

## Johannes Brahms

Eine Sendereihe von Peter Uehling

Folge 21: Die Sicht der Interpreten

Herzlich Willkommen, liebe Hörerinnen und Hörer, zur letzten Folge unserer Serie über Johannes Brahms. „Die Sicht der Interpreten“ ist sie überschrieben, und natürlich sind Frauen hier mitgemeint. Wir haben ja in dieser Serie bevorzugt neuere Aufnahmen und wenn möglich solche von mit Berlin verbundenen Musikerinnen, Musikern und Ensembles gespielt. Heute aber gestatten wir uns auch einen Rückblick in die Geschichte des Brahms-Spiels, so weit es der technische Fortschritt ermöglicht. Die erste Fotografie gelang 1826, man hätte also Beethoven, Schubert und Goethe noch fotografieren können - eine seltsam gruselige Vorstellung. Die erste Tonaufzeichnung machte Thomas Alva Edison 1878, 1888 fand er heraus, dass die Tonqualität durch Verwendung von Wachswalzen deutlich stieg. Im Oktober 1889 reiste ein gewisser Theo Wangemann im Auftrag der Edison Company nach Wien. Er traf dort auch Brahms und überredete ihn zu einer Aufnahme. Sie fand statt im Hause von Richard Albert Fellingner, dem Leiter der Wiener Siemens-Werke. Brahms war mit Fellingner gut befreundet, von seiner Frau Marie gibt es viele berühmte Fotografien des Komponisten aus seinen letzten Lebensjahren. Fellingner hatte dafür gesorgt, dass Brahms' Wohnung elektrifiziert wurde - hier war man also allem Neuen gegenüber aufgeschlossen.

Erhoffen Sie sich jedoch von diesen Aufnahmen keinen Aufschluss über Brahms' Klavierspiel. Es handelt sich eher um eine Geisterbeschwörung. Nachdem Wangemann mitgeteilt hat, dass wir im Haus der Fellingners sind, stellt sich Brahms mit Dokortitel vor und spielt den 1. Ungarischen Tanz. Nur damit Sie wissen, was hinter dem Rauschen mehr erahnen als zu hören ist.

1. DRA Frankfurt am Main 1721295	Johannes Brahms 1. Ungarischer Tanz g-Moll Johannes Brahms, Klavier	0'59
--	---	------

Es hat leider keinen Sinn, sich an dieser Aufnahme interpretationskritisch abzuarbeiten. Das ist schon 15 Jahre später anders, als Joseph Joachim 1903, als 72jähriger vor den Trichter tritt, um den gleichen Ungarischen Tanz einzuspielen.

2. Grammophon LC 02573 047907	Johannes Brahms Ungarischer Tanz g-Moll Fassung für Violine und Klavier Joseph Joachim, Violine Pianist unbekannt	3'25
--	---	------

Joseph Joachims Interpretation des ersten Ungarischen Tanzes wirkt ungemein schwerblütig, oft wie gegen einen Widerstand gespielt, vor allem den Schlusston einer Phrase erreicht er oft mit einer merklichen Verzögerung. Das ist allerdings kombiniert mit einer relativ unbekümmerten Aufweichung der punktierten Rhythmen innerhalb der Phrase. Auch das Tempo ist keinesfalls

metronomisch streng, sondern durchgängig flexibel. Wir hören etwas ähnliches im Andante der Dritten Symphonie, wenn es Willem Mengelberg dirigiert. Mengelbergs Eltern waren Deutsche, er selbst wurde 1871 in den Niederlanden geboren, wo Brahms auch gelegentlich aufgetreten war. Eine starke künstlerische Prägung aber erhielt Mengelberg von seinem Lehrer, dem Dirigenten Franz Wüllner, der ein enger Freund von Brahms war. Auch hier hören Sie die verlängerten Noten vor dem Phrasenschluss und die sehr beweglichen Tempi, die wir bei Joseph Joachim gehört haben. Nicht mehr zu hören sind allerdings die charakteristischen Portamenti, mit denen Joachim die Töne gern verbunden hat - die waren 30 Jahre später aus der Mode gekommen. Weil wir an dem Stück noch weiter demonstrieren werden, hören wir nur den Anfang der Aufnahme von Mengelberg und seinem Concertgebouw-Orchester Amsterdam von 1932.

<p>3. Decca LC 00171</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90 2. Satz Andante, Anfang Concertgebouw Orchester Ltg. Willem Mengelberg</p>	<p>2'12</p>
----------------------------------	--	-------------

So wurde Brahms also einmal gespielt, 35 Jahre nach seinem Tod. Wäre Brahms das so recht gewesen? Naturgemäß ist das kaum zu beantworten. Brahms war in jedem Falle dahinterher, eine Aufführungstradition seiner Werke zu begründen. Er dirigierte nicht jede Uraufführung, spielte auch nicht in jedem Kammermusikwerk den Klavierpart - aber er stand zur Verfügung, wenn man ihn fragte und war auch bei den Proben selbstverständlich vor Ort. Dadurch sind interessante, aber bewusst hergestellte Unterschiede zwischen den gedruckten Partituren und den Handexemplaren der von Brahms noch selbst instruierten Dirigenten entstanden. So schickte Brahms an Joachim eine Partitur der Vierten Symphonie mit folgender genereller Bemerkung:

„Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen. Sie mögen für eine erste Aufführung nützlich, ja nötig sein. Leider kommen sie dadurch oft auch in den Druck - wo sie meist nicht hingehören. Derlei Übertreibungen sind eben nur nötig, solange ein Werk dem Orchester (oder Virtuosen) fremd ist. Ich kann mir in dem Fall nicht genug tun mit Treiben und Halten, damit ungefähr der leidenschaftliche oder ruhige Ausdruck herauskommt, den ich will. Ist ein Werk einmal in Fleisch und Blut übergegangen, so darf davon, nach meiner Meinung keine Rede sein, und je weiter man davon abgeht, je unkünstlerischer finde ich den Vortrag. Ich erfahre oft genug bei meinen älteren Sachen, wie ganz ohne weiteres sich alles macht und wie überflüssig manche Bezeichnung obgedachter Art ist!“

Da steckt viel drin. Brahms traute den von ihm als „dauerhafte Musik“ entworfenen Werken eine lange Karriere im Musikleben zu, denn anders könnten sie ja nicht „in Fleisch und Blut“ übergehen. Diese anvisierte lange Rezeptionsgeschichte bringt zudem mit sich, dass jenes „Treiben und Halten“ irgendwann aus den Noten allein und ohne Anmerkungen verständlich wird - vielleicht aber auch, weil dem Hörer die Werke in „Fleisch und Blut“ übergehen und er den „leidenschaftlichen oder ruhigen Ausdruck“ nicht immer wieder in allen Extremen vorgeführt bekommen muss. Wenn wir etwa weitergehen von Mengelberg zum zwölf Jahre jüngeren Hermann

Abendroth, dann werden wir hören, dass die Tempo-Ausschläge bei Abendroth deutlich zurückgehen. Abendroth ist dabei nicht irgendwer. Vor dem Zweiten Weltkrieg Gewandhauskapellmeister, nach dem Krieg Generalmusikdirektor in Weimar und Chefdirigent des Berliner Rundfunk-Sinfonieorchesters galt Abendroth als „Furtwängler des Ostens“. Vor allem aber arbeitete Abendroth augenscheinlich mit den Partituren von Fritz Steinbach. Der wiederum war Nachfolger Hans von Bülows als Leiter der Meininger Hofkapelle und hat als solcher eng mit Brahms zusammengearbeitet - seine bezeichneten Brahms-Partituren wurden veröffentlicht, und die Interpretationen von Abendroth folgen diesen Bezeichnungen enger als die irgendeines anderen Dirigenten. Wir hören nun das Andante der Dritten Symphonie vollständig. Denn den komplexen Charakter eines verlorenen, erinnerten, ersehnten und hier und da wirklichen Idylls trifft vielleicht niemand so selbstverständlich und so schön wie Abendroth in dieser Aufnahme.

<p>4. hänssler LC 13287 PH 19000 CD 6, Track 3</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90 2. Satz Andante Czech Ltg. Hermann Abendroth</p>	<p>9'55</p>
--	--	-------------

Vielleicht kam ihnen diese Aufnahme langsamer vor als die Aufführungen, die Sie im Ohr haben, mir zumindest geht es so. Aber das ist vermutlich authentisch. Natürlich gibt es Schnelles bei Brahms, Energisches, Wütendes gar. Aber die ganz schnellen Tempi sind oft auch schon für das Folkloristische reserviert. Im Vergleich mit Beethoven, Mendelssohn oder auch Schumann verlangsamt sich Brahms' Musik insgesamt. Dafür stehen nicht nur die Allegretto-Sätze, die Brahms in den Symphonien anstelle des Scherzos oder auch nur des immerhin tänzerischen Menuetts setzt. Dafür sorgen auch die häufigen Allegro-Einschränkungen mit „moderato“ oder „non troppo“. Die Polyphonie der Mittelstimmen, also die motivische Aufladung jener Tonsatzregion, die bis Schumann hinauf meist nur begleitet, sorgt schon aus sich heraus für eine gewisse bremsende Schwere. Zudem gibt Brahms die generelle Anweisung „mit Ausdruck“ zu spielen, den Noten also Gewicht zu geben; an diese Forderung wird der Spieler durch die Anweisung „espressivo“ oft genug erinnert. Mit alldem geht Brahms mehr oder weniger parallel mit Richard Wagner, dessen Opern immer länger und deren Musik im Mittel auch immer langsamer wird, bis zum Dauer-Adagio des „Parsifal“. Dieser Hang zur langsameren Tempi gegen Ende des 19. Jahrhunderts hat auch das Bild älterer Musik beeinflusst: Die Musik von Chopin und Mendelssohn bis Bach und Händel wurde immer langsamer, auch durch immer größere Orchesterbesetzungen. Erst die sogenannte „neue Sachlichkeit“ brachte zumindest bei Mozart bereits gewisse Korrekturen an, denkt man etwa an den jungen Karajan. In den Sechzigerjahren wurden dann beschleunigte, fließende Tempi zum Signum der Zeit. Hören wir den Anfang des Andantes aus der Dritten noch einmal, jetzt von Herbert von Karajan und den Berliner Philharmonikern, aufgenommen 1964. Karajan nimmt das Tempo des Beginns ungefähr 15 Metronomziffern schneller als Abendroth, schafft also pro Minute 15 Viertel oder knapp vier Vierviertel-Takte mehr und ist dadurch zwei Minuten schneller fertig. Auch die Phrasierung ist nun exakt im Tempo, da verweilt nichts mehr auf den Enden. Nach der eben gehörten Aufnahme wirkt das geradezu ungeduldig.

