

Johannes Brahms

Eine Sendereihe von Peter Uehling

Folge 10: Große Musik für den kleinen Kreis

Liebe Hörerinnen und Hörer, herzlich Willkommen zu einer neuen Folge unserer Serie über Johannes Brahms! „Große Musik für den kleinen Kreis“ ist sie überschrieben. Das kann man als launige Definition für Kammermusik verstehen, um die es hier gehen soll. Es geht aber in dieser Folge natürlich auch um den kleinen Kreis, für den diese Musik entstanden ist.

<p>1. harmonia mundi LC 07405 HMC 902219 Track 6</p>	<p>Johannes Brahms Violinsonate Nr. 1 G-Dur op. 78 2. Satz Adagio Isabelle Faust, Violine Alexander Melnikow, Klavier</p>	<p>7'36</p>
--	---	-------------

Das war der zweite Satz der Violinsonate G-Dur, die erste von dreien, die Brahms geschrieben hat. Er begann die Arbeit an dem Werk im Sommer 1878, als er von einer Reise nach Italien auf dem Rückweg in Pörschach am Wörthersee gewissermaßen hängenblieb, weil ihm die Landschaft so gut gefiel. In Italien hatte er sein Patenkind Felix Schumann besucht. Der jüngste Sohn von Clara und Robert Schumann hielt sich wegen seiner Lungentuberkulose in Neapel auf. Brahms' Reisebegleiter, der Arzt Theodor Billroth, hatte Felix dort untersucht und seinen Zustand für hoffnungslos befunden. Der langsame Satz scheint unter diesem Eindruck entstanden zu sein: Zum einen ist das Stück für Violine geschrieben, das Instrument, das Felix gelernt hatte. Zum anderen ist der Rhythmus des im Klavier vorgestellten Themas zufällig identisch mit dem Thema der Geistervariationen, dem letzten Werk des Vaters Robert Schumann. Den Anfang dieses Satzes hat Brahms am 2. Februar 1879 an Clara Schumann geschickt und dazu geschrieben:

„Liebe Clara,

Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst sagt es Dir vielleicht deutlicher als ich es sonst könnte wie herzlich ich an Dich u. Felix denke - selbst an seine Geige, die aber wohl ruht. Für Deinen Brief danke ich von Herzen; ich mochte u. mag nur nicht darum bitten aber es drängt mich immer sehr von Felix zu hören.“

Am 18. Februar starb Felix mit nur 24 Jahren. Ob Brahms den Trauermarsch-Abschnitt daraufhin schrieb, oder ob er schon vorausahnend geplant war, wissen wir nicht. Und wir wissen auch nicht, in welchem Zustand die beiden umgebenden Sätze dieses Adagios waren. Im nächsten Sommer vollendet Brahms die Sonate wiederum in Pörschach. Theodor Billroth kündigt er das Stück an, das gerade beim Kopisten ist:

„Er hat eine Sonate, von der er Dir jedenfalls die ersten zwei Sätze schon geben kann. Wenn dann das Finale fertig ist, so schicke sie mir doch gleich, wenn Du sie einmal durchgespielt hast. Mehr ist sie nicht wert und dazu muss noch eine sanfte Regenabendstunde die nötige Stimmung liefern.“

<p>2. harmonia mundi LC 07405 HMC 902219 Track 7</p>	<p>Johannes Brahms Violinsonate Nr. 1 G-Dur op. 78 3. Satz Allegro molto moderato Isabelle Faust, Violine Alexander Melnikow, Klavier</p>	<p>9'09</p>
--	---	-------------

Brahms empfahl Billroth, das Stück in einer „Regenabendstunde“ durchzuspielen. Der auch als Musiker überaus fähige Billroth verstand beim Überfliegen der Noten die Anspielung sofort:

„Das oft wiederkehrende Motiv im letzten Satz kommt mir so bekannt vor. Aus den ‚Heimat‘-Liedern von Claus Groth, dachte ich, dann endlich dämmerte mir das Regenlied auf. Nun wurde mir erst der Satz mit der Regenabendstimmung ganz klar, den ich ganz harmlos genommen hatte, ohne zu ahnen, welches Leitmotiv damit angedeutet war, Du Schelm! ...

