

## Johannes Brahms

Eine Sendereihe von Peter Uehling

### Folge 4: Der Künstler auf Reisen

Liebe Hörerinnen, liebe Hörer, ich begrüße Sie zu einer neuen Folge unserer Musikserie über Johannes Brahms. „Der Künstler auf Reisen“ heißt diese Episode - Reisen sind für Künstler oft essenzielle Bildungserlebnisse und Karriere-Beschleuniger gewesen - ob für Händel, Mozart, Mendelssohn, Liszt oder Wagner. Oder es gab zumindest die eine Reise in eine große Musikstadt wie die Beethovens nach Wien, Schumanns nach Leipzig, Chopins oder Meyerbeers nach Paris. Brahms ist zwar nach Düsseldorf zu Schumann gereist, was für sein Leben entscheidend war - aber er hat in Düsseldorf keinen Wirkungskreis gefunden. Im Grunde wusste Brahms nach dem Tod Schumanns nicht recht, wo es mit ihm hingehen sollte, weder künstlerisch noch privat. Er reist viel, aber weniger aus Karrieregründen, als um Freunde zu besuchen oder Ferien zu machen - und er fährt auch immer wieder zurück in seine Heimatstadt. Und so komponiert er auch: Es gibt Pläne, die ihn weit über das Erreichte und über seine Fähigkeiten hinaustragen sollen, aber dann macht er wieder Kontrapunkt-Studien und übt sich in der Aneignung historischer Stile. Die eigentlichen Bildungsreisen legt er nicht im Raum zurück, führen nicht zu lebenden Meistern, von denen er lernen will. Ihn interessieren eher die toten Meister, und so finden die wesentlichen Reisen in der Zeit statt. In dieser Folge soll es um beides gehen.

<p>1. cpo LC 8492 cpo 555 177-2 CD 2, Track 2&amp;3</p>	<p>Johannes Brahms Scheiden und Meiden &amp; In der Ferne op. 19, 2&amp;3 Andreas Schmidt; Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>2'59</p>
---	--	-------------

Zwei Lieder aus den Fünf Gedichten op. 19, gedichtet von Ludwig Uhland, gesungen von Andreas Schmidt, begleitet von Helmut Deutsch. Man merkt wegen des gleichen Anfangs gar nicht so recht, wo das Lied vom Scheiden aufhört und das von der Ferne anfängt. Wie immer, wenn es um die Ferne geht, geht es darum, dass das lyrische Ich lieber geblieben wäre und alles als Gruß aus der Heimat empfindet. Wie Novalis sagt: „Wohin gehen wir? Immer nach Hause.“ Dazu zitiert Brahms in der Klavierbegleitung das Blätterrauschen aus Schuberts „Lindenbaum“, eine Anspielung auf den auch damals schon klassischen Topos der verlorenen Heimat und des verlorenen Glücks.

Als Robert Schumann 1854 in die Heilanstalt in Bonn-Endenich gebracht wurde, war Brahms nach Düsseldorf gereist und wohnte bis zum Tod Schumanns 1856 mit Clara Schumann zusammen. Unterbrochen wurde dieses Zusammenleben von den zahlreichen und teils ausgedehnten Konzertreisen Claras, während derer Brahms die Kinder hütete. Brahms komponierte 1854 noch gewichtige Werke, quälte sich aber mit einem Entwurf für eine Sonate für zwei Klaviere, der ihm nicht gefiel. Der Plan einer Umarbeitung in eine Symphonie stellte ihn vor gewichtige Probleme, vor denen er erstmal auswich.

„Da ich mich ausgeschrieben habe, ja, da ich wohl schon veraltet bin, so gehts nicht mit dem Komponieren“

schrieb er im August 1855 an Clara. Vielleicht erwägt er auch aufgrund dieses für einen 22jährigen schon ziemlich ungewöhnlichen und beunruhigenden Gefühls im Winter 1855 eine berufliche Alternative zum Komponieren: Er will wieder öffentlich Klavier spielen und vereinbart eine

Aufführung mit Beethovens 5. Klavierkonzert am 20. November in seiner Geburtsstadt Hamburg. Er leidet unter Lampenfieber und versucht sich die Sache strategisch zurechtzulegen, indem er seinen Freund Julius Otto Grimm bittet, ihm noch davor einen Auftritt in Bremen zu verschaffen. Am 14. November reist Brahms mit Clara und Joseph Joachim nach Danzig und spielt dabei sowohl mit Joachim als auch allein unter anderem eigene Werke - eine Gavotte und eine Sarabande, also barocke Tänze.

