

## Johannes Brahms

Eine Sendereihe von Peter Uehling

### Folge 16: Der Herausgeber und Pädagoge

Herzlich Willkommen, liebe Hörerinnen und Hörer, zu einer neuen Folge unserer Serie über den Komponisten Johannes Brahms, in der es aber nicht um den Komponisten geht, sondern um den Herausgeber und Pädagogen. Diese beiden Worte reichen nicht ganz hin, um zu beschreiben, welche Funktionen Brahms da ausgefüllt hat. Der Pädagoge: Das meint nicht nur jemanden, der jungen Komponisten Ratschläge gibt, sondern auch jemanden, der über diese Ratschläge auf die Musikentwicklung, auf das Musikleben Einfluss zu nehmen versucht, als Mitglied von Preisjürys oder Gremien zur Stipendienvergabe. Als Herausgeber wiederum ist Brahms auch Bearbeiter. Als solcher drückt er der Musik der Vergangenheit seinen Stempel auf und erweitert das Brahms-hafte in die Vergangenheit. Und das klingt dann zum Beispiel so.

1. Naxos LC 05537 8.550509	Johannes Brahms Klavier-Studie Nr. 3: Presto nach J. S. Bach g-Moll Idil Biret, Klavier	4'54
-------------------------------------	---	------

Idil Biret spielte eine Klavierstudie, die Brahms nach dem letzten Satz der Violin-Solosonate von Johann Sebastian Bach angefertigt hat, mehr oder weniger so, dass die Violinstimme in der rechten Hand liegt und die linke Hand diese Figuren spiegelt. Und natürlich hat er dann noch eine zweite Version mit vertauschten Händen angefertigt. Auch ein Rondo von Carl Maria von Weber hat er in dieser Weise bearbeitet. Hier der Beginn des Originals:

2. Eigenproduktion SFB	Carl Maria von Weber Klaviersonate Nr. 1 C-Dur 4. Satz Rondo Presto Sheila Arnold, Klavier	1'00
---------------------------	---	------

Als der junge Brahms das Stück im Unterricht gespielt hatte, bemerkte er zu seinem Lehrer, er hätte es auch andersherum geübt, also die Partien der Hände vertauscht. Und das klingt dann so:

3. Naxos LC 05537 8.550509	Johannes Brahms Klavier-Studie Nr. 2: Rondo nach C.M. Weber. Idil Biret, Klavier	1'00
-------------------------------------	--	------

Das Stück ist für technische Übungen sicher ergiebig, musikalisch nervt es allerdings rasch, so dass Sie es mir hoffentlich nicht verargen, dass ich nur einen Ausschnitt spiele.

Entspringen diese Bearbeitungen eher pianistischen Interessen, so entstanden die Orchesterbearbeitungen von einigen Schubert-Liedern einerseits für den befreundeten Sänger Julius Stockhausen, andererseits aus einer tiefen Verehrung für Schubert. Brahms besaß mehrere ungedruckte Manuskripte von Schubert, die er ebenfalls herausgab. Er fertigte vierhändige Bearbeitungen zweihändiger Tänze an - und reduzierte vierhändige zu zweihändigen.

„Meine Schubertliebe ist eine sehr ernsthafte, wohl gerade, weil sie keine flüchtige Hitze ist. Wo ist ein Genie wie seines, das sich so kühn und sicher zu dem Gipfel aufschwingt, wo wir dann die wenigen Ersten thronen sehen. Er kommt mir vor wie ein Götterjüngling, der mit dem Donner des Jupiters spielt, also auch gelegentlich ihn absonderlich handhabt. Aber so spielt er in einer Region, in einer Höhe, zu der sich die andern lange nicht aufschwingen.“

So sah es Brahms 1863, ein Jahr, nachdem er diese Bearbeitung von „An Schwager Kronos“ angefertigt hatte.

<p>4. Deutsche Grammophon LC 00173</p>	<p>Franz Schubert An Schwager Kronos Orchesterfassung von Johannes Brahms Thomas Quasthoff, Bariton Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado</p>	<p>3'04</p>
--	---	-------------

Thomas Quasthoff sang „An Schwager Kronos“, die Berliner Philharmoniker spielten die von Johannes Brahms erstellte Orchesterfassung unter Leitung von Claudio Abbado. Brahms war nicht der erste, der Schubert in den großen Konzertsaal holte. Bereits Hector Berlioz hat den besonders reizvollen „Erlkönig“ instrumentiert, auch Franz Liszt hat sich daran versucht, nachdem er sich schon als Pianist große Verdienste um die Popularisierung Schuberts erworben hat. Wie Sie gehört haben, macht Brahms aus dem effektvollen, temperamentvollen Lied kein großes Klangfeuerwerk, teilweise klingt das sogar recht trocken aus dem Klavierpart übertragen. Berlioz war zweifellos phantasievoller in der instrumentalen Vorstellung, beweglicher im Umdenken des Klavierklangs in einen Orchesterklang. Brahms scheint im Umgang mit Schuberts Text unbedingt seriös sein zu wollen, deswegen hält er sich zurück mit größeren Eingriffen. Aber erlaubt sich dennoch, hier und da eine eigene Nebenstimme anzubringen, die natürlich aus dem Schubertschen Material abgeleitet ist.

