wurde, bedeutete das einen Aufstieg. Insgesamt verdiente er genug, um 1830 das Hamburger Bürgerrecht zu erwerben. Er fand bei der Familie Nissen eine Schlafstelle und traf dort die 17 Jahre ältere

Tochter des Hauses, Johanna Henrike Christiane Nissen. Angeblich eine gute Woche nach Kennenlernen machte er der von ihrem ersten Mann verlassenen Frau einen Heiratsantrag. Die beiden müssen auch nach heutigen Maßstäben ein ungewöhnliches Paar abgegeben haben, ein 24jähriger und eine noch im vorigen Jahrhundert geborene 41jährige. Nicht ganz neun Monate nach der Eheschließung kam bereits eine Tochter zur Welt, Elise Brahms, zwei Jahre später, am 7. Mai 1833 der erste Sohn, Johannes. Zwei Jahre später wird noch Bruder Fritz folgen, die Mutter ist dann bereits 46.

Vater Johann Jakob Brahms ist als Musiker eher ein Handwerker als ein Künstler. Aber er hat einen starken Aufstiegswillen. Schon der Lehrbrief bezeichnet ihn als „wissbegierig und fleißig“. Und so sieht er später seine große Aufstiegschance im Erlernen des Kontrabasses, mit dem er Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft wurde. Gewiss war seine Begabung limitiert, aber er vermittelte seinem Sohn ein sehr bodenständiges Bild von der Musik und wie man mit ihr Erfolg haben kann.

Johannes wird am 26. Mai, knapp drei Wochen nach seiner Geburt im Hamburger Michel getauft. Mit 6 Jahren kommt er in die Elementarschule, danach auf die Lehranstalt für Knaben, was den Eltern ein jährliches Schulgeld von 80 Mark abverlangt und zeigt, dass es der Junge einmal besser haben sollte. Der Vater erteilt Johannes Unterricht auf dem Cello, das ihm aber nicht behagt. Der Siebenjährige möchte ans Klavier, das der Vater selbst nicht beherrscht. Vater Brahms engagiert den erfahrenen und durchaus namhaften Otto Cossel. Der bringt Johannes schnell auf ein erstaunliches Niveau: Schon nach drei Jahren stellt er seinen zehnjährigen Schüler öffentlich vor.

<p>3. 07045 / HARMONIA MUNDI FRANCE HMM905296 Track 106</p>	<p>Ludwig van Beethoven Klavierquintett op. 16 3. Satz: Rondo. Allegro, ma non troppo aus: Quintett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier Es-Dur, op. 16. Fassung für Violine, Viola, Violoncello und Klavier, op. 16a Entstehung: 1794 - 1797 1810 (Fassung für Klavierquartett) Ensemble instrumental: Il Tetraone</p>	<p>06:18</p>
---	---	--------------

Beethovens Quintett op. 16 in der Streicherfassung mit dem Ensemble II Tetraone. Eines der Stücke, das der zehnjährige Brahms bei seinem Debüt gespielt hat. Zur Freude des Vaters hat sich damals wohl ein Agent gemeldet, der den kleinen als Wunderkind auf USA-Tournee schicken will. Aber Cossel will von derlei nichts wissen und stellt sich diesen Plänen erfolgreich entgegen. So erfolgreich Johannes' erster Auftritt auch war, Cossel ist nicht ganz zufrieden:

„Es ist schade um ihn. Er könnte so ein guter Pianist sein, aber er will das ewige Komponieren nicht lassen.“