Ich habe mich natürlich gleich heute Abend auf das Stück gelegt, ich schwänzte Akademiesitzung und anderes und war der Meinung, die Welt könne auch einmal ohne mich weiterlaufen. Es ist ein sonderbar Ding, bekannte Liedmotive in Sonatenform hören zu sollen. Das Lied gehört in Deiner Komposition für mich zu den schönsten poetischen Schöpfungen; über der Tiefe und dem Rührenden der Empfindung kann ich dabei Worte und Töne vergessen, die Empfindung verklärt sich da zu fast abstrakter religiöser Schwärmerei. Ob solche Lieder, in Worten und Tönen wirklich gesungen, je den Eindruck machen können, als wenn man sie langsam überliest oder sie auf dem Klavier andeutet und sich den Gesang dazu denkt? Es müsste ein wunderbarer Sänger sein, der dieses Wunder zustande bringt!“

Dieser Brief von Billroth versammelt, in wunderbaren Formulierungen, viele Gedanken über das „richtige Hören“ von Brahms' großer Musik für den kleinen Kreis. Zum einen natürlich: Kenntnis des Gesamtwerks, denn es ist überall mit Anspielungen auf frühere Stücke zu rechnen. Dann: Weltentfernung, denn man ist an einem anderen Ort und taugt nicht mehr für Akademiesitzungen oder den täglichen Weltlauf, in dem Billroth als Chirurg ja so glänzend erfolgreich war. Zum letzten: Eine Form von Vergegenwärtigung der Musik, die jenseits der Aufführung ist, die bestimmte Momente dehnen kann, andere übergeht, in der die Phantasie des Spielers und Hörers in Tätigkeit gerät, ohne vom Zeitdruck, vom Glanz und von anderen Hörern belastet zu sein.

Immerhin den ersten der genannten Punkte - Kenntnis - können wir noch nachholen, indem wir uns dieses „Regenlied“ anhören, auf das Brahms Bezug nimmt.

<p>3. cpo LC 8492 cpo 555 177-2 CD 5, Track 11</p>	<p>Johannes Brahms Regenlied op. 59, 3 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>4'28</p>
--	---	-------------

Sie hörten das „Regenlied“, dessen Anfangsmotiv Brahms dem dritten Satz seiner ersten Violinsonate zugrunde gelegt hat. Auf die vorhin erörterten Gedanken zum „richtigen“ Hören von Brahms' Musik kommen wir noch zurück, wenn wir die Geschichte dieser Sonate einigermaßen zuende erzählt haben. Denn natürlich wird das Stück auch dem Geiger Joseph Joachim angekündigt, mit dem zusammen Brahms das bereits uraufgeführte Violinkonzert noch einmal zu Korrekturzwecken durchsah. „Zur Erholung“ könne man „eine kleine Sonate spielen,“ schrieb Brahms. Was wir bislang von der Sonate gehört haben, klang eigentlich nicht sehr erholsam: Eine Trauermusik und eine melancholische Reminiszenz an ein nostalgisches Lied. Aber der erste Satz, der atmet nun tatsächlich eine wunderbare Gelassenheit und Sommerruhe - auch wenn die ersten drei Töne der Violine rhythmisch identisch sind mit denen des trübsinnigen Regenlieds.

<p>4. harmonia mundi LC 07405 HMC 902219 Track 5</p>	<p>Johannes Brahms Violinsonate Nr. 1 G-Dur op. 78 1. Satz Vivace ma non troppo Isabelle Faust, Violine Alexander Melnikow, Klavier</p>	<p>10'17</p>
--	---	--------------

Und um ein letztes über dieses Stück mitzuteilen, hören Sie einmal, wie Brahms mit seinem Verleger Fritz Simrock umgeht:

„Damit Sie nun sehen, was eine Sache ist, schicke ich hier die Sonate. Hüten Sie sich aber, die kann Ihnen einen Nachdruckprozess zuziehen! 2 Takte sind schon früher [beim Verlag] Rieter gedruckt - genügt das für eine Klage oder müssen das 8 sein? Eigentlich ist die Sonate nicht vollständig, es fehlt der vierte Teil, selbstverständlich können Sie also auch 25 % abziehen und im übrigen noch widersprechen, wenn ich 1000 Taler verlange. Sollte Sie das noch nicht zum Widerspruch reizen, so wünsche ich 7000!“

Der Ton ist rau, den Humor muss man erstmal wegstecken, und die Forderung ist saftig. In diesem Fall immerhin hat Brahms die 1000 Taler nicht in die eigene Tasche gesteckt, sondern an den Schumann-Fond zur Neugestaltung des Schumann-Grabs auf dem Alten Friedhof in Bonn weitergeleitet. Zur Einweihung am 2. Mai 1880 reiste Brahms eigens an.

