

## Johannes Brahms

Eine Sendereihe von Peter Uehling

### Folge 17: Der Streit mit Wagner

Liebe Hörerinnen und Hörer, der „Streit mit Wagner“ soll uns in dieser Folge unserer Serie über Johannes Brahms beschäftigen. Verglichen mit anderen Pärchen, die in der Musikgeschichte gern aneinander gemessen werden wie Bach und Händel, Chopin und Liszt, Mahler und Strauss oder Debussy und Ravel, sind Wagner und Brahms sonderbare Konkurrenten. Denn erstens gehören sie nicht zur gleichen Generation, es trennt sie ein Altersunterschied von 20 Jahren. Zweitens arbeiteten sie in strikt getrennten Genres: Wagner schrieb nur Opern, Brahms nahezu alles andere. Dass man die beiden dennoch als Antagonisten verstand, verrät auch viel über die Kultur der Zeit - und damit herzlich Willkommen.

<p>1. EMI CLASSICS 06646 585471-2</p>	<p>Richard Wagner Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“ Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, München</p>	<p>9'30</p>
---	---	-------------

Das Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“ - Brahms' Lieblingsoper von Wagner. Man hat Brahms häufiger im Musikalienhandel Gutmann gesehen, wie er sich in die Partitur dieses Werkes, aber auch die des „Tristan“ und der „Götterdämmerung“ vertieft hat. Brahms hat nie gesagt, dass er Wagner geringschätzt, im Gegenteil. Als er 1860 zusammen mit Joseph Joachim und Julius Otto Grimm einen Text aufsetzte, in dem er sich gegen den musikalischen Alleinvertretungsanspruch der Neudeutschen Schule wehrte, war er bemüht, Wagner außerhalb der polemischen Schusslinie zu halten. Nur hätte er dazu andere Namen nennen müssen, vor allem den des verhassten Liszt, und das wollte nun Joachim nicht, der mit Liszt trotz aller Differenzen noch in gutem Einvernehmen stand. Der kleine Text musste vollkommen verunglücken, seine Verfasser standen nun als Fortschrittsverweigerer da, die Liszt und Wagner samt aller ihrer Epigonen in Bausch und Bogen verwarfen.

Dass Brahms Wagner bereits 1860 offenbar so sehr schätzte, dass er auf ihn ausdrücklich keine Attacke reiten wollte, ist bemerkenswert. Im Hause Schumann schätzte man Wagner gering. Schumann bemängelte am „Tannhäuser“, dass Wagner „wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut hintereinander wegschreiben und denken“ könne. Allerdings nahm er nach der Aufführung „manches zurück“, denn „von der Bühne“ stelle „sich alles ganz anders dar. Ich bin von vielem ganz ergriffen gewesen“, schrieb Schumann an Felix Mendelssohn. Brahms konnte nun auch 1860 nicht viel mehr kennen als Schumann, nur der „Lohengrin“ war mittlerweile uraufgeführt worden, aber von Wagners großem kompositorischen Sprung im „Ring des Nibelungen“ und im „Tristan“ konnte Brahms nichts wissen: Die Opern waren weder aufgeführt, noch lagen ihre Partituren gedruckt vor. Brahms' Wertschätzung bezieht sich also auf den Komponisten romantischer Opern, der sich mit seinen gewiss bereits eigenwilligen Ideen von Chören, Arien, Duetten und Rezitativen kompositorisch auf einem ganz anderen Feld bewegt als er.

1862 kommt es in Wien zu ersten Begegnungen zwischen dem jungen Neuankömmling und dem berühmten Opernkomponisten, der über den Jahreswechsel zwei Konzerte in Wien dirigieren wird. Dazu braucht er Menschen, die ihm die Orchesterstimmen schreiben. Brahms lässt sich anheuern.

„Wagner ist hier und ich werde wohl Wagnerianer heißen: hauptsächlich natürlich durch den Widerspruch, zu dem ein vernünftiger Mensch gereizt wird, gegenüber der leichtsinnigen Art, wie die Musiker hier gegen ihn sprechen.“

Das schreibt Brahms an Joachim. Brahms ergreift lebenslang Wagners Partei, wo immer gegen ihn gesprochen wird. Dabei betont er immer wieder seine Werkkenntnis.

„Eigentlich bin ich ja ein besserer Wagnerianer als die sich so Nennenden, denn ich kenne seine Werke besser, und dann sind die Kerle auch zu dumm, um ihn zu verstehen.“

Und noch Max Kalbeck, der Freund, Biograf und erbitterte Wagner-Gegner wird abgefertigt, als er gegen Wagner polemisiert:

„Ich bitte Sie, um Himmels Willen... reden Sie nicht von Dingen, von denen Sie nichts verstehen!“

Als sich Brahms für Wagner zum Kopisten erniedrigte, hatte er auch mit Wagner persönlich zu tun. Und Brahms' Eindruck von dem berühmten Kollegen ist durchaus lebendig:

„Ja, geschwätzig war er kolossal. Er dozierte ununterbrochen, niemand kam zu Wort. Aber es war alles hochinteressant. Ich war oft genug mit ihm beisammen. Wenn wir nur vier bis fünf Personen waren, da sprach er herrlich.“

2. hänssler Classic LC 13287 HC17061 Tracks 10 & 11	Johannes Brahms Händel-Variationen 19-25, op. 24 Annika Treutler, Klavier	5'56
---	---	------

Annika Treutler spielte einen Ausschnitt aus den „Händel-Variationen“. Vielleicht war Wagners Urteil über dieses Werk, das Brahms ihm damals vorspielte, auch nicht so herablassend, wie es klingt. Wagner sagte, man könne hier sehen, was sich „in den alten Formen noch leisten lässt, wenn Einer kommt, der versteht, sie zu behandeln“. Der Augenzeuge, der dieses Urteil überlieferte, erwähnt Wagners „ungeheuchelte Wärme“ und sein Eingehen auf „alle Details der Komposition“. Und nicht zu vergessen: Da Wagner gerade die „Meistersinger“ schrieb, arbeitete er sich selbst in alte Formen wie den Meistersong, den Choral oder die Fuge ein - sein Interesse an den „Händel-Variationen“ wird also durchaus echt gewesen sein.

