

Vom Anfangen und Aufhören

Die Brahms-Symphonien, dirigiert von Philippe Jordan

Ihre letzte gemeinsame Saison beginnen Philippe Jordan und die Wiener Symphoniker im Musikverein mit einer zyklischen Aufführung der Symphonien von Johannes Brahms: Schlaglichter auf vier einzigartige Werke, deren Modernität sich aus der Vergangenheit entwickelt und die Zeiten überdauert.

Das Anfangen war schwer für den Symphoniker Johannes Brahms. Aber schon dem jungen Komponisten war plötzlich alles schwer geworden. Das enthusiastische Lob Robert Schumanns, geäußert 1853 in dessen letztem Aufsatz für die „Neue Zeitschrift für Musik“ und bis heute unablässig und oft ohne Nachdenken zitiert, verwandelte sich für den zwanzigjährigen Hamburger Jüngling in eine künstlerische Hypothek. Erschien er dem wenige Monate später in die psychische Krise stürzenden Schumann als fertiges Originalgenie, also jemand „wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion“ entsprungen, der „aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte“ und Sonaten spielte, die „mehr verschleierte Symphonien“ zu sein schienen, war dem bedauernswerten Brahms in Wirklichkeit quälend lange Zeit schleierhaft, wie denn eine gültige Symphonie auszusehen und zu klingen habe. Gleichsam über Nacht stand er im Rampenlicht, fühlte enormen Druck auf sich lasten und wurde von Versagensängsten geplagt.

Inspiration und Transpiration

Vielleicht war es ein Echo darauf, dass sich Brahms zeitlebens viel mehr auf die „Arbeit“, die „Gedankenarbeit“ am musikalischen Material konzentrieren sollte, wie er es selbst nannte, statt einer trügerischen Inspirationsästhetik zu vertrauen. Die überließ er getrost den von ihm verachteten „Neudeutschen“ rund um Franz Liszt, welchen er zwar menschlich, nicht aber musikalisch hoch schätzte – im Gegensatz zu Wagner, dessen Musik er über alle persönlichen Anfeindungen ihres Schöpfers hinweg aus gewisser Distanz bewunderte, den er jedoch persönlich nicht ertragen konnte. „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, das heißt, dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies ‚Geschenk‘ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen“, schrieb er einmal seinem Freund Joseph Joachim. Zugleich hat er so rigoros wie kaum ein anderer Komponist alle Anstrengungen unternommen, diese Arbeit dem Blick der Öffentlichkeit wie der Nachwelt zu entziehen, sich nicht in die Lieder blicken zu lassen: Briefe, Skizzenmaterial, Einzelsätze, ja komplette Werke hat er vernichtet.

Der janusköpfige Komponist

Brahms lag es fern, sich etwa wie der junge Beethoven mittels kühner Übertreibungen und Zuspitzungen von seinem Lehrer Joseph Haydn abzugrenzen und ihn wenn schon nicht innerlich zu übertreffen, dann doch äußerlich zu überbieten: „Das war ein Ker!“, schwärmte er einmal über Haydn. „Wie miserabel sind wir gegen sowas!“ Brahms wollte nicht um jeden Preis modern und fortschrittlich sein und die Zukunft nach seinem Willen formen, sondern er strebte ganz im Gegenteil danach, vor den großen Meistern der Vergangenheit und ihren Werken bestehen zu können. „Im Verhältnis zur heutigen Musik“, urteilte er über die Arien von Bachs h-Moll-Messe, „sind sie unendlich höher stehend, denn unsere Kunst ist doch gar so ärmlich und jämmerlich.“ Er war ein begeisterter Subskribent der Bach-Gesamtausgabe, arbeitete selbst an den Mozart- und Schubert-Gesamtausgaben mit und edierte viele weitere Werke. Gerade seine intime Kenntnis der Musik vergangener Epochen forderte seine „Gedankenarbeit“ heraus: In die alten Formen lediglich neue Melodien und Harmonien zu gießen kam für ihn nicht in Frage – und das mit Weitsicht: Die, die es in den Jahren zwischen Schumann und Brahms' Erster getan haben, sind heute ebenso vergessen wie die allermeisten von Liszts Symphonischen Dichtungen. Allein den Typus des Scherzo hat Brahms für jede seiner Symphonien neu gedacht und erfunden.