Brahms hatte ein so respektvolles wie leidenschaftliches Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit und damit auch zum musikalischen Text. Er sammelte Autographe - sein größter Schatz war das Manuskript der großen g-Moll-Symphonie von Mozart. Er verglich verschiedene Ausgaben eines Werks miteinander und vermerkte Abweichungen und Varianten. Das Herausgeben von Noten war im 19. Jahrhundert zunächst von praktischen Erwägungen geleitet: Damit meine ich nicht nur die vielen Arrangements, die Musik für möglichst viele Besetzungen spielbar machten - Beethovens Symphonien beispielsweise für zwei oder vier Hände oder für Klaviertrio. Auch Klavierstücke selbst wurden praktikabel gemacht. Berühmt und heute berüchtigt

ist die Ausgabe von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ durch den Beethoven-Schüler Carl Czerny: Sie ist dicht gespickt mit Angaben zu Tempo, Lautstärke und Artikulation, die heute wieder wertvoll sind, wenn man das Bach-Spiel des frühen 19. Jahrhunderts erforschen will, die aber natürlich sämtlich nicht original sind.

So etwas hat Brahms nicht gemacht, als er für den Winterthurer Verlag Rieter-Biedermann zwei Violin-Sonaten von Carl Philipp Emanuel Bach herausgab: Brahms ging es um einen sehr nah am Manuskript orientierten Notentext ohne zusätzliche Angaben. Lediglich dort, wo Bach eine generalbassmäßige Ausführung des Cembalos vorsah, macht Brahms im kleinen Stich Vorschläge zu dessen Aussetzung. Im Vorfeld besprach er mit dem Verleger die Eigentumsrechte. Es sei wohl „zu beanspruchen, da gewiss einige Ausführungen, Bezeichnungen nötig sind“. Das ursprünglich noch hinzugesetzte Wort „Zusätze“ hat Brahms durchgestrichen: Er schrieb keine „Zusätze“. Anders als in seinen vorhin erwähnten Klavierstudien verdichtete er den originalen Tonsatz nicht. Gehörte diese Arbeit, die der 25jährige Brahms übrigens anonym verrichtete, noch zu den eher praktischen Ausgaben, wurde es später komplizierter. Denn 1850 begann ein großes Editionsprojekt, für das sich eigens die Bach-Gesellschaft Leipzig gründete mit dem Ziel, die Werke Johann Sebastian Bachs zuverlässig und ohne Zusätze herauszugeben. Als Felix Mendelssohn 1829 die Matthäuspassion aufführte, erklang eine durchgreifende Bearbeitung, denn sie war gekürzt und anders instrumentiert. Mittlerweile aber verstand man Bach als deutsches Kulturerbe von allerhöchstem Rang, das in verbindlicher Gestalt zu überliefern war. Die Bach-Gesamtausgabe setzte in ihrer Zeit neue Maßstäbe in der Herausgabe eines historischen Notentextes. Einer ihrer Subskribenten hieß, Sie haben es geahnt, Johannes Brahms. Und natürlich bezog er später auch die ab 1859 erscheinende Händel- und die ab 1885 erscheinende Schütz-Gesamtausgabe. Das unternehmerische Risiko dieser Ausgaben trug der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel, jener Verlag, bei dem Brahms seine ersten Stücke verlegt hatte. Breitkopf warf sich im großen Stil auf die musikalische Vergangenheit: Nach Ablauf von Schutzfristen kümmerte er sich auch gern um neuere Komponisten, ab 1878 zum Beispiel um den 30 Jahre zuvor verstorbenen „Friedrich Chopin“, wie man ihn damals eindeutschte. Breitkopf hatte Clara Schumann als Editionsleiterin erkoren, die aber gleichzeitig noch die Werkausgabe ihres Mannes besorgen wollte und erschrocken vor der Menge an Arbeit wieder absprang. Brahms dagegen war „mit aller Freude und allem Eifer“, wie er sagte, dabei. Er arbeitete an den Notentexten der Klaviersonaten und auch an dem dieses Stückes:

<p>5. Deutsche Grammophon LC 00173 423090-2</p>	<p>Frédéric Chopin Barcarolle Fis-Dur op. 60 Krystian Zimerman, Klavier</p>	<p>9'00</p>
---	---	-------------

Sie hörten die Barcarolle op. 60 von Frédéric Chopin, gespielt von Krystian Zimerman. Dieses Stück gab Brahms unter anderem für Breitkopf & Härtels Chopin-Gesamtausgabe heraus. Das Manuskript besaß Clara Schumann. Und so gern sich Brahms mit diesem großartigen Stück auch befasste, musste er dem Verlag dennoch mitteilen:

„Es ist kein Vergnügen, Chopin zu revidieren. Vor allem wird bei Ihnen zu gut gearbeitet. Was irgend die Handschrift sagt, ist bei Ihren neueren Ausgaben bestens benutzt. Schließlich aber und in bösen Fällen lässt die Handschrift gewiss im Stich! Ich sende außer dem Exemplar für den Stich noch eine mit redaktionellen Anmerkungen. Es ist darin genau angemerkt, was die Handschrift und die französische Ausgabe gibt; hoffentlich kann jede Frage damit beantwortet werden, und ist also die Arbeit ein für alle mal getan.“

Brahms stellte fest, dass die Handschrift, bei Carl Philipp Emanuel Bach der einzige vorliegende und deswegen autoritative Text, bei Chopin eben nicht den letzten Willen des Komponisten wiedergab. Das wusste Brahms aus seiner eigenen Komponisten-Praxis: Ein Manuskript geht zum Verlag, kommt zurück, der Komponist korrigiert, die Korrekturen werden eingearbeitet, das Stück wird aufgeführt, dem Komponisten gefällt wieder etwas nicht, und er trägt die Verbesserungen in sein Handexemplar ein - das Manuskript aber ist damit längst nicht mehr der letzte Stand. Bei Chopin kam noch die Nutzung seiner gedruckten Stücke im Klavierunterricht dazu, die ihn dazu verleitete, immer wieder Varianten in die Drucke zu schreiben - und wie sind die nun gegeneinander zu gewichten? Außerdem machten sich ehemalige Chopin-Schüler ebenfalls geltend als Zeitzeugen, die es besser wissen wollten als die gedruckten Ausgaben oder auch selbst bereits als Herausgeber gedruckte Ausgaben verantworteten.