Was man an den vielen kleinen Geschichten rund um diese Sonate ablesen kann: Brahms' Musik stand und entstand in enger Beziehung mit seinem Freundeskreis. Die Freunde werden informiert

und mit den Noten versorgt, sie sind als Hörer dieser Musik mitgedacht, indem Brahms schwerlich voraussetzen kann, dass ein anonymes Publikum sich auf dem gleichen Wissensstand befindet wie seine nächste Umgebung. Andererseits ist der Zusammenhang der Sonate mit den Schumanns, von der rhythmischen Anspielung im Adagio bis zur Spende des Verlagshonorars, kaum von der Art, dass Brahms ihn öffentlich hatte machen wollen - das Stück muss selbstverständlich auch ohne Hintergrund sinnvoll sein. Denn Brahms wollte die Musik auch verkaufen, und der Verlag wusste, dass sie sich verkaufen würde. Das sieht man an dem hohen Honorar, das Brahms dafür fordern konnte und erhalten hat. Das Stück ist auch gleich nach Veröffentlichung im Konzert gespielt worden, bezeichnenderweise in Bonn, der Stadt, in der Schumann begraben ist, von dem Joachim-Schüler Robert Heckmann und seiner Frau Marie Hertwig. Brahms selbst spielte sie öffentlich mit dem Wiener Konzertmeister Joseph Hellmesberger in Wien, mit Joachim in Prag, mit Adolf Brodsky, einem Schüler von Hellmesberger und ehemaligem Mitglied von dessen Quartett, in Leipzig.

Damit war das Stück in der Welt, den Geigern vom Komponisten vermittelt, so dass die es gewissermaßen aus erster Hand weitertragen konnten. Aber was bedeutet schon ein Konzert? Clara Schumann formulierte ihre Empfindungen Brahms gegenüber so:

„Nach dem ersten feinen reizenden Satz und dem zweiten kannst Du Dir die Wonne vorstellen, als ich im dritten meine so schwärmerisch geliebte Melodie mit der reizenden Achtel-Bewegung wiederfand! Ich sage ‚meine‘, weil ich nicht glaube, daß ein Mensch diese Melodie so wonnig und wehmutsvoll empfindet wie ich.“

Was hätte Theodor Billroth dazu gesagt? In einem Brief an Eduard Hanslick nahezu dasselbe:

„Ich habe bei jedem neuen Werk von Brahms die sonderbare Vorstellung, dass es speziell für mich und einige wenige andere gemacht ist, und wundere mich immer, wenn es vielen gefällt. Es ist mir eigentlich gar nicht lieb, wenn dies der Fall ist, weil ich den innerlichen Besitz dann mit vielen teilen muss.“

Vielleicht kennen Sie dieses Gefühl auch bei Stücken, die Ihnen sehr nahe sind, dieses Gefühl, dass „die anderen“ das nicht so tief auffassen können wie Sie. Das ist sicherlich kein Gefühl, das nur Brahms' Musik auslöst. Wahrscheinlich hängt diese Wirkung auch damit zusammen, dass diese hier zitierten Hörer mit Brahms eng befreundet waren: Da muss es eine eindrucksvolle Rückkopplung zwischen dem Menschen und seiner Musik gegeben haben, die wir natürlich nicht ansatzweise nachvollziehen können. Dabei war das Verhältnis speziell von Clara Schumann und Theodor Billroth zu Brahms' Musik kein prinzipiell unkritisches.

Das zeigt das folgende Beispiel. 1880 schickte Brahms aus den Ferien in Ischl zwei Sätze von zwei Klaviertrios an Clara Schumann und Billroth, einen in C-Dur und einen in Es-Dur - welcher gefiel den Freunden besser? Beide zogen unabhängig voneinander das Es-Dur-Projekt vor. Freunde sind wichtig, aber manchmal auf andere Weise, als man denkt. Kann es sein, dass Brahms ihrer einhelligen Meinung entnahm, dass er im Es-Dur-Entwurf aus bereits ausgetretenen Pfaden wandelte, während der C-Dur-Satz etwas Neues probiert, das die Freunde erst einmal befremdete?

Jedenfalls wanderte der Es-Dur-Entwurf in die Tonne und ward nie mehr gesehen, das andere Projekt wurde weiterverfolgt. In der Tonart C-Dur hatte Brahms seit seiner ersten Klaviersonate kein Werk mehr geschrieben. Und wie die Klaviersonate wurde auch das Klaviertrio in C-Dur ein kompliziertes Stück, kleinteilig, unregelmäßig, ohne jenen Melodienstrom, der die Herzen seiner Freunde vielleicht im Es-Dur-Satz erwärmt hatte - wie ich natürlich nur spekulieren kann.

<p>5. TACET LC 07033 TACET 84 Track 5</p>	<p>Johannes Brahms Klaviertrio Nr. 2 C-Dur op. 87 1. Satz Allegro Abegg Trio</p>	<p>8'36</p>
---	--	-------------

Das war der erste Satz des Klaviertrios C-Dur op. 87, gespielt vom Abegg Trio, ein Stück, in dem sich Brahms, anders als in der früheren Violinsonate, nicht mehr auf das breite Strömen seiner Harmonik verlässt, sondern in die Arbeit mit kleineren Partikeln stürzt.

