

## Inhalt

I. Inbegriff des Nordens?	9
II. Semantik des Südens	13
III. Auch eine empirische Ästhetik	19
IV. Gärten der Melancholie	29
V. Kleiber und Gould	39
VI. Espressivo versus Sachlichkeit oder Brahms in Meinungen	45
VII. Vergleichende Interpretation	51
Zweite Symphonie: Authentisch, tragisch, melancholisch?	51
Vierte Symphonie: Allegro marziale, Allegro futuro	56
VIII. Puer aeternus	67
Anmerkungen	73

## I. Inbegriff des Nordens?

Wenn man auf dem Weg von Hamburg nach Slowenien in Ossiach in Kärnten Station macht, kann man in der dortigen Stiftskirche ein kleines Memento mori betrachten, das sich an der barocken Kanzel befindet. Es zeigt in typisch allegorischer Manier den Tod in Gestalt eines menschlichen Skeletts, das mit einer Sichel die Gewichte einer Pendeluhr durchtrennt. Tempus non erit amplius – Es soll hinfort keine Zeit mehr sein (Offb 10,6).

Wenn man die Fahrt über Meiningen gemacht hat, wozu ein erfrischender Abstecher von der zwischen Kassel und Würzburg stets überfüllten A7 einlädt, um dort den neoklassizistischen Bau des Landestheaters zu besichtigen, das hier am Rande des Englischen Gartens an der Stelle des 1831 neu eröffneten und 1908 völlig niedergebrannten Hoftheaters des Herzogtums Sachsen-Meiningen steht, und schließlich für den Abend der Ankunft in Österreich nach einem Weißwein oder einer Holunderschorle vielleicht noch eine Karte für ein Konzert des Karinthischen Sommers mit der Zweiten Symphonie hat, deren Komposition Johannes Brahms im Jahr 1877 im nahe gelegenen Pörschach am Wörthersee begann, so fragt man sich, wenn man am nächsten Tag zur Pfarrkirche Sternberg empor gewandert ist und mit herrlichem Blick sowohl auf den Wörthersee im Osten als auch südlich auf die Karawanken an der Außenmauer des Chorschlusses vor dem römischen Grabstein verweilt, was Brahms und seine Musik mit jenem Memento mori zu tun haben könnten.

Vor dieser Fahrt bin ich beim Aussortieren auf eine alte Schallplatte mit Neuer Musik gestoßen: Hans Werner Henze dirigiert seinen 1974 uraufgeführten *Tristan* für Klavier, Tonbänder und Orchester. Im dritten Satz ertönen völlig überraschend, angeführt von den pulsierenden Paukenschlägen, die in dieser Aufnahme etwas hartleibig-angekränkt wirken, für drei Takte die Anfangsklänge von Brahms' Erster Symphonie. Henze lässt in einem coup de théâtre nicht nur den Antipoden Wagners auftreten, sondern zugleich damit, wie er meint, auch den Feind jeder orgiastischen Musik, das graue Nordseelicht des öden Tags, den Tristan so fürchtet.<sup>1</sup>

Selbst ein Parteigänger wie Eduard Hanslick war ja der Ansicht, bei Brahms scheine nur selten die Sonne.<sup>2</sup> Nietzsche sah in Brahms den »norddeutschen Musiker« schlechthin.<sup>3</sup> Nicht nur für ihn ist Brahms der Mann des rauen und abstrakten Nordens. Arnold Schönberg deutet ihn als den berechnenden Meister motivisch-thematischer Arbeit und der entwickelnden Variation.<sup>4</sup> Seine Musik, so wird bis heute ständig wiederholt, sei kühl, herb und nebelig. Brahms, der Nordische, Brahms, der Progressive. Doch ist das eigentlich zutreffend?

Olivenöls die Mundschleimhaut zusammen, und die wohlschmeckende Bitterkeit gibt eine Vorahnung des kommenden Verlusts.

An einem anderen Ort: Wir dürfen ein wenig in der weitläufigen Gartenanlage mithelfen. Sie erstreckt sich über eine Kuppe, zur einen Seite schaut man in die grün schattierten Hügel, dann wendet man sich um und kann aufs Meer sehen. Der Garten, mit flachen Natursteinmauern terrassiert und gesäumt von einer Leibgarde mannshoher Gelbrandagaven, ist angefüllt mit Feldern von Spanischen Margeriten, wuchernden Bougainvilleen, Opuntienwäldchen, Oleandern, prallen Aloe vera und – Stolz des Gärtners – zwei Orchideenbäumen in einem schützenden Steinkreis. Immer wieder zieht der unverkennbare Geruch von Marihuana, so meinen wir, zu uns her. In Wirklichkeit ist es der Duft des Jamaikathymians, der uns umgibt und an bestimmten Stellen des Gartens geradezu bewusstseinsweiternd zu wirken scheint, so wie die quasi thematische, aufgefächerte Behandlung des Klangs im Streichquintett op. 111, flächig, farbig und flirrend, oder die Wellenbewegungen des Zweiten Klavierkonzerts.