Brahms mag pianistisch äußerst begabt sein und nimmt das Üben auch ernst, aber vielleicht hat ihn das Klavierspiel vor allem deswegen interessiert, weil man auf diesem Instrument allein eine ganze Komposition darstellen kann, während man als Cellist praktisch immer auf Begleitung angewiesen ist. Schließlich ist das Klavier auch immer das Standardinstrument für Komponisten gewesen. Cossel aber kann in Sachen Komposition nicht raten, daher vermittelt er seinen Schüler an Eduard Marxsen. Marxsen ist im selben Jahr wie Brahms' Vater geboren und seit seinem Studium in Wien beim Beethoven-Schüler Ignaz von Seyfried eine Hamburger musikalische Kapazität, als Lehrer gesucht, als Komponist fleißig - aber vergessen. Den hochbegabten Johannes unterrichtete er unentgeltlich und schrieb für seinen Schüler eines der umfangreichsten Variationswerke der Literatur: 100 Variationen über ein Volkslied - an deren Einspielung sich offenbar noch kein Pianist gewagt hat. Deswegen hören wir hier ein Kuriosum: Marxsens Vertonung des Gedichtes „Die Wetterfahne“, das Sie aus Schuberts „Winterreise“ kennen.

<p>4. Camerata</p>	<p>Eduard Marxsen Die Wetterfahne Marcos Fink, Bariton Anthony Spiri, Klavier</p>	<p>1'30</p>
------------------------	---	-------------

„Die Wetterfahne“ auf einen Text aus Wilhelm Müllers „Winterreise“ in der Vertonung von Brahms' Kompositionslehrer Eduard Marxsen. Es führt nicht weit, dieses Lied mit der wesentlich freier erfundenen, kühner geformten und plastischer deklamierten Version von Schubert zu vergleichen. Interessant ist immerhin, dass es Marxsen mehr als Schubert auf eine geschlossene Form und eine singbare Melodie ankommt - Kriterien, die er fraglos auch an Brahms vermittelt hat. Alles in allem war Marxsen kein interessanter Komponist, als

© radio3 2024

Lehrer hat Brahms ihn später auch gelegentlich heruntergemacht - immerhin aber hat er im mehr als drei Jahrzehnte später das monumentale Zweite Klavierkonzert gewidmet.

Marxsen ist ein konservativer Klavierlehrer, auch für die damalige Zeit: Bach, Mozart, Beethoven bilden das Repertoire, lediglich im Etüden-Fach bedient man sich bei Zeitgenossen wie Henri Herz oder Sigismond Thalberg. Kompositorisch macht Marxsen seinen Schüler auf das Volkslied aufmerksam - mit nachhaltigen Folgen: Brahms wird immer von der Melodie aus denken und entsprechend ein klares Satzbild mit Melodie und Begleitung entwickeln. So polyphon und beziehungsreich diese Begleitung auch ausfallen wird, sind die Hierarchien klar verteilt.

Anfang 1849 gibt der 16jährige Brahms ein Konzert, bei dem erstmals ein Werk von ihm selbst auf dem Programm steht: die „Variationen über einen beliebten Walzer“. Es hat, wie alle seine Jugendwerke, die Selbstkritik seines Schöpfers nicht überlebt.

Mit 14 schon hat Brahms die Schule verlassen und sollte nach Ansicht des Vaters ab sofort Geld verdienen. Die Nachwelt hat sich gerne vorgestellt, wie der zarte Jüngling vom Vater nachts nach St. Pauli geschickt wurde, um in den dortigen Bordellen zum Tanz aufzuspielen. Beschäftigung von Minderjährigen in diesen Etablissements war verboten, was von der Seite der Etablissements vielleicht nicht viel heißen muss - aber hätte es der Vater wirklich zugelassen, dass sein Sohn auf die harte Tour aufgeklärt werden würde? In diesen Ruf wollte der Aufsteiger ganz gewiss nicht kommen. Daher ist es wahrscheinlicher, dass Johannes vor allem tagsüber in den Ausflugslokalen der Umgebung auftrat, wo zudem ziemlich gut gezahlt wurde.

