

Johannes Brahms
Eine Sendereihe von Peter Uehling
Folge 19: Das Ende der Musik

Liebe Hörerinnen und Hörer, unsere Brahms-Serie neigt sich dem Ende zu. Das Ende sah auch Brahms in seinen letzten Jahren immer deutlicher vor sich, nicht das eigene in erster Linie, sondern das „Ende der Musik“, und damit herzlich Willkommen zur drittletzten Folge, in der es genau darum geht: „Das Ende der Musik“.

1. Deutsche Grammophon LC 00173 400 037-2 Track 4	Johannes Brahms Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98 4. Satz Allegro energico e passionato Wiener Philharmoniker Ltg. Carlos Kleiber	9'12
---	---	------

Von jeher ist das Finale der Vierten Symphonie, hier gespielt von den Wiener Philharmonikern unter Carlos Kleiber, als ein nachdrückliches Schlusswort empfunden worden. Auch wenn gelegentlich und gerüchteweise von Entwürfen zu einer fünften Symphonie zu lesen ist, deren Material dann in anderen Partituren - im Doppelkonzert oder im Zweiten Streichquintett, dem angekündigten letzten Werk - seinen Ort fand: Mit dem eben gehörten Finale wirft Brahms die Tür sehr nachdrücklich zu. Vielleicht geht schon aus der Tonartenordnung der vier Symphonien hervor, dass eine weitere nicht geplant war: Die Grundtöne ihrer Haupttonarten c-Moll-D-Dur-F-Dur-e-Moll bilden das sogenannte „Jupiter“-Thema, dem Mozart im Finale seiner letzten Symphonie ein kontrapunktisches Denkmal gesetzt hat und das im Untergrund aller vier Brahms-Symphonien herumspukt. Selbst wenn man das für esoterische Spielerei hält, ist doch Brahms' Finallösung eine überdeutliche Antwort auf die letzten Symphonien Mozarts und Beethovens: Dem fluiden Fugen-Sonaten-Finale der „Jupiter“-Symphonie setzt er eine Kombination von Chaconne und Sonate entgegen - eine wesentlich weniger flüssige Form, die auf einem wiederholten Bass-Thema beruht, dass Brahms angeblich von Bach abgeleitet hat. Beethovens Neunte andererseits endet mit jubelnder Hoffnung, Brahms widerruft jede Hoffnung durch eine Musik von eisiger Illusionslosigkeit: Hier singt nicht nur niemand, hier wird auch nichts überwunden, im Gegenteil: Das immer präsente Bassthema legt der Musik, legt ihrem Charakter Ketten an, während Beethovens Finale als Variationszyklus über das Freudenthema formal zerflattert. Das Finale der Vierten resümiert durch Anspielungen jene Musikgeschichte, die für Brahms wichtig war. „So macht man's von Bach bis zu mir“, hat er einmal Alexander Zemlinsky gesagt, als er ein Stück von ihm besprach und die Lösung für ein Formproblem bei Mozart vorlegte. Von Bach bis Brahms, das ist ein Komplex der Musikgeschichte, der geprägt ist von Tonalität, instrumentalen Formen und der sogenannten motivisch-thematischen Arbeit. Das Ende dieses musikgeschichtlichen Komplexes mit seinem Tod bedeutete für Brahms auch das Ende der Musik.

<p>2. Deutsche Grammophon LC 00173 459 515-2 Track 10 2'50 - 3'25</p>	<p>Richard Strauss Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28, Ausschnitt Berliner Philharmoniker Ltg. Herbert von Karajan</p>	<p>0'35</p>
---	--	-------------

„Wenn das noch Musik sein soll, dann gebe ich mein Geschäft auf.“

<p>3. Philips LC 0305 420 936-2 Track 3 2'34 - 3'21</p>	<p>Gustav Mahler Symphonie Nr. 1 D-Dur, 3. Satz Feierlich und gemessen, Ausschnitt Berliner Philharmoniker Ltg. Bernard Haitink</p>	<p>0'47</p>
---	---	-------------

„Was wollen sie auch? Man kann nichts mehr erfinden, die Musik ist schon zu Ende! Es gibt keine Weiterentwicklung mehr!“

<p>4. Sony Classical 06868 673696-2</p>	<p>Jules Massenet Meditation aus „Thais“, Ausschnitt Joshua Bell (viol) Royal Philharmonic Orchestra</p>	<p>0'45</p>
---	---	-------------

„Jetzt dürfte Massenet Direktor des Konservatoriums werden. Früher hatte man ihn für einen unbedeutenden Unterhaltungskomponisten gehalten, was er auch ist. Jetzt wird also auch diese Schule zuende gehen. Ich weiß wirklich nicht, wohin die Musik noch kommt. Mir scheint, sie hört ganz auf.“

Sie hörten Ausschnitte aus „Till Eulenspiegel“ von Richard Strauss und aus Mahlers Erster Symphonie, beide gespielt von den Berliner Philharmonikern, erst unter Herbert von Karajan, dann unter Bernard Haitink, zuletzt einen Ausschnitt aus der „Méditation“ aus „Thais“ von Jules Massenet. Brahms mittlere Aussage - mit der Musik sei es zuende, es gebe keine Weiterentwicklung mehr -, die er gesprächsweise an Gustav Mahler gerichtet hat, ist auch noch in einer anderen Version überliefert, in der Brahms sagte, wenn er stürbe, sei es mit der Musik zuende.