Versuchen wir uns jetzt an einer Einteilung von Brahms' Kammermusik in Phasen. Es gibt ein Klischee über sein Komponieren, demzufolge Brahms gern zwei kontrastierende Stücke einer Gattung hintereinander geschrieben hat. Das ist wie fast jedes Klischee nicht ganz falsch, sagt aber so viel dann doch nicht aus. Nachdem er trotz Schumanns Empfehlung die Trios, Quartette und Violinsonaten aus seiner Jugendzeit nicht veröffentlicht, sondern vernichtet hat, schreibt er ein riesiges Klaviertrio in H-Dur. Es bleibt vorerst ein Solitär. Nach den beiden Orchesterserenaden - die das Klischee einigermaßen erfüllen - folgt, das Klischee durchkreuzend, eine dritte Serenade für Streichsextett. Danach komponiert Brahms tatsächlich klischeegemäß zwei Klavierquartette, die sehr gegensätzlich sind. Weiterhin erscheinen jetzt relativ rasch hintereinander ein Klavier-Quintett, ein zweites Sextett, das allerdings ganz anders gedacht ist als das erste, eine Cello-Sonate und ein Trio für Horn, Violine und Klavier: Lauter weitere Solitäre, die einen zutiefst leidenschaftlichen, aber auch zuweilen nostalgischen Ton anschlagen. Das zweite Sextett war ein Abschied von der ehemaligen Verlobten Agathe von Siebold, das Horntrio ein Abschied von der verstorbenen Mutter. Was in der Cellosonate verabschiedet wird, wissen wir nicht, ebenso wenig kennen wir den Hintergrund des Klavierquintetts. Ähnlich wie beim Klavierkonzert ist die Genese dieses Werks kompliziert, es sollte erst ein Streichquintett werden, dann eine Sonate für zwei Klaviere, bis Brahms beide Besetzungsideen im Klavierquintett zusammenzog. Es markiert in seiner düsteren Wut eine expressive Extremposition in Brahms' Werk. Im letzten Satz wird man gegen Ende Zeuge einer Art Exorzismus der Leidenschaften, als wollte Brahms sich selbst als intensiv erlebendes Individuum vernichten.

<p>6. Deutsche Grammophon LC 0173 419 875-2 CD 2 Track 4</p>	<p>Johannes Brahms Klavierquintett f-Moll op. 34 4. Satz Poco sostenuto - Allegro ma non troppo Christoph Eschenbach, Klavier Amadeus Quartett</p>	<p>9'58</p>
--	--	-------------

Sie hörten Christoph Eschenbach und das Amadeus-Quartett mit dem Finale von Brahms' Klavierquintett in f-Moll.

Nach diesem ersten großen Block Kammermusik wird Brahms zu derart gesteigerten Emotionen nicht mehr zurückkehren. Um etablierte Gattungen hat er in diesem Block einen Bogen gemacht. Natürlich gab es Klavierquintette oder Cellosonaten von Rang. Aber zugleich waren das Gattungen im Halbschatten, die Spielraum ließen. So bewegen sich Klavierquintette und Klavierquartette zwischen „richtiger“ Kammermusik und Klavierkonzert en miniature.

Danach folgt eine Phase, in der Brahms in die Öffentlichkeit drängt. Ende der 1860er Jahre feiert er zwei große Erfolge, die seinen Namen über den Kreis der Kenner hinaus bekannt machten: Das Deutsche Requiem und die Ungarischen Tänze. Das eine war ein öffentliches, repräsentatives Ereignis, das andere eines der Hausmusik. Brahms verfolgte das repräsentative Genre weiter mit „Rinaldo“, der Alt-Rhapsodie, dem „Schicksalslied“ und dem „Triumphlied“, also in Form von Chorwerken mit Orchesterbegleitung. Und auch im populären Genre veröffentlichte er weitere Stücke: Die Ungarischen Tänze wurden in zweihändiger und teilweise in Orchesterfassung herausgebracht, es entstanden die „Liebeslieder-Walzer“, ebenfalls vierhändig mit Gesangsquartett, und die „Neuen Liebeslieder-Walzer“ für die gleiche Besetzung und noch später die „Zigeunerlieder“. In diesen Zusammenhang öffentlicher Manifestationen eines Komponisten gehören als Kammermusik auch die Streichquartette als gewissermaßen offizielle Beiträge zu einer stolzen Gattungsgeschichte. Und dennoch sind diese Werke nicht frei von geheimen Botschaften: So enthält das a-Moll-Quartett das F-A-E-Motiv, das im Brahms-Kreis als Chiffre für das Motto „Frei, aber einsam“ fungierte. Interessant ist allerdings, dass Brahms diesem ersten Thema ein zweites entgegensetzt, das in parallelen Terzen oder Sexten mit launigen Nebennoten schunkelt: ein überdeutlicher musikalischer Ausdruck für gemütliche Zweisamkeit.