Als Wagner sich jedoch über zehn Jahre später, kurz vor der Vollendung der „Götterdämmerung“, das ebenfalls stark von Händel angeregte „Triumphlied“ ansieht, notiert Cosima Wagner im Tagebuch „großen Schreck über die Dürftigkeit der Komposition“. Öffentlich spricht Wagner, ohne Brahms beim Namen zu nennen, von „der Halleluja-Perücke Händels“, die sich der Komponist

aufgesetzt habe, so wie er sich bei Gelegenheit auch in der „Larve des Bänkelsängers“, als „jüdischer Csardas-Aufspieler“ oder „als grundgediegener Symphonist“ zeigen würde. Welchen Grund hatte nun diese Aggression auf Wagners Seite? War Brahms mittlerweile ein kultureller Faktor geworden, von dem sich Wagner bedroht fühlte? Beim Anhören der Händel-Variationen hatte Wagner nicht das Gefühl, dass der junge, aber unleugbare fähige Brahms die Ambition hätte, ihm in die Quere zu kommen. Aber 1879 hatte Brahms bereits zwei Symphonien vorgelegt, deren Erfolg Wagner umso mehr beunruhigte, als er damit seine höchst persönliche Geschichtsphilosophie herausgefordert sah. Denn Wagner war der Meinung, dass Beethoven die Gattung der Symphonie mit der Neunten durch Einbeziehung des Gesangs an die Schwelle des Musikdramas geführt hätte und dass allein er, Wagner, der Erbe dieser Beethovenschen Fortschrittsdynamik wäre. Wagner macht in seiner Polemik aus Brahms einen orientierungslosen Hampelmann, der heute Csardas, morgen Symphonien schreibt und die Zeichen der Zeit nicht erkannte. Wagner interessierte sich offensichtlich für Brahms, weil er mit seinem aus seiner Sicht veralteten Gattungs-Gemischtwarenladen auch noch Erfolg hatte, mehr Erfolg als andere Komponisten mit ähnlichem Werkkatalog. Jedoch konnte sich dieses Interesse nur in Form von Hämme äußern. So bestellt sich Wagner die Partitur der Zweiten Symphonie. Cosima Wagner hält dazu in ihrem Tagebuch fest:

„Nach Durchlesung sagt er: ‚Dass derlei geschrieben wird, ist kein Wunder und hat nichts auf sich, aber ein zujubelndes Publikum! Beethoven und die großen Dichter haben für sie ganz vergebens gelebt.‘ ... Die Symphonie, mit ihrer Nichtigkeit in instrumentalen Effekten aufgebläht, ihrem Thema mit Tremolando, welches der Introduction eines Straußschen Walzers entnommen scheint, erschrickt uns völlig.“

Schwer zu sagen, was Wagner mit „instrumentalen Effekten“ eigentlich meint, welches Tremolando ihn stört, ausgerechnet ihn, der sich dieses Streicher-Effekts seit je reichlich bedient hat. Dafür, dass er das Stück als „nichtig“ verwirft, beschäftigt ihn dessen Komponist aber doch oft genug:

„Vorher hatte R. einzelne italienische Themen gespielt, aus ‚Romeo und Julia‘, ‚Straniera‘, ‚Norma‘, und gesagt: ‚Das ist bei aller Pauvretät wirkliche Passion und Gefühl, und es soll nur die richtige Sängerin sich hinstellen und es singen, und es reißt hin. Ich habe davon gelernt, was die Herrn Brahms & Cie nicht gelernt haben, und was ich in meiner Melodie habe.“

Selbst der verabscheute Bel Canto muss herhalten, um Brahms herunterzumachen. Und schließlich droht Wagner direkte Konkurrenz an:

„‚Symphonische Dialoge‘ würde er seine Symphonien nennen, denn die vier Sätze im alten Stil würde er nicht komponieren, aber ein Thema und ein Gegenthema müsse man haben, miteinander reden lassen. Die ganze Symphonie von Brahms habe das nicht. Dann erzählt er von dem dünnen Brahms, der ihm die Stimmen in Wien korrigiert und den er dann durch den Ruhm ‚gemästet‘ wiedergefunden habe. Er sänge sich oft Themen von Mendelssohn vor, von Schumann sei ihm das nicht möglich, und bei Brahms habe er wirklich an seiner musikalischen Rezeptivität zu zweifeln begonnen...“

Man kann, wenn man das liest, nur wieder an Brahms' Eindruck von der kolossalen Geschwätzigkeit Wagners denken: Was auch immer ihm durch den Kopf rauscht, wird von der ergebenen Gattin getreulich notiert, als käme es direkt vom Heiligen Geist. Wie angenehm sachlich sind da Brahms' Einlassungen:

„Nun, der Trauermarsch aus der ‚Götterdämmerung‘ wird doch weitaus überschätzt. Das ist solche Musik, wie sie Liszt komponiert, so was neben Beethoven zu stellen, ist doch lächerlich. Da wirken in erste Linie die Bassklarinetten, englische Hörner etc. das ist ein Stück, das viele andere auch schreiben könnten. Ebenso das ‚Waldweben‘. Es ist gewiss recht poetisch, aber von unbedeutendem musikalischen Gehalt. Da wirkt, wie im Es-Dur-Dreiklang des ‚Rheingold‘, doch nur das Element. Die Musik als Element, die Instrumentation.“

Das ist eine erfrischend klare Darstellung der Sachlage - wer dem lärmenden Trauermarsch mit seinen oberflächlichen Leitmotiv-Reminiszenzen oder dem statisch vor sich hin nuschelnden „Waldweben“ gegenüber immer ein etwas flaes Gefühl hatte, kann sich nun bestätigt fühlen.