Allerdings gehen diese Auftritte und sein Lerneifer an Johannes nicht spurlos vorüber: Er wirkt schwächlich, schmal und unsicher. Zum Aufpäppeln schickt man ihn im Sommer nach Winsen an der Luhe. Dort lässt er sich vor kleinem, schlichtem Publikum hören und dirigiert auch den örtlichen Männergesangsverein - ein bleicher, schüchterner Junge vor den vermutlich eher robusten und trinkfesten Winsener Sängern, deren Kinder den Chorleiter wegen seiner hellen Stimme als Mädchen verlachen.

<p>5. Soli Deo Gloria LC 13772 Track 1</p>	<p>Johannes Brahms Ich schwing mein Horn op. 41, 1 Monteverdi Choir</p>	<p>4'23</p>
--	---	-------------

	Ltg. John Eliot Gardiner	
--	--------------------------	--

20 Jahre nach seiner jugendlichen Männerchor-Erfahrung hat Brahms dieses Stück als eines von vier Liedern für Männerchor op. 41 veröffentlicht - es blieb seine einzige Sammlung für Männerchor, im Gegensatz zu seinen zahlreichen Werken für Frauenchor. Er hat auch damals schon für den Männergesangsverein in Winsen komponiert - aber diese Sätze sind so wenig erhalten wie die Variationen über einen beliebten Walzer.

In diesen Jahren beginnt auch Brahms' zweite Leidenschaft neben der Musik: das Lesen.

„Ich lege all mein Geld in Büchern an, Bücher sind meine höchste Lust, ich habe von Kindesbeinen an so viel gelesen, wie ich nur konnte, und bin ohne alle Anleitung aus dem Schlechtesten zum Besten durchgedrungen. Unzählige Ritterromane habe ich als Kind verschlungen, bis mir ‚Die Räuber‘ in die Hände fielen, von denen ich nicht wusste, dass ein großer Dichter sie geschrieben: ich verlangte aber mehr von demselben Schiller und so aufwärts.“

Mag sich der Vater aus dem Handwerks-Milieu gelöst haben und dabei ganz seinem musikalischen Instinkt gefolgt sein, so geht der Sohn nun einen entscheidenden Schritt weiter. Das Musikmachen im handwerklichen Sinne des Vaters befriedigt ihn nicht, er strebt sowohl spielend als auch komponierend ins Künstlerische. Das wird flankiert von einem Bildungsstreben, das seinem Elternhaus ganz fremd war, aber unter Musikern wieder zum guten Ton gehört. Die soziale Stellung des Musikers war im Barock weit abgerutscht. Selbst Johann Sebastian Bach, den wir heute als Musik-Intellektuellen schlechthin einsortieren und der wie Brahms der Sohn eines Stadtpfeifers war, trug das Stigma des Unstudierten - was ihn bei der Besetzung des Leipziger Thomaskantorat auf einen der hinteren Kandidatenplätze verwies. Von der Bildung der Wiener Klassiker macht man sich besser kein allzu rosiges Bild, Beethoven empfand sein eigenes Streben nach Literatur und Philosophie als etwas Neues und fühlte diesbezüglich auch gewaltige Lücken.

Erst die bürgerliche Komponisten-Generation, die um 1810 zur Welt kam, war eine selbstverständlich lesende. Aber mit ihren Vertretern Schumann, Chopin und Liszt hatte der im Kleinbürger-Milieu aufgewachsene Brahms ja kaum als Klavierschüler zu tun. Seine erste Begegnung mit Schumanns Klaviermusik erregte zunächst Antipathie, obwohl die Lektüre-

Programme und -Vorlieben fast gleich waren: Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Josef von Eichendorff. Aber anders als für Robert Schumann waren das für Brahms keine aktuellen Autoren mehr. Lediglich Eichendorff war noch am Leben, aber der dichtete kaum noch und war vor allem mit der Abfassung von literatur- oder religionsgeschichtlichen Werken beschäftigt.