<p>7. Teldec LC 6019 4509-95503-2 CD 1 Track 5</p>	<p>Johannes Brahms Streichquartett Nr. 2 a-Moll op. 51, 2 1. Satz Allegro non troppo Alban Berg Quartett</p>	<p>8'32</p>
--	--	-------------

So sehr die Quartette für den Diskurs innerhalb einer Gattung, weniger innerhalb des Freundeskreises gedacht waren - erprobt wurden sie gerne in Hauskonzerten. Und im Fall des dritten Quartetts in B-Dur hat Brahms nach einer Probe in Billroths Haus noch stark am langsamen Satz geändert, bevor er die Stimmen zu Joseph Joachim nach Berlin schickte. Interessant daran ist, dass Brahms, der alles Skizzenmaterial und auch bereits fertige Stücke vernichtete, wenn er sie nicht für gelungen hielt, Freunden also durchaus Einsicht in unvollkommene Werkzustände gewährte.

Brahms setzte die Phase öffentlicher Bewährung in klassischen Gattungen mit den ersten beiden, klischeegemäß gegensätzlichen Symphonien fort. Danach hatte er sich mit glänzendem Erfolg seiner Verpflichtungen gegenüber der Tradition entledigt. Er war wieder frei - und nun entstand die erste Violinsonate G-Dur, die wir vollständig gehört haben. Mit ihr beginnt ein zweiter Kammermusik-Block in Brahms' Oeuvre: Zwischen 1878 und 1890 entstehen drei Violinsonaten,

zwei Streichquintette, eine zweite Cellosonate und drei Klaviertrios - wenn man die sehr weitgehende Umarbeitung des H-Dur-Trios aus der Jugend dazu zählt. Der große Strom, der die frühere Kammermusik auszeichnete, erscheint, erinnern Sie sich an den ersten Satz des Klaviertrios in C-Dur, nun oft fragmentiert. Theodor Billroth kommentierte etwa den ersten, ganz ähnlich gestrickten Satz der zweiten Cellosonate in F-Dur op. 99 so:

„Der erste Satz kam mir früher etwas bedenklich vor, als ich mich fragte: Wie soll das weiter so gehen?“

Brahms' Musik nähert sich einem kritischen Grad an intellektueller Herausforderung des Hörers. Im Vertrauen auf die Kompetenz seiner Freunde glaubt er, derlei wagen zu können. Wenn er bei diesem Freundeskreis auf Schwierigkeiten stößt, weiß er, dass er weiter gekommen ist als im Stück davor. Wir werden gleich noch ein berühmtes Beispiel der Herausforderung des Freundeskreises kennenlernen.

Aber lassen Sie uns vorher noch einen Blick auf die Besonderheit von Kammermusik in der Brahms-Zeit werfen. Wenn wir heute sagen, dass sich kein Komponist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so um Kammermusik verdient gemacht hat wie Brahms, so trifft das auf die Qualität mit Sicherheit zu. Aber Brahms hatte viele Zeitgenossen, die ganz ähnliche Werkkataloge vorweisen konnten. Auch Carl Reinecke, Joachim Raff, Max Bruch oder Carl Goldmark kanalisiert ihre kompositorischen Energien Richtung Chorsinfonik und Symphonie auf der repräsentativen Seite, Richtung Kammer- und vierhändige Klaviermusik auf der Hausmusik-Seite. Meistens schrieben sie geradezu das Vielfache von Brahms: Joachim Raff zum Beispiel schuf mit elf Symphonien und acht Streichquartetten im Vergleich zu Brahms fast das Dreifache auf diesen Gebieten. Fast alle versuchten sich außerdem mit Opern. Aber ihnen gelang kein „Deutsches Requiem“, und wenn jemand wie Bruch immerhin ein Violinkonzert am Markt platzieren konnte, dann wurde es gleich so berühmt, dass es sein gesamtes übriges Schaffen überstrahlte. Brahms hat die erstaunliche Produktivität von Raff oder Reinecke, die beide über 200 Opera schrieben, zuweilen süffisant kommentiert - im sicheren Bewusstsein, ihnen qualitativ weit überlegen zu sein. Brahms konnte sich sein langes Tüfteln an den Stücken leisten, weil er es auch verstanden hat, seine Stücke teurer an den Verlag zu verkaufen als seine Kollegen.