Nun mag Brahms sich prinzipiell als Nachgeborener empfunden haben, als jemand, der im Grunde schon zu spät kam. Als der damals sehr berühmte Louis Spohr starb, war Brahms 26 und sagte:

„Spohr ist tot! Wohl der Letzte, der noch schönern Kunstepochen angehörte, als wir jetzt eine durchmachen. Wohl mochte man damals nach jeder Woche begierig ausschauen, was denn Neues und Schöneres von Dem und Dem gekommen wäre. Jetzt ist das anders.“

Wenn Brahms offenbar von Jugend an vom Gedanken an eine bessere Vergangenheit und eine miserable Gegenwart besessen war, muss man dann das Gerede eines alten Mannes vom Ende der Musik überhaupt ernstnehmen? Oder hat es einen präzisen Sinn?

Als Preisrichter und Jury-Mitglied bei der Vergabe von Stipendien sah Brahms viel Musik, und er meinte natürlich nicht, dass keine Musik mehr geschrieben wird. Die Geschichte des Gesprächs zwischen Mahler und Brahms geht ja noch weiter: Die beiden überqueren eine Brücke in Bad Ischl, Mahler zeigt erregt auf das Wasser und sagt:
„Herr Doktor, sehen Sie: das ist die letzte Welle!“

Brahms brummelt daraufhin:

"Das ist ja recht schön, aber es kommt vielleicht auch darauf an, ob sich die Welle ins Meer ergießt oder in einen Sumpf."

<p>5. Deutsche Grammophon LC 00173 400 037-2 Track 1</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 4 1. Satz Allegro non troppo Wiener Philharmoniker Ltg. Carlos Kleiber</p>	<p>12'45</p>
--	---	--------------

Sie hörten wieder die Wiener Philharmoniker unter Carlos Kleiber mit dem ersten Satz der Vierten Symphonie.

Brahms Antwort auf Mahlers frechen Hinweis auf „die letzte Welle“ kann man vielleicht so interpretieren: Ergießt sich die Welle ins Meer, also in einen großen kulturellen Zusammenhang, so wie sich etwa die Vierte Symphonie immer noch auf die Gattungsgeschichte der Symphonie bezieht? Oder spalten sich die entfesselt individuellen Ansätze von Richard Strauss und Gustav Mahler in immer kleiner Richtungen auf, die am Ende irgendwo sumpftartig versickern?

Schauen wir uns Brahms' Kommentar zu Jules Massenet noch einmal genauer und im Zusammenhang an.

„Und schauen Sie nach Frankreich, wo doch noch bis in unsere Tage eine Schule existierte. Jetzt wird also auch diese Schule zugrunde gehen. Cherubini war der große Meister, von dem alles ausgegangen war, daneben der famose Halevy, dann Auber, der doch auch sein Handwerk kolossal loshatte - , endlich auch Thomas, der noch gute Schule besaß. Und jetzt Massenet! Ein schwärmerischer Dilettant, der erst durch seine Wiener Erfolge in Paris beachtet und berühmt wurde. Lebten Delibes oder Bizet, dann würde - was man auch im einzelnen an einem oder beiden auszusetzen hätte -, die Schule erhalten geblieben sein!“

Als Brahms das sagte, ein Jahr vor seinem Tod, war er gerade Auswärtiges Mitglied der Académie des Beaux-Arts in Paris geworden. Mit der „Schule“ meinte er das Pariser Conservatoire, dessen Gründungsmitglied der von ihm zutiefst verehrte Luigi Cherubini war. Das Conservatoire war eine Einrichtung, die ihren Schülern einen hohen handwerklichen Standard zu vermitteln imstande war. Frankreich weist im 19. Jahrhundert eine stattliche Anzahl von

Komponisten auf, die vielleicht keine Genies waren, die aber dennoch in der Lage waren, hervorragend gemachte und mit Gewinn anhörbare Musik zu schreiben. So wenig Brahms mit Frankreich am Hut hatte - diese Zustände beneidete er. Denn in Deutschland konzentrierte sich alles auf einige wenige Genies - liest man sich Konzertprogramme ab 1870 durch, wird man erstaunt sein, dass sich im deutschen Repertoire bis heute wenig verändert hat. Selbst ein handwerklich überaus gediegener Komponist wie Max Bruch ist am Ende nur mit seinem Violinkonzert durchgedrungen und erregte sonst keine Neugier - auch damals war mit der Uraufführung die Karriere eines Werkes meistens beendet. Auch diese deutschen Zustände hat Brahms genauestens im Blick:

„Und fragt man nach dem Grund warum heute alles zurückgeht -, so daß man meinen könnte, die Musik höre überhaupt jetzt auf -, so sieht man, daß dies auf dem ‚Nichts-lernen‘ beruht. Ist dort oder da einer, der ein bißchen Talent hat, so lernt er sicher nichts. Sogar die Besseren sind so. Weder Schumann, noch Wagner, noch ich haben was Ordentliches gelernt. Da war auch das Talent entscheidend. Schumann ging den einen, Wagner den anderen, ich den dritten Weg. Aber gelernt hat keiner was Rechtes. Keiner hat eine ordentliche Schule durchgemacht. - Ja, nachgelernt haben wir. Na, das ist Fleiß; bei einem mehr beim anderen weniger!“

Brahms ist mit seinen wenigen Lehrern hart ins Gericht gegangen: Marxsen hätte wenig gekonnt, und bei Schumann hätte er nur Schachspielen gelernt. Im Wesentlichen war er Autodidakt, also war das Talent entscheidend und der Fleiß, mit dem er frühere Musik analysiert und Kontrapunkt geübt hat. Dies alles weiterzugeben, war auch Ziel seines Unterrichts - nur kamen bei ihm keine überragenden Talente vorbei. Sein einziger Schüler Gustav Jenner jedenfalls war nach dem Lehrgang bei Brahms wiederum so zurechtgestutzt, dass ihm Eigenwüchsiges nicht mehr in den Sinn kam.

Als Brahms in Meiningen öfter mit dem Assistenten von Hans von Bülow zu tun hatte, Richard Strauss nämlich, hatte er auch für den ein paar Ratschläge parat, so nach der Uraufführung von dessen Symphonie in f-Moll:

„Junger Mann, sehen Sie sich genau die Schubertschen Tänze an und versuchen Sie sich in der Erfindung einfacher und achttaktiger Melodien.

Ihre Sinfonie enthält zu viel thematische Spielereien. Dieses Übereinanderschachteln vieler nur rhythmisch kontrastierender Themen auf einen Dreiklang hat gar keinen Wert.“

Brahms durchschaut Strauss' technische Defizite, auch wenn der sie mit großem Aufwand und Freude am Spektakel übertüncht, genau. Und wenn er sich auch nicht sonderlich für Strauss interessierte, verfolgte er sein Schaffen dennoch, sogar die 1895 uraufgeführte Symphonische Dichtung „Also sprach Zarathustra“ nahm er noch zur Kenntnis:

„Haben Sie den Schluß vom ‚Zarathustra‘ gesehen? H-Dur und C-Dur zugleich! Ich hätte nichts dagegen, wenn in jeder der Tonarten etwas vorgekommen wäre, was einen nicht mehr ausläßt, wo diese Zusammenstellung sich einem wie von selbst aufdrängt. Aber so!“

Auch Mahlers Zweite Symphonie über das Thema „Auferstehung“ kam ihm unter die Augen. Hielt er bis dahin Strauss für „das Haupt der Umstürzler“, sehe er nun, „dass Mahler der König der

Revolutionäre“ sei. Nach dem bisher gesagten ist klar, dass das nicht als Lob gemeint war. Brahms' Mahnung an junge Komponisten, sich mit der „Wagnerei“ zurückzuhalten, hatte nicht nur eine enge kompositionstechnische Bedeutung, sondern auch eine gewissermaßen moralische: Man solle sich auf sein Talent nicht zu viel einbilden, sondern erstmal die Grundlagen sorgfältig erlernen. Aber der deutsche Genie-Begriff, der mit Wagners Attitüden und Herrschaftsansprüchen alle vertrauten Dimensionen sprengte und leider einen neuen Maßstab setzte, ließ Demut vor der Sache oder Einsicht in die eigenen Defizite nicht zu. Brahms setzte im Grunde „Wagnerei“ - ohne damit Wagner zu meinen - mit Dilettantismus gleich. Als ihm der junge Max Reger 1896 seine Orgelsuite op. 16 in e-Moll widmen will, obwohl sie auch schon „den Manen Johann Sebastian Bachs“ zugedacht ist, schreibt er zurück:

„Ich habe Ihnen herzlichsten Dank zu sagen für Ihren Brief, dessen warme - und gar zu freundliche Worte mich überaus sympathisch ansprachen. Zudem denken Sie mir noch das schöne Geschenk einer Widmung zu gönnen. Eine Erlaubnis aber ist dazu doch nicht nöthig? Ich mußte lächeln, daß Sie mich darum angehen und zudem ein Werk beilegen, dessen allzu kühne Widmung mich erschreckt!“

<p>6. Sony Classic LC 00171 SK 93102 Track 1</p>	<p>Max Reger Suite Nr. 1 e-Moll op. 16 Introduktion (Klavierfassung) Yaara Tal & Andreas Groethuysen, Klavier</p>	<p>2'35</p>
--	---	-------------

Ob Brahms allerdings im Komponisten dieser Musik - ihr folgt noch eine 151 Takte oder 12 Minuten lange Fuge - einen Fortsetzer seiner eigenen musikalischen Vorstellungen erkannte, darf bezweifelt werden: Wie schon die Widmung strotzt auch die Musik vor Unbescheidenheit, vor Überschätzung ihrer eigenen Wirkung.