<p>5. Deutsche Grammophon 00173 429765-2</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90 2. Satz Andante, Anfang Berliner Philharmoniker Ltg. Herbert von Karajan</p>	<p>2'12</p>
--	--	-------------

Ein Jahr vor dieser dem Fortschrittsgeist der Sechziger verpflichteten Aufnahme konzertierte Glenn Gould mit dem New York Philharmonic unter Leonard Bernstein. Gould bestand auf Tempi, die Bernstein so befremdeten, dass er sich vor dem Konzert ans Publikum wandte und eine Ansprache hielt - er sei nicht völlig überzeugt von Goulds breiten Tempi, glaube aber an die tiefe Einsicht seines Solisten, so dass er sich für dieses Experiment zur Verfügung stelle. Die live entstandene Aufnahme fängt in Gestalt zahlreicher Huster nicht zuletzt auch das Erkältungsgeschehen dieses 6. April 1962 ein. Aber der Dissens zwischen Bernstein und Gould wird ebenfalls überdeutlich. Wirkt das langsame Tempo im Orchestervorspiel wirklich sehr zäh, klingt es bei Gould ziemlich natürlich. Wir hören wiederum nur einen Ausschnitt vom Beginn des ersten Satzes.

<p>6. Sony Classical 06868 SK 60675</p>	<p>Johannes Brahms Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15 Glenn Gould, Klavier New York Philharmonic Ltg. Leonard Bernstein</p>	<p>3'45</p>
---	---	-------------

Ob es nun Goulds Zeitgenossen wie Artur Rubinstein oder heutige Solisten sind: Meistens wird das Stück schneller genommen, teilweise bis zu 20 Metronomziffern. Überraschenderweise aber sind es gerade Interpreten mit Erfahrung in historisch informierter Aufführungspraxis, die Goulds Tempo aufgenommen haben: Sowohl Nikolaus Harnoncourt mit Rudolf Buchbinder als Solist und dem Concertgebouw Amsterdam als auch der Hammerflügel-Sammler unter den Pianisten, Alexander Melnikov mit dem Sinfonieorchester Basel unter Ivor Bolton spielen den ersten Satz ungefähr in Goulds Tempo. Goulds Begründung war natürlich nicht historischer Art, ganz im Gegenteil:

„Nun kann man offensichtlich ein solches Werk auf zwei sehr verschiedene Weisen interpretieren. Man kann sein Drama hervorheben, die Kontraste, seine Kantigkeiten... Das ist die fashionable Art, in der heutzutage romantische Musik interpretiert wird. Als Alternative dazu kann man die Zukunft in Brahms hineinlesen. Man kann das Werk sehen, wie Schönberg es gesehen hätte; man kann den heutigen analytischen Standpunkt in es hineinlesen. Und dies ist im wesentlichen das, was ich getan habe. Ich habe diese Struktur nach Ähnlichkeiten hin ausgewertet; ich habe mich entschlossen, ihre Kontraste zu verkleinern. Die Eigentümlichkeiten meiner Interpretation lassen sich den Versuch angelegen sein, die Rolle des Solisten unterzuordnen, sie nicht zu verherrlichen - zu integrieren statt zu isolieren.“

Brahms' Konzerten wurde immer vorgeworfen, ihr Klavierpart sei schwer, aber undankbar, figurativ langweilig und frei von Effekten. Dieses Urteil zu widerlegen ist sinnlos, denn es stimmt, weil es Brahms nicht auf Effekte ankam, sondern auf den symphonischen Zusammenhang. Insofern ist Goulds Entscheidung für die Integration seines Parts unbedingt richtig - und zwar von beiden Seiten aus betrachtet: Von der Zukunft wie von der Vergangenheit her. Schließlich und endlich: Die Tempobezeichnung des Satzes lautet knapp „Maestoso“. Das schließt ein rasches Tempo ohnehin aus.

Nun hätte Brahms natürlich ein Mittel zur Verfügung gestanden, um das Tempo eindeutig zu fixieren: das Metronom. Es war zu Beethovens Zeit erfunden worden und wurde von diesem auch eifrig benutzt - allerdings in einer Weise, die bis heute Befremden erregt: Die Tempi erscheinen alle schneller als man die Stücke nehmen würde; es wurde gar bezweifelt, dass Beethovens Metronom ganz richtig ticke. Brahms dagegen hat nur ganz selten Metronomzahlen angegeben. Er kam mit dem Gerät nicht klar. Er könne alle zwei Wochen neue Zahlen liefern, hat er gesagt und hinzugefügt: wie jeder normale Mensch.