2. 98.048 06047 hänssler-classic/Laudate	Johannes Brahms Gavotte a-Moll Sophie-Mayuko Vetter, Klavier	1'20
---	--	------

Dann reist er allein nach Bremen, wo er am 20. das Beethoven-Konzert spielen soll. Die Probe ist kurz, aber Brahms fühlt sich gut beim Spielen mit dem Orchester. Er bewertet seine Leistung am Ende als mittelmäßig und als Probe für Hamburg. Die Kritiken sind bezeichnend:

„Das Pianoforte-Solo spielte Herr Brahms mit der Bescheidenheit eines jungen Künstlers und in steter Unterordnung unter die musikalische Gesamtwirkung des symphonischen Konzerts. Nach unserer Meinung ist er zu weit in seiner Zurückhaltung gegangen. Er hätte seine Fähigkeit, ohne dem Geist des Tonwerks zu nahe zu treten, immerhin mit etwas virtuoserer Natur an den Tag legen dürfen.“

Die Erwartungen in Hamburg waren auf Virtuosen und Spektakel geeicht. Jemand wie Brahms, dem „der Geist des Tonwerks“ über alles ging, wurde da nicht besonders auffällig. Im Januar 1856 tritt er eine weitere Reise an, die ihn bis nach Leipzig führen wird, in die Hauptstadt des deutschen klassischen Musiklebens. Auch hier schlug ihm als Pianist nicht gerade übermäßige Begeisterung entgegen, so wenig wie in Kiel, Göttingen, Düsseldorf oder Köln. Eigene Werke spielte er nicht - er probierte sich offenbar als Virtuose aus und ob er als solcher bestehen konnte. Aber es blieb ihm nicht verborgen, dass er verglichen mit seinen Freunden Clara Schumann und Joseph Joachim als Solist nicht auf dem gleichen Niveau spielte. So verlegt er sich ab Februar 1856 auf ein ganz anderes Gebiet: den Kontrapunkt.

3. 01958 THOROFON	Johannes Brahms Fuge as-Moll für Orgel Ulfert Schmidt, Orgel	7'15
-------------------------	--	------

Kontrapunkt war bis zu Beethoven ein selbstverständlich gelehrtes Zunft-Fach. Die Wiener Klassiker komponierten zwar eigentlich unter völligem Verzicht auf polyphonen Satz, aber wenn sie eine Messe schrieben, erwartete man am Ende von Gloria und Credo eine Fuge. Mit Beethovens späten Fugen in den Finali seiner Sonaten und Quartette begann polyphones Denken die homophone Sonatenform zu durchdringen. Brahms' Musik war von Haus nun wahrlich nicht ohne kontrapunktische Dimensionen. Aber jetzt machte er sich zusammen mit Joseph Joachim an ein gemeinsames Bildungsprogramm, das auch in der Aneignung historischer Tonsprachen bestand, wie Sie schon an der Gavotte gehört haben. Draußen im wirklichen Musikleben hört man von dem Komponisten, den Robert Schumann so pompös als die musikalische Zukunft angekündigt hat, derweil allerdings gar nichts mehr.

Neben den musikalischen Zeitreisen unternimmt er mit Clara eine Wanderung durch den Rheingau – immer mit einer Anstandsdame als Begleitung. Und zwei Wochen, nachdem Robert gestorben ist, reisen beide in die Schweiz, an den Vierwaldstätter See. Die Reise war lang geplant, aber statt einer gesellschaftlich bedenklichen Zweisamkeit eines 23jährigen und einer frischgebackenen Witwe von fast 37 Jahren wird es ein Familienurlaub: Clara nimmt ihre älteren Söhne mit, Brahms seine lungenkranke Schwester. Einen Monat dauert die Reise, bis Mitte September. Clara Schumann und Johannes Brahms werden kein Paar. Warum auch immer. Ob der Tote und ein Gedenken mit schlechtem Gewissen die Reise belasten, ob sich Clara ein Verhältnis mit dem jungen Mann, der sich seiner Zukunft sehr ungewiss ist, beim besten Willen nicht vorstellen kann, ob Brahms nun von der konkreten Möglichkeit, mit Clara zusammen zu sein, doch nicht so erbaut ist wie früher, als er sich das nur wünschen konnte – alles das ist möglich und vielleicht noch manches andere. Die beiden scheinen indes traurig zu sein und ziehen sich voneinander zurück. Brahms bricht seine Zelte in Düsseldorf ab und fährt nach Hamburg, zu seinen Eltern. In Düsseldorf hätte er wahrscheinlich weiter Kinder hüten müssen und seine Karriere vergessen können. Clara nimmt ihr Reiseleben auf und bringt fünf ihrer Kinder in Pensionaten und Internaten unter.

