

## Johannes Brahms

Eine Sendereihe von Peter Uehling

### Folge 5: Das Etikett des Konservativen

Herzlich Willkommen, liebe Hörerinnen und Hörer, zu einer neuen Folge unserer Serie über Johannes Brahms. „Das Etikett des Konservativen“ ist sie überschrieben. Es geht also um eine geistige Haltung, die man mit Brahms in Verbindung gebracht hat. Wer ein Stück wie das folgende im Jahre 1864, ein Jahr vor der Uraufführung von Wagners „Tristan“, nicht etwa als Kontrapunktstudie in der Schublade belässt, sondern als Werk unter der Opusnummer 29 herausbringt - den wird man nicht auf der Seite eines Fortschritts vermuten, dessen Protagonisten Richard Wagner oder Franz Liszt heißen.

<p>1. harmonia mundi LC 7045 HMC 901591</p>	<p>Johannes Brahms Es ist das Heil uns kommen her op. 29, 1 Rias-Kammerchor Ltg. Marcus Creed</p>	<p>5'21</p>
---	---	-------------

Der Rias-Kammerchor sang unter der Leitung von Marcus Creed die Motette „Es ist das Heil uns kommen her“, eine etwas steife, aber dennoch beeindruckende und gegen Ende ergreifende Anverwandlung barocker Kompositionstechniken.

Brahms war konservativ in einer Zeit, als die Vorgängergeneration sich in eine akademische und neudeutsche Richtung aufzuteilen begann. Die Tragik der akademischen Richtung bestand darin, dass ihre Protagonisten Felix Mendelssohn und Robert Schumann um 1850 starben oder verstümmten, während die der neudeutschen, deren Hauptrepräsentanten Franz Liszt und Richard Wagner waren, wesentlich langlebiger waren. Also benötigten die konservative Fraktion unbedingt eine Galionsfigur - und Robert Schumann selbst hatte in seiner letzten musikpublizistischen Arbeit den unbekannteren Johannes Brahms für diese Rolle vorgeschlagen.

Was hieß genau: konservativ im musikalischen Sinn? Es ist eine Haltung, die von der Gegenpartei dargestellt wurde. So schrieb Franz Liszt über Robert Schumann:

„Wie könnte man Schumann gegenüber verkennen, dass er, anstatt zu suchen, zu wagen, zu erobern, zu erfinden, vielmehr dahin strebte, seinen romantischen, zwischen Freud und Leid schwebenden Sinn, seinen ... oft dumpfe, trübe Tonalitäten annehmenden Hang zum Bizarren und Phantastischen mit der klassischen Form in Einklang zu bringen, während sich gerade diese Form in ihrer Klarheit und Regelmäßigkeit seinen eigentümlichen Stimmungen entzog! ... Er tat es, weil er die alten Schläuche noch geeignet hielt für seinen jungen Wein, weil er glaubte, dass moderne Seelenzustände sich in traditionellen Formen darstellen lassen, während diese doch einem gänzlich unähnlichen Gefühlszustand ihre Entstehung verdanken.“

Liszts Formulierung von „modernen Seelenzuständen“ behauptet, dass die Zeit der Sonatenform, um die sich der reife Schumann in Orchester- und Kammermusik bemüht hatte, abgelaufen ist. Gleichwohl hätte Schumann dennoch gehnt, worum es künftig gehen müsse:

„Schumann war es, welcher die Notwendigkeit eines näheren Anschlusses der Musik im allgemeinen und der reinen Instrumentalmusik insbesondere an Poesie und Literatur klar in seinem Geiste erkannte, so wie sie schon Beethoven... gefühlt hatte, als er den ‚Egmont‘ komponierte und einigen seiner Instrumentalwerke gegenständliche Namen oder Überschriften gab.“

Das ist nun allerdings klar pro domo gesprochen: Liszt war es ja in der Hauptsache, der die Verbindung von Literatur und Musik in seinem Komponieren betrieb und verkündete, dass nur so die Beethovensche Fortschrittsdynamik fortgesetzt werden könnte.

Brahms war von derlei ästhetischem Regiment keineswegs überzeugt. Vor allem aber hielt er Liszt für einen schlechten Komponisten.

„Die Sachen werden immer schrecklicher, z.B. Dante! Mich juckt’s oft in den Fingern, Streit anzufangen.“

Was ist denn nun so schrecklich, zum Beispiel am 1857 uraufgeführten Dante? Hören wir einfach mal hinein.

