

Von und über Brahms hinweg

Feininger-Trio, 22.1. 2020

„Gewiß, keiner schreibt mehr die lastenden Sexten über nachschlagenden Triolen; wenige die treulichen Reprisen (...) und der Brahmsische 'Ton', die mühsam gelöste Stummheit, das schwere Atemholen eines gleichsam unablässigen Alterns der Musik, wird als Nachahmung kenntlich, wann immer ihn einer versuchte – eben, weil er so tief dem Brahmsischen Ursprung, und das sagt zugleich: seiner Verfahrensweise, verschwistert ist.“¹ Theodor W. Adorno, dem wir den Aufsatz *Brahms aktuell* verdanken, mit dem er 1934 die Brahms-Rezeption Revue passieren ließ, weist uns zugleich auf den Komponisten selbst wie auf seine Nachfolger hin, die sich, so der strenge Musikkritiker, stets in Brahms' Schatten aufhielten. Wir haben es heute mit drei Werken zu tun, die beides umfassen: Brahms selbst und seine unmittelbare Wirkung, aber auch die allmähliche Emanzipation zweier junger Komponisten der vorletzten Jahrhundertwende.

Als **Johannes Brahms** sein **C-Dur-Trio op. 87** den Freunden vorspielte, war man nicht begeistert. Clara Schumann vermerkte in ihrem Tagebuch missmutig: „So sehr ich aber bei einzelner schwärme, so habe ich vom Ganzen keinen befriedigenden Eindruck, außer vom Andante, das wundervoll ist. Schade doch, dass er zuweilen nicht mehr feilt, flae Stellen herauswirft.“ Auch die Art des Vortrags kam bei der kritischen Freundin nicht gut an: „Leider nur spielt Brahms immer schrecklicher – es ist nichts mehr als ein Schlagen, Stoßen, Grabbeln!“

Flae Stellen? Wer heute das Trio hört, das Brahms im sommerlichen Bad Ischl, in seiner Erntezeit der 1880er Jahre schrieb, muss sich wundern. Das Werk besitzt einige der sensibelsten Passagen, die Brahms jemals für die Kammermusik geschrieben hat: nicht allein im Andante. Schon das Allegro überrascht nicht allein durch die bekannte, außerordentlich konzentrierte Motivarbeit und brillante, ausnehmend pianistisch konzipierte Klaviermusik, sondern auch durch die sensitiven Melodien, die der Komponist seinem spartanischen Material abgewann. Der Sensibilität setzte er, der als „Brummbär“ bekannt war, nun aber stark Konträres entgegen: eine robuste Musikantenmusik, die, mitten im Andante, die Schönheiten der Musik nicht bricht, sondern im Medium einer höchst kunstvollen Tanzmusik weiterführt. Wir hören also, als Kontrast zum lyrischen Thema, etwas schlichtweg Ungarisches - und erinnern uns daran, das Richard Wagner einst seinen Kollegen auch deshalb schmähete, weil der sich nicht scheute, Ungarische Tänze neu zu erfinden. Es gehört zu Brahms' Variationskunst, dass er nun diesem Thema ein Nachtstück abgewinnt, das ein wenig an Chopin erinnern mag – und wieder brechen die Streicher wild hinein, bevor der Satz sehr lyrisch, schließlich mit einer typisch brahmsschen Kantilene des Violoncellos beendet wird.

So bietet allein schon dieser Mollsatz alles an Brahms auf, was möglich ist, und dies, wie üblich, mit einem Höchstmaß an kompositorischer Handwerkskunst, die doch nie vergessen lässt, dass man Musik nicht um des Handwerks, sondern um des Ausdrucks macht. Der aber ist, da hatte Clara Schumann schon recht gehört, über weite Strecken tatsächlich nur mit einer schweren Pranke zu machen. Umso schöner aber erklingen dann die

¹ Theodor W. Adorno: *Brahms aktuell*, in: ders.: *Musikalische Schriften V* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 18). Frankfurt am Main 1984, S. 200-203, hier: S. 201.

aufsteigenden Figuren, die beweisen, dass Brahms ein exzellenter Klavierspieler gewesen sein muss. Kein Wunder: kurz zuvor, 1881, hatte Brahms sein 2. Klavierkonzert vollendet, ja: der erste Satz war bereits 1880 entstanden. Der Einfluss ist offensichtlich: das Kammermusikwerk besitzt einen außerordentlich konzertanten Zug. Uraufgeführt wurde es 1882 im 5. Kammermusikabend der Frankfurter Museumsgesellschaft.