Diese ganzen Umstände führten dazu, dass Brahms' Partituren sparsam bezeichnet sind - in einer Zeit, als Strauss, Mahler oder Reger haarklein niederlegten, wie sie sich ihre Musik gespielt dachten. Bei Mahler reichen die Lautstärkenbezeichnungen von sechsfachem piano bis zu dreifachem forte - Brahms genügt die Spanne zwischen zweifachem piano bis zweifachem forte. Brahms sagte, er würde „bescheiden, aber möglichst genau und deutlich“ bezeichnen. Mahler verstand Brahms' Praxis als Kapitulation:

„Ich begreife nun vollkommen, dass Brahms die Leute seine Werke spielen ließ wie sie wollten. Er wusste, dass doch alles umsonst sei, was er ihnen sage. Es ist tieftraurige Erfahrung und Resignation, die aus dieser Tatsache spricht.“

Nein, das war es nicht. Brahms vertraute auf die Verständlichkeit seiner musikalischen Architektur, auf Interpreten, die sich diese Architektur erschließen. Wer das nicht konnte, dem war tatsächlich auch durch die genauesten Angaben nicht zu helfen. Durch seine Arbeit mit der Meininger Hofkapelle - und anderen Orchestern - war er auch bemüht, seine Interpretationsvorstellungen quasi mündlich weiterzugeben und zu etablieren. Dabei kam die eher kleine Besetzung in Meiningen mit etwa 49 Musikern ihm natürlich entgegen: Hier war jeder Musiker einzeln gefragt. In den von Mahler verlangten Riesenbesetzungen mit allein schon über 60 Streichern und einer etwa doppelt so großen Bläserbesetzung wie im Brahms-Orchester schien dagegen auch ein passiveres Verhalten möglich, das man heute „Dienstmentalität“ nennt und dem Mahler verständlicherweise opponierte.

Wir haben es angedeutet: Die Traditionskette der Brahms-Interpretation ist nicht lückenlos, aber beeindruckend: Begründet von ihm selbst, Hans von Bülow, Joseph Joachim, Fritz Steinbach und anderen setzt sie sich durch Lehrer-Schüler-Verhältnisse fort. So wie hier:

<p>7. CAPRICCIO 08748 10427</p>	<p>Johannes Brahms Streichquintett Nr. 2 G-Dur op. 111 3. Satz Un poco allegretto Camerata Salzburg Ltg. Sandor Végh</p>	<p>5'47</p>
---	--	-------------

Die Camerata Salzburg spielte den dritten Satz aus dem Zweiten Streichquintett, geleitet wurde sie von Sandor Végh, einem Schüler Jenő Hubays, der 1888 mit Brahms am Klavier die dritte Violinsonate uraufgeführt und auch später immer wieder mit ihm musiziert hat. Gewiss, Végh war schon 80 Jahre alt, als diese Aufnahme entstand, eine direkte Prägung wird sich durch eigene Erfahrungen modifiziert haben. Aber diese ungeheuer liebevolle Gestaltung der Mittelstimmen, die alle daran mitwirken, die Melodie zu phrasieren und trotz der sprechenden Details dem Stück den großen Bogen zu bewahren, das alles klingt nach etwas, das Brahms unbedingt gefallen haben müsste. Dafür ist bei Végh das Tempo weitgehend stabil, direkt auffällig ist nur die dreimalige Beschleunigung des Ausbruchs kurz vor Schluss des Mollteils.

Das flexible, oder wie Brahms sagte: „elastische“ Tempo verliert sich in der Entwicklung des Brahms-Spiels als erstes, zumindest werden seine Ausschläge immer geringer.

Gehen wir einmal auf eine kleine Zeitreise durch den ersten Satz des Klavierquartetts g-Moll op. 25. In der letzten Folge haben wir den zweiten Satz in der Instrumentation von Arnold Schönberg gehört, der seine Bearbeitung unter anderem damit rechtfertigte, dass die Pianisten immer zu laut spielten und man die Streicher darunter nicht hören könne. Diesen Fehler begehen die hier antretenden Pianisten nicht mehr. Sie integrieren sich musterhaft ins Ganze und treten zurück, wenn die Streicher die Hauptsache spielen. Zunächst hören wir Rudolf Serkin und das Busch-Quartett, aufgenommen 1949, mit der Exposition, der Themenvorstellung, die in diesem Stück ungewöhnlich lang ist. Das Tempo ist sehr wohl flexibel, der Spielraum jedoch ist gar nicht mal so groß - ich habe nachgemessen: Kurze Übergänge ausgenommen liegt er bei ungefähr zehn sehr allmählich ineinander übergehenden Metronomziffern.