Was ging vor in diesen letzten Jahren des 19. Jahrhunderts? Die Vorgänge sind subtil und schwer verständlich zu machen. Die Musik war ja noch tonal, erst 1909 machte Arnold Schönberg die ersten Versuche außerhalb jenes Systems, das bis dahin aller Musik zugrunde gelegen hatte. Aber Auflösungserscheinungen konnte Brahms allenthalben beobachten. Nicht schon bei Wagner, der trotz der „Tristan“-Harmonik, trotz der neuartigen Dissonanz-Techniken die Tonalität nie infrage stellte. Aber es kam bei Wagner ein Denken im Klang dazu, das bei den Späteren selbst da, wo noch alles in Ordnung scheint, doch die eigentliche Gesetzmäßigkeit der Tonalität nicht mehr achtet.

<p>7. Deutsche Grammophon LC 00173 459 054-2 Track 8 5'18 - 6'05</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73 4. Satz, Überleitung Reprise Berliner Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado</p>	<p>0'47</p>
--	--	-------------

Mit dieser sonderbaren Musik leitet Brahms im Finale der Zweiten Symphonie in die Grundtonart zurück. So ungewöhnlich sie auch klingt, sind alle ihre Motive aus dem thematischen Material abgeleitet, und die Harmonik führt mit einigen raffinierten Umwegen in die Grundtonart zurück. Gustav Mahler hat diese Musik in der Introduction seiner Ersten Symphonie aufgegriffen. Aber statt einer zielführenden Harmonik steht hier ein Klang im Raum, um den sich verschiedene Objekte drehen: Das Brahms-Zitat, eine Fanfare, ein Kuckucksruf, eine große Hörnermelodie, deren Sinn weniger in der Melodie als in der Beschwörung romantischen Hörnerklangs liegt. Eine harmonische Bewegung, die zum schnellen Teil führt, gibt es eigentlich nicht. Das Hauptthema wird in einer Weise begleitet, die Brahms zu einer seiner üblichen Ermahnungen zu plastischeren Bässen veranlasst hätte: Bei Mahler zupfen sie einfach nur in Quinten und Quartan auf und ab. Die Mahler-Forschung spricht in diesen Fällen von der typischen „Bass-Losigkeit“ bei Mahler. Allerdings wäre die Melodie selbst, das „Ging heut morgen übers Feld“ aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“, schon kaum zu plastischeren Bässen geeignet.

<p>8. Philips LC 00305 420 936-2 Track 1</p>	<p>Gustav Mahler Symphonie Nr. 1 D-Dur 1. Satz, Einleitung und Beginn Hauptteil Berliner Philharmoniker Ltg. Bernard Haitink</p>	<p>4'30</p>
--	--	-------------

Mahlers Musik ist zwar unausgesetzt in D-Dur, aber es fehlen die sogenannten Nebenstufen, Akkorde, durch die der Melodie eine harmonische Kontur verliehen wird. Es ist gewissermaßen das andere Extrem zur Musik Max Regers, die in jedem Takt bei anderen Tonarten vorbeischaud - und das hätte Brahms, der immer dazu anhielt, mit jedem Weg in eine andere Tonart etwas auszusagen, ebensowenig gefallen. Bei Strauss ist es etwas komplizierter. Strauss nutzt immer wieder breite Passagen mit traditioneller Harmonik, aber entweder sind sie als Karikatur gemeint oder versuchen den Hörer mit vorangegangenen Dissonanzexzessen zu versöhnen. Die Tonalität bekommt generell etwas Zitathafte, sie verliert ihre Zuverlässigkeit als unhinterfragtes Fundament.

<p>9. Deutsche Grammophon LC 00173 459 515-2 Track 10 3'45 - 6'47</p>	<p>Richard Strauss Till Eulenspiegel lustige Streiche op. 28, Ausschnitt Berliner Philharmoniker Ltg. Herbert von Karajan</p>	<p>3'02</p>
---	---	-------------

Bei alldem konnte Brahms nicht entgehen, dass Strauss und Reger deutlich begabtere Komponisten waren als sein Schüler Gustav Jenner. Wenn aber die Begabtesten solche Pfade einschlugen - wie sollte man da das Ende der Musik nicht kommen sehen? Das Ende einer Musik, die auf der Grundlage harmonischer Tonalität beruhte und deren Vergangenheit stets in sich trug und reflektierte. Die Jüngeren jedoch schienen beseelt davon, die Vergangenheit abzuwerfen. Wo Brahms im Finale der Vierten die ganze Musikgeschichte in einem Satz zusammenschnürt, wandert Musikgeschichte bei Strauss in den Titel: „nach alter Schelmenweise

in Rondoform“, heißt es im Untertitel des „Till Eulenspiegel“ und will sagen, dass die Rondoform nichts anderes mehr ist als ein alter Zopf.