<p>3. Telarc LC 05307 CD-80154 Track 12</p>	<p>Richard Wagner „Waldweben“ aus „Siegfried“ Berliner Philharmoniker Ltg. Lorin Maazel</p>	<p>2'03</p>
---	---	-------------

Brahms hatte die intellektuellen Mittel, mit dem Komponisten Wagner fertig zu werden. Wagner wirkt dagegen wie jemand mit Aufmerksamkeits-Defizit, affektgetrieben und zutiefst befangen in den eigenen Anschauungen.

Man kann sich dennoch wundern, dass die beiden sich überhaupt in einer Arena fühlten, Wagner anscheinend noch etwas mehr als der gelassenere Brahms, für den Wagner ohnehin ein etablierter Meister war, dem er den erste Rang niemals abgesprochen hätte.

Im 19. Jahrhundert war es längst zu einer Arbeitsteilung gekommen: Es gibt Opernkomponisten und es gibt Komponisten für alles andere. Jeder kann mal in den anderen Bereich hinübergreifen - aber im Grunde sind die Claims abgesteckt. Wagner hätte sich mit dem gleichaltrigen und auch in Deutschland viel gespielten Giuseppe Verdi in Konkurrenz fühlen müssen - der aber war ihm im Gegensatz zu Brahms vollkommen egal.

Das aber hat mit der im deutschen 19. Jahrhundert europaweit einzigartigen kulturellen Bedeutsamkeit der Musik zu tun. Es war eine Bedeutung, die anders als in Italien nicht von der Oper, nicht vom Gesang ausging, sondern von der Instrumentalmusik, von der Harmonik und vom Kontrapunkt. War die in Italien - und auch in Frankreich - dominierende Oper extrovertiert und auf mitreißenden Effekt kalkuliert, so hörte man in Deutschland introvertiert ins Innere der Musik hinein. Das musikalische Drama musste sich diesem Hören, dieser Tradition anpassen, um Erfolg zu haben. Mag sich auch kaum ein extrovertierteres Temperament als Wagner denken lassen: Eine Musik wie die seine, die mit der Hilfe von Leitmotiven ständig Verweise auf Vergangenheit und Zukunft spinnt, entfernt sich von der Unmittelbarkeit des Bühnengeschehens, zieht die Aufmerksamkeit von der Bühne ab und verlegt sie ins Hören - sie wird introvertiert. Ein solches

musikalisches Beziehungsgeflecht nähert sich dem symphonischen Stil. Auf diese Weise berührten sich Wagnersches Musikdrama und Brahms'sche Instrumentalmusik plötzlich Rücken an Rücken. Zum einen technisch-stilistisch, zum anderen aber auch darin, dass sie um die Aufmerksamkeit des gleichen Publikums konkurrierten. Und damit werden die gravierenden Unterschiede zwischen beiden plötzlich Anlass zur Parteienbildung.

In einem kleinen Briefwechsel zwischen Wagner und Brahms kommen Ähnlichkeiten und Unterschiede nicht direkt, aber gewissermaßen über Bande zur Sprache. Es geht um das Manuskript der Zweiten Szene des „Tannhäuser“ in der Pariser Fassung, das Wagner Peter Cornelius geliehen hatte, der es an Brahms weitergeschenkt hatte.

„Es wird keinerlei weiterer Auseinandersetzung bedürfen, Sie zu bestimmen, dieses Manuskript, welches Ihnen nur als Kuriosität von Wert sein kann, während es meinem Sohn als teures Andenken verbleiben könnte, gern und freundlich mir zurückzustellen. Mit größter Hochachtung, Ihr ergebener Richard Wagner“

Brahms antwortete und stellte insbesondere Wagners Verdacht, seine Musik könne für ihn nur eine Kuriosität sein, richtig:

„Hochgeehrtester Herr,  
wenn ich gleich sage, dass ich Ihnen das fragliche Manuskript ‚gern und freundlich‘ zurückstelle, so muss ich mir doch wohl trotzdem erlauben, einige Worte beizufügen. Ihrem Sohne kann doch - gegenüber der großen Summe Ihrer Arbeiten - der Besitz dieser Szene nicht so wertvoll sein wie mir, der ich, ohne eigentlich Sammler zu sein, doch gern Handschriften, die mir wert sind, bewahre. ‚Kuriositäten‘ sammle ich nicht.

Ich meine fast, mir gegenüber die Verpflichtung zu haben, eingehender Ihrem Schreiben zu erwidern - doch muss ich wohl fürchten, Missdeutungen in keinem Fall entgehen zu können, denn, wenn Sie erlauben, das Sprichwort vom Kirschenessen ist wohl nicht leicht besser angewandt als bei unsereinem Ihnen gegenüber. Möglicherweise ist es Ihnen nun ganz angenehm, wenn ich nicht mehr glauben darf, Ihnen etwas geschenkt zu haben. Für diesen Fall nun sage ich, dass, wenn Sie meiner Handschriftensammlung einen Schatz rauben, es mich sehr erfreuen würde, wenn meine Bibliothek durch eines mehr Ihrer Werke, etwa die Meistersinger, bereichert würde.

In ausgezeichnete Hochachtung und Verehrung sehr ergebener Joh. Brahms“

„Meistersinger“-Partituren aber waren im Hause Wagner gerade aus. Dafür schickt Wagner eine Prachtausgabe des „Rheingold“, das der Verlag auf der Wiener Weltausstellung gezeigt hatte. Wagner kommentiert die Sendung:

„Man hat mir manchmal sagen lassen, dass meine Musiken Theaterdekorationen seien: Das „Rheingold“ wird stark unter diesem Vorwurf zu leiden haben. Indessen dürfte es vielleicht nicht uninteressant sein, im Verfolg der weiteren Partituren des „Ringes des Nibelungen“ wahrzunehmen, dass ich aus den hier aufgepflanzten Theaterkulissen allerhand musikalisch Thematisches zu bilden verstand. In diesem Sinne dürfte vielleicht gerade das „Rheingold“ eine freundliche Beachtung bei Ihnen finden.“