2. Deutsche Grammophon LC 00173 457614 Track 1, 0’00 - 6’38	Franz Liszt Dante-Symphonie I. Satz Inferno Staatskapelle Dresden Ltg. Giuseppe Sinopoli	6’38
---	--	------

Das war die Staatskapelle Dresden unter Giuseppe Sinopoli mit dem Beginn von Liszts Dante-Symphonie. Eine Musik, die eigentlich ziemlich simpel strukturiert ist mit ihren ständig wiederholten Motiven, aber durch die vielen verminderten Septimakkorde harmonisch instabil bleibt, eine unausgesetzte Aufregung artikuliert und komplizierter klingt als sie ist. Dazu kommen Wirkungen, die kaum durch Töne, sondern vor allem durch den Orchesterklang hervorgebracht werden, sie sind also kaum komponiert, sondern vor allem instrumentiert. Man könnte sagen: Das Stück versteckt seine kompositorische Dürftigkeit hinter einer blendenden Erscheinung. Aber halt: Es so auszudrücken, bedeutet bereits, in konservativem Sinne zu werten, es bedeutet, von einem Geistigen, Idealen auszugehen, das mehr wert ist als die Erscheinung. Das legt eine philosophische Elle an die Kunst an, die doch zumindest fragwürdig ist. Denn Kunst ist zuerst einmal Erscheinung, und an der Erscheinung sorgfältig zu arbeiten, ist in der Kunst unabdingbar. Niemand wusste das besser als Franz Liszt, dessen Erfahrungen als Klaviervirtuose hörbar in sein musikalische Denken hineingewachsen sind. Es ist immer mitgedacht, dass die Sache im Moment Eindruck machen muss - hic Rhodus, hic salta -, eine zweite Chance ist nicht vorgesehen, mit einer einlässlichen

Beschäftigung seines Publikums nicht zu rechnen. Das begründet auch die vielen Wiederholungen: Als Bühnenmensch wusste Liszt, dass die Dinge Zeit brauchen, um mitgeteilt zu werden.

<p>3. Deutsche Grammophon LC 00173 457614 Track 2, 0'00 - 6'38</p>	<p>Franz Liszt Dante-Symphonie II. Satz Purgatorio Staatskapelle Dresden Ltg. Giuseppe Sinopoli</p>	<p>6'38</p>
--	---	-------------

Diesen Ausschnitt aus dem zweiten Satz der Dante-Symphonie, Purgatorio, träge vermutlich auch der Abscheu, den Joseph Joachim Liszts Musik gegenüber schon 1854 formulierte, drei Jahre vor der Uraufführung der Dante-Symphonie geschrieben worden:

"Ich mußte mir gestehen, daß ein gemeinerer Mißbrauch heiliger Formen, daß eine eklere Coquetterie mit den erhabensten Empfindungen zu Gunsten des Effektes nie versucht worden war - die Stimmungen der Verzweiflung, die Regungen der Reue, mit denen der wirklich fromme Mensch einsam zu Gott flüchtet, kramt Liszt mit der süßlichsten Sentimentalität vermischt und einer Märtyrer-Miene am Dirigierpult aus, daß man die Lüge jeder Note anhört, jeder Bewegung ansieht."

Hatte Liszt Schumann vorgeworfen, dass das „moderne Seelenleben“ in Sonate und Symphonie keinen adäquaten Ausdruck mehr finde, so wirft Joachim Liszts Musik Unaufrichtigkeit vor und schlechte Theatralität - aber das illustriert nur, was wir schon vor dem Beispiel festgestellt hatten: Liszt denkt immer die Aufführung und das Aufführen beim Komponieren mit - ein wichtiger Punkt, wir behalten ihn im Hinterkopf.

Brahms hat es selbst gesagt: Er will Streit - warum auch immer. Schumanns Text über ihn war in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erschienen, die unter Leitung des Redakteurs Franz Brendel energisch für Liszt und die neudeutsche Schule eintrat. Das hat einige glauben lassen, dass Brahms selbst ein Neudeutscher sei, und die bislang erschienenen Werke positionierten ihn durchaus nicht eindeutig: Das Scherzo war eine poetische Form, die Sonaten hatten teilweise Motti, die Balladen trugen den literarischen Einfluss schon im Titel. Man konnte Brahms auch deswegen nicht richtig einordnen, weil der 27jährige, sieben Jahre zuvor groß angekündigte Komponist, außer den genannten Klavierwerken bislang nicht viel geliefert hatte: ein paar Lieder, ein überdimensioniertes Klaviertrio, ein überdimensioniertes Klavierkonzert sowie zwei Orchesterwerke der verstaubten Gattung Serenade. Die Erwartungen, die Schumann geweckt hat, sind von Brahms bis jetzt weitgehend enttäuscht worden. Und dieser Underperformer will nun in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ das große Wort schwingen? Mit Joachim bespricht er sich über den genauen Wortlaut, dabei bezugnehmend auf Joachims Vorschlag, von musikalischen „Verirrungen“ zu sprechen:

„Wie wir schreiben und abfertigen, kann man nur Lisztsche Sudeleien abfertigen. Über ‚Verirrungen‘ usw. kann man debattieren und sich streiten. Eben wir können und brauchen uns durchaus solchem Scheißzeug gegenüber auf keine wissenschaftliche Erörterungen einzulassen. Ich wünschte hauptsächlich, wir könnten den Namen Liszt anbringen, damit man uns nicht Verstocktheit gegen Wagner usw. vorwerfen kann.