<p>8. EMI Classic LC 06646 5 65190 2 Track 5</p>	<p>Johannes Brahms Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25 1. Satz Allegro, Exposition Rudolf Serkin, Klavier Busch Quartett</p>	<p>4'05</p>
--	--	-------------

1967, 18 Jahre später als diese ungemein sprechende Interpretation nahm Artur Rubinstein das Stück mit dem Guarneri Quartett auf. Hier ist das Tempo noch strikter, die Differenzen liegen bei etwa acht Metronomziffern. Klanglich fällt eine Neigung zur Glätte und flacheren Phrasierung in größeren Einheiten auf - es spricht nicht mehr so deutlich, es klingt vor allem. Wir hören die Durchführung des ersten Satzes, in der die Themen in engere Beziehung zueinander geraten und in Motive zerlegt werden.

<p>9. RCA Victor LC 00361 GD85677 Track 1</p>	<p>Johannes Brahms Klavierquartett Nr. 1 g-Moll Satz Allegro, Durchführung Artur Rubinstein, Klavier Guarneri Quartett</p>	<p>3'37</p>
---	--	-------------

Zur Zeit dieser Aufnahme, 1967, waren die Interpreten der folgenden und letzten Aufnahme noch nicht geboren, ausgenommen der Bratschist Gérard Caussé. Am Klavier sitzt Nicholas Angelich, die Brüder Renaud und Gautier Capuçon spielen Violine und Cello. Obwohl 40 Jahre nach der letzten Aufnahme, 2007, entstanden, haben diese Musiker den größten Mut zum flexiblen Tempo und nehmen eine mit „tranquillo“ - „ruhig“ - überschriebene Passage plötzlich rund sechzehn Metronomziffern langsamer als den Großteil des Satzes. Wir hören die Reprise des ersten Satzes des Klavierquartetts g-Moll.

<p>10. Warner LC 02822 0190295869212 CD 9, Track 1</p>	<p>Johannes Brahms Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25 Satz Allegro, Reprise Nicholas Angelich, Klavier Renaud Capuçon, Violine Gérard Caussé, Viola Gautier Capuçon, Violoncello</p>	<p>5'25</p>
--	---	-------------

Diese Aufnahme mit Nicholas Angelich am Klavier dauert rund eine Minute länger als die mit Artur Rubinstein - das ist bei einem langen Stück mittelauffällig. Sie addieren sich durch die langsamer genommenen Passagen und intensiv ausgekostete Übergänge.

Brahms wusste als Dirigent alter Musik wie auch als Komponist, der seine Werke bis zu 40 Jahre lang in ihrer öffentlichen Wirksamkeit verfolgen konnte, um die Dynamik der Geschichte. Während Mahler durch Überbezeichnung seiner Partituren seine eigene Interpretation ein für allemal festlegen wollte, wusste Brahms, dass auf diese Weise auch Dinge fixiert werden, die außer Mode kommen können und das Verständnis eines Textes eher behindern als befördern - wir würden uns über ein Schiller-Drama im Vortragsstil der Gründerzeit vermutlich auch sehr wundern, so wie sich das Publikum der Gründerzeit gewundert hätte, wenn es Schillers eigene Zeitgenossen beim Deklamieren seiner Stücke hätte belauschen können. Das zeigt nicht nur, dass der Text einer Komposition dann doch mehr ist als eine Aufführungsanweisung. Es mahnt auch zur Vorsicht bei der Beurteilung einer Interpretation, die Dinge anders macht als gewohnt. Leonard Bernstein hatte angesichts der von seinen stark abweichenden Vorstellungen Glenn Goulds die Größe, seine Verwunderung kundzugeben, ohne sie zu verabsolutieren.

So könnte man nun einerseits sagen: Nicholas Angelich realisiert mit seinen langsamen Tempi ein Stück historische Aufführungspraxis. Tatsächlich hat die ja bei Brahms praktisch keine Erkenntnisse gebracht. Hat sie für Barock und Klassik eine Revolution des Hörens in Gang gesetzt, die zum weitgehenden Rückzug der Symphonieorchester aus diesem Repertoire führte, hat sie bei Brahms lediglich mit weniger vibrato gespielt. Das ist zu wenig, um die Hörgewohnheiten

umzustürzen. Im Gegenteil mangelt es Roger Norrington oder John Eliot Gardiner in ihrer Orientierung an Barock und Klassik, in ihrer insgesamt klassizistischen Orientierung daran, das bei Brahms geforderte „elastische Tempo“ zu realisieren. In unserem Andante aus der Dritten Symphonie bleiben sie strikter im Tempo als selbst Karajan. So wird man Nicholas Angelich weniger eine historische Informiertheit nach Lehrbuch unterstellen wollen als ihm zugute halten, dass er wie Gould tief in die Noten geschaut hat und daraus seine Schlüsse aufs Tempo gezogen hat. Mehr noch: Dieser Pianist, der vor zwei Jahren mit nur 51 Jahren gestorben ist, hat seine überragenden manuellen Fähigkeiten ohnehin selten für erstaunliche Geläufigkeiten genutzt, sondern stets für eine klangliche Tiefenschärfe und eine Genauigkeit der Artikulation, die zu ihrer Wirkung Zeit braucht, die sich Angelich auch nahm: Auch Rachmaninow oder Prokofjew spielte Angelich selbstbewusst langsamer als die meisten Pianisten. Brahms allerdings war einer seiner zentralen Komponisten, den er solistisch, kammermusikalisch und als Konzert-Solist viel spielte und aufnahm - seiner intensiven Beschäftigung mit Brahms lag wohl eine innere Verwandtschaft zugrunde.