Wagner unterstellt Brahms als Meister der thematischen Arbeit ein gesteigertes Interesse am ersten Teil des „Rings“, der Exposition eines großen, über weitere drei Opern gebreiteten symphonischen Gewebes. Brahms dankt für die Sendung und führt weiter aus:

„Den besten und richtigsten Dank sage ich freilich täglich dem Werk selbst - es liegt nicht ungenützt bei mir. Vielleicht reizt dieser Teil anfangs weniger zu dem eingehenden Studium, das Ihr ganzes großes Werk verlangt... Näher liegt wohl die Ursache, dass wir schwer einem Teil gerecht werden, das uns über ihn hinaus und das Ganze zu sehen verlangt.“

Die beiden Herren sprechen sehr steif und würdevoll miteinander; auf Brahms' Versuch, die Atmosphäre ein wenig zu lockern, ging Wagner nicht mehr ein - obwohl er sich Brahms' Briefe mehrfach durchlas und im Tagebuch seiner Frau der zweite als „seltsam klug“ bezeichnet wird.

<p>4. RCA LC 00316 74321 45418 2 CD 2 Track 8</p>	<p>Richard Wagner Das Rheingold, 4. Szene Anfang Peter Schreier, Siegmund Nimsgern, Theo Adam Staatskapelle Dresden Ltg. Marek Janowski</p>	<p>3'17</p>
---	---	-------------

Brahms wird seine „ausgezeichnete Verehrung“ für die kreative Überpotenz Richard Wagners sicherlich ernst gemeint haben. Aber er war nicht unbedingt ein Freund der fortgesetzten Leitmotiv-Gehaspels, wie wir es hier in einer Szene aus dem „Rheingold“ gehört haben, wo Wagner die Leitmotive für den Halbgott Loge, das Grübeln, den Ring und den Hort nach Gutdünken in etwas gestreut hat, dass auch nicht mehr als ein Rezitativ ist. Sie hörten Peter Schreier, Siegmund Nimsgern und Theo Adam als Loge, Alberich und Wotan in der Aufnahme der Staatskapelle Dresden unter Marek Janowski. Brahms sagt zu Stellen wie dieser:

„Dieses Fortspinnen zu den kräftiger zusammengenommenen Stücken ist mir oft zuwider und ich habe dann das Gefühl, dass ich nicht mehr zuhören mag.“

<p>5. EMI LC 00542 7 49683 2 CD 4, Track 1, 1'03 - 5'30</p>	<p>Richard Wagner Die Meistersinger von Nürnberg 3. Aufzug, 4. Szene: Quintett Helen Donath, Ruth Hesse, René Kollo, Peter Schreier, Theo Adam Staatskapelle Dresden Ltg. Herbert von Karajan</p>	<p>4'00</p>
---	---	-------------

„Kräftiger zusammengenommene Stücke“ sind in den „Meistersingern“ etwa Walther von Stolzings „Am stillen Herd“, der Flieder-Monolog, die Prügelfuge, der Wahn-Monolog, die Aufmärsche der Festwiese, das Preislied und natürlich das Schusterstuben-Quintett.

Man kann sich lebhaft vorstellen, dass Brahms so etwas gefallen hat: Die Polyphonie, der Fluss, die Entwicklung zu diesem harmonisch besonderen Höhepunkt, das Bläserkolorit. Aber wie hätte Brahms' eigene Oper ausgesehen? Pläne gab es einige, und mit dem „Rinaldo“, einer Kantate für

Tenor und Chor auf einen Goethe-Text, hatte er sich sogar für das dramatische Genre warmzulaufen versucht.

<p>6. hänssler-classic/Laudate LC 06047 98228</p>	<p>Johannes Brahms Rinaldo op. 50, Introduction und Arioso Lioba Braun; Carsten Süß; Gächinger Kantorei Stuttgart; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR; Ltg.: Helmuth Rilling</p>	<p>6'17</p>
---	---	-------------

Auch wenn die seufzenden Schlusswendungen fast nach Wagner klingen: Im Vergleich zum gleichzeitig entstandenen „Tristan“ klingt der Beginn des „Rinaldo“ schon reichlich verstaubt. Auch fehlt Brahms das, was er bei Wagner „Musik als Element“ genannt hat: Das Vertrauen zum Klang. Er versucht so etwas am Anfang, wenn er den Dreiklang langsam aufbaut - aber die Ungeduld ist dann doch zu groß, Brahms verwickelt sich sofort in motivische Zusammenhänge und geschlossene Formulierungen.

Im Jahr 1874 versucht lustigerweise Mathilde Wesendonck, fünfzehn Jahre zuvor die Geliebte Richard Wagners, ihn für ihre dramatischen Versuche zu interessieren; auch hätte sie ihn, falls er einen längeren Besuch geplant hätte, in jenem Haus einquartieren, in dem einst Wagner und seine damalige Frau Minna gelebt haben. Brahms antwortet artig ausweichend. Als Frau Wesendonck jedoch bittet, ihren Text für eine „Kantate zur Leichenverbrennung“ zu vertonen, bricht er den Kontakt ab, schickt den Text jedoch zum gemeinschaftlichen Amüsement an den Freund Theodor Billroth: „Oh Mathilde! Wohin bist du geraten!“ antwortet der.

Aber es gibt auch ernste Pläne. Seine Freunde Hermann Levi und Justus Allgeyer durchforsten 1869 ganze Bibliotheken nach geeigneten Stoffen, von Orpheus bis zum „Käthchen von Heilbronn“. Am interessantesten fand Brahms dann „König Hirsch“ von Gozzi, zu dem Allgeyer gleich einen Entwurf anfertigte. Aber Brahms zögerte.

1871 traf sich Brahms mit dem enorm produktiven und seinerzeit hochgeachteten Münchner Dichter Paul Heyse. Mit ihm bespricht er außer einer kalifornischen Godgräbergeschichte vor allem eine Oper namens „Ritter Bayard“, ein Stoff aus dem Frankreich Ludwig des XII., den schon August von Kotzebue bearbeitet hatte. Bayard war der Ritter, dem man nachsagte, „ohne Furcht und Tadel“ zu sein, und das Damen Conversations Lexikon von 1834 überliefert, dass Ritter Bayard einst in Liebe zu einer jungen Frau entbrannte, die ihm von der Mutter für einen Haufen Geld überlassen wurde.

