

## Johannes Brahms

Eine Sendereihe von Peter Uehling

### Folge 11: Die Sinfonie als Lebensziel

Liebe Hörerinnen und Hörer, ich begrüße Sie herzlich zur elften Folge unserer Serie über Johannes Brahms. Es ist die genau die mittlere von 21 Folgen, und sie behandelt den zentralen Werkkomplex im Schaffen von Johannes Brahms, die Symphonien. Ich hatte einleitend gesagt, dass es in dieser Serie auch darum geht, die im Musikleben Jahr für Jahr bestätigte Wichtigkeit der Symphonien nicht wiederum zu bestätigen, sondern auch die Kammermusik und vor allem das große, vielgestaltige Vokalschaffen stärker zu beleuchten. Aber natürlich sind die Symphonien jene Werke, auf die das Brahms'sche Schaffen zuläuft und in denen es kulminiert. Um die enorme und beispiellose Dichte dieser Werke sowohl auf der kompositorischer Ebene wie auch auf der ihres poetischen Gehaltes auch nur annähernd darzustellen, bedürfte es einer eigenen Serie nur über Brahms' Symphonien. Wir können hier mehr noch als bisher nur andeuten. Wer bei Brahms zu graben anfängt, wird so bald nicht an ein Ende kommen. Um innerhalb dieser Folge einigermaßen ein Ende zu finden, beschränken wir uns heute auf Brahms' Weg zu den ersten beiden Sinfonien. Wir beginnen aber scheinbar ganz woanders.

<p>1. Soli Deo Gloria LC 13772 SDG 702 Track 3</p>	<p>Johannes Brahms Schicksalslied op. 54 Orchestre Révolutionnaire et Romantique The Monteverdi Choir Ltg. John Eliot Gardiner</p>	<p>16'11</p>
--	--	--------------

Wir hatten schon ein paar Mal davon gesprochen: Brahms beginnt seine Laufbahn im repräsentativen Genre und damit in der Öffentlichkeit mit dem, was man „Chorsymphonik“ nennt: neben dem „Deutschen Requiem“ mit der Alt-Rhapsodie, dem „Triumphlied“ und auch dem gerade gehörten „Schicksalslied“. Man kann diesen Brahms'schen Werken nicht so richtig etwas zur Seite stellen: Zuvor hatten weltliche Werke für Chor und Orchester meist den Charakter von Gelegenheitswerken - Brahms aber geht es hier um allgemeingültige Aussagen. Entsprechend sind die Textvorlagen der früheren Gelegenheitswerke nicht von jenem Wert, den Brahms schon durch seine olympische Textauswahl beansprucht: Goethe, Hölderlin, Schiller, die Bibel. Diese Werke unterscheiden sich vom Oratorium durch ihre Kürze und das Fehlen von Handlung und Handelnden, also Solo-Partien - mit der Ausnahme der Alt-Rhapsodie, die aber auch in der dritten Person spricht. Will man vergleichbares für diesen Teil des Brahms'schen Werkes nennen, dann vielleicht am ehesten das Finale von Beethovens Neunter mit seinem Schiller-Text über die Freude. Und damit ist der wohl größte musikalische Zankapfel des 19. Jahrhunderts benannt. Für die einen, Wagner und Liszt, wurde die Neunte zum Wendepunkt, zur Überwindung der instrumental geprägten Form durch Einbezug von Literatur und Gesang. Für Liszt konnte es Orchestermusik nurmehr als Symphonische Dichtung nach literarischer Vorlage geben, für Wagner ging es nur

noch im Musikdrama weiter. Das Zurückschrecken vor dem Beethovenschen Sinfonie-Format prägte die Symphonik von Mendelssohn und Schumann: kleiner im Format, bescheidener im Anspruch, am besten charakteristisch, etwa „schottisch“, „italienisch“, oder „rheinisch“. Brahms dagegen will nicht zurückschrecken. Seine Chorsinfonik – und insbesondere das „Schicksalslied“ – nimmt die Aufgabe an. Sagen wir versuchsweise und ungeschützt: Das „Schicksalslied“ ist ein Finale ohne Symphonie, eine inhaltliche und kompositorische Kritik an der Neunten. Beethovens Schiller-inspirierter Euphorie und Menschheitsumarmung setzt Brahms mit den Worten Hölderlins die Schicksalsverfallenheit des Menschen, seinen unendlichen Abstand von jeder Utopie entgegen. Aber, wie Sie gehört haben, entlässt Brahms seine Hörer nicht mit dem düsteren „ins Ungewisse hinab“, das Hölderlins letztes Wort ist. Brahms wiederholt das instrumentale Vorspiel, allerdings nicht im ursprünglichen Es-Dur, sondern er hellt das c-Moll des Mittelteils nach C-Dur auf.