Aber das Wort ‚Produkte‘ wollte ich nicht entbehren. ‚dass sie die Produkte des Dr. F. Liszt und der übrigen Führer und Schüler der sog. Neudeutschen Schule usw.‘

Das wäre sehr deutlich und genug, wird Dir aber wohl nicht recht sein?“

Es war Joachim nicht recht. Er sieht bei allen ästhetischen Differenzen keinen Grund, sein einst enges Verhältnis zu Liszt vollständig zu ruinieren. Aber man wusste natürlich auch so, wer gemeint war, als der Text plötzlich bei der Berliner Musikzeitschrift „Echo“ erschien.

„Die Unterzeichneten haben mit Bedauern das Treiben einer gewissen Partei verfolgt, deren Organ die Brendelsche Zeitung für Musik ist. Die genannte Zeitschrift verbreitet fortwährend die Meinung, es stimmten im Grunde die ernster strebenden Musiker mit der von ihr vertretenen Richtung überein, erkannten in den Kompositionen der Führer eben dieser Richtung Werke von künstlerischem Wert, und es wäre überhaupt, namentlich in Norddeutschland, der Streit für und wider die sogenannte Zukunftsmusik, und zwar zugunsten derselben, ausgefochten. Gegen eine solche Entstellung der Tatsachen zu protestieren halten die Unterzeichneten für ihre Pflicht und erklären wenigstens ihrerseits, dass sie die Grundsätze, welche die Brendelsche Zeitschrift ausspricht, nicht anerkennen und dass sie die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten ‚Neudeutschen Schule‘, welche teils jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und teils zur Aufstellung immer neuer unerhörter Theorien zwingen, als dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen und verdammen können.“

Unterzeichnet haben Brahms, Joseph Joachim und deren gemeinsamer Freund, der Göttinger Musiklehrer Julius Otto Grimm. Es fehlten die vielen gewichtigen und zugesagten Unterschriften von Unterstützern wie Max Bruch, Carl Reinecke oder dem amtierenden Thomaskantor Moritz Hauptmann. Jetzt erschien der Text als Produkt eines reichlich provinziellen Komponisten, eines als Komponist ebenfalls nicht gerade strahlenden Geigers und eines Musiklehrers. Eigentlich scheint es nur um eine schlichte Forderung nach ausgewogener Darstellung der musikalischen Landschaft zu gehen. Aber Fügungen wie „das Treiben einer gewissen Partei“, „sogenannte Zukunftsmusik“ und die Brahms so wichtige Formulierung „Produkte der neudeutschen Schule“ machen doch den Eindruck, als fühlten sich die Autoren einfach zu kurz gekommen. Und so erscheint kurze Zeit später in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ ein satirischer Text des Liszt-Freundes Carl Weitzmann.

„Die Unterzeichneten wünschen auch einmal erste Violine zu spielen und protestieren deshalb gegen alles, was ihrem dazu nötigen Emporkommen im Wege liegt - mithin gegen den zunehmenden Einfluss der als neudeutsche Schule bezeichneten Richtung, wie überhaupt gegen jeden Geist in der neuen Musik. Nach Vernichtung dieser ihnen sehr unangenehmen Dinge stellen

sie dagegen allen gleichartigen Wohlgesinnten einen Bruderbund für ‚unaufregende und langweilige Kunst‘ in sofortige Aussicht.“

Die Aktion gegen die Neudeutschen, so dringlich betrieben, hatte also nur den Effekt, dass Brahms und seine Gesellen nun öffentlich als altmodische Langweiler hingestellt waren, die einen grandios gescheiterten Versuch der Eigenwerbung unternommen hatten. Ohne Not hatte sich Brahms das Etikett des Konservativen selbst an die Stirne geklebt.

<p>4. Alpha LC 00516 Alpha 792 Track 2</p>	<p>Johannes Brahms Sextett Nr. 1 B-Dur Satz: Andante Belcea Quartet, Tabea Zimmermann, Jean-Guihen Queyras</p>	<p>9'31</p>
--	--	-------------

Der langsame Satz aus seinem Ersten Streichsextett steht hier stellvertretend für Brahms' kompositorisches Gegenprogramm zur neudeutschen Schule, von der er sagte, ihre „Produkte seien dem innersten Wesen der Musik zuwider“. Das ist nun eine steile Formulierung. Entspricht so ein Variationssatz am Ende nur deswegen „dem innersten Wesen der Musik“, weil man Variationssätze anders als „Dante-Sinfonien“ eben schon kennt?