„Schon wollte er den kostbaren Besitz“, so heißt es im Lexikon, „im Rausche der Leidenschaft an seine Brust drücken, als ihm das Mädchen weinend zu Füßen sank, und ausrief: »Schonet mein, Herr und Gebieter! ich bin edlen Blutes, mißbraucht nicht unsre Noth!« Und er entsagte, errang den schönsten Sieg seines Lebens, gab die Tochter frei, schalt die Mutter ihrer Ehrvergessenheit wegen, steuerte jene glänzend aus und vermählte sie.“

Angenommen, dies wäre ein wesentlicher Strang der Opernhandlung geworden, sind die Ähnlichkeiten zur früheren „Rinaldo“-Kantate nicht zu übersehen, geht es da doch auch um einen

Ritter, der auf eine Frau verzichten muss - dort freilich noch gezwungen durch seine Mannen. Ritter Bayard dagegen handelt aus eigenem moralischen Entschluss. Derart nobles Entsagen sollte vielleicht auch Brahms' Eheverzicht veredeln.

<p>7. cpo LC 08492 777 537-2 CD 1, Track 4</p>	<p>Johannes Brahms Die Nonne und der Ritter op. 28,1 Iris Vermillion &amp; Andreas Schmidt, Gesang Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>3'43</p>
--	--	-------------

Dieses Duett vom Klosterfräulein und dem Ritter, gesungen von Iris Vermillion und Andreas Schmidt zur Begleitung von Helmut Deutsch, schrieb Brahms schon in jüngeren Jahren - zeigt es Begabung für szenischen Gesang? Gibt es eine Ahnung davon, was einen in einer Brahmschen Oper erwartet hätte?

Heyse hatte, schnell wie er war, Brahms noch ein Szenario mitgegeben, das der aber schon gar nicht mehr aus seiner Reisetasche ziehen wollte.

1877 wird einer von Brahms besten Freunden, der Schweizer Josef Viktor Widmann es noch einmal versuchen, aus dem „König Hirsch“ ein Libretto zu machen. Denn Brahms machte ihm deutlich, wie er sich eine Oper vorstellte:

„Vor allem schien ihm das Durchkomponieren der ganzen dramatischen Unterlage unnötig, ja schädlich und unkünstlerisch. Nur die Höhepunkte und diejenigen Stellen der Handlung, bei denen die Musik ihrem Wesen nach wirklich etwas zu sagen finde, sollten in Töne gesetzt werden. So gewinne einerseits der Librettist mehr Raum und Freiheit zur dramatischen Entwicklung des Gegenstandes, andererseits sei auch der Komponist unbehinderter, ganz nur den Intentionen seiner Kunst zu leben, die doch eigentlich am schönsten erfüllt würden, wenn er in einer bestimmten Situation schwelgen und z.B. in irgendeinem jubelnden Ensemble sozusagen ganz allein zum Worte kommen könne. Dagegen sei es für die Musik eine barbarische Zumutung, einen eigentlichen dramatischen Dialog durch mehrere Akte hin mit musikalischen Akzenten begleiten zu sollen. Damit war in aller Deutlichkeit ausgesprochen, dass Brahms für das Verhältnis von Text und Musik in der Oper Wünsche hegte, die der Entwicklung, welche die moderne Oper durch Wagner genommen hatte und demgemäß auch der Geschmacksrichtung eines heutigen Publikums diametral entgegengesetzt waren.“

Was Brahms da beschreibt, scheint eher auf eine Art Schauspielmusik hinauszulaufen, und als Widmann versucht, den Gozzi-Text in ein Libretto umzuschreiben, hat auch der das Gefühl, diese Oper würde auf die historische Stufe etwa der „Zauberflöte“ zurückfallen. So genau Brahms' Vorstellungen auch waren: Kann man sich seine Musik als Begleitung eines agilen, witzigen, mit hundert Überraschungen aufwartenden Märchenstücks vorstellen? Widmanns Entwurf lag dann auch vor allem bei Brahms herum. Er konnte das nicht, und er wusste es. Und dennoch schrieb er just in diesem Sommer 1877 „Vier Romanzen und Balladen“, die allesamt dramatische Szenen sein könnten. Sie klingen, als wollte Brahms verschiedene Tonfälle ausprobieren. Und man sieht an dem folgenden Stück, dass es durchaus auch eine heiter-leichte Registrierung bei Brahms gibt.

<p>8. cpo LC 08492 777 537-2 CD 3 Track 2</p>	<p>Johannes Brahms Guter Rat, op. 75, 2 Juliane Banse &amp; Iris Vermillion, Gesang Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>2'18</p>
---	---	-------------

Ein anderes Stück aus den „Romanzen und Balladen“ ist ein inniges Liebesduett.

<p>9. cpo LC 08492 777 537-2 CD 3 Track 3</p>	<p>Johannes Brahms So lass uns wandern, op. 75,3 Juliane Banse &amp; Christoph Prégardien, Gesang Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>3'16</p>
---	---	-------------

Eingerahmt werden diese verspielten Nummern von zwei Gruselnummern. In der ersten vertont Brahms die „Edward“-Ballade, die er schon 1856 der ersten seiner Klavierballaden op. 10 zugrundegelegt hatte - es ist eine düstere Nummer, die in einer schockierenden Enthüllung mündet. Die gleiche Dramaturgie hat das letzte, enorm zugespitzte Stück, ein Dialog von Tochter und Mutter in der Walpurgisnacht, an dessen Ende sich die Mutter als Hexe enthüllt.