Dieser Schluss ist kritisiert worden als angesetzte Reprise, die Hölderlins radikalen Kontrast harmoniesüchtig klittern würde, als musikalisch vielleicht notwendiges, aber inhaltlich fragwürdiges Anhängsel. Er ist auch verteidigt worden: Als Ergebnis von Brahms' Schopenhauer-Lektüre, also als Beschwörung jener nur in der Kunst zu erlangenden Ruhe vor der ewig treibenden Energie des Willens, oder als Darstellung einer zweiten Unmittelbarkeit nach dem Durchgang durch das Unheil – womit Brahms dem Kontext der Vorlage in Hölderlins Roman „Hyperion“ gerecht werden würde. Am überzeugendsten scheint mir die Formulierung von Jan Brachmann, der sich mit der Rolle der Religion für Brahms beschäftigt hat: Für ihn beschreibt die Musik des Nachspiels den Aufblick in „die strahlende Welt der Götter aus der Perspektive der Sehnsucht, des menschlichen Nichtdazugehörens“.

Brahms war sich selbst unsicher, ob sein Schluss „ein dummer Einfall“ ist und ob „die Hauptsache“, die der Dichter nicht mitteilt, „denn jetzt zu verstehen“ sei.

Entziehen wir uns der heiklen inhaltlichen Deutung dieses Schlusses und nehmen wir ihn vor allem als ästhetischen Kommentar: Sehen die Neudeutschen die Zukunft der Musik nach Beethoven in einer Musik von literarisch-begrifflicher Bestimmtheit, so geht Brahms genau den anderen Weg: Vom gesungenen Text zur Instrumentalmusik. Denn „die Hauptsache“ bleibt dem Dichter in Worten nicht ausdrückbar. So verstanden öffnet das „Schicksalslied“ den Weg zur Symphonie als einem reinen Instrumentalwerk.

Ich weiß, man kann das alles auch anders erzählen und hat es vielfach auch getan: Brahms hat Angst vor dem „Riesen“ Beethoven hinter sich und ruft immer wieder aus, dass er keine Symphonie komponieren wird. Er setzt dann doch immer wieder an und tut, was ein Komponist seit Beethoven angesichts einer Symphonie eben tut: er „ringt“. Dabei hatte Brahms die musikalischen Anforderungen eines ausgedehnten symphonischen Satzes schon mit der ersten Serenade erfüllt, und etwas, was 1876 der erste Satz der Ersten Symphonie werden wird, liegt schon 1862 vor. Zu vermuten, dass sein Problem weniger auf der Ebene der kompositorischen Fähigkeiten als auf der des musikalischen Aussagens liegt, scheint da naheliegend, steht aber quer zu jenem Brahms-Bild, das in ihm den absoluten Musiker, den Meister der abstrakten Form, den Fortsetzer Beethovens sieht.

Verstehen Sie das nicht falsch: Natürlich ist Brahms' Erste auch eine Auseinandersetzung mit Beethoven: Die Tonart c-Moll ist bereits ein Zeichen, das er zusammen mit dem schicksalhaften

Ton des Kopfsatzes und der „vom Dunkel zum Licht“ führenden Gesamtdramaturgie aus Beethovens Fünfter übernimmt. Dass der Hymnus des Finales an einer Stelle an das „Freuden-Thema“ aus der Neunten erinnert, ist ebenfalls allen Zeitgenossen aufgefallen. Und Hans von Bülows einprägsame Formel von der Ersten Brahms- als der Zehnten Beethoven-Symphonie hat die Beethoven-Nähe des Werks fest in der Wahrnehmung des Werks verankert. Dabei ist Brahms' Erste unmissverständlich eine post-Beethovensche Symphonie. Auch darin, dass sie vollkommen andere Einflüsse mitverarbeitet.

Clara Schumann bekommt im Sommer 1862 Brahms' Symphoniesatz zu sehen, noch ohne die uns heute bekannte Einleitung. Den Anfang findet sie „kühn“ und „etwas stark“. Um deutlich zu machen, dass es sich noch um einen Entwurf handelt, hören Sie das Motto in Brahms' eigenem Arrangement für zwei Klavier:

<p>2. Naxos LC 05537 8554119 Track 1</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 Ausschnitt 1. Satz Fassung für zwei Klaviere Silke-Thora Matthies &amp; Christian Köhn, Klavier</p>	<p>0'06</p>
--	--	-------------

Es spielten Silke-Thora Matthies und Christian Köhn. Dieser Anfang, vom Weiteren abgetrennt wie ein Motto, besteht aus zwei Hälften, einer sonderbaren, verwirrenden ersten und einer klaren, stabilen zweiten: Die erste besteht aus zwei chromatischen Linien in Gegenbewegung. Die zweite Hälfte des Mottos dagegen ist geradezu plakativ diatonisch und harmonisiert die stabilen Quintschritte im Bass. Zu vermuten, dass die erste, chromatische Hälfte etwas mit Wagners „Tristan“ zu tun hat, ist naheliegend: Auch hier werden eine steigende und eine fallende chromatische Linie miteinander verbunden.

<p>3. Sony Classical LC 10950626 CD 2, Track 1</p>	<p>Richard Wagner Ausschnitt aus Vorspiel zur „Tristan und Isolde“, Klavierfassung von Zoltan Kocsis Igor Levit, Klavier</p>	<p>1'18</p>
--	--	-------------

Auch hier hörten wir eine Klavierfassung von Zoltan Kocsis, gespielt von Igor Levit, um nicht von den Wagnerschen Klangfarben abgelenkt zu werden.