Brahms wohnt nun wieder bei den Eltern. Dies hat etwas von einem Rückzug nach einem Trauma, und dieser Rückzug wird sich zweieinhalb Jahre später noch einmal wiederholen. In Hamburg findet Brahms nun heraus, was mit dem Fragment einer Sonate für zwei Klaviere zu geschehen hat: Es soll keine Symphonie, sondern ein Klavierkonzert werden. Die Arbeit geht nun relativ rasch vonstatten, am 30. Dezember 1856 schreibt er Clara:

„Ich schreibe dieser Tage den ersten Satz des Konzerts ins Reine, erwarte den letzten Satz begierig von J[oachim]. Auch male ich an einem sanften Porträt von Dir, das dann das Adagio werden soll.“

Brahms erwartet den letzten Satz von Joachim: Das bedeutet, dass er dem Freund das Manuskript mit Bitte um kritische Kommentare zur Ansicht geschickt hat, nicht anders als die Kontrapunkt-Studien. Nicht zuletzt benötigt Brahms Ratschläge zur Instrumentation, es ist ja das erste Mal, dass er für Orchester schreibt.

Über das „sanfte Porträt“ von Clara werden wir in der nächsten Folge noch sprechen. Dass dieses Porträt allerdings ein von sehr linearen Melodien und Gegenbewegungen geprägtes Stück ist, verweist auf seine Konzeption in der Zeit der Kontrapunkt-Studien.

Ebenfalls in die Musikgeschichte greifen die Lieder, die er jetzt auf Volkstexte schreibt, aber erst 1861 unter op. 14 veröffentlicht. Das Volkslied „Vom verwundeten Knaben“ etwa vertont Brahms als schlichten Choralatz, nahezu dissonanzfrei, aber mit reizvoll kirchentonalem Einschlägen.

<p>4. cpo LC 8492 cpo 555 177-2 CD 1, Track 20</p>	<p>Johannes Brahms Vom verwundeten Knaben op. 14, 2 Juliane Banse, Sopran Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>2'07</p>
--	---	-------------

„Murrays Ermordung“ ist eine der wenigen Balladen, die Brahms geschrieben hat. Anders als das Lied „Vom verwundeten Knaben“ hängt hier der altertümliche Eindruck nicht mit der Harmonik zusammen, sondern mit einer stilisiert-eckigen Formelhaftigkeit. Die Deklamation „ein schöner Ritter WAR er“ mit der Betonung auf dem „war“ hätte Schumann nicht schreiben können, ebenso wenig später „O Königin, wirst lange sehn ÜBER Schlosses Wall“ – bei Brahms haben solche widersinnigen, rücksichtslos der Melodie angepassten Betonungen eine eigenartig distanzierende Wirkung, sie wollen den Eindruck von Kunstlosigkeit erwecken.

<p>5. cpo LC 8492 cpo 555 177-2 CD 1, Track 21</p>	<p>Johannes Brahms Murrays Ermordung op. 14, 3 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>2'12</p>
--	---	-------------

In „Trennung“ nutzt Brahms eine Stimmführung des Renaissance-Kontrapunkts: Die Stimme beginnt mit dem wiederholten Intervall c-f aufwärts, das Klavier spielt dagegen f-b abwärts: Das ergibt als Zusammenklang eine Folge zweier Quinten - erst f-c, dann b-f -, die in der alten Musik nur deswegen erlaubt ist, weil die Stimmen in Gegenbewegung geführt sind; man nennt das Antiparallele. Diese historische Lizenz vom Parallelenverbot stellt Brahms geradezu aus. Die Textvorlage ist wieder ein Volkslied.

<p>6. cpo LC 8492 cpo 555 177-2 CD 1, Track 23</p>	<p>Johannes Brahms Trennung op. 14, 5 Juliane Banse. Sopran Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>1'26</p>
--	---	-------------

Brahms ist viel unterwegs. Er besucht Joachim, der noch immer in Hannover sitzt, und in Göttingen Julius Otto Grimm, mit dem er seit seinem Debüt in Leipzig 1853 als frisch ausgerufener Hoffnungsträger der deutschen Musik befreundet ist. Und auch Clara trifft er immer wieder; sie feiern 1856 Weihnachten zusammen mit Joachim in Düsseldorf, er bleibt über den Jahreswechsel bei den Kindern, weil sie in Leipzig konzertiert, auch im Frühjahr ist er wieder bei ihr, aus dem gleichen Grund.