Wie immer genügt dem Komponisten für das Hauptthema des ersten Satzes eine knappe Geste, aus der sich sein Variationswerk ergibt. Das zweite Thema gehorcht gleichermaßen der Einfachheit; es erinnert von Fern an einen Ländler (und beweist wieder Brahms' Liebe zu den Volkstänzen). Später werden wir, in einem späteren Satz, die Reste einer Siciliana hören, also ein Stück im Rhythmus eines Wiegenlieds, das Brahms rhythmisch konterkariert. Entscheidend für den Kopfsatz sind die starken Kontraste: zwischen beseelten Lyrismen und wuchtigen Ausbrüchen. Würde man, was möglich wäre, den Satz psychologisch deuten, so würde er Brahms' Charakter widerspiegeln, der zwischen größter, liebevoller Empfindung und brummbärhafter Derbheit changierte. Zusammengehalten werden diese Affekte durch die Intervalle des primitiven Hauptthemas, dem Brahms buchstäblich alles Mögliche abgewann.

Das Andante besitzt die selben robusten wie lyrischen Elemente – und das c-Moll-Scherzo ist weniger scherzhaft als gelind unheimlich. Es besitzt sozusagen zackige Umrisse, die ein sehr weiches Trio – das in Dur steht – umrahmen. Erinnerungen an Schuberts spielen hier hinein. Bleibt das Finale: ein *Allegro giocoso*, das in der Tat *giocos* ist. C-Dur, das Hauptthema ist mit seiner übermäßigen Quarte wieder sehr einfach, aber Brahms spielt wieder den Robusten – und den Musikanten, der sein Vergnügen an der übersichtlichen wie vergnügten Melodik hat. Sie lässt nicht vergessen, dass auch dieser Satz ein Werk hoher kompositorischer Konzentration ist, der geradezu konzertant endet.

„Sie finden schon viele der neuen Klänge, besonders Quartetten und auch die reichste Ausnutzung aller harmonischen Beziehungen innerhalb der Tonart, aber zugleich (...) selbst der Brahms'schen Romantik. Die große Tradition des Wiener Komponierens spricht aus jeder Note von Zemlinsky.“² Im Blick auf **Alexander von Zemlinskys Trio op. 3** stimmt schon einiges, was Adorno über die Maeterlinck-Gesänge von 1913 und über die Brahms-Nachfolger schrieb. Nicht nur, dass es noch zu Lebzeiten von Brahms, ein Jahr vor dessen Tod im Jahre 1896, entstanden ist. Brahms selbst ist als Inspirator wie als Juror an diesem Frühwerk beteiligt, das man typisch nennen könnte, weil es sowohl Züge des Rück- als auch des Gegenwärtigen aufweist, die den späteren Komponisten schon ahnen lassen.

Das Wien des Jahres 1895 ist eine tief gespaltene Stadt, soweit es das Verhältnis zwischen den Parteien der sog. Brahmsianer und Wagnerianer betrifft. Entweder – oder: dieser Alternative wollte sich Zemlinsky jedoch nicht aussetzen.³ Stattdessen betete er beide Götter auf dem Altar der Musik an, steckte auch seinen Schüler und späteren Schwager Arnold Schönberg in dieser Richtung an. Zemlinsky war Brahms das erste Mal am 18. März 1895 anlässlich eines Konzerts im Wiener Musikvereinsgebäude begegnet, als der Altmeister seine Akademische Festouvertüre und der junge Mann von 23 Jahren, der spätestens seit der Uraufführung seiner d-Moll-Symphonie (1893) das vielversprechendste Talent auf dem Wiener Boden war, die Uraufführung seiner