In der Dämmerung unter der von Johannesbrotbäumen gebildeten Kuppel sitzend möchten wir uns, während drinnen unser allabendlicher Fisch in Limetten und Rosmarin brutzelt, einen bekifften Géza Anda vorstellen, der, noch mehr als 1954 von Klemperer angefeuert, das non troppo einmal gänzlich vernachlässigend mit seinem Klavier durch die Orchesterwogen des ersten Allegro steuert, selbst ganz und gar glitzernde Gischt. Bald möchten auch wir dirigieren, bald mit den irren Holzbläserstimmen mitpfeifen. Es mag sein, dass es auch an der mächtigen Struktur der doppelten Sonatenform liegt, jedenfalls kann der folgende Satz – ein ganz ein kleines zartes Scherzo, wie Brahms meinte<sup>20</sup> – es spielend mit der goldfarbenen Schicht des Abendhimmels aufnehmen. Und so verabschiedet die Musik das von uns in den letzten Tagen immer wieder neugierig beobachtete Segelschiff der glücklichen Schatzsucher, das sich in diesem Augenblick am Horizont entfernt. Etwas betrübt, weil wieder mal alles vorübergeht, inhalieren wir noch den milden Rauch des Cellos aus dem dritten Satz.

★ ★ ★

Auf der Fahrt nach Slowenien fiel mir bei einer Rast in dem in diesem Jahr mit mediterranem Salbei überzogenen Hortus Eystettensis oberhalb von Eichstätt die verblüffende Ähnlichkeit des Lautenspielers an einem skulptierten Pfeiler mit dem einzelgängerischen amerikanischen Barden auf. Sofort sah ich das Plattencover von *At Budokan*, das Halbprofil Bob Dylans vor mir. Einen »civil war type« hat Gregory Peck ihn einmal genannt, einen »nineteenth century troubadour«.

Zu den besseren schwärmerischen Überzeugungen des 19. Jahrhunderts gehörte, dass die Liebe stärker sei als der Tod. In dem letzten der Lieder seines Opus ultimum, den *Vier*



Minoritenkloster Piran, Slowenien



Kategorie der Fortschrittlichkeit in Musik und Philosophie und sei damit längst überholt. So einfach? So einfach. Freundlich werde ich entlassen.

»Lernt mich gut lesen!« – Im Schlendern denke ich noch über Nietzsches vernichtendes Verdikt über Brahms nach. Ein Freund hatte mir zur Vorbereitung auf das Treffen mit dem mitteilbaren Gelehrten telefonisch direkt aus der Kritischen Studienausgabe durchgegeben, dass sich unter den nachgelassenen Fragmenten zum Teil ganz anders lautende Hinweise zu Brahms finden lassen. Wagner begehe einen großen Fehler, notiert Nietzsche 1874, wenn er Brahms nicht gelten lasse, er werte sich selbst dadurch ab. Im Sommer 1878 kommt es sogar einmal zu der Einschätzung »Heilsamste Erscheinung ist Brahms«. <sup>37</sup> Nietzsches späterem Urteil ist die Hellsicht der Ranküne eigen. Geht man dem Ressentiment nach, das unzweifelhaft hierin wütet, landen wir schließlich bei Nietzsche selbst, der Brahms möglicherweise näher und ähnlicher war, als er augenblicklich meinte. Wie viel und welche Musik von Brahms Nietzsche tatsächlich gekannt und gehört hat, wissen wir nicht.

»Er durstet nach der Fülle« – »Sein Eigenstes die Sehnsucht«. Die Einsicht in die Unmöglichkeit einer musikalischen Vervollkommenung angesichts des Überflusses an historischer Überlieferung – wären diese Selbsterkenntnis und das folgende Scheitern nicht geradezu ehrenwert? Es ist die Zeit der ersten großen Gesamtausgaben, Brahms selbst war als Herausgeber an einigen von ihnen beteiligt. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts kannte nicht nur Bach, Mozart und Beethoven, sondern zudem wesentlich mehr Musik älterer Zeiten als jene drei in ihrer Zeit je hatten kennen können. Selbstzweifel, Mühsal und Unlust auf Grund eines überreichlichen Wissensschatzes wären da begreiflich. Eindeutig mehr Nachteil als Nutzen der Historie für das Leben. Wissen führt zur Resignation vor dem grauenhaften Gedanken, die Werke Beethovens und Bachs seien letztlich nichts anders als entzifferte Ruinen, denen eine weitere hinzuzufügen sich nicht lohne. Jedes Ding und jedes Verhältnis weist in einer unendlichen Kette von Zeichen und Bezeichnungen auf beliebig viele weitere Bedeutungen hin, die sich schließlich in Bedeutungslosigkeit verlieren. Eine Melancholie des Vergehens und der Vergänglichkeit.