Aber Clara nutzt ihn nicht nur aus: Als Klavierlehrerin im Fürstenhaus Detmold verschafft sie Brahms ein Engagement in der Residenzstadt, in der schon Albert Lortzing und Christian Dietrich Grabbe wirkten. Zunächst spielt er Anfang Juni ein Konzert, dann wird er zum Klavierlehrer der Prinzessin Friederike, der Schwester des Fürsten Leopold III. engagiert und außerdem zum Leiter eines im Detmolder Schloss probenden Chores. Allerdings beschränkt sich das Engagement auf die Zeit von September bis Dezember - aber in den vier Monaten verdient er genug für das ganze Jahr.

Im Sommer reisen Clara Schumann und Brahms mit Joseph Joachim und Otto Julius Grimm und einigen Schumann-Kindern nach St. Goar. Ob zwischen Clara Schumann und Brahms alles ruhig verlief - darüber gibt es keine Auskünfte. Briefe aus der Zeit nach dem Urlaub gibt es nicht. Die Korrespondenz setzt erst im Herbst, mit einem Brief von Brahms aus Detmold ein, der es in sich hat und uns in dieser Folge später noch beschäftigen wird. Zunächst soll uns interessieren, was Brahms in Detmold musikalisch treibt.

<p>7. Brilliant Classics LC 09421 921 48/1 Track 1</p>	<p>Robert Schumann Zigeunerleben op. 29, 1 Studio Vocale Karlsruhe Ira Maria Witoschynskyj, Klavier Ltg. Werner Pfaff</p>	<p>3'20</p>
--	---	-------------

Zum einen dirigiert Brahms einen Chor und studiert von Palestrina bis zum eben gehörten Zigeunerleben von Schumann, gesungen vom Studio Vocale Karlsruhe, ein buntes Programm ein.

Zum anderen bastelt er weiter am Klavierkonzert. Joseph Joachim ist schon langsam genervt von Brahms Perfektionismus:

„Ich bitte dich, lass endlich den Kopisten über das Werk.“

...also lass es abschreiben und das Stimm-Material herstellen. Brahms aber wird den Eindruck nicht los, das Stück sei „durch und durch verpfuscht“.

Zum dritten hat Brahms Partituren von Haydns Symphonien und Mozarts Serenaden nach Detmold mitgenommen und führt einige mit der Hofkapelle auf. Diese Eindrücke und das provinzielle, etwas zurückgebliebene Leben in Detmold verführen ihn dazu, das Klavierkonzert zur Seite zu legen und etwas Neues zu beginnen, etwa, das allerdings überhaupt nicht neu klingt.

<p>8. Deutsche Grammophon LC 0173 410 654-2 Track 4</p>	<p>Johannes Brahms Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11 4. Satz: Menuett Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado</p>	<p>4'08</p>
---	---	-------------

Nachdem Brahms schon Gavotten, Sarabanden und Gigueen geschrieben hat, versucht er sich jetzt an einem Menuett, jenem Tanz, an dem die Klassiker das Komponieren lehrten. Und er macht nicht ganz in diesem leicht zopfigen Stil, aber doch in diesem Sinne weiter, indem er eine ganze „Serenade“ komponiert, eine Gattung, die mit Beethoven abgeräumt worden war. Hat man den späten Schumann schon mit seinen Sonaten und Symphonien für konservativ gehalten, so geht Brahms nun erklärtermaßen in die Vergangenheit zurück und bedient eine Gattung, die hundert Jahre zuvor der Unterhaltung diente. Verglichen mit dem Klavierkonzert und seinem tragischen Ernst bedeutet diese Arbeit gewiss eine Erholung - aber Brahms entzieht sich damit auch den Anforderungen der damaligen musikalischen Moderne.

Er konzipiert das Stück für eine kleine Besetzung mit fünf Bläsern und Streichern - im Menuett haben wir genau diese Besetzung gehört, ansonsten hat er diese frühe Fassung vernichtet. Der Schaffensprozess dieser 1. Serenade ist auch einigermaßen gewunden: Nachdem Brahms seinen Freunden eine viersätzigige Fassung vorgespielt hat, geht die Partitur zu Joseph Joachim, der ihm instrumentatorische Ratschläge gibt und ihm auch Erweiterungen der Besetzung nahelegt, denn das Stück sei, in seinen Worten „sehr Sinfonie-verkündend“. Aber Brahms lässt es erst einmal so, ergänzt zwei weitere Sätze und lässt das Werk auch häufiger so aufführen. Im Dezember 1859 aber schreibt er an Joachim:

„Ich bitt dich, mir mit der Serenade ein halbes oder doch ein ganzes Buch Notenpapier, quer Format mit 16 (oder 14) Linien und etwa ein 4tel enges mit 20 - 24 zu schicken.