2 T.W. Adorno: Zum Rundfunkkonzert vom 22. Februar 1940, in: ebd., S. 576-580, hier: S. 578.

3 Zum Folgenden siehe den umfangreichen und informierten Text von Claus-Christian Schuster auf <https://www.altenbergtrio.at/zemlinsky-trio-d-moll-op-3/>

Orchestersuite dirigieren durfte. Richtig kennengelernt hat Zemlinsky Brahms allerdings erst im März 1896.⁴ Brahms' Meinung über dessen damals aufgeführtes 1. Quartett op. 4 war günstig: „Sieht überall Talent heraus.“⁵

Brahms, der ein unnachgiebiger Kritiker dessen war, was er für misslungen hielt, muss den jungen Zemlinsky so geschätzt haben, dass ihm der dritte Preis in einem bedeutenden Wiener Musikwettbewerb gegeben werden konnte. Brahms nämlich war nicht nur Mitglied des Vereins, sondern auch Juror beim Wettbewerb des Tonkünstlervereines, also einer Institution, die vor allem gleichsam anti-wagnerische Gattungen förderte: vor allem die Kammermusik. 1896 sollten Kammermusikwerke mit einem Blasinstrument eingereicht werden; der Brahmsianer von damals und heute dachte und denkt da vor allem an Brahms eigene Beiträge zur Gattung: das Klarinetten trio op. 114 von 1891, das Klarinettenquintett op. 115 von 1891 und die beiden Klarinettensonaten op. 120 von 1894. Als Brahms und die Mitglieder des Comités zwischenzeitlich 12 Kompositionen zur Vorsortierung ausjuriiert und zur Aufführung empfohlen hatten, schrieb er in milder Resignation am 30. Oktober 1896 an seinen Verleger Fritz Simrock, dass er geneigt sei, „passable Werke zu überschätzen (im ersten Augenblick) – man sehnt sich gar so sehr nach etwas Erfreulichem!“

Zemlinskys Trio op. 3 wurde zum ersten Mal am 11. Dezember 1896 im Festsaal des Wiener kaufmännischen Vereins in der Johannesgasse 4⁶ gespielt. Den ersten Preis erhielt damals ein Walter Rabl, den zweiten ein Miroslaw Weber, was typisch ist, denn seinerzeit wurden nicht Mahler oder Wolf, sondern eher jene Komponisten ausgezeichnet, die heute vergessen sind. Brahms aber konnte mit gutem Gewissen an Simrock schreiben: „Das Quartett von Rabl und das Trio von Zemlinsky gehören Dir. Bei beiden kann ich eben auch den Menschen und das Talent empfehlen.“ So konnte Zemlinsky bei Simrock nach dem Trio noch sein Streichquartett op. 4 unterbringen: doch beides erst nach Brahms' Tod.

Zemlinsky hatte sich mit dem Motto „Beethoven“ und der Besetzung seines Klarinetten trios sehr bewusst sowohl auf Beethoven als auch auf Brahms bezogen. Im Gegensatz zur verwandten Form des „normalen“ Trios mit Klarinette, Klavier und Violine, die einen noch „folkloristischeren“ Unterton provoziert, lässt die von Beethoven (im *Gassenhauer-Trio*) und Brahms gewählte Kombination für Klarinette, Klavier und Violoncello ein reicheres Feld an Möglichkeiten offen.⁷ Der Verleger Simrock aber drang darauf, dass Zemlinsky eine Violinstimme hinzufügen solle, damit das Werk auch für eine „normale“ Besetzung spielbar sei. Der Komponist arrangierte nun nicht nur den Klarinettenpart, sondern veränderte die Stimme für die Violine so stark, dass es nicht übertrieben ist, von zwei verschiedenen Werken zu sprechen.