Wer jetzt handfeste Beweise für die Behauptung fordert, dass Brahms' mit seiner Chromatik auf die Wagners antwortet, bringt mich in Verlegenheit. Die Uraufführung des „Tristan“ fand zwar erst 1865 in München statt, also drei Jahre, nachdem Brahms diesen ersten Satz komponiert hatte. Sowohl Partitur als auch ein von Hans von Bülow angefertigter Klavierauszug von Wagners Oper

lagen jedoch schon 1860 gedruckt vor. Und Gerüchte über das Werk kursierten noch früher. So schreibt Clara Schumann an Brahms aus Prag, dass die „Tristan“-Musik „womöglich noch schrecklicher“ sei „als alles Frühere“. Brahms hatte spätestens 1862 in Wien Kontakt mit Carl Tausig und Peter Cornelius, also mit Musikern aus dem Liszt-Wagner-Kreis, die längst wussten, was es mit dieser Musik auf sich hatte. Kaum vorstellbar, dass sie sich nicht mit Brahms über diese Musik unterhielten und sie ihm nicht nahebrachten.

<p>4. Sony Classical LC 10950626 CD 2, Track 1</p>	<p>Richard Wagner Ausschnitt aus Vorspiel zur „Tristan und Isolde“, Klavierfassung von Zoltan Kocsis Igor Levit, Klavier</p>	<p>1'49</p>
--	--	-------------

Man muss schon einige ideologischen Blockierungen mitbringen, um von dieser Musik nicht fasziniert zu sein - Brahms war es zweifellos. Die energiegeladene harmonische Instabilität reizte ihn zur kompositorischen Kritik: In seinem Motto wird die erste, chromatische Hälfte durch eine zweite, klar tonale ausgeglichen. Und am Ende der Durchführung wird er beide Pole, den instabilen wie den stabilen, monströs vergrößern und am Übergang zur Reprise ineinander kollabieren lassen. Wiederum ermöglicht die Klavierfassung den besseren Vergleich.

<p>5. Naxos LC 05537 8554119 Track 1, 9'58-11'26</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 Ausschnitt 1. Satz Fassung für zwei Klaviere Silke-Thora Matthies &amp; Christian Köhn, Klavier</p>	<p>1'28</p>
--	--	-------------

Natürlich, das ist ganz anders als Wagner in seinem Drang zur Entgrenzung. In seinem Hang zur energiegeladenen Zusammenfassung könnte man diesen Abschnitt aus Brahms' Erster geradezu „beethovenschen“ nennen.

Zunächst aber wollte sich Brahms dem Druck der Gattung Sinfonie erstmal wieder entziehen. Er wusste nicht, wie der Rest der Symphonie zu konzipieren wäre. Auf Nachfragen von Freunden, wie es denn mit der angefangenen Symphonie stünde, antwortete er nicht. Selbst der Verleger Fritz Simrock wollte seinen wichtigsten lebenden Autor endlich symphonisch herausbringen. Der zog sich jedoch erstmal auf weniger verhängnisvolles Terrain zurück. Im Juli 1873 schloss er ein

Variationswerk für zwei Klaviere ab auf eine Melodie, die damals Joseph Haydn zugeschrieben wurde, heute jedoch als anonymes Wallfahrerlied eingeschätzt wird.

<p>6. Sony Classical LC 06868 SK 89868 Tracks 5&amp;6</p>	<p>Johannes Brahms Haydn-Variationen op. 56b Thema und 1. Variation Emanuel Ax &amp; Yefim Bronfman, Klavier</p>	<p>3'22</p>
---	--	-------------

Als er das Werk im August mit Clara Schumann übte, schien ihm die Komposition auch für ein Orchesterwerk zu taugen. Damit aber schuf Brahms, für ihn ungewöhnlich, eine ganz neue Gattung: Variationen für Orchester tauchten bislang nur in Symphonien auf, häufiger übrigens ausgerechnet bei Haydn.

Für Brahms wurden die Haydn-Variationen ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Ersten Symphonie, weil er nun erstmals ernsthaft ein Orchesterwerk schuf, das heißt: Eine Musik, die nicht nur eine harmonisch-kontrapunktische, sondern auch eine orchestrale Struktur aufwies. In seinen großen Chorwerken hatte Brahms das Orchester begleitend eingesetzt, in einer Symphonie jedoch ging es darum, das Orchester als flexiblen, mal dialogischen, mal mit einer Stimme sprechenden, mal polyphonen, mal homophonen Klangkörper zu strukturieren. Die Variationsform war Brahms vertraut, und das in den Chorwerken wichtige koloristische Moment konnte er auch hier zur Charakterisierung der einzelnen Variationen einsetzen. Aber die eigentliche Aufgabe war eine transparente Darstellung der Komposition. Wir hören drei Variationen erst in der Fassung für zwei Klaviere, dann in der Orchesterfassung.