Dieses erste Sextett ist nach den beiden Orchesterserenaden im Grunde eine dritte Serenade, immer noch ein bisschen stilisiert im romantischen Ton, geschrieben für eine Besetzung, für die keine Gattungsnorm existiert wie für Quartett und auch Quintett, die aber auch nicht mehr bunt gemischt ist wie die von Beethovens Septett, Schuberts Oktett oder Spohrs Nonett. Brahms schlich sich durch den Hintereingang der Serenade zur Symphonie, jetzt schleicht er durch den Hintereingang des Sextetts in die Kammermusik. Übrigens nannte der das Stück in einem Brief an Clara tatsächlich einmal Septett - vielleicht kein Verschreiber, sondern ein Hinweis darauf, dass er ursprünglich noch an einen Kontrabass gedacht hatte, ganz wie in den Mozartschen Divertimenti. Das Serenaden-Genre schließt einen ernsthaften langsamen Satz nicht aus. Wie gesagt ist dieser hier in Variationsform geschrieben, und zwar in jener Weise, die Brahms Joachim gegenüber als neues Ideal ausgab. Zu Beginn dieses Briefes aus dem Juni 1856, aus der Zeit der Kontrapunktstudien bespricht Brahms ein Variationswerk von Joachim:

„Ich mache manchmal Betrachtungen über die Variationenform und finde, sie müsste strenger, reiner gehalten werden.

Die Alten behielten durchweg den Bass des Themas, ihr eigentliches Thema, streng bei. Bei Beethoven ist die Melodie, Harmonie und der Rhythmus so schön variiert. Ich muss aber manchmal finden, dass Neuere (wir beide) mehr (ich weiß nicht rechte Ausdrücke) über das Thema wühlen. Wir behalten alle die Melodie ängstlich bei, aber behandeln sie nicht frei, schaffen eigentlich nicht Neues daraus, sondern beladen sie nur. Aber die Melodie ist deshalb gar nicht zu erkennen.“

So unbeholfen das auch formuliert sein mag, so weiß man doch genau, was Brahms meint - und die Dialektik, dass erst größere Strenge zur freien Behandlung des Themas führt, ist eine brillante Einsicht. Die Schumann-Variationen op. 9 etwa waren eine „Wühlerei“ über das Thema, sie waren zwar virtuos und geistreich gedacht - aber es mangelte spürbar genau an dem, was Brahms als Ideal formuliert: an Strenge, Reinheit und Freiheit. Brahms orientiert sich nun ausdrücklich konservativ „an den Alten“ - er war ein begeisterter Spieler von Bachs Goldberg-Variationen, die ja genau diesem Prinzip des beibehaltenen Basses folgen. Brahms sucht für seine Musik buchstäblich ein tieferes Fundament, tief in der Vergangenheit und tief im Tonsatz, nämlich im Bass. Der Vorteil ist nun, dass über dem beibehaltenen Bass viel freier gestaltet werden kann, dass das Reihungsprinzip der Variationenfolge mit einer stringenten musikalischen Entwicklung überbaut werden kann. Das für Variationen typische Verkleinern der Notenwerte findet auch hier im Sextett-Satz statt, aber nur in den ersten drei Variationen. Die folgenden Dur-Variationen sind wieder langsam, sie befrieden gewissermaßen, was da in den Bassläufen aus dem Orkus aufgestiegen kam. Durch die Befreiung von der Oberstimmenmelodie lässt sich dieser Beschleunigungsprozess quer durchs Ensemble anlegen und bleibt nicht auf die Oberstimmen beschränkt. Dabei kann der Bass durchaus auch aus dem Gewebe verschwinden, solange die harmonische Struktur noch durchklingt. Brahms' Variationssatz hat dabei zwei Paten: Gewiss geht die Wiederholung des Themas am Schluss auf die Goldberg-Variationen zurück. Und der ernste, von Tonwiederholungen getragene und bis ins Dämonische reichende Charakter ist angelehnt an die berühmtesten Variationen der Streicher-Kammermusik, die über das Lied „Der Tod und das Mädchen“ in Schuberts d-Moll-Quartett - sogar die ersten vier Melodietöne sind gleich, wenn auch ganz anders rhythmisiert.