Was Brahms gegen diese Entwicklungen in die Waagschale zu werfen hatte, war mit dem offiziellen letzten Werk, dem Zweiten Streichquintett, in die Öffentlichkeit gebracht. Nun gab es nicht mehr viel zu tun. Zum einen gibt es vier Sammlungen von Klavierstücken von op. 116 bis op. 119, vier Sammlungen, die sich immer weiter zurückzuziehen scheinen von der Welt. Zum anderen lernt Brahms in der Hofkapelle Meiningen den Klarinettenisten Richard Mühlfeld kennen und ist von seinem Spiel so begeistert, dass er noch einmal neu ausholt zu vier Werken, einem Trio mit Violoncello und Klavier, einem Klarinettenquintett und zwei Sonaten mit Klavierbegleitung. Beginnen wir mit den Klavierzyklen. Es wird angenommen, dass nicht alle Stücke neu komponiert wurden, sondern Brahms auch seine Schubladen aufgeräumt hat. Im ersten Zyklus, den „7 Fantasien“ op. 116 gibt es auch tatsächlich noch sehr vitale, zupackende Musik wie gleich das erste Stück, ein Capriccio in der Tonart des ersten Klavierkonzerts d-Moll und in seinem Satz von wirklich konzertantem Schwung - eine Neuinterpretation jener düsteren Verzweiflung, die dieses Frühwerk prägte.

<p>10. Warner LC 02822 0190295869212 CD 4, Track 9</p>	<p>Johannes Brahms Capriccio d-Moll op. 116,1 Nicholas Angelich, Klavier</p>	<p>2'16</p>
--	--	-------------

Dennoch kann man mangels erhaltener Entwürfe nicht wirklich Sicheres zur Entstehungszeit sagen - denn zugleich beruht dieses Stück auf einem Minimum von motivischem Material wie die allerspätesten Stücke.

Stücke in Dur werden im Laufe der Klavierzyklen immer seltener, und ihr Charakter wird nicht behaglich, geschweige denn gar auftrumpfend sein. Sie beginnen, friedlich-resigniert in sich zu kreisen. In den Sechs Klavierstücken op. 118 hören wir eine Romanze in F-Dur, deren Ausdruck schwer zu beschreiben ist. Fast choralhaft wirken die Außenteile, in denen eine fallende Melodie mit sanften Variationen umschrieben wird. Im bewegteren Mittelteil dann schreibt Brahms fast Bässe wie Mahler, also nur ein wiegendes Auf und Ab, über dem eine Variante des Themas immer rascher figuriert wird - die Harmonik wirkt in ihrer Anmut fast schon impressionistisch.

<p>11. Warner LC 02822 0190295869212 CD 5, Track 7</p>	<p>Johannes Brahms Romanze F-Dur op. 118,5 Nicholas Angelich, Klavier</p>	<p>4'45</p>
--	---	-------------

Neben diesem ruhig sich ergebenden, in den Schlaf sich wiegenden Dur gibt es auch ein flackerndes, irrlichterndes Dur. Unter den Klavierstücken op. 119 gibt es ein Intermezzo im scheinbar harmlosen C-Dur, dessen abgründige Modulationen einmal durch den gesamten

Quintenzirkel führen - und damit an den ähnlich doppelbödigen Leichtsinn im Scherzo-Satz der Vierten Symphonie erinnern.

<p>12. Warner LC 02822 0190295869212 CD 5 Track 12</p>	<p>Johannes Brahms Intermezzo C-Dur op. 119, 3 Nicholas Angelich, Klavier</p>	<p>1'48</p>
--	---	-------------

Die meisten Stücke jedoch sind finster und hoffnungslos. Ein erschütterndes Beispiel ist das erste Stück aus op. 119 in h-Moll, über das er an Clara Schumann schrieb:

„Es wimmelt von Dissonanzen! Diese mögen recht sein und zu erklären - aber sie schmecken Dir vielleicht nicht, und da wünschte ich, sie wären weniger recht, aber appetitlich und nach Deinem Geschmack. Das kleine Stück ist ausnehmend melancholisch, und ‚sehr langsam spielen‘ ist nicht genug gesagt. Jeder Takt und jede Note muss wie ritardando klingen, als ob man Melancholie aus jeder einzelnen saugen wolle, mit Wollust und Behagen aus besagten Dissonanzen! Herr Gott, die Beschreibung wird Dir Lust machen!“

Wollust und Behagen aus Dissonanzen zu ziehen, das war der Adressatin Clara Schumann nicht gegeben. Die Dissonanzen entstehen aus einem einfachen Grund: Brahms lässt lauter Terzen hinabfallen, nach zweien hat er einen vollständigen Dreiklang, nach dreien einen dissonanten Septakkord und nach vierein einen noch dissonanteren Sept-Non-Akkord. Am Ende lässt er vom hohen g herab sechs Terzen fallen, so dass alle sieben Töne der Moll-Skala gleichzeitig erklingen. Dieses Motiv fallender Terzen taucht beim mittleren Brahms bereits auf, beim späten wird es zu Obsession, etwa in der Vierten Symphonie, auch in dem schon gehörten Intermezzo in d-Moll und weiteren Stücken gerade der Fantasien op. 116. In den Vier ernsten Gesängen, zu denen wir am Ende dieser Folge kommen, beschriftet Brahms diese fallenden Terzen mit dem Text „O Tod, o Tod, wie bitter bist du!“