Das Papier brauche ich, um nun doch schließlich die 1te Serenade in eine Sinfonie zu verwandeln. Ich sehe ein, dass das Werk so eine Zwittergestalt ist, nichts Rechtes ist. Ich hatte so schöne, große Idee von meiner ersten Sinfonie, und nun! -“

Und nun soll es doch nur eine kleine, heitere Sinfonie werden? Nein, Brahms bleibt am Ende doch bei dem Titel „Serenade“, er will keinen der sechs Sätze streichen und sieht wohl doch ein, dass er dieses Werk nicht unter der würdigsten Gattungsbezeichnung der klassischen Musik in die Welt lassen kann.

Aber das soll kein Werturteil sein! Im Gegenteil: Wir erleben Brahms hier befreit von der Aufsicht der Musikgeschichte - und plötzlich fliegt seine Fantasie nur so dahin und bringt etwa den ersten

Satz ohne Mühe auf einen gewaltigen Umfang. Dabei fehlt es dem Stück keineswegs an Ausdruck oder symphonischer Dramatik, aber im Schutzraum einer vereinfachten Stilistik scheint sich alles von selbst zu fügen.

<p>9. Deutsche Grammophon LC 0173 410 654-2 Track 1 ab 3'19</p>	<p>Johannes Brahms Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11 1. Satz: Allegro molto Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado</p>	<p>9'57</p>
---	---	-------------

Man hört deutlich an dem einleitenden Hornruf die Referenz an Haydns letzte Symphonie - aber zugleich unterlaufen die Bordunquinten der Celli die klassische Erwartung einer periodisch geordneten Harmonik und wecken eher Assoziationen an Dorfmusik, an Jagd, kurz: an vertraute Kulissen einfachen Musizierens, wie sie der Mozartschen Serenade eher fremd ist. Das zweite Thema wirkt wie ein frei entfalteter Gesang, und die nach Art der Handwerker aus dem „Sommernachtstraum“ polternde Schlussgruppe stellt vollends klar, dass wir in einer Art Traum-Romantik angelangt sind, dass es Brahms hier gelingt, am Ende der Romantik noch einmal alle ihre Topoi zu resümieren. Und so sind der Schönheiten kaum ein Ende in diesem Werk. Kann man es sich erlauben, das Adagio übergehen? Nein, man kann es nicht. Die vielen zauberhaft komponierten Details, seine kontrapunktischen Spezialitäten, die Brahms in der Zweiten Symphonie sehr ähnlich aufgreifen wird, harmonischen Subtilitäten sowie das nächtliche Kolorit mit den immer wieder aus dem Streicherweben auftauchenden Solo-Bläsern stempeln diesen Satz zu einem echten Brahms - versteckt in der überaus charmanten Stilübung einer klassizistisch-romantischen Serenade.

<p>10. Deutsche Grammophon LC 0173 410 654-2 Track 3</p>	<p>Johannes Brahms Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11 3. Satz: Adagio non troppo Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado</p>	<p>14'49</p>
--	---	--------------

Im Brief an Joachim mit der Notenpapierbestellung war bereits von der „1ten Serenade“ die Rede - es gibt also tatsächlich auch eine zweite. Brahms hat sie gleich im Anschluss an die erste, klein besetzte Fassung der ersten geschrieben. Um den intimen, nächtlichen Charakter zu betonen, hat er von vornherein die Violinen weggelassen und auch auf Trompeten und Pauken verzichtet. Brahms konnte gar nicht mehr aufhören, aber er fand auch immer mehr zu einer eigenen Sprache. Hier gibt es kein Menuett mehr, sondern ein Quasi Menuetto, das Brahms dann auch im 6/4- statt im eigentlichen 3/4-Takt des Menuetts notiert hat. Das hat einen Grund, den man später „typisch Brahms“ nennen wird: Während das Menuett-Thema in den Klarinetten und Fagotten den 6/4-Takt in zwei 3/4-Takte unterteilt, interpretieren die gezupften Bässe den 6/4-Takt als 3/2-Takt. Unter zwei Dreiertakten der Melodie liegt also ein halb so schneller Dreiertakt der Bässe - solche rhythmisch-metrischen Spielereien werden für Brahms künftig charakteristisch sein.