<p>7. Sony Classical LC 06868 SK 89868 Tracks 9, 10, 11 &amp; Deutsche Grammophon LC 0173 435 349-2 Track 1</p>	<p>Johannes Brahms Haydn-Variationen op. 56b Variationen 5-7 Emanuel Ax &amp; Yefim Bronfman, Klavier &amp; Johannes Brahms Haydn-Variationen op. 56a Variationen 5-7 Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado</p>	<p>4'15 4'19 —— 8'34</p>
---	---	--------------------------------------

Brahms legte Werke gerne beiseite, aber wenn er erstmal wusste, wo es lang ging, war er ein schneller Arbeiter. Das gilt zum einen für die Instrumentation der Haydn-Variationen: Im September begonnen, wurde das Werk bereits knapp zwei Monate später mit der Hof-Kapelle in Wien unter Brahms' Leitung uraufgeführt. Ab dem nächsten Jahr dirigierte er das Stück in Leipzig, München, Bremen und Kassel. Die Aufführungen waren überall ein Erfolg.

Und schnell war Brahms auch, als er endlich wusste, was er mit dem vor über zehn Jahren geschriebenen Symphoniesatz anstellen würde. Zwar hat er niemanden eingeweiht, wann und wie er seine Pläne verfolgte. Was hatte es zu bedeuten, wenn er 1872 Joseph Joachim nach einer Aufführung von Schuberts vierhändigem „Grand Duo“ in Joachims Orchesterfassung schreibt, dass ihm „bei der Gelegenheit über ‚Sinfonisches‘“ einiges „durch den Kopf geht“? Zwar war Brahms ein großer Verehrer Schuberts, aber diese breit und idyllisch ausgemalte Musik hatte mit seiner nun wirklich nichts zu tun.

Vielleicht hatte ihn das Erlebnis nur darin bestärkt, wie Schubert einen eigenen Weg neben dem Beethovens einzuschlagen. Vielleicht aber kamen ihm auch Gedanken über den Wert, den das Melodische in einer Symphonie haben könnte - denn den hatte Beethoven ja gegenüber der motivisch-thematischen Arbeit immer eher niedrig angesetzt.

Vielleicht also fing Brahms wirklich erst 1876 an, den nun vierzehn Jahre alten Kopfsatz mit einer langsamen Einleitung und weiteren Sätzen zu ergänzen. Dann wäre er nun sehr schnell gewesen. Im September 1876 meldet er seinem Verleger nach seinem Sommerurlaub auf Rügen, dass die Symphonie fertig sei, und Clara Schumanns Tagebuch verzeichnet am 10. Oktober, dass Brahms ihr das Werk vorgespielt hätte. Sie ist allerdings enttäuscht, ihr fehlt „der Melodien-Schwung“ - aber sie behält derlei erstmal für sich.

Man kann Claras Enttäuschung nachvollziehen. Brahms hat zum Beispiel im langsamen Satz ganz schön herumgeknobelt, und dabei ist dessen Melodie tatsächlich ein wenig fragmentarisch geraten. Das Andante sollte ja einen Zusammenhang mit dem ersten Satz aufweisen, daher nimmt er wieder das Motto dazu - zur Erinnerung hören wir es noch einmal:

<p>9. Naxos LC 05537 8554119 Track 1 2'26 - 2'31</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 Ausschnitt 1. Satz Fassung für zwei Klaviere Silke-Thora Matthies &amp; Christian Köhn, Klavier</p>	<p>0'06</p>
--	--	-------------

Sie erinnern sich: Das Motto hat eine chromatisch-verworrene und eine diatonisch-klare Hälfte. Diese Positionen werden im Thema des Andante getauscht: Einer diatonischen, klaren ersten Phrase folgt eine mit Mollterz und chromatisch fallendem Bass eingedunkelte zweite, und die dritte zitiert den Beginn des Mottos aus dem ersten Satz. Man kann das melodische Ergebnis durchaus ein wenig konstruiert und tatsächlich nicht besonders schwungvoll finden.

<p>10. Berlin Classics LC 06203 0302038BC CD 1 Track 2</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 Anfang 2. Satz Konzerthausorchester Berlin Ltg. Christoph Eschenbach</p>	<p>0'43</p>
--	---	-------------

Die Auseinandersetzung mit Wagners „Tristan“ wird also auch im zweiten Satz weitergeführt. Eine auch klanglich bemerkenswerte Annäherung an Wagners Oper bringt schließlich der Schluss des zweiten Satzes:

<p>11. Berlin Classics LC 06203 0302038BC CD 1 Track 2</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 Schluss 2. Satz Konzerthausorchester Berlin Ltg. Christoph Eschenbach</p>	<p>1'10</p>
--	--	-------------

Und zum Vergleich hier die Schlusstakte der Oper „Tristan und Isolde“.