Eine weitere große Aufgabe stellte der Verlag Brahms mit der Herausgabe des Requiems von Mozart - ein nicht zuletzt ästhetischer Problemfall wegen der Vollendung der Partitur durch Mozarts Schüler Franz Xaver Süßmayr. Man könnte kurz die Hoffnung hegen, Brahms hätte hier komponierend eingegriffen. Aber da Brahms der Meinung war, Süßmayr hatte „die Anlage Mozarts sorgsam kopiert und sie mit soviel Fleiß wie Pietät ergänzt“, drängte es ihn nicht zu eigenen Fassungen. Dafür lieferte er dem Verlag eine Stichvorlage, in der penibel vermerkt war, was von Mozart stammte und was Süßmayr ergänzt hat.

Man mag Brahms' Verhalten „pflegerisch“ nennen. Solange sich das auf die Vergangenheit bezog, ist das aktueller denn je, denn seine Arbeit als Herausgeber reicht vom Bemühen um eine saubere Überlieferung bei Mozart und Chopin bis zum Erschließen neues Publikums, wenn es um die Arrangements von Tänzen oder Liedern geht. In dieser Weise war ja auch der Interpret Brahms tätig, wenn er mit seinen Chören alte Musik wieder aufführte.

Fragwürdig wurde es, wenn Brahms auf der Grundlage seiner konservativen bis konservatorischen Ansichten Einfluss auf die Zukunft nehmen wollte. In den 1870er Jahren war sein Ruhm als Komponist so weit gestiegen, dass man ihn in Wien zum Mitglied mehrerer Jurys berief. Als erstes sollte er die Vergabe von Stipendien des k.u.k Kultus-Ministeriums an mittellose Komponisten mitentscheiden. 1875 rückte er auf Antrag von Eduard Hanslick, dem ersten Musikkritiker Wiens, auf den Jury-Platz des Dirigenten und Komponisten Otto Dessoff nach. Als dritter sollte noch der Komponist Carl Goldmark mitberaten, aber der war oft schon im Urlaub, wenn anhand eingesandter Kompositionen bis zu vier Stipendienempfänger ausgesucht werden sollten und bestätigte das von Brahms und Hanslick ermittelte Ergebnis nur noch mit seiner Unterschrift. Auch sonst zeugen die Berichte aus der Kommission nicht von übermäßigem Engagement. Hanslick erzählt es so:

„Ich prüfte zuerst allein die meist sehr zahlreichen Gesuche und Kompositionen, schied aus, was davon statutenwidrig oder zweifellos schlecht war, und beriet mit Brahm über den Rest. Lagen nur wenige zu ernster Prüfung einladende Gesuche vor, so kam Brahms zu mir, machte sich's mit einer Zigarre auf dem Sofa bequem und las die eingesendeten Musikstücke. Ich hatte da reichlich Gelegenheit, den raschen Überblick und die Treffsicherheit des Urteils zu bewundern.“

Und dennoch kam es gleich beim ersten Mal zu einem interessanten Fall von Schiebung. Brahms ist mit dreien von Hanslicks vier Vorschlägen einverstanden - aber über den vierten sagt er:

„Von Übrigen scheint mir einzig N.N. des Stipendiums so unwürdig, wie es in dem Fall unnütz ausgegeben sein möchte. Sieh doch noch einmal seine kleine und seine große Sünde an. Sie sind das Unmusikalischste im Paket. Wehe, wenn er noch mehr ‚fortschreitet‘! Jedenfalls muss er das Geld doch für Unterricht und nicht für ein Libretto wünschen und verwenden!“

N. N. hieß in Wirklichkeit Max Josef Beer. Er hatte tatsächlich schon 1871, mit 19 Jahren, eine Oper an der Mailänder Scala zur - allerdings erfolglosen - Aufführung gebracht. Eine spätere Oper rechnet man dem Verismus zu, so dass man sich denken kann, welchem Fortschritt Brahms' Weheruf gilt. Und obwohl Brahms diesen Max Josef Beer auf keinen Fall bedenken möchte, bekam er doch ein Stipendium - immerhin mit der von Brahms geforderten Auflage, es für Unterricht zu verwenden. Der Grund für Beers Berücksichtigung: Er war Schüler von Brahms' Jury-Vorgänger Otto Dessoff, und den wollte man nicht dadurch brüskieren, dass man seinem Schützling die Begabung absprach. Dessoff war auch mit Brahms befreundet und sollte im Folgejahr die Uraufführung von Brahms' Erster Symphonie dirigieren. Wieder drei Jahre später jedoch, 1879 nämlich, hat Brahms jedoch genug davon, dass Beer immer wieder durchgewunken wird.

„Schließlich ist noch Nr. 11, Max Josef Beer - der Einzige, gegen dessen Beteiligung ich mancherlei Besonderes einzuwenden hätte. Auch in früheren Jahren habe ich ihm gegenüber nur den Wünschen der Kollegen nachgegeben. Mir sind seine Leistungen so unerfreulich wie seine Art, sich und sie in Szene zu setzen. Seine Fortschritte sind die ganz natürlichen des Menschen, der unverdrossen (oder unverschämt) weiterschreibt, ohne zu wissen, um was es sich handelt. Sollten die Kollegen nicht meiner Meinung sein, so bin ich bereit, sie weiter zu begründen.“

Damit gelang es Brahms vielleicht am Ende doch, eine Karriere Max Josef Beers als professioneller Komponist zu verhindern. Beer endete immerhin im Range eines k.u.k. Rechnungsrates, der in seiner Freizeit weiterhin Klavierstücke und Lieder komponierte. Jemand, den Brahms dagegen gern und immer wieder förderte, war Eusebius Mandyczewski.