<p>11. Philips LC 0305 432 510-2 Track 10</p>	<p>Johannes Brahms Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16 4. Satz: Quasi Menuetto Royal Concertgebouw Ltg. Bernard Haitink</p>	<p>5'23</p>
---	---	-------------

Im Trio hörten Sie eine Art nächtlicher Naturszene, wenn die Oboe über das Rauschen der Streicher einzelne, klagende Töne setzt, eine einsame Stimme, verloren in der Natur: Die Gemütlichkeit des Menuetts gerät hier ins Unheimliche. Und dieses Unheimliche geht auch im Adagio um. In den Streichern wühlt eine Art ostinater Bass, über dem die Bläser um Fassung ringen. Dann kommt eine Passage über klopfenden Bässen mit dissonanten Akzenten in den Bläsern: Selten hat Brahms sich so nackt dem Ausdruck des schieren Klangs überlassen. Ein sehr besonderes Stück, das wir nicht übergehen dürfen.

<p>12. Philips LC 0305 432 510-2 Track 9</p>	<p>Johannes Brahms Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16 3. Satz: Adagio non troppo Royal Concertgebouw Ltg. Bernard Haitink</p>	<p>7'26</p>
--	--	-------------

Wir haben schon bei der ersten Serenade gesehen, dass die stilistische Situation dieser Stücke einigermaßen kompliziert ist: Angeregt durch den niedrigeren Anspruch klassischer Unterhaltungsmusik vereinfacht Brahms seine Sprache, erreicht aber dadurch einen sehr freien romantischen Ausdruck. Gerade die langsamen Sätze werden dabei zu Kristallisationspunkten einer Romantik, die bei größter Ausdruckstiefe dennoch keinerlei Vagheiten zulässt. In der letzten Folge haben wir derlei Vagheiten noch viel gehört: In den gedehnten erzählerischen Formen des H-Dur-Trios hatte Brahms ein wenig den Überblick verloren, in den Schumann-Variationen op. 9 und der letzten Ballade aus op. 10 erfand er Passagen, die raffiniert mit rhythmischen und klanglichen Verschleierungen arbeiteten.

Was Brahms' Streben nach Klarheit lebenspraktisch bedeutet - das bekommt in voller Härte Clara Schumann zu spüren, der Brahms in einem Brief vom Oktober 1857 aus Detmold eine moralische Lektion erteilt. Wir wissen nicht, was sie auf dem Herzen oder ihm geklagt hatte, um das folgende zu verdienen:

„Liebe Clara, Du musst ernstlich darnach trachten und dafür sorgen, dass Deine trübe Stimmung nicht alles Maß überschreite und nicht ohne Aufhören sei.

Das Leben ist kostbar; gewaltig zerstört solche Geistesstimmung den Körper.

Rede Dir nicht ein, dass Dir das Leben wenig wert sei. Das ist nicht wahr, das ist bei ganz wenig Menschen wahr.

Gibst Du Dich ganz solcher Stimmung hin, so genießt Du auch frohere Zeiten nicht, wie Du könntest. Je mehr Du strebst und Dich gewöhnst, trübere Zeiten gleichmütiger und ruhiger hinzubringen, desto mehr genießt Du die frohere Zeit, die immer folgt. Wozu hat denn der Mensch das himmlische Geschenk, die Hoffnung, empfangen?

Und nicht einmal ängstlich zu hoffen brauchst Du, Du weißt, dass angenehme Monate folgen auf diese, wie auf jede unangenehme Zeit. Nimm dies nicht leicht, es ist sehr ernst.

Der Körper und die Seele wird verdorben durch solches Nachhängen einer trüben Stimmung, die man durchaus mehr bewältigen oder nicht aufkommen zu lassen braucht.

Es ist, als ob man seinem Leib die ungesundesten Speisen zumuten wollte und sich damit trösten wollte, dass man im Sommer die Milchkur gebraucht. Der Körper mag sich für kurze Zeit etwas erholen, aber ist verdorben und geht rasch zugrunde.

Solche ungesunde Seelenspeise, wie der immerwährende Trübsinn, verdirbt den Körper und die Seele wie die ärgste Pest.

Du musst Dich ernstlich ändern, liebe Clara. Nimm Dir jeden Morgen von neuem ganz ernstlich und einfach vor, den Tag und alle Zeit gleichmütiger (gleichmäßiger) und froher zu sein. Leidenschaften gehören nicht zum Menschen als etwas Natürliches. Sie sind immer Ausnahme oder Auswüchse.

Bei wem sie das Maß überschreiten, der muss sich als Kranken betrachten und durch Arznei für sein Leben und seine Gesundheit sorgen.

Ruhig in der Freude und ruhig im Schmerz und Kummer ist der schöne, wahrhafte Mensch. Leidenschaften müssen bald vergehen oder man muss sie vertreiben.