Wir sind zwanglos von Dirigenten zu Pianisten gelangt. Will man sich anschauen, wie Musiker zu Brahms stehen, liegt das nahe. Brahms war selbst Pianist - und froh als er nach dem Violinkonzert wieder ein Klavierkonzert schrieb, für ein Instrument, auf das er sich „ganz und gar“ verstand. Wegen Brahms besonderer Grifftechnik - oft schreibt er Oktaven, innerhalb derer noch eine Terz oder Sexte liegt - sagte der Komponist Wolfgang Rihm, der Brahms-spielende Pianist würde durch diesen Griff gewissermaßen physisch selbst zu Brahms. Zudem ist der Interpret seiner Klaviermusik vollkommen unbeschränkt in seiner Auffassung dieser Musik, er muss sich nicht wie Glenn Gould mit einem Dirigenten auseinandersetzen, der seine Auffassung nicht teilt und auch nicht mit Kammermusikpartnern, die auch ihre eigenen Vorstellungen einbringen wollen.

Schauen wir also zum Schluss dieser Folge auf einige Pianistinnen und Pianisten, die sich in den letzten Jahren mit Brahms hervorgetan haben. Den typischen Brahms-Spieler gibt es dabei nicht. Man würde ihn zunächst kaum unter Chopin- und Liszt-Interpreten, sondern eher unter den Sonaten-Spielern wie Artur Schnabel, Alfred Brendel oder András Schiff vermuten - aber dort: Fast durchweg diskografische Fehlanzeige. Auch andere große, durchaus intellektuelle Pianisten wie Maurizio Pollini wie Krystian Zimerman haben zwar Brahms' Konzerte, aber erstaunlicherweise nie seine Solowerke aufgenommen. Bei den jungen Superhelden des internationalen Klavierspiels, heißen sie nun Lang Lang, Daniil Trifonov oder Yuja Wang, finden wir fast erwartungsgemäß nur ganz ausnahmsweise einen Brahms; Lang Lang hat das erste Klavierkonzert gespielt, Trifonov Matthias Goerne bei Liedern begleitet, Yuja Wang hat natürlich das virtuoseste Klavierwerk, die Paganini-Variationen, im Repertoire. Ansonsten bietet Brahms wohl nicht genug Applaus-Zunder für diese Übervirtuosen.

Aber es gibt auch Ausnahmen. Die erste ist der 1997 geborene Alexandre Kantorow, der erste Franzose, der den Tschaikowsky-Wettbewerb gewonnen hat. Kantorow hat ein großes Faible für den frühen Brahms. Er hat die drei Klaviersonaten eingespielt - wir haben in den ersten Folgen dieser Serie seine Interpretation der dritten in f-Moll gesendet - und die Balladen op. 10. Wir hören ein ungeheuer klar konturiertes, durchsichtiges, helles Klavierspiel, das sich etwa in der zweiten

Ballade alle denkbaren Freiheiten herausnimmt - eine fantasievoll-überraschende Brahms-Deutung.

<p>11. BIS LC 03240 BIS-2600</p>	<p>Johannes Brahms Balladen op. 10 Nr. 2 Andante Alexandre Kantorow, Klavier</p>	<p>6'53</p>
--	--	-------------

Ein anderer, international gesuchter Virtuose extremen Formats ist der 1972 geborene Arcadi Volodos, der nach seinen Sturm- und Drang-Jahren zu einem Interpreten von einsamem Rang geworden ist. Er veröffentlichte 2017 eine CD mit späten Klavierwerke - und anders als Kantorow geht er diese Musik nicht vom Charakter an, sondern vom Klang. So klingt das Intermezzo A-Dur aus den Sechs Klavierstücken wesentlich dunkler, vielleicht traditioneller - aber die paradoxe Gleichzeitigkeit von Intensität und Gelassenheit macht daraus dennoch eine ganz und gar gegenwärtige Interpretation.

<p>12. Sony Classical LC 06868 88875130192</p>	<p>Johannes Brahms Sechs Klavierstücke op. 118 Nr. 2 Intermezzo A-Dur Arcadi Volodos</p>	<p>6'17</p>
--	--	-------------

Eine gegenwärtige Interpretation habe ich diese Aufnahme des A-Dur-Intermezzos op. 118,2 von Arcadi Volodos genannt - „gegenwärtig“ im Sinne von „raumgreifend“ oder „den Hörer erfüllend“. Mit Kantorow und Volodos liegt gewissermaßen die gesamte weite Spanne des heutigen Brahms-Spiels vor uns. Dabei ist beiden Interpreten das „elastische Tempo“ selbstverständlich, bei dem es nicht nur um das ohnehin als „musikalisch“ geltende Nachgeben bei Übergängen geht, sondern durchaus auch um das Anziehen in Sequenzen oder Wiederholungen.