<p>6. Brilliant Classics LC 09421 94735</p>	<p>Eusebius Mandyczewski Dem aufgehenden Vollmonde, In der Dämmerung Dénise Beck, Sopran Christina Baader, Sopran Christian Lambour, Klavier</p>	<p>5'20</p>
---	--	-------------

Zwei Duette von Eusebius Mandyczewski. Man hört überdeutlich, an wem sich der Komponist orientiert: Am 24 Jahre älteren Brahms. Kein Wunder, dass dem das gefiel und ihm die Stipendien-Empfehlung leicht von der Hand ging. Mandyczewski wurde in Czernowitz als Sohn in eine Familie orthodoxer Geistlicher geboren. Mit 18 ging er nach Wien und wurde dort Schüler von Eduard Hanslick und Gustav Nottebohm, der vor allem als Erforscher von Beethovens Skizzenbüchern bekannt wurde. Es steckte also vom familiären Herkommen wie auch von der Ausbildung her ein starker Hang zur Gelehrsamkeit in Mandyczewski. Und so ist auch aus ihm kein bedeutender Komponist geworden, aber ein wichtiger Tonsatzlehrer in Wien und vor allem der Hauptarchivar der Gesellschaft der Musikfreunde. Später wurde er zum ersten Herausgeber einer Brahms-Gesamtausgabe.

Liest man die Namen der Stipendienempfänger von damals, so sagen einem nur wenige etwas. 1881 taucht der Name Gustav Mahler unter insgesamt zwölf Bewerbern auf, aber „als eines Künstlerstipendiums würdig“ erschien er Brahms und Hanslick nicht. Hugo Wolf versucht es zweimal, beim zweiten Mal werden seine Lieder als „talentvoll aber exzentrisch bezeichnet“ - aber mangels eines „Mittellosigkeitszeugnisses“ erfüllte er schon die Formalien für eine Stipendienvergabe nicht.

Einen sehr bekannten Stipendienempfänger aber gibt es von Anfang an: Antonin Dvořak.

<p>7. Sony Classical LC 06868 SK93133</p>	<p>Antonin Dvořak Freundlich lass uns scheiden Der kleine Acker Grüne, du Gras aus: Mährische Duette Angelika Kirchschrager &amp; Barbara Bonney, Sopran Malcolm Martineau, Klavier</p>	<p>4'55</p>
---	---	-------------

Auch das gefiel unserem Brahms: Volkstümliche Texte über Landwirtschaft und Liebe, volkstümliche Melodien, effektiv, aber nie protzig vom Klavier in Szene gesetzt. Kein Wunder, dass sich Brahms auch bei seinem Verleger Fritz Simrock ins Zeug legte:

„Bei Gelegenheit des Staatsstipendiums freue ich mich schon mehrere Jahre über Sachen von Anton Dvořak aus Prag. Dies Jahr schickte er unter anderem ein Heft Duette für 2 Soprane mit Pianoforte, das mir gar zu hübsch und praktisch für den Verlag vorkommt. Titel und leider auch Texte sind bloß böhmisch. Wenn Sie sie durchspielen, werden Sie sich, wie ich, darüber freuen und als Verleger sich über das Pikante besonders freuen. Dvořak hat alles mögliche geschrieben. Opern (böhmische), Symphonien, Quartette, Klaviersachen. Jedenfalls ist er ein sehr talentvoller Mensch. Nebenbei arm! Und bitte ich das zu bedenken!“

Dvořak wusste bald, wem er die zunehmende Berücksichtigung seiner Musik in Wien zu verdanken hatte. Ein Treffen in Wien, bei dem Dvořak Brahms die Widmung eines Quartetts antragen wollte, kam nicht zustande. Brahms schreibt ihm stattdessen:

„Ich bedaure ganz außerordentlich, bei Ihrer Anwesenheit hier verreist gewesen zu sein. Um so

mehr, da ich großer Schreibeunlust wegen vom schriftlichen Verkehr nicht den geringsten Ersatz hoffen kann. So sage ich heute nur, dass die Beschäftigung mit Ihren Sachen mir die größte Freude macht, dass ich aber auch viel darum gäbe, könnte ich mit Ihnen plaudern über einzelnes. Sie schreiben einigermaßen flüchtig. Wenn Sie jedoch die fehlenden Kreuze, Be- und Auflöseseichen nachtragen, so sehen Sie auch vielleicht die Noten selbst, die Stimmführung usw. bisweilen etwas scharf an.

Verzeihen Sie recht sehr, einem Manne wie Ihnen gegenüber in solchen Sachen ist es sehr anmaßend, solche Wünsche zu äußern. Ich nehme sie denn auch, wie sie sind, sehr dankbar entgegen, und die Widmung des Quartetts würde ich als mir widerfahrene Ehre empfinden.“

<p>8. PRAGA DIGITALS LC 16136 250292</p>	<p>Antonin Dvořak Streichquartett Nr. 9 op. 34 d-Moll 1. Satz Allegro Zemlinsky Quartett</p>	<p>11'42</p>
--	--	--------------

Das Prager Streichquartett spielte den ersten Satz des d-Moll-Quartetts, das Dvořak Brahms gewidmet hat. Es war bereits das neunte Quartett des Böhmen, während Brahms nach drei Quartetten seine Bemühungen in der Königsdisziplin der Kammermusik eingestellt hatte. Wie ging es Brahms, wenn er sah, wie mühelos der acht Jahre jüngere Kollege komponierte?