Bleiben wir noch einen Moment bei der Variationsform, weil Brahms zum einen seine Kompositionstechnik auf ihrer Grundlage konsolidiert und zum anderen auf diesem Terrain Liszt quasi herausgefordert hat: 1841 veröffentlichte Liszt seine „Grandes Etudes d'après Paganini“ und widmete sie ausgerechnet Clara Schumann. Zum Teil handelt es sich um Klavierfassungen von sechs Violin-Capricen von Paganini, wobei Liszt daran gelegen war, Schwierigkeiten auf der Violine sinngemäß in Schwierigkeiten auf dem Klavier umzusetzen, teils sind es neu erfundene Variationen.

<p>5. Deutsche Grammophon 00173 4795529</p>	<p>Franz Liszt Grande Etude d'après Paganini Nr. VI i a-Moll Daniil Trifonov, Klavier</p>	<p>4'57</p>
---	---	-------------

Ausgerechnet Paganini und Liszt haben hier genau nach dem Brahmschen Ideal gearbeitet: Sie variieren kein Thema, sondern improvisieren über ein harmonisches Schema. Brahms, der das Werk sicherlich aus dem Notenschrank der Widmungsträgerin Clara Schuman kannte, hat sich 1862, wenige Jahre nach seiner Liszt-Kampfschrift genau das gleiche Thema vorgenommen. Während der Entstehung freundete er sich mit dem Liszt-Schüler Carl Tausig an und schrieb es unter Berücksichtigung dessen extremer Virtuosität und sprach im Zusammenhang mit dem Werk

selbst von „bedeutender Schwierigkeit“. Aber zusätzlich ging es um eigenständiges Variieren dabei, nicht um die Transkription dessen, was Paganini selbst mit seinem Thema angestellt hatte. Wenn wir nun das „erste Heft“ dieser Paganini-Variationen hören, versuchen Sie auf Brahms' klangliche Dramaturgie zu achten, wann wird es hoch, wann tief, wann ist die gesamte Klaviatur beteiligt, wann ist das Klangbild zersplittert, wann gebunden, wann werden bestimmte Töne fokussiert - man wird erkennen: Das Stück hat eine eigene Form, die stark über den Klang inszeniert wird.

<p>6. RCA LC 00316 09026 68910 2 Track 7-21</p>	<p>Johannes Brahms Paganini-Variationen op. 35 Erstes Heft Jewgenij Kissin, Klavier</p>	<p>13'12</p>
---	---	--------------

Sie hörten Jewgenji Kissin mit dem ersten Heft der der Paganini-Variationen.

An diesem Werk lässt sich nicht nur die Dialektik von Strenge und Freiheit, sondern auch die Dialektik von konservativer Rückbindung und Fortschritt zeigen: Brahms nimmt sich die Freiheit, die Basslinie auch zu verändern, etwa in der vierten Variation mit dem fallenden Quartgang im Bass, dem alten Lamentobass. In der neunten Variation greift er mit dem F im Bass, der sechsten Stufe der Grundtonart a-Moll, eine Idee auf, die Liszt schon in der zweiten Variation Paganinis Figurationen hinzufügt. Brahms allerdings dramatisiert diese Idee enorm und schafft ein harmonisches Staumoment, der sich nur durch das Vorangegangene und das Folgende erklärt, nur im Zusammenhang Sinn ergibt. Zunehmend werden die einzelnen Variationen nicht mehr durch eine improvisatorische Idee nach der anderen bestimmt, sondern durch ihre Funktion unterhalb des großen Bogens.

Die Paganini-Variationen sind relativ unbekannt und unbeliebt. Die getürmten Schwierigkeiten sind didaktischer und individueller gefasst als Liszts immer etwas schematische Virtuosität. Dadurch und durch die fast durchgängige Treue zum Ausdruck der originalen Paganini-Caprice wirkt das Stück ein wenig monoton.

Das kann man von den Händel-Variationen nicht sagen. Es gilt als Brahms' bedeutendstes Klavierwerk und durch den Bezug auf ein barockes Thema auch das deutlichste im Hinblick auf Brahms' konservative Gesinnung. Es ist ebenfalls nicht leicht, aber erschließt bei vergleichbarer konstruktiver Dichte einen deutlich weiteren Ausdrucksradius.

Wir hören einmal das Thema und die ersten sieben Variationen. In der ersten hört der Kenner in den anapästischen Wechselnoten sogleich den Anklang an die erste Goldberg-Variation. Diese Wechselnoten werden triolisch in der zweiten Variation aufgenommen, aber in ein expressives polyphones Geflecht verwickelt, das sich in der dritten in den Dialog zwischen rechter und linker Hand auflöst - aus dem dreitönigen Motiv der Wechselnote ist nun ein zweitöniges geworden. Die vierte Variation führt Akkordbrechungen ein, die gleich von der fünften in Moll aufgenommen werden und in der sechsten als Kanon geführt werden. Mit der siebten Variation sind wir wieder in Dur angelangt, und das Wechselnoten-Motiv liegt nun in der Mittelstimme und ist nun im



schmetternden Daktylus rhythmisiert. Der wiederum wird in der achten Variation als hämmernder Orgelpunkt aufgenommen.