<p>12. Deutsche Grammophon LC 0173 413 315-2 CD 4 Track 7</p>	<p>Richard Wagner Tristan und Isolde Schluss 3. Akt Staatskapelle Dresden Ltg. Carlos Kleiber</p>	<p>0'59</p>
---	---	-------------

Harmonisch ist die Differenz zwischen Wagner und Brahms gering, klanglich hat Brahms alles getan, was in der Macht seines kleineren Orchesters steht, einen ähnlichen Klang wie Wagner zu schaffen: Es ist der einzige Moment seiner Orchestermusik, in dem Brahms eine Solo-Violine aus dem Tutti hervortreten lässt; sie überglänzt das gesamte Orchester und weitet den Klang in die Höhe.

Brahms hat in sein Andante jedoch noch wesentlich mehr hineingeheimnist. Bringt er die Symphonie mit den Wagner-Anspielungen in die Gegenwart, so verankert er sie auf der anderen Seite noch tiefer in der Vergangenheit, geht hinter Beethoven zurück. Daher lohnt es sich, den Satz noch einmal im Ganzen zu hören. Sie hören in den ersten Takten in den Violinen vier Töne, die ein melodisches Urmodell bilden, das Mozart im Finale der „Jupiter“-Symphonie zu einer kontrapunktischen Meisterleistung ausgebaut hat. Es hat aber auch schon Bach zu einer seiner

bemerkenswertesten Klavierfugen inspiriert - interessanterweise in E-Dur, der Tonart auch dieses zweiten Satzes. Und nun das Erstaunlichste: Brahms hat im Schicksalslied, das wir einleitend gehört haben, diese Melodie dem Chor zugeordnet auf die Worte: „Ihr wandelt droben im Licht“!

<p>13. Soli Deo Gloria LC 13772 SDG 702 Track 3</p>	<p>Johannes Brahms Ausschnitt aus Schicksalslied op. 54 Orchestre Révolutionnaire et Romantique The Monteverdi Choir Ltg. John Eliot Gardiner</p>	<p>0'52</p>
---	---	-------------

Somit beginnt Brahms den zweiten Satz seiner Symphonie mit einem Gesang der Seligen. Sie hören auch hier und da eine Chromatik von eher verzierendem Charakter, die an die leichten Durchgangsnoten bei Mozart erinnert. Im Moll-Mittelteil folgt ein Oboen- und dann ein Klarinettensolo über einfacher Streicherbegleitung, dessen aus gehaltenem Anfangston hervorgehende Läufe und Ornamentik an langsame Konzertsätze von Bach erinnern, etwa an den langsamen Satz des ersten Brandenburgischen Konzerts.

<p>14. Berlin Classics LC 06203 0302038BC CD 1 Track 2</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 2. Satz Andante sostenuto Konzerthausorchester Berlin Ltg. Christoph Eschenbach</p>	<p>9'37</p>
--	--	-------------

Man kann die Suche nach Einflüssen gerade in diesem Andante sostenuto sehr weit treiben. Wer es genauer wissen will und auch bei detailliert besprochenen Notenbeispielen nicht ins Schwitzen gerät, dem möchte ich ein Buch empfehlen, dem auch diese Folge in vielem verpflichtet ist: „In meinen Tönen spreche ich' - Brahms und die Symphonie“ des Kölner Komponisten und Musiktheoretikers Johannes Schild, 2022 erschienen im Bärenreiter Verlag - ein außerordentliches Beispiel für die inspirierte und inspirierende Lektüre musikalischer Texte. Wichtiger aber ist die Frage, was daraus Neues entsteht.

Der symphonische Zyklus hat ursprünglich zwei Schwergewichte: Den ersten und den langsamen Satz. Für die Auffassung ist diese Aufeinanderfolge zweier gewichtiger Sätze ein Problem. Als erstes wird dann zusätzlich das Finale beschwert, eben in Mozarts „Jupiter“-Symphonie oder in Beethovens „Eroica“, Fünfter und Neunter. In der Neunten wandert wegen des gewichtigen Adagios auch schon das Scherzo an die zweite Stelle, um nach dem ebenfalls wuchtigen Kopfsatz die Aufmerksamkeit des Hörers zu entlasten. Der angebliche Traditionalist Brahms nun entwickelt eine große, traditionskritische Sensibilität für die Balance des Satzzyklus und verlegt die Gewichte in der Regel auf Kopf- und Schlusssatz. In Vorbereitung der Uraufführung der Ersten kürzte er nach eigenen Worten „gewaltsam“ im zweiten und dritten Satz, denn „das Finale verlangt die Rücksicht.“ Das Finale folgt keiner Tradition. Dass Brahms ihm wiederum eine Einleitung

voranschickt, hat ein Vorbild höchstens in Beethovens Neunter. Brahms rekapituliert jedoch nicht wie Beethoven die vorangegangenen Sätze. Er kündigt, wie auch schon in der

langsamen Einleitung zum ersten Satz, das Material an. Dennoch hat man wie in der Neunten den Eindruck, dass die Mittelsätze keine Lösung gebracht haben, dass man erneut vor den tragischen Stimmungen des ersten Satzes steht. Bei Beethoven kündigte sich der Durchbruch mit einer instrumentalen Ausarbeitung des Freudenthemas an. Dann folgt allerdings noch einmal ein Zusammenbruch, dem sich das Bariton-Solo entgegenstellt.