<p>10. cpo LC 08492 777 537-2 CD 3 Track 1 &amp; 4</p>	<p>Johannes Brahms Edward &amp; Walpurgisnacht, op. 75, 1 &amp; 4 Juliane Banse, Iris Vermillion &amp; Christoph Prégardien, Gesang Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>5'48</p>
--	---	-------------

Man sieht, Brahms war durchaus in der Lage, mit knappen Strichen und ohne viel Umstand eine prägnante Szenerie zu entwerfen. Sein großer Vorgänger als Nicht-Opernkomponist, Johann Sebastian Bach, war zu solch dramatischer Impulssetzung nicht in der Lage. So dass sich also die Frage, warum Brahms keine Oper geschrieben hat, doch wieder verschärft stellt. Vielleicht ahnte er, dass er sich mit der ihm vorschwebenden Singspiel-Dramaturgie zu weit unter Wert verkauft hätte, dass er gegen Wagner keine Chance haben würde, weil man gegen dessen überschwere Vierstunden-Mythen keine knappen italienischen Commedia dell'Arte-Spielereien in die Wagschale werfen konnte?

Das aber hieße, dass Brahms doch eine Konkurrenz spürte - und wusste, dass er seinen Teil auf einem anderen Feld austragen musste. Zwar hatte Brahms 1870, als Levi und Allgeyer für ihn nach Stoffen gesucht hatten, zu Clara gesagt, dass ihn Wagner „durchaus nicht genieren würde, mit Lust an eine Oper zu gehen“. Aber vielleicht ist davon genau so viel zu halten wie von Wagners Ankündigung, nach dem „Parsifal“ „Symphonische Dialoge“ zu schreiben - er hätte das auch nicht gekonnt. Noch im „Siegfried-Idyll“, der einzigen instrumentalen Komposition aus Wagners Reifezeit, sucht man vergeblich nach etwas wie einem „Dialog“. Und das lag am Hauptunterschied des Wagnerschen und Brahms'schen Musikdenkens: dem Klang. Damit ist nicht gemeint, dass Wagner sich die tolleren Klangfarben ausgedacht hätte, während Instrumentation für Brahms

überhaupt kein Lehrinhalt war. Als sein Schüler Gustav Jenner ihm sagte, er würde Instrumentieren lernen, lachte Brahms laut auf und sagte geringschätzig:

„Habe ich doch nicht gewusst, dass man das auch lernen muss, wenn man seine fünf Sinne beieinander hat.“

Für Brahms war Klang ein Darstellungsmittel der Musik ohne eigenen Wert, für Wagner rückte er ins Zentrum der kompositorischen Antrengung.

<p>11. Deutsche Grammophon LC 00173 423 613-2 Track 2, 6'35 - 8'20</p>	<p>Richard Wagner Siegfried-Idyll, Ausschnitt Wiener Philharmoniker Ltg. Herbert von Karajan</p>	<p>1'55</p>
--	--	-------------

So etwas wie diesen Ausschnitt aus dem „Siegfried-Idyll“ hätte Brahms gar nicht denken können. Dass da einfach ein Akkord anschwillt, ohne kompositorisch Verdichtung darunter - das musste Brahms einigermaßen leer und sinnlos erscheinen. Auch ein solcher Schluss wäre ihm nicht eingefallen:

<p>12. Deutsche Grammophon LC 00173 423 613-2 Track 2, 17'08 - 19'33</p>	<p>Richard Wagner Siegfried-Idyll, Schluss Wiener Philharmoniker Ltg. Herbert von Karajan</p>	<p>2'25</p>
--	---	-------------

Man vergleiche dieses lange Ausatmen und Ausklingen mit der Code im ersten Satz der Zweiten Symphonie.

<p>13. Deutsche Grammophon LC 00173 459 054-2 Track 3 18'10 - 20'55</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73, 1. Satz Allegro non troppo, Coda Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado</p>	<p>2'45</p>
---	---	-------------

So klingt es, wenn sich Brahms Zeit nimmt: Das Solo-Horn setzt in einem harmonischen Spannungsmoment ein, spinnt ihn fort, verschärft ihn - und kommt dann endlich in der Grundtonart an, in der die Holzbläser noch ein wenig scherzen. Auch hier kommt die Harmonik zum Stehen, aber die Motive spielen immer noch munter herum. Wo bei Wagner der Klang, nach Brahms „das Element der Musik“, zur Ruhe kommt und sich alle motivischen Regungen nach und nach im Klang verlieren, sind es bei Brahms Figuren, die sich durch Wiederholung erschöpfen. Der Schlussakkord wird im letzten Takt erreicht, nicht wie bei Wagner in den letzten zwei Minuten. Brahms geht mit der Zeit effizient um, Wagner verschwendet sie.

Erstaunlich, was dieses scheinbare Detail aber weiter über beide Komponisten aussagt! Mit dem Geld sind sie ganz genauso verfahren: Brahms spart, legt an, er verfährt haushälterisch. Wagner hat kein Geld, aber das seiner Gönner schmeißt er mit vollen Händen für alles mögliche heraus

- Brahms hat es sehr amüsiert, als Wagners Vorliebe für seidene Unterwäsche herauskam. Brahms akzeptiert das bürgerliche Leistungsethos und bemüht sich erfolgreich um wirtschaftliche Selbständigkeit bis zum Wohlstand. Wagner schnorrt bei Freunden, Bekannten, Kaufleuten, Industriellen, Adeligen bis zum König von Bayern - und betreibt somit eine Umverteilung von oben nach unten. Das ist gewissermaßen der praktische Kern seines lebenslangen Bemühens um eine Revolution der Kunst, der Gesellschaft, des Menschen. Brahms dagegen hat kein Bedürfnis, die Menschen zu bessern; es genügt ihm, zu ihnen zu sprechen.

Im 19. Jahrhundert verstand man Wagner als den Progressiven, der nicht nur 1849 auf den Dresdner Barrikaden Revolution gemacht hatte, sondern noch aus der von Ludwig II. finanzierten Villa Wahnfried heraus vom Ende des Privateigentum schwadronierte. Brahms dagegen hatte sich sein Privateigentum mit eigener Arbeit zusammenverdient und hätte nicht eingesehen, warum er es ihm wieder weggenommen werden sollte.