<p>13. Warner LC 02822 0190295869212 CD 5 Track 10</p>	<p>Johannes Brahms Intermezzo h-Moll, op. 119, 1 Nicholas Angelich, Klavier</p>	<p>4'17</p>
--	---	-------------

Interessant neben den Dissonanzen und der Wollust an ihnen ist an diesem Stück das Rankenhafte. In der Vierten Symphonie oder in dem erwähnten der Vier ernsten Gesänge sind die fallenden Terzen Statements. Dass Brahms sie in diesem Intermezzo jedoch wie passiv fallen und zusammenklingen lässt, bringt etwas ungewohnt Ornamentales in seine Musik. Das Klangliche, das er auch das „Element“ - oder vielleicht eher Elementarische - „der Musik“ nannte und bei Wagner und seinen Nachfolgern mit Skepsis beäugte, lässt er nun auch im Spätwerk zu. Im Intermezzo es-Moll aus op. 118 hören wir am Beginn unter einem in sich kreisenden Gesang, dem man Ähnlichkeiten mit der bei Berlioz und Liszt verarbeiteten „Dies irae“-Melodie attestiert

hat, ein seltsam gestaltloses Grummeln und Wogen - seltsam, weil es derartige Figurationen in diesen Klavierstücken kaum gibt und Gestaltloses erst recht nicht.

<p>14. Warner LC 02822 0190295869212 CD 5 Track 9</p>	<p>Johannes Brahms Intermezzo es-Moll op. 118, 6 Nicholas Angelich, Klavier</p>	<p>6'00</p>
---	---	-------------

Natürlich, Brahms ruft sich auch wieder zur Ordnung und baut die tiefen Akkordbrechungen immer tiefer in die Struktur der Musik ein. Aber mir scheint, dass Brahms hier doch den stilistischen Entwicklungen seiner Zeit Raum gibt. Zwar mag es zu etikettenhaft und direkt klingen, wenn man bei den Ranken des h-Moll-Intermezzos auf die floralen Figurationen des Jugendstils verweist oder beim Meeresrollen des es-Moll-Intermezzos von Symbolismus spricht. Aber andererseits hat zumindest ein bildender Künstler Brahms auf diese symbolistische Weise gehört: Max Klinger, geboren 1857, 24 Jahre nach Brahms. Er schuf 1894 einen Graphikzyklus namens „Brahmsphantasie“, dessen Bilder auf fünf Lieder und das „Schicksalslied“ Bezug nehmen. Klinger, der den Notentext in die Bilder integriert, wird als Symbolist eingeordnet, seine Bildsprache ist bei realistischen Details auf Verschlüsselung angelegt, auf wundersame und vielsagende Kombination nicht zusammengehöriger Motive. Zu den Liedern, die Klinger symbolistisch gehört hat, gehört zum Beispiel dieses:

<p>15. cpo LC 08492 555 177-2 CD 6, Track 19</p>	<p>Johannes Brahms Alte Liebe op. 72, 1 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>3'01</p>
--	--	-------------

Wir sind gewohnt, Brahms als Spätromantiker einzuordnen, und wir hören dieses Lied dann auch unwillkürlich romantisch. Dass Klinger mit seinem symbolistischen Blick hier anschließen kann, mag uns zunächst befremdlich scheinen. Aber vielleicht ist das auch nur etwas, das wir nicht mehr spontan zu hören vermögen, genauso wenig, wie wir Mozart oder Beethoven romantisch hören können - was aber einem Ludwig Tieck oder E. T. A. Hoffmann ganz selbstverständlich war. Gegen die Bezeichnung Brahms' als Spätromantiker hat der Musikphilosoph Gustav Falke gewichtige Einwände erhoben und ihn lieber als „poetischen Realisten“ bezeichnet, mit Bezug auf Schriftsteller wie Theodor Fontane, Wilhelm Raabe oder den mit Brahms befreundeten Gottfried Keller. Aber vielleicht trifft das den späten Brahms auch schon nicht mehr wirklich. Brahms war jedenfalls von Klingers Graphiken ehrlich begeistert, schickte einige Exemplare an Freundinnen und Freunde und stand auch mit Klinger in lockerem Kontakt - besuchte ihn aber immerhin in seinem Leipziger Atelier.

Das Meer ist in Klingers „Brahmsphantasie“ eines der zentralen Symbole, dessen Bedeutungen sich „in's Unendliche weiterspinnen“ ließen, wie Brahms gesagt hat. Eines der ersten Bilder zeigt im Hintergrund, durch ein Meer vom Vordergrund getrennt, ein Motiv, das direkt aus einem

anderen sehr berühmten Bild eines sehr berühmten und mit Brahms befreundeten Malers übernommen ist: „Die Toteninsel“ von Arnold Böcklin. Ist es abwegig, im es-Moll-Intermezzo mit seinem anfangs amorphen Meeresrollen eine Verbindung zu Böcklins „Toteninsel“ von 1880 zu vermuten, die bereits 1890 einen gewissen Heinrich Schulz-Beuthen, aber später auch Max Reger, Sergej Rachmaninow und andere Komponisten zu Werken angeregt hat? Jedenfalls übernimmt Brahms mit dem gestaltlos heran- und herabrollenden verminderten Septimakkord ein Motiv aus Franz Schuberts Lied „Die Stadt“, in dem wie auf Böcklins Bild zwei Menschen in einem Kahn auf einen Ort zu rudern.