<p>7. hänssler Classic LC 13287 HC 17061 Tracks 3-5</p>	<p>Johannes Brahms Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24 Thema, Var. I-VII Annika Treutler, Klavier</p>	<p>7'36</p>
---	---	-------------

Annika Treutler spielte den Anfang von Brahms' Variationen über ein Thema von Händel.

Richard Wagner hat sich das Werk von Brahms einmal vorspielen lassen und dann gesagt, man sehe, was man in den alten Formen noch leisten könne, wenn sie jemand beherrscht. Ein flaes, einfallloses, vielleicht sogar gelangweiltes Kompliment. Wer weiß, was er unter vier Augen zu Cosima gegifftet hat.

Wir müssen nun nach so viel Musiktheorie über einen Unterschied zwischen Brahms und den Neudeutschen sprechen, der ins Musiksoziologische und ins Politische hineinreicht.

Liszt und Wagner adressierten ein ganz anderes, größeres und anonymes Publikum als Brahms, der seine Werke vor allem Freunden und Chorsängern übergab. Die Feinheiten, die Brahms in seine Partituren wob, erschlossen sich einem ganz anderen Umgang mit der Musik, als ihn Liszt und Wagner erhoffen konnten. Dass es bei Wagner dann tatsächlich anders kam, dass sich seine Hörer als Gemeinde zusammenschlossen und seine Texte lasen, ist erstaunlich genug, aber eben auch nicht durch persönlichen Austausch zwischen Komponist und Hörer, sondern medial vermittelt. Wagners Musik hatte ihren Ort nicht im Heim. Die klanglichen Einschränkungen der Klavierauszüge, die Schwierigkeiten des Gesangs, nicht zu vergessen die ungeheure Länge der Werke, verhinderten eine vergleichbar intime Kenntnis der Musik, wie sie in Brahms' Freundeskreis möglich war, wo man die Werke spielen und danach auch betrachten konnte. Und auch Liszts Musik war für den bürgerlichen Musikfreund aufgrund ihrer Schwierigkeiten kaum zugänglich, sie blieb ein Konzertereignis für ein urbanes und musikalisch nicht weiter gebildetes Publikum, das sich eher vom charismatischen Virtuosen als von seinen Werken überwältigen ließ, die vor allem die virtuoson Fähigkeiten des Pianisten herauszustellen hatte. Man versteht leicht, dass derart unterschiedliche Voraussetzungen des Hörens auch unterschiedliche Musik hervorbringen, dass Brahms im Freundeskreis nicht auf rasche Wirkungen zu spekulieren brauchte, während sie für Liszt und Wagner unumgänglich waren, um ihr Publikum zu fesseln.

Wo Liszt und Wagner immer öffentlich dachten, gab es für Brahms so wie für fast alle Komponisten vor ihm auch, eine Sphäre der privaten Beschäftigung und eine Sphäre öffentlicher Aufführung. Natürlich saßen auch Wagner und Liszt mit ihren Freunden und Kollegen beisammen und spielten sich etwas vor - daraus sind dann ja auch die entsprechenden Zirkel entstanden, im Falle Wagner auch solche von politisch fataler Bedeutung. Brahms gehörte einer Generation an, die verglichen mit der vorangegangenen der Neudeutschen und den jüngeren des fin de siècle sich den Namen einer „skeptischen Generation“ verdient hat. Während die Wagner-Verehrung nicht für möglich gehaltene exaltierte Höhen erreichte und die Nachfolge-Generation darauf fußend ihre eigene, womöglich noch exaltiertere symbolistische Kunstreligion entwickelte, setzt sich Brahms betont



nüchtern von alledem ab und verabscheut auch jede Form von Heldenverehrung in den Künsten. „Konservativ“ ist er auch in jenem Sinn, dass er sich von der Kunst keine Heilung oder Bildung der Gesellschaft erwartet, wie das Wagner selbstverständlich mit seinem Musikdrama angestrebt hatte, aber auch ein Späterer wie Stefan George mit seiner Dichtung, wenn auch aus einem Zirkel von Auserwählten heraus. Unter all den Charismatikern vor und nach ihm ist Brahms jemand, der nur mit seinem Werk sprechen will.