„Das Beste, was ein Musiker haben muss, hat Dvořak. Ich selbst bin ein arger Philister.“

...schrieb Brahms an Simrock. Das mit dem „Philister“ war natürlich Pose. Brahms wusste sehr genau, worin er Dvořak überlegen war. In seinem Urteil über Dvořaks Achte Symphonie kommt es heraus:

„Alles fein, musikalisch fesselnd und schön - aber keine Hauptsache! Besonders im ersten Satz wird nicht Rechtes draus. Wenn man Dvořak nachsagt, er komme vor lauter einzelnen Einfällen nicht dazu, etwas Großes, Zusammenfassendes zu leisten, so trifft dies zu.“

Das Bewusstsein, am Ende der größere Komponist zu sein, hat Brahms vielleicht auch davor bewahrt, auf Dvořak neidisch zu sein. Seine selbstlose Förderung des flüssig produzierenden Dvořak - er hat ihm sogar zeitweise Verfügung über sein Konto eingeräumt - gehört zu den menschlich schönsten Zügen an Brahms.

Brahms entschied nicht nur über Stipendienvergaben, sondern war auch in verschiedenen Kompositionswettbewerben als Preisrichter tätig. Die Gesellschaft der Musikfreunde etwa schrieb den „Beethoven-Kompositionspreis“ aus. Im Jahre 1881 wird der Kommission dieses Werk vorgelegt.

<p>9. DRA Babelsberg</p>	<p>Gustav Mahler Das klagende Lied</p>	<p>4'00</p>
------------------------------	--	-------------

<p>X150 StMM7658</p>	<p>3. Teil Hochzeitsstück, Anfang</p>	
--------------------------	---------------------------------------	--

Neben den eingereichten Violinsonaten und Streichquartetten musste dieses Werk wie ein Monster wirken, aber selbst noch neben den eingereichten Symphonien und Klavierkonzerten sah es monumental aus. Nur ein Bewerber hatte gleich eine ganze Oper eingereicht - aber mit dem gleichen geringen Erfolg wie Gustav Mahler, aus dessen „Klagendem Lied“ wir gerade einen Ausschnitt gehört haben. Auch wenn das Jury-Mitglied Carl Goldmark nicht klar zuzuordnende Bemerkungen über die Möglichkeit machte, statt des souveränen Handwerks doch das Talent auszuzeichnen, gewann der 34jährige Professor Robert Fuchs mit dem souveränen Handwerk seines Klavierkonzerts b-Moll den ersten Preis. Mahler wurde angeblich gesagt, er möge sich doch künftig „der Wagnerei“ in Maßen bedienen. Da ähnliche Bemerkungen über andere Bewerber von Brahms überliefert sind, allerdings eher in der Formulierung „falsch verstandene Wagnerei“, ist eine solche Bemerkung zwar denkbar. Aber Brahms' unbestechlichem Blick wird auch nicht verborgen geblieben sein, dass bestenfalls der instrumentale Aufwand das „Klagende Lied“ mit Wagner verbindet. Vom Tonsatz aus betrachtet ist das „Klagende Lied“ auf weite Strecken eine rohe Kulissenschieberei weit unter Wagners Niveau, eine grobe Komposition aus Versatzstücken, die Brahms nicht zu beeindrucken vermochte. Was Mahler durch das Arrangement dieses Materials an Ausdruck und Poesie entdeckte, muss ihm unredlich und erschlichen vorgekommen sein.

Natürlich war Brahms auch von musikpolitischem Interesse geleitet, der Ausdruck „Wagnerei“ sagt ja auch schon, dass es darum geht, den Einfluss Wagners auf die Musik möglichst zu begrenzen, und der Weg dazu ist die Förderung einer eher konservativen Richtung. Das Problem war nur: Unter den Stipendiaten und Wettbewerbern fanden sich nur selten Komponisten, die über den damaligen Stand der Technik hinausgingen, so wie Brahms' Musik über die seiner Vorbilder hinausging. Es gibt indes einen jungen Komponisten, für den sich Brahms interessierte und den wir heute noch kennen: Alexander von Zemlinsky. Zemlinsky war ein Schüler des erwähnten Robert Fuchs, 38 Jahre jünger als Brahms. Sie müssen sich 1895 erstmals begegnet sein bei einem Festkonzert des Konservatoriums, bei dem Brahms seine „Akademische Festouvertüre“ und Zemlinsky seine „Suite für großes Orchester“ dirigierte - sie wurde ein großer Erfolg für den 23jährigen Komponisten, und einige Monate später reichte er sie gemeinsam mit einer Symphonie in d-Moll und einem Klavierquartett für eine Stipendien-Bewerbung ein.

„Diese seine Partituren sprechen unzweideutig für das schöne Talent, die ernste Richtung und die bereits achtbare künstlerische Formbewältigung des jungen Mannes.“

So heißt es in der Befürwortung des Stipendien-Antrags durch Brahms und Hanslick. Im nächsten Jahr bewarb sich Zemlinsky mit einem Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier um den Kompositionspreis des Wiener Tonkünstlervereins, dessen Ehrenpräsident Brahms war - und erhielt den dritten Preis. Zuvor noch hörte Brahms ein Streichquintett in d-Moll von Zemlinsky und sagte immer wieder:

„Sieht überall Talent heraus!“

<p>10. CAvi-music LC 15080 8553348</p>	<p>Alexander von Zemlinsky Streichquintett d-Moll, 1. Satz Allegro Bartholdy Quintett</p>	<p>12'45</p>
--	---	--------------

Das Bartholdy-Quintett spielte den ersten Satz von Zemlinskys Streichquintett. Man hört gleich: Da hat einer seine Lektionen bei Brahms gelernt, aber es gibt auch zuweilen, besonders kurz vor Schluss, Ausblicke in eine Post-Brahmsische Musik. Brahms wollte die Partitur sehen und bot an mit Zemlinsky über das Werk zu sprechen.