Brahms wächst also mit einer leichten kulturellen Verspätung auf. Und dieses Gefühl prägt ihn nicht weniger als die Inhalte dessen, was er liest. Der Kapellmeister Johannes Kreisler, der in E. T. A. Hoffmanns „Fantasiestücken“ und im „Kater Murr“ auftritt, beeindruckt ihn so sehr, dass er manche Stücke mit „Johann Kreisler junior“ unterschreibt. Man ahnt, was den notorisch schüchternen und verschlossenen Jungen, der mit seiner extremen Begabung und seinen entlegenen Beschäftigungen eher den Spott als die Bewunderung seiner Altersgenossen erregt, an der Musikästhetik Hoffmanns anzieht: Hier ist Musik nicht das billige Vergnügen, das Vater und Sohn Brahms in den Wirtshäusern zu Tanz und Gaudi der Gäste veranstalten müssen, sondern etwas, das den Eingeweihten aus den Niederungen des Alltags aufwärts in die Geisterwelt entrückt. Wenn Brahms seine Stücke mit „Johann Kreisler jun.“ unterschreibt, dann adoptiert er diesen hohen Anspruch für sich selbst.

Brahms kann das noch nicht wissen, aber Schumann hat ähnliche Spiele mit den Namen „Florestan“ und „Eusebius“ gespielt, die seine Zerrissenheit in Leidenschaft und Empfindsamkeit markieren. Ähnlich und doch nicht gleich: Zeigt Schumann verschiedene Ansichten seines Charakters, so schafft sich Brahms mit dem Decknamen „Kreisler“ eine Abstammung von der Romantik fantastischen Schlags. Er beschwört damit indes einen Ahnen, der ihm im Grunde wesensfremd ist. Hoffmanns Kreisler ist ein Chaot, ein Punschtrinker, ein greller Ironiker und Ekstatiker. Brahms dagegen legt eine Zitatensammlung mit dem Titel „Des Jungen Kreislers Schatzkästlein“ an, verbindet also Hoffmanns musikalischen Wüstling mit dem biedereren Sammlungstitel „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreunds“ des alemannischen Pfarrers und Aufklärers Johann Peter Hebel: Johann Kreisler junior scheint verglichen mit Kreisler senior ein ordnungsliebender Zeitgenosse zu sein. Denn Hoffmann hat in den „Kreisleriana“ der „Fantasiestücke“ auch eine Sammlung von Denkwürdigkeiten angelegt, allerdings unter dem Titel „Höchst zerstreute Gedanken“.

„Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! - Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen

selbst und erfüllt sein Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, dass sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues verklärtes Leben ihn hienieden dem Drange, der niederdrückenden Qual des Irdischen entreißt?

In einer niegefühlten Begeisterung erhebe ich mich dann mächtigen Fluges über die Schmach des Irdischen; alle Töne, die in der wunden Brust im Blute des Schmerzes erstarrt, leben auf und bewegen und regen sich und sprühen wie funkelnde Salamander blitzend empor; und ich vermag sie zu fassen, zu binden, dass sie, wie in einer Feuergarbe zuammenhaltend, zum flammenden Bilde werden...”

6. 902086 harmonia mundi france LC 7045 Track 5	Johannes Brahms Scherzo es-Moll op. 4 Alexander Melnikov, Klavier	9'52
---	---	------

Dieses Scherzo in es-Moll ist das erste Werk, das Brahms der Aufbewahrung für würdig hielt. Wunderlich drängen sich gleich am Anfang die Einflüsse: Das auftaktige Vier-Noten-Motiv erinnert an Chopins Scherzo in b-Moll, seine kurze kontrapunktische Verschachtelung lässt kurz Mendelssohns Scherzo-Spuk aufklingen, das eigensinnige Beharren auf einem hämmernden Motiv kennt man von Beethoven. Im weiteren Verlauf zeigt Brahms dann bereits ein fast orchestrales Klangempfinden, wenn er die Register gegeneinandersetzt. Das Scherzo mag zuweilen etwas steif wirken, vergleicht man es mit gleichnamigen Stücken von Chopin oder Mendelssohn, vielleicht auch etwas zu ausführlich für den angepeilten, leidenschaftlich gedrängten Affekt - aber es ist satztechnisch makellos und in der Überleitung vom langsamen Mittelteil ins Da capo sogar raffiniert. Brahms tritt beeindruckend fertig auf die Bühne - aber Moment: Welche Bühne?