<p>16. harmonia mundi LC 07045 HMC 901 931 Track 11</p>	<p>Franz Schubert Die Stadt D. 957,11, Ausschnitt Werner Güra, Tenor Christoph Berner, Klavier</p>	<p>1'00</p>
---	--	-------------

Und hier noch einmal der Anfang von Brahms' Intermezzo:

<p>17. Warner LC 02822 0190295869212 CD 5 Track 9</p>	<p>Johannes Brahms Intermezzo es-Moll op. 118,6 Nicholas Angelich, Klavier</p>	<p>0'31</p>
---	--	-------------

Brahms' ahnungsvolle Nähe zum Jugendstil wird noch deutlicher an seiner Musik für Klarinette. Er nannte das Instrument auch „Fräulein Klarinette“, was zopfig klingt, aber vermutlich Brahms' unbeholfener Ausdruck für eine Art klanglicher Erotik war, die er in dem Instrument verkörpert fand. Die schlanken Girlanden, die das Instrument hervorbringen kann, entsprechen jenen sachten Windungen, die der Jugendstil aus den zum Licht erhobenen Frauenkörpern oder im Wasser strudelnden Haaren abstrahiert hat. Versuchen wir, den ersten Satz des Klarinettenquintetts also einmal nicht als deutsche Qualitätsmusik eines alten Melancholikers zu hören. Versuchen wir lieber, uns der Körperlichkeit der einzelnen Wendungen anzuschmiegen, darauf zu achten, wieviel ornamentale Leichtigkeit eigentlich in dieser Musik steckt, die wir immer als so kontrapunktisch und schwer wahrnehmen: Schon die erste Sechzehntelkette der Violinen umspielt nur den vorangegangenen Halteton. Die Klarinette steigt in ihrem ersten Einsatz mit Akkordbrechungen auf, die dann vom Cello nachgeahmt werden. Plötzlich steckt auch sehr viel anmutiges Najadenspiel, sehr viel florales Wuchern in dieser Musik. Sharon Kam und das Jerusalem String Quartet haben anders als viele andere Ensembles eine Ahnung davon.

<p>18. HMC 902152 HARMONIA MUNDI FRANCE 07045</p>	<p>Johannes Brahms Klarinettenquintett h-Moll op. 115 1. Satz Allegro Sharon Kam, Klarinette Jerusalem String Quartet</p>	<p>13'29</p>
---	---	--------------

Der Hinweis auf Jugendstil-Einflüsse in den Figurationen des gerade gehörten ersten Satzes des Klarinettenquintetts soll nicht leugnen, dass das Klarinettenquintett am Ende ein tieftrauriges Stück ist. Dass Brahms nach dem offiziellen Abschluss seines Schaffens mit dem Zweiten Streichquintett 1891 dennoch weiterkomponiert, verdankt sich zum einen der Begeisterung für den Klarinettenisten Richard Mühlfeld - es ist aber auch der ergreifende Versuch, das geahnte „Ende der Musik“ noch etwas hinauszuzögern. Nach dem letzten Klavier-Opus veröffentlicht er seine gesammelten Volksliedsätze. Er beschließt die Sammlung nach sieben Heften zu je sieben Liedern mit dem Lied „Verstohlen geht der Mond auf“ - dessen Melodie er dem langsamen Satz seiner ersten Klaviersonate opus 1 zugrundegelegt hatte.

19. 058.574346 NAXOS 05537	Johannes Brahms Verstohlen geht der Mond auf WoO 33, 49 Alina Wunderlin, Sopran Ulrich Eisenlohr, Klavier	1'54
-------------------------------------	--	------

Natürlich platziert Brahms das Lied nicht zufällig an der letzten Stelle. An Clara Schumann schreibt er:

„Ist Dir wohl aufgefallen, dass das letzte der Lieder in meinem op. 1 vorkommt? Ist Dir auch etwas eingefallen dabei? Es sollte eigentlich was sagen, es sollte die Schlange vorstellen, die sich in den Schwanz beißt, also symbolisch sagen: die Geschichte sei nun aus, der Kreis geschlossen. Aber ich weiß, was gute Vorsätze sind und denke sie nur, sage sie nie laut. Mit dem 60. nun wäre höchste Zeit aufzuhören - auch ohne besonderen Grund!! Jedenfalls aber mache ich mir selbst nächstens ein Pläsier. Ich erwarte den Klarinettenisten Mühlfeld und werde 2 Sonaten mit ihm probieren.“

Die Musik hört nicht auf. Die Klarinettensonaten, die als op. 120 erscheinen, sind mit einer Gelassenheit komponiert wie nichts anderes. Seltsam französisch, fast impressionistisch klingen zuweilen die Harmonien, und tatsächlich scheint alle zeitweilige Dramatik nur dafür da zu sein, die Ruhe danach umso stärker zu empfinden. Im ersten Satz der Es-Dur-Sonate ist das zweite Thema als Kanon zwischen der Klarinette und dem Klavierbass gestaltet. Aber die Musik macht keinerlei Aufhebens um das kleine Kunststück.