Kammermusik als eine Musik, die privat gepflegt wird, gedeiht nur unter bestimmten Voraussetzungen. Erstens bedarf es eines Bürgertums, das Zeit erübrigen kann, ein Instrument oder die Stimme zu üben. Das war damals weit verbreitet, nicht nur unter höheren Töchtern, die zur Verbesserung ihrer Aussichten auf dem Heiratsmarkt Klavier lernten, auch davon werden wir noch hören. Zweitens bedarf es der Verlage, die derlei vertreiben und auch zu honorieren bereit sind, denn bei Aufführungen im privaten Rahmen fallen ja keinerlei Tantiemen an. Da heute kein musizierendes Bürgertum im nennenswerten Umfang existiert und weil die Verlage den Komponisten nichts mehr zahlen, wird eine solche Musik heute gar nicht erst komponiert: Diesem Sektor ist die wirtschaftliche Grundlage, ohne die Brahms nicht denkbar ist, einfach weggebrochen.

Ein wichtiges Moment in dieser Kultur der heimischen Musikübung ist das Klavier-Arrangement. So erfolgreich zum Beispiel Brahms zweites Streichsextett bei den Aufführungen war, so zögerlich verhielten sich die Verlage dem Werk gegenüber, weil sechs Streicher so leicht nicht zusammenkamen, der Druck sich also eigentlich gar nicht lohnte. Dafür gab es Arrangements für praktikablere Besetzungen: Brahms selbst bearbeitete das Stück für vierhändiges Klavier, der damals sehr junge Cellist Julius Klengel stellte ein Arrangement für Klavier allein her, und der Komponist Theodor Kirchner erstellte eine Fassung für Klaviertrio. Brahms hat zahlreiche solcher Arrangements eigener Werke angefertigt, von der Kammermusik über die Symphonien bis zum „Deutschen Requiem“. Einmal verkauften die sich natürlich besser als die Partituren. Zudem hat es ihm wirklich Spaß gemacht, seine Musik aus dem Klavier heraus noch einmal zu durchdenken. So erlebte auch die Vierte Symphonie ihre erste Aufführung als Arrangement für zwei Klaviere im Ausstellungsraum des Wiener Klavierfabrikanten Friedrich Ehrbar. Brahms spielte zusammen mit Ignaz von Brüll. Als Brahms diese Aufführung vorbereitete, schrieb er in den Part des zweiten Klaviers eine kurze Einleitung zum ersten Satz, die er danach sogar in der fertigen Partitur nachtrug, aber bald wieder tilgte. Wir hören den dritten Satz der Vierten Symphonie in Brahms' eigener Fassung für zwei Klaviere

<p>8. Naxos LC 05537 8.554117 Track 3</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98 Fassung für zwei Klaviere 3. Satz Presto giocoso Silke-Thora Mathies & Christian Köhn, Klavier</p>	<p>5'47</p>
---	---	-------------

Silke-Thora Mathies und Christian Köhn spielten den dritten Satz der Vierten Symphonie in Brahms' eigenem Arrangement für zwei Klaviere, der Fassung, in der diese Musik im Oktober 1885 zum ersten Mal erklang. Anwesend waren der Arzt Theodor Billroth, der Musikkritiker Eduard Hanslick, der Dirigent und Pianist Hans von Bülow, Brahms' späterer Biograf Max Kalbeck und andere Freunde. Die Begeisterung hielt sich in Grenzen. Erzählt wird, dass Brahms die betretene Stille nach dem ersten Satz mit den Worten „Na, denn man weiter“ brach, und Hanslick dann rasch noch anmerkte:

„Den ganzen Satz über hatte ich die Empfindung, als ob ich von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt würde.“

Max Kalbeck trat nach ein paar Tagen einen Besuch bei Brahms an und wollte ihm nahelegen, den gerade gehörten dritten Satz zu ersetzen und das Finale als eigenes Orchesterstück herauszugeben. Brahms hörte sich das an - und scherte sich nicht darum. Billroth erzielte mehr als ein halbes Jahr später anhand der Partitur einen persönlichen Durchbruch in der Wahrnehmung des Werks und schrieb an Brahms:

„Ich habe nun das Werk so in vollen Zügen genossen. Man hat von Deinen Schöpfungen nur recht den ganzen Genuss, wenn man selbst dabei beteiligt ist. Fürs einfache Zuhören bist Du zu mächtig, zu voll, zu innerlich; man muss selbst drin sein. Dass das Werk als Ganzes mehr bedeutet, als es nach dem ersten Anhören scheint, war mir klar, doch ob die konzentrierte Verdichtung der Tonformen nicht das Tonbild als Ganzes in seiner Wirkung beeinträchtigt, das war mir nicht klar. Ich vermochte die großen malerischen Linien nicht über dem Detail zu erkennen. Jetzt glaube ich dies zu können und habe einen ruhigeren Genuss gehabt.“