Johannes hängt zum Unwillen des Vaters zuhause herum. Mit 17 ist der Junge langsam alt genug, um der Familie nicht weiter auf der Tasche zu liegen. Aber was soll er machen? Eine Karriere als Klaviervirtuose liegt nach den Hamburger Lokalerfolgen vielleicht nahe, es reizt ihn aber nicht. Das Leben als Unterhaltungsmusiker, in der Nachfolge des Vaters begeistert ihn erst recht nicht. Aber wie lebt man als Komponist? Brahms beginnt ein Päckchen mit eigenen Stücken zu schnüren und will es Robert Schumann vorlegen, der gerade zu Konzerten in Hamburg zu Gast ist. Weder wissen wir, was dieses Päckchen enthielt, noch wie

Brahms ausgerechnet auf Schumann kam, den er als Komponist damals nicht sonderlich schätzte. War es nur der Zufall, dass der Düsseldorfer Musikdirektor gerade in der Nähe vorbeischaute - und wäre stattdessen Franz Liszt in der Stadt gewesen, hätte Brahms das Paket eben an Liszt adressiert?

Man möchte eher an eine gewisse Verlegenheit glauben: Um 1850 war Mendelssohn tot, der damals hochberühmte Louis Spohr mit Mitte 60 vielleicht doch zu alt, und Liszt in Weimar kam gar nicht in Frage - schon Marxsen wird dafür gesorgt haben, dass Brahms nichts von dessen Virtuosität und seiner dafür maßgeschneiderter Musik hielt. Schumann war als nächster Anlaufpunkt hoch gegriffen, aber im Grunde gab es niemand anderen. Brahms gab das Paket in Schumanns Hotel ab, sprach den Meister jedoch nicht und bekommt das Paket kommentarlos zurück.

Ob Brahms enttäuscht oder auch erleichtert war, wissen wir nicht. Er komponiert einstweilen weiter. Die Sonate in fis-Moll beginnt fast, als wollte er sich doch noch bei Franz Liszt bewerben. Nie wieder wird Brahms derart improvisatorisch starten, nie wieder derart demonstrativ Virtuosität mit Doppeloktaven, Arpeggien und allerhand anderen Effekthaschereien inszenieren.

<p>7. Coviello LC 12403 Track 5</p>	<p>Johannes Brahms Sonate Nr. 2 fis-Moll op. 2 1. Satz Allegro non troppo Tilman Krämer, Klavier</p>	<p>6'28</p>
---	--	-------------

Und nie wieder wird Brahms so à la Liszt enden, mit einem verruchten verminderten Septimakkord vor der abschließenden Tonika im mulmigen Klavierbass. Vielleicht kam Brahms das Werk dann doch etwas zu locker gefügt vor. Vermutlich gleich danach oder parallel entsteht eine weitere Sonate, im rationalen, von Brahms selten herangezogenen C-Dur.

Überdeutlich zitiert der Beginn den Rhythmus von Beethovens Hammerklavier-Sonate, und die kontrapunktische Inszenierung dieses ersten Gedankens versucht Beethoven an Dichte noch zu übertreffen. Als zweites Thema bringt Brahms dagegen eine schlichte, geschlossene Liedmelodie. In der Durchführung kontrapunktiert Brahms das erste mit dem zweiten Thema zu wilden Modulationen. Ist die fis-Moll-Sonate ein Exzess an Virtuosität und Geste, so die C-Dur-Sonate ein Exzess an kompositorischem Kalkül.