<p>15. Deutsche Grammophon LC 0173 469 005-2 Track 4</p>	<p>Ludwig van Beethoven Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 Ausschnitt aus dem 4. Satz Thomas Quasthoff, Bariton Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado</p>	<p>4'07</p>
--	---	-------------

Dieser ziemlich theatralischen Lösung Beethovens versucht Brahms nun eine tiefer greifende sinfonische Argumentation entgegenzustellen: Auch hier kündigt eine Melodie den Durchbruch an, ein Hornsolo, dessen Melodie Brahms Clara Schumann aus der Schweiz schickte, textiert mit „Hoch aufm Berg, tief im Tal, grüß ich dich vieltausendmal!“ Brahms' Inszenierung dieser Melodie ist ebenfalls ziemlich theatralisch: Er schafft eine Naturszene mit nebelhaft schwebenden Streichern, die Posaunen stimmen einen Choral an, als erblicke man in der Ferne zwischen den Bergen eine kleine Kapelle. Nie wieder wird Brahms derart konkret und illustrativ komponieren.

<p>16. Berlin Classics LC 06203 0302038BC CD 1 Track 4</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 4. Satz Einleitung Konzerthausorchester Berlin Ltg. Christoph Eschenbach</p>	<p>4'58</p>
--	---	-------------

Erlauben Sie mir, Sie noch einmal aus der Stimmung zu reißen - Sie kennen das Stück ja sicherlich zur Genüge. Mit diesem Naturbild hat sich Brahms dem Komponieren der Neudeutschen angenähert wie nie zuvor. Aber nun scheint er deren platter Bedeutungshuberei etwas entgegensetzen zu wollen.

Mit dem nun folgenden Hymnus und seinem kleinen Beethoven-Zitat beginnt ein Sonatensatz, dessen Durchführung wieder in Verstrickung und Finsternis führt, aus der erst wieder die orchestral gewaltige Reprise des Alhornthemas einen Ausweg weist. Danach ist, ungewöhnlich für eine Reprise, die das gesamte Themenmaterial rekapituliert, das Hymnen-Thema mit dem Beethoven-Zitat verschwunden. Noch eine kleine Anmerkung zu diesem einen Takt Beethoven in diesem Thema, der vor allem auch durch die Wiederholung auffällt: Brahms verbindet dieses Zitat zum einen mit der Chromatik des Mottos, baut also eine kleine destabilisierende Anmerkung ein.

Und den Text bei Beethoven: „Deine Zauber binden wieder, / was die Mode streng geteilt“ mag man hier mithören und so interpretieren, dass seine Sinfonie in ihrer

Verbindung von Tradition und Moderne eben das sein könne: Ein Werk, das die modisch geteilten musikalischen Strömungen zusammenführt.

<p>17. Deutsche Grammophon LC 0173 Track 4</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 4. Satz Hauptteil Konzerthausorchester Berlin Ltg. Christoph Eschenbach</p>	<p>12'38</p>
--	--	--------------

Erinnern Sie sich noch an das eingangs gehörte „Schicksalslied“? Dort hat Brahms der abgerissenen Schilderung der Geworfenheit des Menschen eine Reprise des Instrumentalvorspiels hinterhergeschickt, einen Blick in den unerreichbaren Götterhimmel. Hier nun, mit den letzten C-Dur-Takten des Finales, ist allerdings etwas erreicht. Aber was? Der groß inszenierte Choral scheint von Transzendenz zu künden, der Alphornruf von ewigen Naturkreisläufen. Lässt sich damit wirklich noch ein Jubelfinale begründen?

Brahms hat in seiner Ersten die Nähe zur Fünften und Neunten von Beethoven - von der Dramaturgie bis zum Zitat - gesucht, um in der Differenz etwas Neues zu sagen. Dem revolutionären Impetus Beethovens, der Idee, dass Musik „dem Manne Feuer aus der Seele schlagen“ solle, ist 1876 nicht mehr zu trauen. Dass der Umschwung von außen kommen muss, mit Alphornruf und Choral, ist das Eingeständnis von subjektiver Machtlosigkeit, aber auch Kritik an einer Kunst, die glaubt, in der Welt groß etwas verändern zu können. So mitreißend Brahms' Erste auch schließt - sie bleibt ein Kunstereignis, dessen Wirkungen nicht auf die Straße hinausgetragen werden wollen, sie ist kein Aufruf zur Revolution. Der Weg von Beethoven zu Brahms entspricht dabei auch ungefähr dem, den Wagners „Ring“ von der projektierten großen Sozialparabel zur pessimistischen Geschichtsschau nahm, zu der er schließlich geriet.