Wagner kritisierte seine Zeit unablässig als vollkommen zerrüttet durch Gewinnstreben, Lust an der Zerstreuung, aber auch Militarismus, Tierversuche und Fleischkonsum - sie war unbedingt wieder in ein Goldenes Zeitalter zurückzuführen, und zwar mit Hilfe des Musikdramas. Dabei kann man Wagners Vorhaben einer kulturellen Durchformung der Nation mit gutem Willen noch als romantisches Erbe betrachten. War der „Ring“ nicht jene neue Mythologie, die Friedrich Schlegel gefordert hatte, um die Gesellschaft kulturell zu einigen? War der Versuch, die Nation unter einen Geist zu stellen, nicht Einlösung jener Forderung des Novalis, die Welt zu „romantisieren“ und den „ursprünglichen Sinn wiederzufinden“? Brahms wird sich auch seine Gedanken zur Welt gemacht haben - aber er war eben auch Profi genug, sich auf seine Arbeit zu beschränken, der man Kritik an aktuellen Zuständen wohl kaum wird entnehmen können. Brahms war, insofern er die wirtschaftliche und gesellschaftliche Struktur seiner Zeit nicht in Frage stellte, gewiss Teil des Systems, das Wagner abschaffen wollte. Und dennoch profitierte auch er von jenem Bedeutungszuwachs, den die Romantik der Musik erwirkt hatte. Das gab ihm die Möglichkeit, mit dem „Deutschen Requiem“, dem „Triumphlied“ oder auch den Symphonien in einer Weise gesellschaftliche Wirkung zu entfalten, von der Mozart oder Schubert zu ihren Lebzeiten nur träumen konnten.

Aber Brahms war kein Romantiker mehr, schon weil er eben dezidiert nur Komponist war, mehr noch als etwa Schumann, der ähnlich romantische Träume träumte wie Wagner. Schon von formaler Entgrenzung, wie sie das Musikdrama, aber auch die frühen Klavierzyklen von Schumann verwirklichen, will Brahms nichts wissen: Die Sonatenform, die bei Schumann oder Chopin zum Schema geworden ist, wird von Brahms wieder von innen begründet. Überhaupt hält sich Brahms vom Fantastischen fern, vom Ausschweifenden, Verfließenden, und natürlich auch vom Krankhaften, als das Goethe die Romantik beschimpfte. Die desorientierten, kranken Gestalten Wagners vom Tannhäuser über Tristan bis zu Amfortas müssen Brahms peinlich gewesen sein. Aber zugleich wird auch die Überschreitung in die andere Richtung, ins Heroische bei Brahms vermieden. So wie die Architektur der Form fest gegründet ist, so sind auch die expressiven Ausschläge begrenzt - wie Brahms einst an Clara schrieb, gehören Leidenschaften ja nicht zum

Menschen als etwas Natürliches. Der Musikphilosoph Gustav Falke hat Brahms dem „poetischen Realismus“ zugeordnet und damit die vage und sonderbare Einordnung als „Spätromantiker“ nachdrücklich kritisiert. Als das „Realistische“ an Brahms Musik hat Falke ihren Ausdruck bestimmt. Wagners Ausdruck ist nicht realistisch, weil er vor allem in Extremen sich ergeht, die im

„realen“ Leben kaum vorkommen. „Poetisch“ aber ist Brahms' Realismus, weil er immer noch eine Verklärung sucht. Die zuletzt gehörte Coda aus dem Kopfsatz der Zweiten Symphonie etwa ist eine Hommage an das romantische Horn, dessen Klänge wie zuweilen in Eichendorffs Lyrik durch die Landschaft irren. Aber die dann folgende neckische Passage gleicht die romantische Emphase durch Humor wieder aus - sie leistet sich ein Schmunzeln über den allzu romantischen Klang der Hornstelle. In seinem Spätwerk gibt Brahms die Poesie auf. Die späten Klavierstücke laufen in eine Resignation hinein, die große Gesten verschmäh und sich stattdessen unausweichlich aus der Konstruktion hervorgeht. Verklärung gibt es hier nicht mehr.

Bei aller Anerkennung, die Brahms Wagner zollte: Seine Lieblingsstück unter den zeitgenössischen Opern war nicht von Wagner. Diesbezüglich schreibt er an seinen Verleger Fritz Simrock:

„Ich möchte mir gern die Partitur von Bizets ‚Carmen‘ anschaffen. Stehen Sie mit Choudens in Paris gut? Können Sie ihm schreiben, oder können Sie mir sagen, was sie für mich kosten würde? Sie ist ja eben nicht für ein Theater, sondern für mein ganz besonderes Pläsier - ich liebe sie nämlich mehr als alle Ihre Verlagsartikel, was nicht einmal viel heißen will und nicht genug.“

<p>14. EMI LC 06466 50999 4 40285 2 CD 1, Track 19</p>	<p>Georges Bizet Carmen, 2. Akt, Chanson „Les tringles des sistres“ Magdalena Kožena, Christina Landshamer &amp; Rachel Frenkel, Gesang Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>4'32</p>
--	---	-------------

Dem anderen großen „Carmen“-Liebhaber, Friedrich Nietzsche, wurde Bizets Meisterwerk zum Gegengift gegen Wagners Pathos und seine „unendliche Melodie“.

„Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch: sie bleibt dabei populär - sie hat Raffinement einer Rasse, nicht eines einzelnen. Sie ist reich. Sie ist präzise. Sie baut, organisiert, wird fertig: damit macht sie den Gegensatz zum Polypen in der Musik, zur ‚unendlichen Melodie‘. Hat man je schmerzlichere tragische Akzente auf der Bühne gehört? Und wie werden dieselben erreicht! Ohne Grimasse! Ohne Falschmünzerei! Ohne die Lüge des großen Stils!“

Brahms verzichtet auf die Gegenüberstellung mit Wagner. Deswegen kann er ähnliches sagen wie Nietzsche, nur viel ruhiger und sachlicher - da muss er nicht gleich von „Rasse“ sprechen, „Schule“ tut es auch:

„Ja, die Franzosen haben halt noch Schule! Bizet versucht zwar an mancher Stelle die Regel zu verlassen oder auszuweiten, aber immer wie einer, der weiß, was richtig ist.“

Zu Wagners Beerdigung 1883 schickte Brahms einen Kranz. In Wahnfried verstand man das, aufgrund des öffentlichen Parteienstreits, als reinen Hohn. Das wiederum kränkte Brahms so sehr, dass er keinen Kontakt mit der Familie suchte und vor allem nie bei den Bayreuther Festspielen zu Gast war - es hätte ihn wohl schon interessiert. Aber schon zu Wagners Lebzeiten fürchtete er den

Eindruck, den sein Erscheinen in der Öffentlichkeit machen müsste: Auch hier hätte man gedacht, es ginge Brahms darum, sich über Wagner lustig zu machen. Zugleich hätten sich Brahms' Freunde, die in der Regel Wagner nicht mochten, über sein Verhalten gewundert. Wagner hatte in seinen Schriften, wie gehört, Brahms verunglimpft, er hatte zwar den Namen nicht genannt, aber ihn eindeutig identifiziert. Dass Brahms etwas gegen Wagner haben musste, ging indessen eher aus den Kritiken von Eduard Hanslick hervor, der Brahms als echten Meister anerkannte und Wagner verdammt - nicht nur in seinen Kritiken, sondern auch in jeder weiteren Auflage seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ ein bisschen heftiger.

Aber der Streit mit Wagner, der in der Öffentlichkeit ausgetragen wurde, war von Brahms' Seite aus eigentlich keiner. Deswegen hat er drei Jahre nach Wagners Tod eine musikalische Aussöhnung auch in einer intimen Form gestaltet, in der Violinsonate A-Dur mit der immerhin bedeutsamen Opuszahl 100. Brahms-Verehrer haben den Anklang des Preislied aus den „Meistersingern“ in den ersten beiden Takten zwar als Zufall abgetan. Aber die Untersuchungen des Komponisten Johannes Schild haben ein sehr dichtes motivisches Bedeutungsnetz herauspräpariert, dessen subtile Zusammenhänge mit einem kurzen Abschnitt aus Hans Sachs' Flieder-Monolog, der wiederum an Brahms' frühe f-Moll-Sonate anspielt, ich hier leider nicht ausbreiten kann, denn da geht es nur um wenige, aber sehr offensichtlich zitierte Töne. Sofort auffällig war, dass Brahms als zweites Thema aus einem gleichzeitig entstandenen eigenen Lied zitiert. Wir hören erst das Preislied aus den „Meistersingern“ und gleich danach Brahms' Lied „Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn“.

<p>15. EMI LC 00542 7 49683 2 CD 4, Track 8 (0'00 - 1'34)</p>	<p>Richard Wagner Die Meistersinger von Nürnberg 3. Aufzug, 5. Szene: Preislied René Kollo Staatskapelle Dresden Ltg. Herbert von Karajan</p>	<p>1'34</p>
<p>16. cpo LC 08492 555 177-2 CD 8 Track 18</p>	<p>Johannes Brahms Wie Melodien zieht es op. 105,1 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>1'57</p>

Das Preislied sang René Kollo, die Staatskapelle Dresden begleitete unter Leitung von Herbert von Karajan. Das Brahms-Lied sang Andreas Schmidt, das Klavier spielte Helmut Deutsch. Beide Melodien vertonen Texte, die das Entstehen von Liedern thematisieren, die das Ergreifen und Festhalten von Stimmung und Traum durch Wort und Ton beschreiben. In der idyllischen

Stimmung der A-Dur-Sonate findet Brahms unter den Vorzeichen seiner eigenen Kunst zu einer Synthese zwischen Wagner und seiner eigenen Musik.

<p>17. harmonia mundi LC 07045 hmc 902219 Track 8</p>	<p>Johannes Brahms Violinsonate Nr. 2 A-Dur op. 100 Satz: Allegro amabile Isabelle Faust, Violine Alexander Melnikov, Klavier</p>	<p>7'43</p>
---	---	-------------

Mit dieser wunderbaren, den Streit mit Wagner schlichtenden und von Isabelle Faust und Alexander Melnikov gespielten Musik entlasse ich Sie jedoch noch nicht. In der 1883, im Todesjahr Wagners entstandenen Dritten Symphonie, hat Brahms eine kleine Referenz auf den Musikdramatiker angebracht: Man hört kurz vor Schluss den Tristan-Akkord in den Bläsern, allerdings in einer harmonisch entschärften, im hellen Bläserkolorit eher auf eine kleinen Stelle in den „Meistersingern“ anspielenden Fassung.

<p>18. Deutsche Grammophon 00173 429765-2 Track 1 12'46 - 12'55</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 3 op. 90 1. Satz Allegro con brio Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>0'10</p>
---	--	-------------

Wenn Sie das nicht als „Tristan“-Zitat erkannt haben, macht das nichts. So wie Brahms seine Wagner-Hommage in einer Violinsonate vor der großen Öffentlichkeit versteckte, so verzichtete er auch hier auf großes Aufsehen. Wie wir gehört haben, nahm man ihm seinen Kranz für Wagners Grab übel, und jene seiner Freunde, die in ihm Wagners Gegner sehen wollten, hätten eine auffälligere Huldigung auch nicht verstanden. Mit dem ersten Satz der Dritten Symphonie, gespielt von den Berliner Philharmonikern und Simon Rattle, möchte ich mich von Ihnen verabschieden. Ich lade Sie zur nächsten Folge ein, in der es um Erfolge und Ehrungen gehen wird unter dem Motto: „Orden sind mir wurscht, aber haben will ich sie.“ Damit wünsche ich Ihnen noch einen schönen Nachmittag!

<p>19. Parlophone Label Group (Warner) LC 30419</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 3 op. 90 1. Satz Allegro con brio Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>13'47</p>
---	--	--------------