Billroth verleiht da etwas sehr Wesentlichem Ausdruck: Die Wichtigkeit des In-der-Musik-Seins. Denn das war etwas, das Brahms mit seinen Arrangements den Musikfreunden ermöglichte - aber die damaligen Könige des repräsentativen Genres nicht. Die Rede ist von Franz Liszt und Richard Wagner. Die Musik, mit der Liszt seine Virtuosen-Erfolge gefeiert hatte, war für den Bürger zu schwer. Wagners Musiktheater war als Klavierauszug nur ein schwaches Schwarzweißbildchen der großen klanglichen Phantasmagorien im Opernhaus. Und wer wollte schon einen Opernakt daheim durchspielen, erst recht, wenn Heldentenöre und hochdramatische Soprane dazu singen müssten. Brahms' Musik funktionierte zuhause ungleich besser. Sie zog anders als die Musik Liszts und Wagners die Grenze zwischen Ausführenden und Rezipienten nicht in unüberwindliche Höhen, sie hält die Idee einer aktiven Verbindung zwischen Komponist und Hörer wach. Und selbst, wenn man kein Instrument beherrschte, konnte man doch das „Deutsche Requiem“ oder andere Chorwerke in den Singakademien tätig kennenlernen.

Überhaupt das Singen: Auch hier hatte Brahms dem heimischen Salon ein Angebot zu machen. Natürlich einerseits die Lieder, deren häusliche Ausführung jedoch unter Professionalisierungsdruck geriet dadurch, dass sich der Liederabend als Konzertformat etablierte. In größeren Besetzungen sang es sich unbeschwerter. Dabei durchlaufen Brahms' mehrstimmige, klavierbegleitete Gesänge eine interessante Metamorphose vom Geselligen zum Ernstesten. So bewegt sich das folgende Stück aus der ersten Sammlung von Quartetten noch ganz im Rahmen des Biedermeierlich-Neckischen:

<p>a. cpo LC 8492 777 537-2 CD 1 Track 9</p>	<p>Johannes Brahms Neckereien op. 31, 2 Juliane Banse, Ingeborg Danz, Marcus Ullmann, Andreas Schmidt, Gesang Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>2'29</p>
--	---	-------------

Deutlich profunder klingen bereits die folgenden beiden Stücke aus der späteren Sammlung op. 92: Zwar kann man sich noch immer vorstellen, dass die Texte von Hebbel und Goethe in einer geselligen Runde erklingen, aber die Ansprüche sind doch deutlich gestiegen. Man will sich nicht mehr unter Niveau mit betulichen Galanterien amüsieren, sondern auch etwas zum behaglichen Nachsinnen haben, etwa ob das Leben einem Schlummerlied gleicht oder was man mit dem Singen eigentlich erreichen will, nämlich ein Stück vom Himmel auf die Erde holen.

<p>b, cpo LC 8492 777 537-2 CD 3, Track 7 & 8</p>	<p>Johannes Brahms Abendlied & Warum op. 92, 3& 4 Juliane Banse, Ingeborg Danz, Marcus Ullmann, Andreas Schmidt, Gesang Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>5'11</p>
---	---	-------------

Diese beiden Duette sind auch schon anders komponiert, das Klavier ist hier nicht mehr Begleitung, sondern schafft Klangräume für die Stimmen. Souverän integrierte Kontrapunktik in der Stimmbehandlung schafft musikalisch Sinnbilder als Ausdruck des Textes.

Von großem Ernst schließlich sind die ersten zwei Quartette aus op. 112, danach folgen noch ein paar Zigeunerlieder zur Ergänzung der großen Sammlung Zigeunerlieder unter op. 103. Man muss zur Erklärung dieser sonderbaren Kombination unter einer Opuszahl wissen, dass Brahms mit dem vorangegangenen op. 111 eigentlich sein Schaffen als abgeschlossen betrachtete. Op. 112 wirkt in diesem Zusammenhang, als hätte da jemand noch mal seine Schubladen aufgeräumt. Fallen die nachgelieferten Zigeunerlieder noch in den geselligen Zusammenhang, so sind die ersten beiden Stücke fast erschreckend in ihrem düsteren Ernst, ja das zweite ist sogar eine Art Spukgeschichte über nächtliche Sorgen. Dass derlei in fröhlicher Runde angestimmt wird, ist schwer vorstellbar. Und dennoch möchte man nicht ausschließen, dass am Ende des 19. Jahrhunderts in ausgewählten Kreisen auch dunkle Melancholie um sich griff, in der solche traurigen und trüben Visionen ihr Publikum fanden.