Dass Zemlinskys Stück zu brahmsisch sei: dies hat der Berichterstatter der Neuen musikalische Presse, Anton Krtsmáry, seinerzeit moniert: Das Trio scheine „trotz des Mottos 'Beethoven' von Brahms abhängig zu sein.“

4 Am 5. März 1896 „wurden ein Streichquintett und eine Violin-Klaviersuite vom Quartett Hellmesberger aufgeführt. Bei dieser Gelegenheit wurde ich Brahms vorgestellt, und von dieser Zeit an war ich in näherem Verkehr mit ihm“. So Zemlinsky in einem Brief an den Verleger Emil Hertzka, November 1910.

5 Zitat nach den Erinnerungen des Operettenkomponisten und Musikkritikers Richard Heuberger.

6 Heute befindet sich dort das Metro-Kinokulturhaus, nachdem die Ballettabteilung des Konservatoriums der Stadt Wien ausgezogen ist.

7 Die einzige bekanntere Komposition für diese Besetzung zwischen Beethoven und Brahms ist das Trio op. 29 von Vincent d'Indy (1887). Unter den unmittelbar von Brahms angeregten Werken ist Zemlinskys Trio op. 3 wohl das früheste –dann erscheinen Werke von Wilhelm Berger (der ab 1893 als Leiter der Meininger Hofkapelle wohl, wie Brahms selbst, auch von Richard Mühlfelds beseeltem Klarinettenspiel inspiriert wurde), dem Kiel-Schüler Robert Kahn und Carl Frühling.

Kein Wunder, denn der Einfluss Brahms' war in der Kammermusik übermächtig. Die Frage ist nur, ob das Werk vollkommen „brahmisch“ ist oder doch auch eigene Züge aufweist. Man ist sich, zumindest im Fall des zweiten Satzes, nicht ganz einig:

Der erste Satz (*Allegro ma non troppo*) ist – wie so oft bei Jugendwerken – der kompositorisch bei weitem anspruchsvollste und ambitionierteste Teil des Werkes. In der Ökonomie der thematischen Arbeit an Brahms, in der Art des melodischen Materials ein wenig an Dvořák orientiert, entbehrt der Satz durchaus nicht persönlicher Züge, so zum Beispiel in der eigenwilligen Kombination der verschiedenen rhythmischen Keimzellen oder in den ganz deutlich eine individuelle Handschrift verratenden harmonischen Fortschreitungen (beides besonders ausgeprägt in der souverän gestalteten Durchführung). Die ungeheuren Steigerungen, die daraus entstehen, sind typisch für den jungen Zemlinsky. In der Durchführung erscheint nach einem solchen Höhepunkt das gesangliche Seitenthema wieder. Eine zweite, noch gewaltigere Klimax führt am Ende das Hauptthema zur symphonischen Apotheose.

Im zweiten Satz (*Andante*, D-Dur) lassen sich unschwer Reminiszenzen an das Brahms'sche Klarinettenquintett op. 115 ausnehmen, obwohl gerade das Hauptthema mit seiner fast süßlichen Fin-de-siècle-Koloristik in auffälligem Gegensatz zur viel herberen Tonsprache des Meisters steht. Aber auch an diesem Hauptthema ist das vertiefte Brahms-Studium des jungen Zemlinsky nicht spurlos vorübergegangen – man beachte etwa, wie unaufdringlich und doch konsequent der Themenkopf aus der Schlusswendung des vorhergehenden Satzes entwickelt wurde. / Weniger spürbar ist der Einfluss von Brahms im langsamen Satz. Mit seiner vagierenden Harmonik und seinem chromatischen Melos lässt er eher an den Lehrer Schönbergs denken. Zwischen den Rahmenteilern in D-Dur steht ein rhapsodischer Mittelteil in d-Moll *Poco mosso con fantasia*.

Der letzte Satz (*Allegro*) scheint das so ernst und bekenntnishaft begonnene Werk auf ganz andere Bahnen führen und in einem sorglosen, ja fast koketten Ton beschließen zu wollen. Am Schluss der Reprise aber tritt als Höhepunkt einer fiebrigen Steigerung das rhapsodische Hauptthema des ersten Satzes in all seiner schicksalshaften Bedeutungsschwere noch einmal wie der steinerne Gast auf; doch schon ist auch Puck zur Stelle, der den nächtlichen Spuk mit einer übermütigen Kapriole verscheucht – offensichtlich sind wir mit diesem Schlusssatz in das Hofoperndepot geraten.⁸

Stimmt also wirklich, was Adorno 1934 schrieb? Dass die Brahms'schen Züge, nach Brahms' berühmtem Wort, „jeder Esel hören“ könne?