Betrachte Dich als Kranke, liebe Clara, als ernstlich Kranke, und Sorge für Dich, nicht ängstlich, sondern ruhig und immerwährend. Denk's nur ernsthaft durch und tue danach, dann wird alles besser werden, und Du wirst Dich immer glücklicher fühlen und alle, die Dir gehören, noch glücklicher machen durch Dich."

So steht es in dem ersten Brief von Brahms an Clara Schumann, der nach der letzten gemeinsamen Reise an den Rhein, überliefert ist. Man fragt sich, was hier in den jungen Mann gefahren ist, dass er sich zum Lebensberater einer 38jährigen siebenfachen Mutter und arrivierten Künstlerin aufschwingt. Der Brief klingt, als hätte sich da jemand eine Überdosis Seneca reingezogen, vielleicht auch - das Wort „Seelenspeise“ klingt danach - ein paar pietistische Traktätchen, und würde nun zwecks Wiederholung das Gelernte wieder aufsagen. Es ist der Übereifer des Konvertiten, der aus diesen Zeilen spricht. Wohin das romantische Programm führt, wohin es führt, sein Leben an das Poetische, an die Poetisierung der Welt zu wenden, hat Brahms am Niedergang Robert Schumanns eindrucksvoll und traumatisierend beobachten können. Das konnte nun nicht mehr sein Lebensmotto sein. Weg mit Johann Kreisler, weg mit den Wahnsinn-nahen Seelenzuständen. Und weg mit der zwar idealistischen, aber auch aussichtslosen Leidenschaft für Clara. Die Verbindung mit der 14 Jahre älteren Frau wäre jenseits aller bürgerlichen Norm, auf eigene Kinder, auf eigene Familie bräuchte Brahms nicht zu hoffen. Und so spricht er nun wie ein miserabler Therapeut zu seiner Patientin, von oben herab, überaus allgemein, ohne jede innere Beteiligung an dem, was, in welcher Form auch immer, mal eine Beziehung gewesen ist.

Brahms will weg von einer Romantik, die ihm, wie schon Goethe, nur noch krank vorkommt. Es entspricht aber seiner angeborenen, retrospektiven Blickrichtung, nun nicht etwa etwas Neues anzustreben, sondern stattdessen noch weiter in die Vergangenheit zu schauen. In kürzester Zeit führt das auch zu ästhetischen Stellungnahmen gegen den exponiertesten Vertreter des Neuen in der damaligen Musik, gegen Franz Liszt. Als Komponist war Franz Liszt für beide Schumanns vollkommen indiskutabel. Obwohl Brahms - wie auch die Schumanns - persönlich keinen Grund hatte, gegen die Person Liszt eingestellt zu sein, hat ihn diese ästhetische Gegnerschaft sicherlich geprägt. Nun aber entwickelt er aus seiner eigenen, neugewonnenen Perspektive auch einen eigenen Abscheu gegen Liszts Musik. Das jedoch wird uns in einer anderen Folge beschäftigen, in der es um Brahms' Musikpolitik geht.

Anfang 1858 ist endlich das erste Klavierkonzert fertig, zumindest glaubt Brahms, dass es fertig ist. Er schickt es an Joachim. Der setzt für den 30. März eine Probeaufführung bei sich Hannover an, bei der Brahms selbst den Solopart spielen wird. Clara ist auch dabei. Sie verzeiht ihm seinen Brief, er besucht sie in Berlin, wo sie seit dem Ende des Jahres 1857 lebt, sie schenkt ihm das Autograph des Klavierquintetts ihres verstorbenen Mannes - einst hatte er das Scherzo des Werks

als Klavierstück arrangiert und Clara zum Geburtstag geschenkt. Für den Sommer ist Brahms nach Göttingen eingeladen, hat allerdings nicht so recht Lust.

In Göttingen macht Brahms' Freund Julius Otto Grimm das gleiche, wie Brahms in Detmold, allerdings ganzjährig: Musikunterricht geben und einen Chor leiten. Grimm unterrichtet unter anderem die Tochter Agathe des Göttinger Gynäkologie-Professors Eduard von Siebold. Er ist sehr von ihrer Stimme begeistert und schreibt auch Lieder für sie. Im Sommer 1858 stellt er Brahms und die zwei Jahre jüngere Agathe einander vor. Die beiden finden großes Gefallen aneinander. Brahms schreibt Lieder in diesem Göttinger Sommer, Agathe singt sie. Derlei kann tiefe Verbindungen schaffen, und so geschieht es hier auch. Brahms kommt hier einer bürgerlichen Zukunft so nahe wie nie zuvor und nie danach.