Wie Brahms anfängt

Das Anfangen, das Brahms gerade bei seiner Ersten so gequält hat, deren langwierige Entstehungsgeschichte sich von 1862 bis 1876 erstreckte, also bis in sein 44. Lebensjahr (und zugleich das Jahr der ersten Bayreuther Festspiele mit dem „Ring des Nibelungen“!), dieses Problem sollte er von der äußeren kompositorischen Schwierigkeit ins Werk selbst überführen, es dort zum Problem im Sinne eines musikalisch verhandelten Gegenstandes machen – und zwar in allen seinen Symphonien. Der 1862 fertiggestellte Kopfsatz der Ersten, ein Allegro im Sechachteltakt, beginnt mit vier energischen Einleitungstakten, einer Kadenz, in der chromatische Bläserterzen auseinanderstreben, bevor die Streicher mit dem fiebrigen Hauptthema beginnen. Doch diese knappe Hinführung genügt dem Komponisten letztlich nicht: Erst spät im Schaffensprozess stellt er dem Allegro noch die berühmte langsame Einleitung mit den insistierenden Paukenschlägen voran, in denen das Publikum gerne jenen „Riesen“ erkennen wollte, den Brahms „hinter sich marschieren“ hörte, nämlich Beethoven. Doch in Wahrheit präsentiert Brahms hier, als würde es in einer chromatisch trüben Ursuppe treiben, sein späteres Themenmaterial in seinen Vorformen, die sich dann für den Hörer logisch ins Allegro hin entfalten – ein Paradebeispiel für die „entwickelnde Variation“, die später Schönberg an Brahms so schätzen sollte.

Symphonische Umkehrungen

Die Zweite Symphonie, sogleich nach Vollendung der Ersten begonnen und innerhalb weniger Monate 1877 zu Papier gebracht, könnte bei einem minderen Geist ganz simpel mit der pastoralen Hornmelodie anheben, die das Hauptthema des Kopfsatzes bildet. Doch Brahms lässt sie erst in Takt zwei einsetzen und komponiert einen Beginn vor dem Beginn, indem er eine charakteristische Wechselnote in den Streicherbässen davorschaltet – und plötzlich ist alles anders: Nicht nur treten die Viertakter des Basses gegenüber dem Bläserthema um einen Takt verschoben auf, nein, diese unscheinbare Wechselnote mit fallender Quart entpuppt sich als die Keimzelle der maßgeblichen Themen der ganzen Symphonie. Die sechs Jahre später entstandene Dritte Symphonie hingegen betritt man durch ein mächtiges Portal aus Bläserakkorden, die bereits die hochdramatische Innenspannung des Werks zwischen Dur und Moll, Kampf, Resignation und Verflüchtigung in sich tragen. Beinahe überflüssig zu erwähnen, dass sich die Anfangsakkorde schon im ersten Satz beim Eintritt in die Reprise geweitet haben – und dass sie als subtil in die Entwicklungen hineinverwobenes Motto auch in den folgenden Sätzen präsent bleiben. Denn die bestürzende Dramatik der Dritten erwächst aus der Radikalität, mit der Brahms seine beziehungsreichen Themen umdeutet und vom Ausdrucksgehalt her immer wieder in ihr Gegenteil verkehrt. Das gilt auch für die ganze Symphonie: Der trotzige Heroismus des Beginns erringt keinen finalen Sieg, sondern verdämmert, erlischt in einem radikalen, wenn auch verklärten Rückzug.

Verschleierungstaktik

Dennoch sollte auf diesen prononcierten Abschied bald darauf die Vierte folgen: Die paarweise Entstehung seiner Symphonien ist auffällig und erinnert an ähnliche Konstellationen bei Beethoven, der gerne parallel an gegensätzlichen Stücken arbeitete. Faszinierend, dass auch die Vierte das Problem des Anfangens in sich trägt – nur dass Brahms bei diesem seinem letzten Beitrag zur Gattung den umgekehrten Lösungsweg beschreitet wie bei seinem Erstling. Denn hier streicht er die später hinzugefügten einleitenden vier Bläserakte wieder, kommt also doch gleich ohne Umschweife zur Sache: zu einem Thema, gebildet aus einer Folge von abwechselnd melancholisch seufzenden Terzen und sehnsüchtigen Sexten. Es entpuppt sich strukturell als Kette von sieben fallenden Terzen, die alle Töne der e-Moll-Tonleiter umfasst – Teil einer Gedankenarbeit, die Brahms hier, wie schon in der Dritten, auf geradezu radikale Weise zuspitzt. In einer Fülle von verwandtem Material trägt das üblicherweise markante Hauptthema die Züge eines lyrischen Seitenthemas, während alles scharf Geschnittene vorerst in Nebengedanken ausgelagert auftritt. Gerade die Eliminierung der Bläserleinleitung erlaubt ihm zudem einen doppelten Coup in der Verschleierung der Formteile. Bisher hatte Brahms in jedem Kopfsatz die Wiederholung der Exposition verlangt, nun aber fingiert er eine solche acht Takte lang, bis sich der Hörer plötzlich unvermittelt in der Durchführung wiederfindet. Und den Eintritt der Reprise versteckt er ähnlich, indem er die Anfangstöne des Hauptthemas extrem