8. Coviello LC 12403 Track 5	Johannes Brahms Sonate Nr. 1 C-Dur op. 1 1. Satz Allegro Tilman Krämer, Klavier	11'58
---------------------------------------	--	-------

So radikal verschieden die beiden ersten Sonaten auch konzipiert sind, zeigen sie dennoch Gemeinsamkeiten: In beiden langsamen Sätzen variiert Brahms eine Art Volksliedmelodie. „Nach einem altdeutschen Minnelied“, hat Brahms dem Andante der C-Dur-Sonate vorangestellt. Die ersten zwölf Takte sind sogar mit einem Text versehen: „Verstohlen geht der Mond auf, blau, blau Blümelein, durch Silberwölkchen führt sein Lauf; blau, blau Blümelein. Rosen im Tal, Mädels im Saal, o schönste Rosa!“ Den Wechsel von Einstimmigkeit und choralhafter Mehrstimmigkeit hat Brahms zudem mit „Vorsänger“ und „Alle“ bezeichnet.

9. Coviello LC 12403 Track 2	Johannes Brahms Sonate Nr. 1 C-Dur op. 1 2. Satz Andante Tilman Krämer, Klavier	6'00
---------------------------------------	--	------

Im gerade gehörten Ausklang dieses langsamen Satzes hören wir zum ersten Mal jenes tröstliche, lösende Ausatmen und Entspannen, das für Brahms so typisch ist: Es nimmt dem Ende das Entschlossene, den Ausdruck der Entscheidung.

Derlei mag es in Ansätzen bei Beethoven geben, als leises Verdämmern, auch bei Schubert. Aber in dieser konsequenten Gestaltung macht es sich Brahms zum eigenen Besitz.

In der fis-Moll-Sonate geht Brahms von einem ganz ähnlichen Motiv aus: den ersten drei Tönen der Moll-Tonleiter. Im langsamen Satz der C-Dur-Sonate gab es noch einen Quartaufschlag, den gibt es hier nicht. Im Andante con espressione der fis-Moll-Sonate hat Brahms ein bisschen mehr gebastelt und dem Virtuosen Futter gegeben; teilweise ist das Klavier auf drei Systemen notiert. Deswegen gibt es hier, nach der Themenvariante in üppig figuriertem H-Dur, auch keinen lösenden Abgesang, sondern einen Übergang zum Scherzo, das auf demselben Motiv beruht und das wir uns auch nicht entgehen lassen.

10. Coviello LC 12403 Track 6&7	Johannes Brahms Sonate Nr. 2 fis-Moll op. 2 2. Satz Andante con espressione 3. Satz Scherzo Allegro Tilman Krämer, Klavier	10'28
--	--	-------

Im Trio des Scherzos klang deutlich Schubert auf, aber eben auch jenes typisch Volksliedhafte, das sich bei Brahms oft mit Quartauftakt und dem Durchgang durch die ersten drei Töne der Dur- oder Moll-Skala verbindet - der Beginn des Trios ist identisch mit dem Anfang des langsamen Satzes der C-Dur-Sonate, nur in Dur, nur ganz anders im Ton - man kann mit dem gleichen Material sehr viel verschiedene Musik schreiben.

Diese ersten Spuren der Liebe zum Volkslied finden sich natürlich auch in den gleichzeitig entstandenen Liedern. Eines heißt direkt „Volkslied“, und das zweite gleich danach, „Die Trauernde“, nennt als Textquelle ebenfalls das Volkslied.

11. cpo LC 8492 cpo 555 177-2 CD 1 Track 16 & 17	Johannes Brahms Volkslied & Die Trauernde Juliane Banse, Sopran Helmut Deutsch, Klavier	2'46
---	--	------

Das Volkslied bei Brahms wird uns noch in einer eigenen Folge beschäftigen, denn seine Funktionen sind vielfältig. Die sehr schlichten Begleitungen in den beiden gehörten Liedern bezeichnen auch für Brahms' Liedschaffen eine Extremposition, ebenso der verhaltene Ausdruck.