Anfang 1859, am 22. Januar wird das 1. Klavierkonzert, an dessen Instrumentation Brahms noch weiter gefeilt hat, offiziell uraufgeführt, in Hannover. Wieder sitzt Brahms am Flügel, wieder dirigiert Joachim - diesmal gibt es sogar Kritiken, und sie sind ratlos. Zu einem Desaster wird die Aufführung in Deutschlands wichtigster Musikstadt Leipzig am 27. Januar. Schon die Proben gehen in reservierter Atmosphäre von statten, der Dirigent Julius Rietz findet offenbar keinen Zugang zu der Partitur, und eindrucksvoller als alle Kritiken ist Brahms' eigene Schilderung der Publikumsreaktion:

„Noch ganz berauscht von den erhebenden Genüssen, die meinen Augen und Ohren durch den Anblick und das Gespräch der Weisen unserer Musikstadt schon mehrere Tage wurden, zwingt mich diese spitze und harte Sahr'sche Stahlfeder, Dir zu beschreiben, wie es sich begab und glücklich zu Ende geführt ward, dass mein Konzert hier glänzend und entschieden - durchfiel. Die erste Probe erregte keinerlei Gefühle bei den Musikern oder Zuhörern, zur 2ten kam aber kein Zuhörer und bei keinem Musiker bewegte sich ein Gesichtsmuskel.

Ohne irgendeine Regung wurde der erste Satz und der 2te angehört. Zum Schluss versuchten drei Hände, langsam ineinander zu fallen, worauf aber von allen Seiten ein ganz klares Zischen solche Demonstrationen verbot.“

Die Leipziger sind nicht dumm. Sie erwarten kein virtuoseres Geklingel, sie erkennen an, dass Brahms ein ernsthafter Komponist ist - aber sie erkennen die Substanz nicht.

„...dieses Würgen und Wühlen, dieses Zerren und Ziehen, dieses Zusammenflicken und wieder auseinanderreißen von Phrasen und Floskeln muss man über eine Dreiviertelstunde lang ertragen! Diese ungegohrte Masse muss man in sich aufnehmen und dabei noch Dessert von den schreiendsten Dissonanzen und misslautendsten Klängen überhaupt verschlucken.“

Seien wir ehrlich: Es ist nicht so, dass man das Stück in dieser Beschreibung nicht wiedererkennt - so viel Schaum der Rezensent auch vor dem Mund hat. Schon der Beginn mit seinem in einzelne Motive zerrissenen, auf der harmonischen Stuhlkante einsetzenden Thema versetzt den Hörer in einen emotionalen Ausnahmezustand, aus dem man so schnell nicht herausfindet. Dann folgen noch in der Orchestereexposition so viele Motive, dass man schnell den Überblick verliert, und wenn dann noch überdeutlich die Schreckensfanfare aus Beethovens Neunter zitiert wird, ist ein Anspruch angemeldet, den man anmaßend finden kann. Und wenn dann das Ganze auch noch so unübersichtlich erzählt wird wie die erste Fassung des H-Dur-Trios - wie soll man das Stück dann auf Anhieb verstehen?

Brahms stellt Verbesserungen in Aussicht, die vor allem den ersten Satz betreffen. Schon am 24. Februar ist er damit fertig - und noch immer ist der Kopfsatz mit 24 Minuten außerordentlich umfangreich.

„Leider kann ich nicht so tief hineinschneiden als ich möchte, es ist alles zu sehr ineinander verwachsen“

...schreibt Brahms an Joachim. So ganz glücklich scheint er mit dem Werk nicht zu werden. Es ist der einzige Fall, in dem Brahms ein Werk der Welt übergeben hat, dessen Gärung er nie zur Klärung führte. Aber sähe man den expressiven Sturm dieses Werks wirklich lieber in ausgewogene Bahnen gelenkt? Hat nicht dialektisch gesprochen das Werk gerade darin seine Wahrheit und seine authentische Form, dass es seine Unebenheiten, seine Rauheit behalten hat? Wie könnte ein Werk, das so beginnt wie dieses, jemals balanciert werden? Mit dem ersten Satz dieser schweren Geburt möchte ich mich von Ihnen verabschieden. Ich wünsche Ihnen einen schönen Sonntagabend - und wenn Sie mögen, hören wir uns nächste Woche wieder.

<p>13. harmonia mundi LC 7045 hmc 902602 Track 2</p>	<p>Johannes Brahms Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15 1. Satz: Maestoso Alexander Melnikov, Klavier Sinfonieorchester Basel Ltg. Ivor Bolton</p>	<p>23'49</p>
--	--	--------------