„Die Vorstellung, dass Brahms über meine Kompositionsversuche mit mir sprechen soll, steigerte meinen ohnehin schon gewaltigen Respekt bis zur Angst. Am Klavier nahm er mit mir mein Quintett durch. Anfangs schonungsvoll korrigierend, die eine oder andere Stelle sorgfältiger betrachtend, niemals eigentlich lobend oder nur aufmunternd, schließlich immer heftiger werdend. Und als ich eine Stelle der Durchführung, die mir im Brahmsischen Sinne als ziemlich gelungen schien, schüchtern zu verteidigen versuchte, schlug er das Mozartsche Streichquintett auf, erklärte mir die Vollendung dieser ‚noch nicht übertroffenen Formengestaltung‘ und es klang ganz sachlich und selbstverständlich, als er dazu sagte: ‚So macht man’s von Bach bis zu mir!‘ Aus der äußerst verzagten Stimmung, in die mich Brahms’ rücksichtslose Kritik versetzt hatte, richtete er mich aber bald wieder auf.“

Mehr noch: Brahms bietet Zemlinsky finanzielle Unterstützung an und empfiehlt ihn erfolgreich an den Simrock-Verlag. Soll man es bedauern, dass Brahms sich Zemlinskys nicht weiter als Lehrer annahm? Rund heraus: Nein! Vermutlich wäre Zemlinsky als Brahms’ Schüler nicht einmal der zu wenig beachtete Komponist geworden der er heute ist. Brahms war natürlich der kundigste Lehrer, den man sich wünschen konnte. Aber der Satz „So macht man’s von Bach bis zu mir!“ zeigt auch, dass Offenheit in ästhetischen Fragen nicht seine Stärke war. Dabei kann man sich an der Ahnenreihe, in der sich Brahms sieht, nicht stören - was die handwerklichen Dinge angeht steht er ja wirklich mit Bach auf Augenhöhe. Fatal ist der Satz „so macht man’s“, mit dem das Gespräch abgeschlossen wird. In eine Moderne, die Brahms vielleicht hätte absegnen können, konnte Zemlinsky nur vordringen, weil er nicht Brahms’ Schüler war.

Was einem Brahms-Schüler nämlich blühte, zeigt sich an Gustav Jenner, der als Brahms’ einziger Schüler gilt. Jenner wurde 1865 auf Sylt geboren und wuchs im Ruhrgebiet und in Norddeutschland auf. Sein Vater war ein hochkultivierter Arzt, dem indes wegen mehrerer Vergewaltigungen der Prozess gemacht wurde und der sich nach dem Schuldspruch umbrachte. Jenner lernte in Kiel den norddeutschen Dichter Klaus Groth kennen, der ihn an seinen Freund Brahms weiterempfahl.

Brahms empfing den jungen Mann bei einen Treffen in Leipzig und gab bei der ersten Sichtung eines Klaviertrios gleich den Ton vor:

„Nicht wahr, Sie versprechen mir, so etwas nicht wieder zu schreiben.“

Dann wird der junge Mann an Eusebius Mandyczewski empfohlen, um dort erstmal anständig Kontrapunkt zu lernen. Jenner zieht nach Wien. Der Unterricht bei Brahms beginnt mit der genauen Betrachtung von Jenners Liedern, etwa diesem hier:

11. Naxos LC 05537 8.551422	Gustav Jenner Im Volkston I Ulf Bästlein Charles Spencer	1'13
--------------------------------------	---	------

„Im Volkston“, eines der letzten Lieder, die Jenner auf eigene Faust in Kiel geschrieben hatte und nun Brahms zur Beurteilung vorlegte. Und das lief in Jenners Bericht so ab:

„Er nahm ein Lied nach dem anderen vor, zeigte mir unbarmherzig, mit harten Ausdrücken, aber stets nur an meinen Verstand appellierend, wie schlecht diese Lieder waren, und kritisierte meine armen verhätschelten Lieblinge so in Grund und Boden, dass auch nicht ein guter Takt an ihnen blieb und mir Tränen in die Augen traten. Und doch war es nur die Einleitung, ich sollte seine pädagogische Zuchtrute noch peinlicher fühlen. Er stand auf und holte einige lose vergilbte Blätter ... von Robert Schumann ... und sang sie mir, besonders jenes rührende Lied „An Anna“... mit einer schwärmerischen Hingabe vor, dass er sich selbst der Träne der Begeisterung nicht erwehren konnte. ‚Ja‘, sagte er im Aufstehen, ‚das schrieb Schumann, als er achtzehn Jahre alt war; Talent muss man haben, alles andere hilft doch zu nichts‘. Dann, als sei das Maß der Demütigung noch nicht voll, gab er mir den so arg zerzausten und so schnell welk gewordenen Strauß meiner Lieder, der mir eben noch so anmutig erschienen war... zurück und entließ mich mit den Worten: ‚Also, junger Mann, amüsieren Sie sich so weiter!‘“

12. Naxos LC 05537 8.551422	Gustav Jenner Ich wandre einsam op. 2, 4 Ulf Bästlein Charles Spencer	1'47
--------------------------------------	--	------

Eines der acht Lieder auf Texte von Klaus Groth, die Jenner als op. 2 im Jahr 1891, also nach reichlicher Konsultation durch Brahms veröffentlichte, gesungen von Ulf Bästlein zur Begleitung von Charles Spencer. Die Klavierbegleitung dieses Liedes klingt fast abgeschrieben von einem der bekanntesten Brahms-Lieder überhaupt, der „Feldeinsamkeit“.