Das Manuskript der Ersten Symphonie ist noch nicht ganz fertig, da will Brahms das Stück schon uraufführen. Die Termin wird denkbar knapp angesetzt: auf den 4. November 1876 in Karlsruhe, denn da ist Brahms' Freund Otto Dessoff Kapellmeister, und drei Tage später wird Brahms eine weitere Aufführung in Mannheim selbst dirigieren. Brahms kürzt, verlängert und macht die Kürzungen wieder rückgängig, während das Aufführungsmaterial hergestellt wird. Noch zwischen den von Dessoff geleiteten Orchesterproben erbittet er sich einen freien Tag, um zu retuschieren. Brahms' Eile hat zu mancher Spekulation Anlass gegeben. Denn im Sommer des gleichen Jahres 1876 ist Wagners „Ring des Nibelungen“ bei den Bayreuther Festspielen uraufgeführt worden - es war das musikalische Ereignis des Jahres. Wollte Brahms mit seiner ersten Symphonie unbedingt im gleichen Jahr dagegenhalten? Hatte er eventuell damals schon geplant, eine eigene symphonische Tetralogie zu schreiben, um Wagners Opern-Vierteiler Paroli zu geben? Der vor allem Liszt und Wagner zugeneigte Musikpublizist Richard Pohl schätzt das Ereignis so ein:

„Die erste Symphonie von Brahms, zum ersten Mal überhaupt aufgeführt - das ist eine Novität, die wohl eine Winterreise wert ist! Und so hatten sich denn auch zum ersten Abonnementkonzert, welches das großherzogliche Hoforchester in Karlsruhe... veranstaltete, und in noch größerer Anzahl zu der „Musikalischen Akademie“... in Mannheim... eine große Zahl von rheinischen Musikern eingefunden, um der Inauguration beizuwohnen. Die allgemeine Spannung auf dieses Werk war begreiflicherweise keine geringe. Nach mehr als zwanzigjähriger Komponistentätigkeit bringt Brahms endlich seine erste Symphonie. Dass sie kommen musste, war eine künstlerische Notwendigkeit für ihn; aber je länger er damit gezögert hatte, desto gesteigerter war die Erwartung, was er in dieser größten Instrumentalform Neues zu sagen habe...“

Es reisten nicht Kaiser und Könige an, wie im Sommer nach Bayreuth, es gab keine eigens errichtete Konzerthalle - aber man sieht an Pohls Ausführungen, dass Brahms Erste vom kleineren Publikum für Instrumentalmusik durchaus nicht weniger gespannt erwartet wurde als Wagners „Ring“. Und wie das so ist mit Erwartungen: Sie werden irgendwie immer enttäuscht, das galt für Wagners „Ring“ nicht weniger als für Brahms' Erste. Dennoch konnte sich das Stück aufgrund seiner leichteren Besetzbarkeit schneller durchsetzen als Wagners musikdramatisches Monstrum. Die Reaktionen waren also, nachdem das Stück bald mehr Verständnis gewann, nicht entmutigend für den Komponisten. Und so schob er im kommenden Sommer am Wörthersee gleich die Zweite Symphonie hinterher. Wieder war er schnell, denn das Stück ist die umfangreichste seiner Symphonien. Man meint es dem Stück anzuhören, dass es hier weniger Probleme in der Konzeption gab, dass es stärker aus einem Guss geraten ist.

„Das ist kein Kunststück, wirst Du sagen, Brahms ist pfiffig, der Wörthersee ist ein jungfräulicher Boden, da fliegen die Melodien, dass man sich hüten muss, keine zu treten.“

... schrieb Brahms an Eduard Hanslick. Damit hat Brahms selbst einen Zusammenhang des Werks mit der Natur gestiftet, der dann dazu führte, dass man das Werk als Brahms' „Pastorale“ zu betrachten, als hätte er sich nach der Fünften und Neunten nun Beethovens Sechste zur Blaupause

gewählt. Davon kann keine Rede sein. Das Stück ist hier und da pastoral - aber zugleich ist es die einzige Symphonie, in der Brahms den zudem in drei von vier Sätzen mitspielenden Posaunensatz zusätzlich mit einer Basstuba beschwert. Über das Idyll schleichen immer wieder kühle Schatten. Gleich der Beginn der Symphonie verschränkt zwei Gedanken aus der Ersten: Das Hymnenthema des Finales liegt in den Bässen, in den Hörnern gibt es eine Reminiszenz an die Sext-Terz-Schwünge des Hauptthemas im Kopfsatz. Aber alles ist hier wie verwandelt durch den langsamen Walzer-Takt. Zugleich befindet sich die Musik in einem seltsamen Schwebezustand, da die lockere Fügung der Elemente unklar lässt, ob man sich in einer Einleitung oder schon im Hauptteil befindet.

<p>18. EMI Classics LC 06646 2672542 Track 1</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73 Anfang 1. Satz Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>2'19</p>
--	--	-------------

Es ist zuweilen, als ob die Natur, die Beethoven als pantheistisch bergenden Schoß wahrnahm, hier bei Brahms schon als etwas sich Entfernendes wahrgenommen wird. Wir hatten schon früher davon gesprochen, dass Brahms ein Eisenbahnfahrer war, dass die Natur im 19. Jahrhundert vor den starken Umgestaltungen der Verkehrsinfrastruktur zurückwich. Das Verhältnis zu ihr wurde instrumenteller. Landschaften wurden touristisch erschlossen - und Brahms war, wie wir in der nächsten Folge sehen werden, ein leidenschaftlicher Tourist.