Wenn Brahms einmal in die Öffentlichkeit geht, dann mit einem Beitrag, der sonderbar plakativ und abgründig zugleich ist. Die Rede ist vom „Triumphlied“ op. 55. Brahms schrieb es nach dem Sieg über Frankreich 1871 zur Reichsgründung und widmete es Kaiser Wilhelm I. In der doppelchörigen Anlage, der barocken Trompeten-Tonart D-Dur, seinen Halleluja-Rufen ist das Vorbild Händel deutlich erkennbar, sowohl das Halleluja aus dem Messiah als auch die Anthems, die Händel zur Krönung Georges II. geschrieben hat. Auch die eher lockere Fugentechnik erinnert an Händel, dazu nutzt Brahms ein Thema, das den Tonvorrat des Liedes „Heil dir im Siegerkranz“ in barocker Weise umgestaltet. Hintergründig vertont Brahms einen Text aus der Offenbarung:

„Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott, unserm Herrn, denn wahrhaftig und recht sind seine Gerichte.“

Den in der Offenbarung folgenden Text „dass er die große Hure verurteilt hat“, hat Brahms nur instrumental vertont, mit einer Phrase, die sich nicht nur Ton für Ton dem Text unterlegen lässt, sondern mit ihren dissonanten Intervallen und verminderten Septimakkorden auch genau den passenden, verurteilenden Ausdruck hat. Der Bibelkenner durfte ergänzen und sich denken, wer mit der „großen Hure“ gemeint ist: das Sündenbabel Paris.

<p>8. Deutsche Grammophon 00173 435066-2</p>	<p>Johannes Brahms Triumphlied op. 55 1. Teil Wolfgang Brendel (Bariton) Philharmonischer Chor Prag Tschechische Philharmonie Leitung: Giuseppe Sinopoli</p>	<p>7'24</p>
--	--	-------------

Trompetengeschmetter, Triumphrufe, alles scheint auf Anhub verständlich - aber dazu verschwiegene Gehalte und eine Reichsidee, die weit hinter die damalige Begeisterung für die Nation zurückgreift. Einen inhaltlich ähnlichen Text hätte Brahms, bibelfest wie er war, an zig anderen Stellen der Bibel finden können. Mit der Perikope aus der Offenbarung aber schreibt er die Tradition der politischen Lesart dieses einzigen Prophetenbuchs im Neuen Testament fort, die auf den mittelalterlichen Theologen Joachim von Fiore und seine Lehre von den drei Zeitaltern und den drei Reichen zurückgeht.

Man erledigt das „Triumphlied“ in der Regel mit dem Hinweis auf den nationalen Chauvinismus, der in ihm zweifellos zum Ausdruck kommt. Man erledigt es auch als stilistisches Monstrum - und muss doch sehen, dass seine Anleihen im Barock durchaus in einem Zusammenhang stehen mit

den eklektizistischen Gebärden der bildenden Künste im Zweiten Kaiserreich: Mit Anselm Feuerbachs Renaissance-Orientierung, dem vielfältigen Historismus in der Wiener Ringstraße, Wagners Renaissance-beeinflusstes Haus Wahnfried, der Neoromanik, dem Neorenaissance, dem Neobarock im Kirchenbau und was an allen Ecken und Enden noch der Moderne ausweicht. Auch im zweiten Teil dominieren punktierte, marschartige, militaristische Rhythmen - und eher erledigt man das Triumphlied mit dem Hinweis auf die drohende Monotonie des permanent zackigen Jubels. „Denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen“ heißt es im verzweifelten Versuch, den Tonfall noch einmal zu forcieren - bis dann eine ruhig schaukelnde Bewegung einsetzt, um den erreichten Frieden darzustellen. Brahms bringt wie ein Kontrapunktmeister alter Zeit darüber kurz vor Schluss ein Zitat des Chorals „Nun danket alle Gott“ an - der nach dem Sieg Friedrichs des Großen über Österreich in Schlesien als „Choral von Leuthen“ bekannt wurde.

<p>9. Deutsche Grammophon 00173 435066-2</p>	<p>Johannes Brahms Triumphlied op. 55 2. Teil Wolfgang Brendel (Bariton) Philharmonischer Chor Prag Tschechische Philharmonie Leitung: Giuseppe Sinopoli</p>	<p>6'30</p>
--	--	-------------

Der dritte Teil beginnt mit einer Prophezeiung, die Brahms mit Bariton-Solo und Chor vertont und dabei an die ganz ähnlich prophetische Stelle im sechsten Satz des Deutschen Requiems erinnert. Auch hier hören wir fugierte Klangbilder von Gewalt. Und wenn am Ende vom „König aller Könige“ die Rede ist, dann ist damit wohl in gleicher Weise Gott als auch Wilhelm I. gemeint. Händel steht auch hier wieder Pate - und wie in Händels alttestamentarischen Oratorien die Juden zu Engländern und die Engländer zum auserwählten Volk werden - so soll sich die Deutschen freuen über das endlich errichtete Reich: Das Triumphlied ist ein Werk des säkularen Millenarismus, der biblisch untermauerten Fantasie eines tausendjährigen Reichs.