Die von Brahms gerade in seiner Jugend vertonten Texte wirken schon nicht mehr ganz frisch. Die subjektive Unmittelbarkeit, die textlich vergleichbare Lieder bei Schubert oder Schumann haben, scheint verloren. Brahms arbeitet an vertrauten Affekten, sie haben etwas Allgemeines bekommen - und das ist der neue Ton, den er ins Lied bringt, auch da, wo, wie im eben gehörten „Treue Liebe“, das Volkslied weit weg scheint. Ihn kümmern weniger die Feinheiten des Textes, auf die Schumann so seismographisch reagiert, sondern eher große

Linien und ein detailliert und beziehungsreich ausgearbeitetes Gesamtgebilde - die Musik geht immer vor.

Dieses Lied stand in fis-Moll und bringt uns daher ganz zwanglos zur fis-Moll-Sonate zurück. Dem rhapsodischen Eindruck des ersten Satzes entspricht dann auch das Finale, das mit einer Einleitung und einem elementaren Motiv aus Quinte, Sekunde und Quinte anhebt.

Was Brahms damals noch nicht weiß: Das ist ein Motiv, das Robert Schumann aus einem Stück von Clara Schumann übernommen hat, aus dem wenig bekannten Zyklus „Impromptus“ op. 5. Auf diesem Motto beruht auch das Hauptthema des Allegro, in seiner pianistischen Fassung fällt auf dem letzten Ton eine Dissonanz auf, die ebenfalls an Schumann erinnert - Zufall? Innere Nähe? Oder am Ende doch eine bewusste Anspielung auf einen Komponisten, den er doch eigentlich noch nicht sonderlich schätz

12.	Johannes Brahms	12'18
Coviello	Sonate Nr. 2 fis-Moll op. 2	
LC 12403	4. Satz Finale	
Track 8	Tilman Krämer, Klavier	

So zerrissen, so unbesorgt um Zusammenhang hat Brahms nie wieder komponiert. Man kann nur vermuten, wie zufrieden er mit diesem Werk war. Und wir können uns auch fragen, ob uns dieses Finale wirklich überzeugt und ob Brahms wirklich diese Art von freiem Aufschwung liegt.

Brahms hat damals noch mehr komponiert als Lieder und Sonaten, von einer Violinsonate ist die Rede, von einem Quartett - die Manuskripte haben im Elternhaus lange überlebt, bis sie Brahms bei einem Besuch in die Hände fielen und er sie vollständig verbrannte - „bevor es andere tun“, so sein grotesker Kommentar.

Zuhause gibt es derweil immer mehr Streit. Die Mutter schilderte später, wie der Druck des Vaters den Sohn zum Weinen bringt und die immer kranke Schwester Elise in Atemnot, so dass Johannes den Arzt holen muss.

Brahms aktiviert eine ältere Bekanntschaft, den Geiger Eduard Hoffmann, ein geflohener Ungar, der sich in Hamburg Reményi nannte. Sie vereinbarten im Dezember 1852 eine Konzertreise. Derlei kann damals noch kurzfristig und ohne große Planung beschlossen werden. Reményi denkt an Hannover, weil da ein gleichaltriger, aber schon berühmter Landsmann und Kollege wirkt, Joseph Joachim - mal sehen, wie es von dort weitergeht. Was

soll schon passieren. Die Reise, die Brahms im April 1853 antritt, wird sein Leben und die Musikgeschichte entscheidend verändern - aber davon mehr in der nächsten Folge.

Zum Schluss hätte ich dazu passend gern ein Lied vom Aufbruch gespielt. Aber derlei gibt es nicht von Brahms. Was sie jetzt hören, summiert in den Versen von Eichendorff zwar wunderschöne Naturbilder - aber Wipfel, Vögel und Brunnen sollen dem lyrischen Ich vor allem eines sagen: Wo die Heimat liegt.

<p>13. cpo LC 8492 cpo 555 177-2 CD 1 Track 6</p>	<p>Johannes Brahms Lied Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>2'07</p>
---	--	-------------