„Wenn Korngold nicht den ganzen Aufputz dieser Musikfassaden radikal erkennt und schlechterdings von vorn anfängt, ist er für die Musik, die heute Existenzrecht hat, verloren.“⁹ Was Adorno 1932 über **Erich Wolfgang Korngolds** *Drei Lieder für Sopran und Klavier* op. 22 schrieb, meinte er vermutlich über Korngolds gesamtes Werk, das ihm in seinen Hauptwerken bekannt gewesen sein dürfte. In seiner Kritik, die man „vernichtend“ nennen könnte, wüsste man nicht, dass auch dieses Werk des einst hochberühmten Komponisten der Oper *Die*

⁸ <https://www.altenbergtrio.at/zemlinsky-trio-d-moll-op-3/> und <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2003>

⁹ T.W. Adorno: Erich Wolfgang Korngold, *Drei Lieder für Sopran und Klavier* op. 22, in: ders.: *Musikalische Schriften VI* (= Gesammelte Schriften, Bd. 19). Frankfurt am Main 1984, S. 323f., hier: S. 323.

tote Stadt und etlicher wunderbarer Hollywood-Filmmusiken noch gespielt wird, gab Adorno seinem Ressentiment gegenüber einer Musik deutlich Ausdruck, die für ihn – im Sinne eines „Fortschritts“, der ein moralisches Recht auf seiner Seite zu wissen glaubt – schlicht reaktionär war, weil sie bei aller Dissonanz nie auf die Tonalität und Schönheit verzichtete.

Geboren im Jahre 1896, wurde das „Wunderkind“ Korngold auf Mahlers Anraten Schüler Alexander von Zemlinskys. Das **Klaviertrio op. 1** war 1909 sein Debüt, das von bedeutenden Musikern kreiert wurde: von Bruno Walter, Arnold Rosé und Friedrich Buxbaum. Gewidmet hat er es „seinem lieben Papa“, dem Librettisten der späteren *Toten Stadt*, vor allem aber dem gefürchteten Wiener Musikkritiker Julius Korngold, der die Moderne seiner Zeit innig hasste (und sich bei manchen Passagen des ihm gewidmeten Werks Einiges gedacht haben wird). Denn schon im ersten Satz hört man Vieles - die Ornamente eines Richard Strauss, Schönbergs unbestimmte Harmonik und Stilelemente, die man mit dem Jugendstil in Verbindung gebracht hat: Tempowechsel und Changieren zwischen Marcato und weichem Melos. Harmonisch unbestimmt ist mit seinen chromatischen Vorhalten auch das Trio des Scherzo-Satzes, dem ein gleichermaßen ausdrucksstarkes, harmonisch aufwendiges Larghetto folgt, das seltsamerweise den Beginn einer berühmte Melodie vorwegnimmt: die des „Wiener Liedes“ *Wien, du Stadt meiner Träume* mit den Anfangsversen „Wien, Wien, nur du allein“.¹⁰ Den Schluss aber macht ein schneller Wiener Walzer, ein Werk beendend, das einen Kritiker an ein „für einen 13-Jährigen unerwartbares frühreif-virtuoses Amalgam zeitgenössischer Kompositionstechniken aus Salome-Exotismus, Ravel-Eiseleganz, Debussy-Symbolismus und Scriabin-Mystik“ erinnerte.¹¹ Adorno hasste solche Mischungen – wir schätzen sie heute als faszinierende Übergangserscheinungen ein: zwischen dem frühen Zemlinsky und Schönberg.

Frank Piontek

¹⁰ Es wurde drei Jahre nach der Uraufführung des Trios von Rudolf Siczynski komponiert und getextet.

¹¹ Thomas Baak auf http://www.klassik-heute.de/4daction/www_medien_einzeln?id=22787.