Nun dürfen Sie indes angesichts des eher misogynen Temperaments des Komponisten nicht denken, dass sich Pianistinnen nicht für Brahms interessieren, das ist überhaupt nicht der Fall. Immer wieder habe ich aus der Aufnahme der Händel-Variationen von Annika Treutler Beispiele gegeben, und sie ist beileibe nicht die einzige Brahms-Interpreten: Anna Vinnitskaya ist das Beispiel einer ganz und gar seriösen, in der virtuosesten russischen Literatur beschlagenen Interpreten, die sich natürlich auch mit Brahms befasst. Ihre 2016 aufgezeichnete Interpretation des Intermezzos e-Moll aus den Fantasien op. 116 ist verglichen mit den beiden vorangegangenen vielleicht weniger auffällig. Aber dieses Andante con grazia ed intimissimo sentimento, das die eigenartigsten Dissonanzen aufweist, ist gewissermaßen eine erstickte Musik, die vor jedem Höhepunkt wieder abbiegt, man wird das eher diskret als extrovertiert spielen. Auch der Mittelteil, in seiner Wiegenlied-Bewegung scheinbar ein Ruhepunkt, ist von chromatischen Nebentönen gestört - und so bleibt Vinnitskaya auch unablässig in Bewegung.

<p>13. Alpha LC 00516 231</p>	<p>Johannes Brahms Fantasien op. 116 Nr. 5 Intermezzo e-Moll Anna Vinnitskaya, Klavier</p>	<p>2'56</p>
---	--	-------------

Ist die 1983 geborene und in Deutschland lebende Anna Vinnitskaya durch und durch Pianistin russischer Prägung, so ist Sophie-Mayuko Vetter, Jahrgang 1978, an Vielseitigkeit kaum zu überbieten. Von einer Vergangenheit als Obertonsängerin abgesehen spielt sie neben dem Flügel auch historische Tasteninstrumente und zudem schwierigste neue Musik. Ihr Brahms ist sowohl vorbildlich im elastischen Tempo, als auch hellwach für die kontrapunktischen Spezialitäten des Intermezzos f-Moll aus op. 118. Bei alledem gönnt sie sich aber auch eine virtuose Spontaneität, die ihre Brahms-Einspielung zu einem echten Geheimtipp macht.

<p>14. hänssler Classic LC 06047 98.048</p>	<p>Johannes Brahms Sechs Klavierstücke op. 118 Nr. 4 Intermezzo f-Moll Sophie Mayuko-Vetter, Klavier</p>	<p>2'58</p>
---	--	-------------

Die jüngste Aufnahme, die wir in dieser Serie spielen können, ist von Igor Levit und stammt von 2022. Levit hat einen Hang zum großen Projekt, und so ist auch die Gesamteinspielung aller späten Brahms-Stücke von op. 116 bis op. 119 nur ein Drittel des Gesamtpakets, das außerdem noch beide Klavierkonzerte umfasst. Levits Brahmsspiel ist wie das von Kantorow eher ein helles, durchsichtiges. Zudem hat Levit einen sicheren Griff für polyphone Strukturen, die er unaufdringlich abbildet. Das zweite Intermezzo in E-Dur aus op. 116 sieht zunächst wie ein vierstimmiger Choral aus mit der Melodie in der Oberstimme. Im „Tenor“ dieses Choralsatzes jedoch fällt mit dem zweiten Akkord eine chromatische Gegenstimme auf, die mit der Oberstimme charmant dissoniert. Levit arbeitet beide Stimmen ausdrucksvoll heraus. Anders als Kantorow und die meisten Brahms-Interpreten bleibt Levit allerdings bis auf die Schlüsse der Formteile ziemlich strikt im Tempo: Seine Phrasierung ist an sich schon ausdrucksvoll genug, dass er sich das leisten kann.

<p>15. Sony Classical LC 06868 11881086</p>	<p>Johannes Brahms Fantasien op. 117 Nr. 6 Intermezzo E-Dur Igor Levit, Klavier</p>	<p>3'46</p>
---	---	-------------

Auf einem anderen Niveau persönlicher Betroffenheit allerdings spielt Dina Ugorskaja, die 2019 mit 46 Jahren nach langer schwerer Krankheit starb. Eine ihrer letzten Aufnahmen galt Brahms' Erstem Klavierkonzert und den Drei Intermezzi op. 117. Wir hören das letzte der Stücke in cis-Moll. Schon das Tempo ist in seiner Langsamkeit fast erschreckend, dann beeindruckt aber auch die Genauigkeit, mit der sie die polyphonen Schichten auseinanderhält, dem Bass eigenes dynamisches Leben gibt, die Wiederholungen des Mittelteils zu einem Prozess gestaltet. Dina Ugorskaja war eine in ihrer Intelligenz und manuellen Kompetenz sträflich unterschätzte Pianistin

- und auch das verleiht ihrer Interpretation eine Schmerzlichkeit, die das Stück zu einem Monument erhebt.