dehnt und durchführungsartig jene Akkordzerlegungen darunterlegt, die schon in der Exposition ihre mysteriöse Aura verbreitet hatten: Aber in diesem Satz ist längst ohnehin alles Durchführung.

Wie Brahms aufhört

Neben dem Anfangen war sich Brahms freilich auch des Problems des Aufhörens bewusst wie kaum jemand sonst. Ein im wahrsten Sinne schlüssiges Finale galt es jeweils zu finden, das den Hörer nicht bloß bei guter Laune entlässt wie in früheren Zeiten, sondern konsequent zu Ende führt, was die vorangegangenen Sätze behandelt haben. Brahms findet es in der Vierten, indem er kreativ in die Vergangenheit zurückklauscht – und eine monumentale Passacaglia schreibt. Deren Thema geht auf den Schlusschor aus Bachs Kantate „Nach dir, o Herr, verlangst mich“ zurück, wobei Brahms sich das Modell von anno dazumal allerdings mit rhythmischen Änderungen und charakteristischen chromatischen Zusätzen ganz nach seinen Ideen zurichtet. Die barocke Form ständiger, bei Brahms aber logisch fortschreitender Variationen über dieses Choralthema wächst sich aus zu einer Art „Super-Symphonie“, die Charakteristika des Sonatenhauptsatzes und der mehrsätzigen symphonischen Anlage in sich aufsaugt. Choralthemen waren in den Symphonien aber schon früher präsent: Im Finale der Ersten hatten nach dem Durchbruch von c-Moll nach C-Dur Alphornruf und Posaunenchoral gemeinsam den Sieg des Lichtes über die Finsternis besiegelt – ein Zusammenwirken aus Natur- und Religionssymbolik, die den Satz viel näher der „Pastorale“ zur Seite stellt als der in diesem Zusammenhang viel zitierten Neunten Beethovens. Auch in der Dritten trat ein im Andante eingeführter Choral im Finale wieder auf, um dort zuletzt den feierlichen Abgesang des Schlusses einzubegleiten. Mag der Protestant Brahms in Fragen der Religion ganz persönliche, liberal-skeptische Ansichten gehabt haben, an Bach hat er jedenfalls unerschütterlich geglaubt.

Aufhören mit Brahms

Bach, Beethoven, Bruckner, Berlioz: Nach den Schwerpunkten der vergangene Jahre hat sich Philippe Jordan in seiner letzten Saison als Chefdirigent der Wiener Symphoniker nun mit Brahms ein weiteres „großes B“ zum Zentrum erkoren – und das nach einer ganz bewusst gewählten Brahms-Abstinenz in dieser so erfolgreichen, international gefeierten Zusammenarbeit, für Jordan selbst „die bisher glücklichste Zeit meiner Laufbahn“: Er wechselt bekanntlich im September 2020 als Musikdirektor an die Wiener Staatsoper. Von keinerlei Routine überschattet, aber auf Basis der reichen Erfahrung des Klangkörpers sowie der gewiss wieder detailversessen-peniblen und zugleich aufs große Ganze zielenden Probenarbeit des Dirigenten, versprechen deshalb die Aufführungen der Brahms-Symphonien im Musikverein nach der sommerlichen „Generalprobe“ bei den Bregenzer Festspielen aufregende neue Wege, die Gedankenarbeit des Komponisten in klingende Emotion zu verwandeln. Damit das Aufhören mit Brahms zu einem Aufhorchen führt.

Walter Weidringer

Mag. Walter Weidringer lebt als Musikwissenschaftler, freier Musikpublizist und Kritiker (Die Presse) in Wien.