<p>10. Deutsche Grammophon 00173 435066-2</p>	<p>Johannes Brahms Triumphlied op. 55 3. Teil Philharmonischer Chor Prag Tschechische Philharmonie Leitung: Giuseppe Sinopoli</p>	<p>8'25</p>
---	---	-------------

In der Zeit des Krieges war Brahms enorm patriotisch gestimmt, er erwog angeblich sogar, sich freiwillig zu melden. Über die Uraufführung in Karlsruhe schrieb er an seinen Freund, den bedeutenden Arzt und überaus fähigen Musiker Theodor Billroth:

„Die Leute haben es wirklich gemacht wie unsere Soldaten in Frankreich, wo ja auch tausend an ihrem Platz, so gut wie sonst ihrer hunderttausend, das Beste leisteten.“

Das bezieht sich auf den Chor, der schwächer besetzt war, als sich Brahms das vorgestellt hatte - und passt auf den zum Glück wieder gestrichenen Widmungszusatz „Auf den Sieg der deutschen Waffen“.

Nach der von patriotischer Begeisterung getragenen Uraufführung fiel der Ausnahmecharakter des Werks auch dem Publikum auf. Man bemerkte, dass Brahms stilistisch forcierte, dass er einen Jubel und eine Heldenverehrung inszenierte, die sein differenzierter Stil in dieser Schlagkraft eigentlich nicht mehr hergab. Dass das „Triumphlied“ im Zusammenhang mit dem „Schicksalslied“ nach Hölderlin entstand, ist wieder bezeichnend für Brahms. Dieses fatalistische Stück beschreibt genau das Gegenteil: Die Götter errichten eben kein Reich auf der Erde, sondern sind weit weg, während die Menschen von Klippe zu Klippe geworfen werden und ins Ungewisse fallen. Es ist ein Leben, von dem man sich nur abwenden kann.

Der erwähnte Theodor Billroth, schlug dem Kritiker Eduard Hanslick 1882 einmal folgendes vor:

„Wir müssen alle vierzehn Tage irgendwo zusammenkommen, ohne Frauen, wir Männer allein. Du, Brahms und ich bilden den Stamm. Wir allein bestimmen, wen wir noch in unsere Gesellschaft aufnehmen wollen, höchstens im Ganzen zwölf, allerhöchstens zwanzig. Wir sind aristokratisch, künstlerisch und halten uns fade Gesellschaft vom Hals.“

Man hält sich da nicht nur „fade“, sondern „Gesellschaft“ überhaupt vom Hals. Das Projekt, das ja im Grunde auch Realität war, wenn auch vielleicht nicht in der vierzehntägigen Regelmäßigkeit, ist trotz seiner elitären Anmaßung im tiefsten ratlos, wohin die Reise gehen soll.

„Ich sehe eine Zeit, wo Kunst und Wissenschaft gleich der Religion als etwas veraltetes, historisch wohl Interessantes, doch Totes, nicht mehr Erweckbares betrachtet werden... Ich bin froh, das nicht mehr zu erleben.“

...schreibt etwa Billroth wiederum an Hanslick. Und Brahms wird von seinem Freund Richard Heuberger so wiedergegeben:

„Ich weiß wirklich nicht, wohin noch die Musik kommt. Mir scheint, sie hört ganz auf.“

Der Konservative sieht weniger die Möglichkeiten des Fortschritts, sondern bilanziert dessen Verluste. Deswegen neigt er zur Melancholie. Brahms war der große Sammler einer Vergangenheit, der auch im „Triumphlied“, seinem einmaligen Beitrag zur Begeisterung der Zeit, in die vorgeschichtliche Tiefe des Reichsgedankens vordringen will. Dann jedoch schottet er sich wieder ab. In der nächsten Folge befassen wir uns mit dem Werk, das Brahms dann doch in der großen Öffentlichkeit bekannt machte, dem „Deutschen Requiem“. Heute jedoch schließen wir mit einem der intimsten Brahms-Lieder, der „Abenddämmerung“, das im Umfeld des „Deutschen Requiems“ entstand. Freunde wähten Brahms in akuter Gefahr angesichts eines Liedes, das so intensiv zurückschaut auf die eigenen Ahnen und sich nach ihrer Nähe sehnt und dabei kunstvoll das anfängliche Uhrenschielen im Bass in diffuse Bewegung auflöst. Es singt Andreas Schmidt zur

Begleitung von Helmut Deutsch. Ich verabschiede mich bis zum nächsten Sonntag und wünsche Ihnen noch einen schönen Abend!

<p>11. cpo LC 8492 cpo 555 177-2 CD 4, Track 17</p>	<p>Johannes Brahms Abenddämmerung op. 49, 5 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>4'30</p>
---	--	-------------