Als zweites Thema nahm Brahms sein berühmtes Wiegenlied und setzte es nach Moll.

<p>19. cpo LC 8492 555 177-2 CD 4, Track 16 &amp; EMI Classics LC 06646 Track 3</p>	<p>Johannes Brahms Wiegenlied op. 49, 4 Juliane Banse, Sopran Helmut Deutsch, Klavier &amp; Johannes Brahms Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73 1. Satz 2. Thema Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado</p>	<p>1'45 1'33 <hr/>3'18</p>
---	---	------------------------------------

Immerhin schläfert dieses Wiegenlied nicht ein, sondern macht die Musik im Gegenteil immer kraftvoller. Man sieht daran: Der pfiffige Brahms hat sich, was die Melodien angeht, kaum an der schönen Landschaft bedient, sondern an seinen eigenen Stücken. Überhaupt hat Brahms gerade betreffend die Zweite Symphonie das Bedürfnis gehabt, Verwirrung zu stiften: Hatte er Hanslick

das Werk als „heiter und lieblich“ angekündigt, so könne sich Elisabeth von Herzogenberg ein Bild von der Symphonie machen, wenn sie „den f-Moll-Akkord eine gute Zeitlang“ anschläge, „abwechselnd unten und oben ff und pp“. Dem Verleger wird nahegelegt, die Partitur mit Trauerrand herauszugeben, Brahms habe noch nie etwas so „Trauriges, Molliges“ geschrieben. Ein anderer Freund soll vier Wochen, bevor er die Symphonie hört, „nichts als Berlioz, Liszt und Wagner trommeln“, dann würde ihm „die zarte Liebenswürdigekeit sehr wohl tun.“

Immer wenn es sehr ernst wurde, benahm sich Brahms nach außen albern. Nur dem 22 Jahre älteren Komponisten Vinzenz Lachner gegenüber lüftete er den Vorhang ein wenig:

„Ebenso flüchtig sage ich, dass ich sehr gewünscht und versucht habe, in jenem ersten Satz ohne Posaunen auszukommen. Aber ihr erster Eintritt gehört mir und ihn und also auch die Posaunen kann ich nicht entbehren. Sollte ich jene Stelle verteidigen, müsste ich sehr weit ausholen. Ich müsste bekennen, dass ich nebenbei ein schwer melancholischer Mensch bin, dass schwarze Fittiche beständig über uns rauschen, dass - vielleicht nicht so ganz ohne Absicht in meinen Werken auf jene Sinfonie eine kleine Abhandlung über das große „Warum“ folgt... Sie wirft den nöthigen Schlagschatten auf die heitre Sinfonie und erklärt vielleicht jene Pauken und Posaunen.“

Der Brief, zwei Jahre nach Vollendung der Symphonie geschrieben und erst in den Neunzigerjahren bekannt geworden, hat der Brahms-Deutung neue Impulse gegeben, die wegführen von den formalen Analysen und inhaltliche Kontexte aufdecken. Dass Brahms in dieser Hinsicht einem tiefen Brunnen gleicht, dem man nicht auf den Grund sehen kann, ist vielleicht deutlich geworden.

Die Zweite Symphonie ist nicht nur durch ihren fast durchgehenden Posauneneinsatz nicht ganz so unbeschwert wie es scheint. Sie ist auch die einzige Symphonie mit einem echten Adagio-Satz. Es heißt ja oft, die Brahms'schen Binnensätze seien vergleichsweise intermezzohaft, und auch ich habe gesagt, dass Brahms die Gewichte im symphonischen Satzzyklus von den ersten beiden Sätzen auf die Außensätze verlagert. Aber der Kopfsatz der Zweiten, so gewichtig er ist, lässt eine Lücke, er drängt die Ausbrüche immer wieder zurück und leitet alle Spannungen am Ende sogar ins Burleske ab. Im Adagio dagegen kann sich das Gefühl frei aussingen. In diesem Satz gibt es keinen Alphorn-Ruf, wohl aber ein Hornsolo gleich nach der großen Cello-Melodie, das zum Auftakt für ein kleines Fugato mit den Bläsern wird. In dieser Melodie mischen sich Anklänge an Schweizer Kuhreigen und das Englisch Horn-Solo aus dem dritten „Tristan“-Akt: Eine traurige Weise, von Verlassenheit und Heimweh durchzogen, die im Verlauf ihrer vierstimmigen Durchführung immer chromatischer, immer mehr gewissermaßen von Reflexion getrübt wird. Mit dem Adagio aus Brahms' Zweiter, gespielt von den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle, verabschiede ich mich von Ihnen. Die noch fehlenden Sinfonien 3 und 4 müssen wir uns für spätere Folgen aufheben, wo wir ihnen mehr Raum widmen können. Ich wünsche Ihnen noch einen schönen Abend und hoffe, Sie reisen nächste Woche mit mir an Brahms' schönste Ferienorte.

<p>20. EMI Classics LC 06646 2672542 Track 4</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73 2. Satz Adagio non troppo Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>9'38</p>
--	---	-------------