<p>c. cpo LC 8492 777 537-2 CD 3, Track 20 & 21</p>	<p>Johannes Brahms Sehnsucht & Nächtens op. 112, 1&2 Juliane Banse, Ingeborg Danz, Marcus Ullmann, Andreas Schmidt, Gesang Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>4'50</p>
---	--	-------------

Der kleine Ausflug in Brahms' gesungene Kammermusik zeigt, dass es in ihr am Ende auch nicht fröhlicher zugeht als in seiner instrumentalen. In ihrer Melancholie wurde sie zum Selbstaussdruck einer intellektuellen, bürgerlichen Elite, deren Kultur im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend unter Druck geriet - noch nicht finanziell, aber aufmerksamkeitsökonomisch.

Dennoch geriet die Kultur des Hauskonzerts und des heimischen Musizierens im Verlauf des 19. Jahrhunderts unter Druck - noch nicht finanziell, aber aufmerksamkeitsökonomisch.

Die wachsende Stadtbevölkerung stillte ihr musikalisches Unterhaltungsbedürfnis natürlich nicht in Salons, in die sie nicht eingeladen war, sondern in Oper und Virtuosenkonzert, und sie wollte

ihre Vorlieben auch öffentlich abgebildet sehen in den damaligen Medien – das ist ja heute nicht anders, wenn das Konzert eines Popstars in der Tageszeitung in größeren Dimensionen

abgebildet wird als eine Opernpremiere und Konzertbesprechungen schon als weitgehend entbehrlich gelten. Das Repräsentative, das Spektakuläre und das ohnehin schon Bekannte wird heute und wurde schon damals zum Tagesgespräch. Die früher den Geschmack setzende Elite wurde zunehmend entmachteter, sie wurde informeller. Brahms hat derlei eher angezogen. Er hielt auf legere Kleidung, hasste es, einen Kragen umzulegen, und bevorzugte ein, um eines seiner Lieblingsworte zu verwenden, „behagliches“ Ambiente. So entging er auch jener Heroisierung des Künstlers, die die Öffentlichkeit Liszt und Wagner zuteil werden ließ, und die Brahms hasste. In der nächsten Woche werden wir den kleinen, behaglichen Kreis verlassen und Brahms wieder im rauen Wind von Öffentlichkeit und musikgeschichtlichem Über-Ich betrachten: Es geht um den langen Weg zur Symphonie.

Heute aber noch ein letztes Beispiel für Musik im kleinen Kreis. Ich hatte es schon angedeutet: Im Großbürgertum war das Musizieren auf hohem Niveau selbstverständlich. Brahms' 1882 komponiertes erstes Streichquintett wurde zum ersten Mal in Aussee im großzügigen Sommersitz des Budapester Agrar-Professors Laszlo Wagner gespielt – auch das Klaviertrio in C-Dur war hier zum ersten Mal erklingen. Wagner spielte die zweite Geige. Die erste Bratsche übernahm der Wiener Anwalt Aloys Mayer, am Cello wirkte der als Musiker geradezu gerühmte Finanzrat Rudolf Lutz, und der sonst geigende Rittmeister Moritz von Kaiserfeld griff erstmals in seinem Leben zur Bratsche und spielte den Part der zweiten Viola. Der einzige Berufsmusiker in diesem Ensemble war Ludwig Straus an der ersten Geige, der beim selben Lehrer Unterricht gehabt hatte wie Joseph Joachim und nun in London wirkte. Brahms ging Zigarre rauchend auf und ab und leitete eine „behagliche“ Probe, die aber so zufriedenstellend ausfiel, dass das Werk kurz darauf mit diesem Ensemble aus Bodenkundler, Jurist, Finanzrat und Rittmeister vor kleinem Publikum gespielt wurde. Aber wie sagte Brahms so schön:

„Ein Concert ist etwas Langweiliges, dagegen die Proben dazu, wenn gute Freunde dabei sind, etwas sehr Hübsches.“

Wir hören den mittleren Satz des ersten Streichquintetts. Brahms hat in ihm zwei Tänze wiederverwendet, die er 1855 für Klavier geschrieben hat, eine Sarabande und eine Gavotte, deren Thema zuerst im 6/8, danach erst im Gavotte-typischen Zweiertakt erklingt. Brahms hat die harmonische Farbigkeit der Sarabande-Teile gegenüber dem Klavieroriginal enorm gesteigert, hin zu Wirkungen, die an Wagner denken lassen. Es spielt das Amadeus Quartett mit Cecil Aronowitz an der zweiten Bratsche. Und damit wünsche ich ihnen einen schönen Sonntagabend und freue mich auf das nächste Mal!