13. cpo LC 08492 555 177-2 CD 7 Track 13	Johannes Brahms Feldeinsamkeit op. 86,2 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier	3'49
--	---	------

Brahms' „Feldeinsamkeit“, gesungen von Andreas Schmidt zur Begleitung von Helmut Deutsch. Gegen diesen weit ausholenden Gesang wirkt Jenners Lied vom ersten Moment an eingeschüchtert. Und Einschüchterung war, wie von Jenner erzählt, Brahms' Unterrichtsmethode. „Sie dürfen nicht empfindlich sein“, war die reguläre Einleitung jeder Besprechung von Stücken junger Komponisten. Einer von ihnen, Eduard Behm, wollte einfach nur für eine Weile im Dunstkreis des verehrten Komponisten leben, bis Brahms gebieterisch die Vorlage seiner Stücke forderte und ihn in ähnlicher Weise zur Schnecke machte. Im Grunde hatte Behm schon das richtige Gefühl: Von

der Nähe dieses Mannes hatte man mehr als von seinen Ratschlägen. Dass Brahms' analytische Einsicht in das Innere der Komposition unübertroffen war, steht gar nicht zur Debatte. Dass er sich über schlechten Kontrapunkt und oberflächliche Verbindung der musikalischen Gedanken ärgerte, mag auch noch angehen. Aber was es mit der vernichtenden Brutalität auf sich hat - und warum einige wie Jenner sich dem auch noch aussetzen - beruht wohl auf dem Kult lutherischer und preußisch-militärischer Grobheit. Jenner hätte es anders haben können: Kurz nachdem ihm Brahms in Leipzig nachgewiesen hatte, dass er „noch nichts ordentliches gelernt“ habe, lernt er in Hamburg Peter Tschaikowsky kennen, der gerade auf Deutschland-Tournee ist.

„Er war eine vornehme und liebenswürdige Erscheinung; mit feinem weltmännischem Benehmen verband er eine zauberhafte Anmut, durch die man sich sofort zu ihm hingezogen fühlte. Freundlich lud mich Tschaikowsky ein, ihn am folgenden Morgen zu besuchen und ihm einige meiner Kompositionen zu zeigen, und so brachte ich ihm dieselben Arbeiten, die ich soeben Brahms vorgelegt hatte. Tschaikowsky schien Interesse für sie zu haben, doch war es mir sehr lehrreich zu sehen, wie es ihm bei seinem Urteil auf so ganz andere Dinge ankam als Brahms. Er sprach viel mehr als Brahms, aber in unbestimmteren Ausdrücken. Es war viel von schöner Stimmung die Rede und allgemeineren Dingen, die sich alle mehr auf den Charakter des vorliegenden Musikstückes bezogen. Brahms hatte kaum ein Wort gesprochen, aus dem ich nicht unmittelbar Nutzen ziehen konnte; er hatte mir einen geradezu unschätzbaren Dienst erwiesen, indem er in mir die Überzeugung von der Wertlosigkeit meiner Arbeiten unerschütterlich befestigte. Tschaikowsky tat alles, diese Überzeugung wankend zu machen, aber ich fühlte deutlich, sein Urteil hatte nichts Förderndes für mich, es war in dieser Beziehung völlig unfruchtbar und wertlos: ich konnte daraus nichts lernen.“

Das klingt eigentlich schon masochistisch. Natürlich: Tschaikowsky ist ein ganz anderer Komponist als Brahms, einer, der vielleicht weniger über die Fundamente seiner Kunst nachdenkt und die Wirkung seiner Musik offensiver angeht - aber deswegen ja noch lange kein oberflächlicher Salonkomponist, von dem Jenner nichts hätte lernen können. Jenner ist durch Brahms ein sehr gediegener Komponist geworden. Er wird alles mögliche geschrieben haben im Unterricht, gedruckt wurden nur Lieder. Drei Jahre nach Brahms' Tod veröffentlichte Jenner seine Klarinettensonate, die natürlich stark an die Klarinettensonaten von Brahms erinnert.

<p>14. MDG LC 06768 60313432</p>	<p>Gustav Jenner Klarinettensonate G-Dur op. 5 1. Satz: Allegro moderato e grazioso Martin Litschgi (Klarinette) Iryna Krasnovska (Klavier)</p>	<p>7'46</p>
--	---	-------------

Jenner wurde 1895 Universitätsdirektor in Marburg, ein Amt, in dem er nicht komponieren musste, dennoch manches entstand, aber ungedruckt blieb. Aber den Mut zu größeren Projekten hatte Brahms vermutlich gebrochen: Es gibt für Orchester nur eine Serenade und zwei Sätze einer nie vollendeten Symphonie. Was aus Jenner geworden wäre, wenn er sich Tschaikowsky

angeschlossen hätte, kann man nicht wissen. Eine größere Karriere wäre nicht vollkommen undenkbar gewesen.