20. BIS-SACD-1353 BIS 03240	Johannes Brahms Klarinettensonate Nr. 2 Es-Dur op. 120,2 1. Satz Allegro amabile Martin Fröst, Klarinette Oder Laura Ruiz Ferreres, Klarinette	8'00
--------------------------------------	--	------

Aber nun verdüstert sich auch Brahms' Leben. Der Kontakt mit Joachim findet nie wieder zu alter Herzlichkeit zurück. Der Freund Theodor Billroth, ebenfalls durch Brahms' Verhalten, aber auch durch eigene Depression schon seit einiger Zeit in die Ferne gerückt, stirbt 1894, im gleichen Jahr wie Hans von Bülow, der schon lange an einem Gehirntumor litt. Auch im selben Jahr stirbt Elisabeth von Herzogenberg, die er 30 Jahre früher kurz am Klavier unterrichtet hat

und auf deren Begabung und Urteilsvermögen er so viel gab, dass er ihr seine neuen Stücke schickte und auf ihre Meinung wirklich gespannt war. Als es Clara Schumann immer schlechter ging, schrieb er ihrer Tochter Marie:

„... ich muss Ihnen die ernste, herzliche Bitte aussprechen: Wenn Sie glauben, das Schlimmste erwarten zu dürfen, gönnen Sie mir ein Wort, damit ich kommen kann, die lieben Augen noch offen zu sehen, mit denen für mich sich -- so viel schließt!“

Am 20. Mai 1896 starb Clara Schumann in Frankfurt am Main, neben Joseph Joachim seine langjährigste Freundschaft und am Ende wohl doch die einzige Frau, die Brahms wirklich geliebt hat. Sie haben sich oft gestritten - zuletzt ging es um die Herausgabe von Robert Schumanns Vierter Symphonie, die Brahms in der transparenteren Erstfassung veröffentlichen wollte, Clara Schumann aber in der als op. 120 veröffentlichten Düsseldorfer Fassung, deren Instrumentation Brahms zu dick fand. Aber sie hatten mittlerweile auch Routine im Verzeihen. Als sie beerdigt wird, verpasst er den Anschlusszug nach Frankfurt, erfährt zu spät, dass die Beerdigung nach Bonn verlegt wurde. Die Trauerfeier ist vorbei, Brahms kann sich nur noch dem Trauerzug anschließen.

Als er die ersten besorgniserregenden Nachrichten aus Frankfurt empfangen hatte, kurz vor seinem 63. Geburtstag, schreibt er ein Werk, das nun wirklich dazu ausersehen war, sein letztes zu sein: Die „Vier ernsten Gesänge“ auf Worte der Heiligen Schrift. „Ernst“ heißt hier nun wirklich: hoffnungslos. Mit Bibelworten wird hier jede Jenseitshoffnung verabschiedet.

<p>21. harmonia mundi LC 07045 902174 Track 15</p>	<p>Johannes Brahms Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh op. 121, 1 Matthias Goerne, Bariton Christoph Eschenbach, Klavier</p>	<p>4'33</p>
--	--	-------------

Aber auch mit diesen Liedern war das Ende noch nicht erreicht. Nach der Rückkehr von der Trauerfeier nach Ischl komponierte Brahms noch Elf Choralvorspiele für Orgel. Die Auswahl der Choräle machen nun den explizit, dessen Namen Brahms nie aussprach: Jesus Christus. Es gibt eine Bearbeitung über „Es ist ein Ros entsprungen“, den Passionschoral „Herzliebster Jesu“, zwei Bearbeitungen von „O Haupt voll Blut und Wunden“, allerdings unter dem Titel „Herzlich tut mich verlangen“ - nach einem seligen Ende nämlich. Sterbelieder sind die meisten. Hier vielleicht sieht man Brahms nun doch beten. Herausgegeben hat er diese Stücke selbst nicht mehr, und vielleicht hat er erwogen, sie wieder zu vernichten. Mit dem letzten der elf Stücke, der zweiten Bearbeitung von „O Welt, ich muss dich lassen“, möchte ich mich von Ihnen verabschieden. In der nächsten Folge werden wir uns mit den Anregungen befassen, die spätere Komponisten von Brahms empfangen haben, ich würde mich freuen, wenn Sie wieder dabei wären! Dieses letzte Choralvorspiel nutzt die dreimanualige Orgel für immer kürzere Echos der im satten Klang vorgestellten Choralzeilen. Das Ende der Musik ist nah, indem sie immer ferner rückt und verklingt. Kaum etwas ergreifenderes gibt es als die letzten Takte in ihrer gefasst-schmerzlichen Lakonie. An der Orgel hören Sie Ulfert Smidt.

<p>22. 2301/2 THOROFON 01958</p>	<p>Johannes Brahms O Welt, ich muss dich lassen op. 122, 11 Ulfert Smidt (Orgel) Ladegast-Orgel der St. Johannis-Kirche zu Wernigerode</p>	<p>3'40</p>
--	--	-------------