<p>16. CAvi-music LC 15080 8553217</p>	<p>Johannes Brahms Drei Intermezzi op. 117 Nr. 3 Intermezzo cis-Moll Dina Ugorskaja, Klavier</p>	<p>7'25</p>
--	--	-------------

Nach diesem Stück gibt es eigentlich nichts mehr zu sagen. Nur möchte ich Sie so hoffnungslos nicht aus dieser Folge und dieser Serie entlassen. Zum Abschied hören wir eines der schönsten Stücke, die Brahms geschrieben hat und das Sie vielleicht schon vermisst haben: den langsamen Satz des Zweiten Klavierkonzerts. Allerdings ist auch der Interpret dieser Aufnahme 2022 viel zu früh gestorben: Lars Vogt. Auch er nahm schon schwer krank Brahms' letzte Klavierstücke auf.

„Mir ist wieder klar geworden, wie unglaublich Brahms trösten kann. Ausgerechnet der, der keine Kinder hat, schreibt als langsame Sätze ein wunderschönes Wiegenlied nach dem anderen. Wenn ich an Brahms denke, dann zunächst an all die dunklen Farben bei ihm, und wenn er dann in dieses zart fragile Dur geht, fast ins Süßliche, das ist wie der Blick auf Kinder. Es ist dieser Blick aufs Kindsein, der dann aber meistens im Mittelteil aus der erwachsenen Perspektive erzählt wird. Der Erzähler sagt: ‚Du hast noch viel an Leid und Traurigkeit vor dir, aber für jetzt schlaf einfach ein‘, dann findet es wieder ins Wiegenlied zurück.“

Das sagte Lars Vogt eineinhalb Jahre vor seinem Tod in einem Interview mit dem Online-Magazin VAN, als ihm die Ärzte die „lebensbegrenzende“ Dramatik seiner Erkrankung bewusst gemacht hatten. Das Zweite Klavierkonzert nahm Vogt 2020 auf, bevor er von seiner Erkrankung wusste. Aber auch hier ist das Andante ein Wiegenlied - Brahms verwendete die im Cello gespielte Melodie in ähnlicher Form auch für das Lied „Immer leiser wird mein Schlummer“, den Gesang einer sterbenden Frau, die ihrem Geliebten ein letztes „Komme bald“ zuruft.

<p>17. cpo LC 08492 555 177-2 CD 8, Track 19</p>	<p>Johannes Brahms Immer leiser wird mein Schlummer op. 105, 2 Juliane Banse, Sopran Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>2'59</p>
--	--	-------------

Juliane Banse sang zur Begleitung von Helmut Deutsch „Immer leiser wird mein Schlummer“, eines der großen, späten Brahms-Lieder, das vermutlich erst nach dem Klavierkonzert entstand. Dennoch wird man seinen Text nicht vergessen können, wenn die Melodie gleich im Cello anklingt. Lars Vogt wird begleitet von der Royal Northern Sinfonia, einem Kammerorchester, das er auch einige Jahre als Dirigent geleitet hat. Vermutlich ist es die leichtfüßigste, schlankste Aufführung dieses Satzes - und damit auch weit entfernt von dem, was wir Brahms-Klang nennen. Aber zugleich ist es auch die zärtlichste Interpretation, die man sich denken kann - und eröffnet damit eine weitere Möglichkeit, wie Brahms zum Klingen und Sprechen gebracht werden kann.

Die Brahms-Interpretation, das kann man abschließend sagen, ist ein unabgeschlossenes Kapitel. Sie ist so vielfältig, so reich an Facetten und Nuancen wie die Musik selbst und zeigt deren ungebrochene Lebendigkeit jenseits einer historischen Normierung. Jeder bringt eine andere Seite an ihr zum Klingen, und jedem Hörer gibt sie etwas anderes.

Damit sei es nun genug. Ich hoffe, ich konnte Ihnen etwas über Brahms erzählen, was Sie noch nicht wussten, und Sie für einen Komponisten begeistern, der in seiner Größe, Tiefe und Widersprüchlichkeit zu jenen Gestalten der Musik gehört, mit denen man sich gleich Bach, Mozart oder Wagner endlos beschäftigen kann. Ich schließe daher durchaus mit dem Gefühl, vieles in diesen 21 Folgen nicht gesagt zu haben, vieles nicht gespielt zu haben, das es noch wert gewesen wäre, erzählt und gespielt zu werden. Aber wie sagte schon der junge Brahms: In seinen Briefen laufe alles in Gedankenstriche aus - - Und so ist es auch hier. Ich wünsche Ihnen alles Gute - und wie immer noch einen schönen Nachmittag.

<p>18. Ondine LC 03572 ODE 1346-2</p>	<p>Johannes Brahms Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83 3. Satz Andante Lars Vogt, Klavier und Leitung Royal Northern Sinfonia</p>	<p>10'31</p>
---	---	--------------