War Brahms jungen Komponisten gegenüber schonungslos, machte ihn eine Bitte um Beurteilung aus dem Freundeskreis verlegen. Der sehr produktive Heinrich von Herzogenberg, der Brahms sehr verehrte, war über seine Frau Elisabeth, die einst seine Klavierschülerin war, mit Brahms in Kontakt. Elisabeth sagte Brahms immer wieder, wie sich ihr „Heini“ über ein einziges Wort über seine Stücke freuen würde. Doch Brahms sprach lieber über Herzogenberg als mit Herzogenberg. Zum Beispiel mit Clara Schumann:

„Durch das Requiem von Herzogenberg ist auch wohl auf Dein Gesicht keine Entzückung gekommen? Ich weiß ihm kein Wort über das trostlose Stück zu sagen und kann doch nicht seine Streichtrios und Quartette jetzt dagegen loben und mich ihrer freuen? Was sagst Du nur dazu und was ihnen?“

Und in einem anderen Brief, ebenfalls an Clara Schumann:

„Die Freude an den Menschen wird bedeutend geschmälert, ja, kann ganz unmöglich werden durch den Komponisten. Ich wollte auch mit diesem noch fertig werden, wenn ich ihn nur bisweilen allein hätte. Aber nun ist immer die Frau dabei, und man weiß wirklich nicht, woher die nötigen Redensarten nehmen! Diesmal hörte ich eine Symphonie und ein Trio für Klavier, Oboe und Horn. Mit ihm allein hätte ich mich ungeniert und ganz gern darüber unterhalten.“

<p>15. cpo LC 08492 777081-2</p>	<p>Heinrich von Herzogenberg Trio für Oboe, Horn und Klavier op. 61 1. Satz: Allegretto Anne Angerer, Oboe Jan Wessely, Horn Oliver Triendl, Klavier</p>	<p>6'33</p>
--	--	-------------

Anne Angerer, Jan Wessely und Oliver Triendl spielten den ersten Satz des Trios für Oboe, Horn und Klavier von Heinrich von Herzogenberg, über das sich Brahms gerne einmal ungeniert mit dem Komponisten unterhalten hätte. Herzogenberg war dabei nicht irgendein Dilettant, sondern unterrichtete Komposition an der Berliner Hochschule für Musik. Ein wirklicher Dilettant im Komponieren dagegen war ein anderer Brahms-Freund, der Sänger Julius Stockhausen. Einmal hatte er Brahms ein Lied vorgelegt, an dem Brahms nun interessanterweise nichts änderte, er sagte danach nur:

„Nein, wie ein Mensch so ein Lied machen kann, ohne es gelernt zu haben!“

Vielleicht wollte Brahms gar nicht erst mit der Korrektur anfangen. Stockhausen fühlte sich aber davon animiert, weiter zu komponieren. Seine Bitte, Brahms möge die übersandten Lieder mit Anmerkungen versehen, ignorierte Brahms. Dann widmete Stockhausen dem Freund ungefragt ein Liederheft. Der reagierte ausweichend:

„Ich will nicht erst loben, denn darin habe ich einen bösen Ruf und werde immer missverstanden. Aber bei Liedern von Dir hört man sie im Geiste von Dir auch singen - und da ist man schwach!“

Brahms stutzt Stockhausen deutlich auf seinen Rang als Sänger zurück. Und dann leistet er sich etwas, das er selber als „schlechten Witz“ bezeichnet hat: Er komponiert eines der Lieder von Stockhausen neu, bedient sich aber dazu des ersten Taktes von Stockhausens Lied. Die Spiegelung dieses Taktes wird dann gleich zur ersten Phrase der Singstimme, das ganze Lied ist aus einem Guss und dennoch kontrastreich, während Stockhausen immer neue Episoden und Melodien erfindet, die aber nicht auseinander abgeleitet sind und natürlich des Brahms'schen Schwungs entbehren. Das Lied von Stockhausen ist leider - oder vielleicht auch zum Glück! - nie aufgenommen worden. Einen Vergleich mit der Brahms'schen Vertonung können wir leider nicht anstellen - Stockhausen war nicht taub für den künstlerischen Rangunterschied, empfand aber auch Brahms' Taktlosigkeit als niederschmetternd.

<p>16. cpo LC 08492 555 177-2 CD 6, Track 14</p>	<p>Johannes Brahms Es liebt sich so lieblich im Lenze op. 71, 1 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>1'59</p>
--	--	-------------

Andreas Schmidt und Helmut Deutsch mit dem Lied „Es liebt sich so lieblich im Lenze“, der Verbesserung eines Liedes von Julius Stockhausen.

Brahms hatte immerhin das Gefühl, es vielleicht mit der Demonstration der eigenen Überlegenheit übertrieben zu haben. Am Ende seines Lebens schrieb er Stockhausen zum 70. Geburtstag und unterzeichnete als „alter Kollege am Klavier und mit der Feder“ - dass das eine Schmeichelei war, verstand Stockhausen natürlich und schrieb augenzwinkernd zurück:

„Der größte unter den lebenden Komponisten nennt mich Kollege. Schöneres bringt gewiss das Fest nicht als dieses eine Wort!“

So - gerade noch harmonisch - soll diese Folge über eine der unangenehmeren Seiten von Brahms enden. In der nächsten Woche geht es um Brahms' Verhältnis zu seinem berühmtesten Kollegen: Richard Wagner. Da wir in dieser Folge wenig Brahms gehört haben, gönnen wir uns zum Schluss noch eine pikante Kleinigkeit, die nichts mit dem Pädagogen Brahms, aber mit seinem unfeinen Sozialverhalten zu tun hat. Wir bleiben im Genre des gerade gehörten Liedes und hören aus dem gleichen Opus und mit den gleichen Interpreten das Lied „Willst du, dass ich geh?“ - Elisabeth von Herzogenberg hat das derbe Augenzwinkern dieses Liedes auf sich bezogen und als taktlos empfunden. Und Clara Schumann sagte ohnehin, dass ihr Brahms' Liebeslieder zu „erotisch“ seien. „Das ist nicht Liebe, was da besungen wird.“ Ohlala! Aller Brahms'schen Taktlosigkeit zum Trotz wünsche ich Ihnen noch einen schönen Nachmittag!

<p>17. cpo LC 08492 555 177-2 CD 6, Track 17</p>	<p>Johannes Brahms Willst du, dass ich geh op. 71, 4 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>2'09</p>
--	---	-------------