Diese ruhelosen Gedanken nehme ich mit in die Berge. Wir haben uns vorgenommen, den Krn zu besteigen, einen der schönsten Berge der Julischen Alpen.

★ ★ ★

Wenn man von Kobarid nach Bovec wandert, kann es passieren, dass man unversehens an der Soča – auf italienischem Staatsgebiet Isonzo genannt – hängenbleibt, um stundenlang auf das türkisblaue Wasser und die blendend weißen Kieselsteine zu schauen und dabei einen Slibowitz nach dem anderen zu trinken. »L'Isonzo scorrendo / Mi levigava / Come un suo sasso«, heißt es in Ungarettis *I fiumi*. Der strömende Insonzo schliff mich ab wie einen seiner

Tod durch eine Invasion seines eigenen Territoriums beizukommen, nämlich dem der Negativität der Zeit. *Tempus non erit amplius*.

★ ★ ★

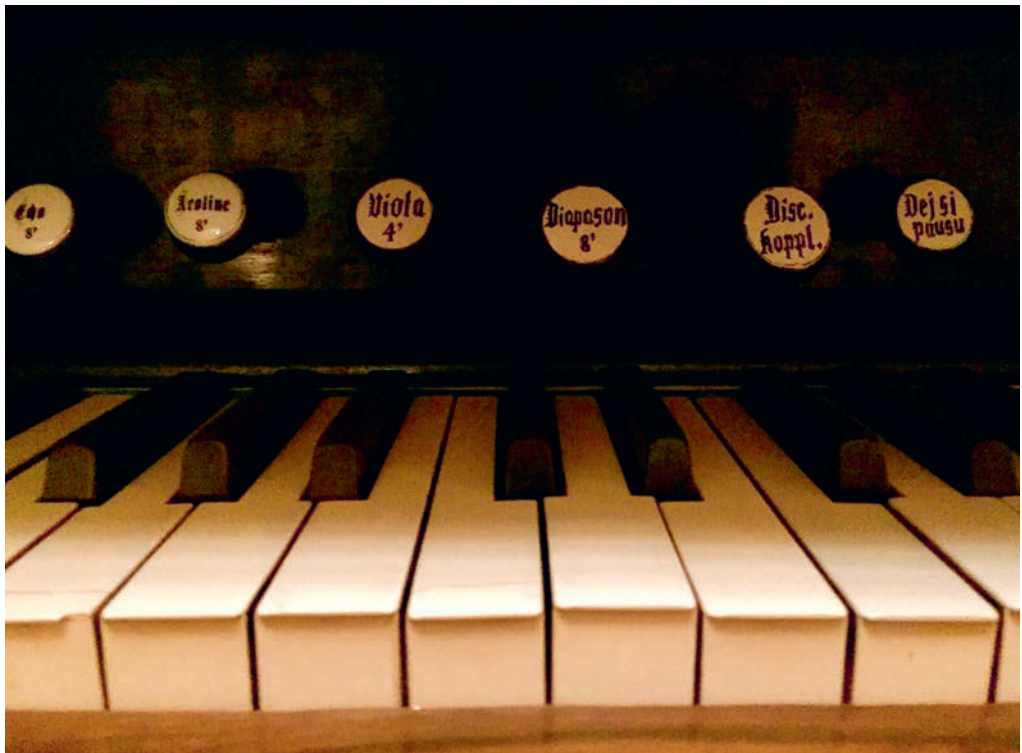
Der Vierten Symphonie wird häufig ein düsteres, resignatives Ende bescheinigt.

Leonard Bernstein hörte 1981 in seiner commentary performance, die im Internet aufrufbar ist, hier nichts als »rage« am Werk, einen zornigen Brahms, wütend auf alles und jeden, auf seine Vaterstadt Hamburg und seine Wahlheimat Wien, die ihn beide nie richtig gewürdigt hätten, und auf alle verpassten beruflichen und privaten Aussichten und Chancen. 1962, in einem seiner Young People's Concerts in der New York Philharmonic Hall, hatte er dem Finale der Vierten noch eine »glowing melodic beauty« attestiert; »we are left cheery.«<sup>40</sup>

Robert Pascall, Herausgeber der Brahms-Gesamtausgabe, spricht wiederum klipp und klar von dem tragischen Ausgang des Finales.<sup>41</sup> Dagegen sieht ein so überlegter und überlegener Geist wie Peter Gülke gerade in diesem Satz ein großes Gelingen.<sup>42</sup> Er entwickle Neues, nicht ohne dabei ein Maximum von Tradition mitzunehmen. Drei Schichten oder Gestaltungsebenen schieben sich ineinander: die Passacaglia selbst mit ihren 30 sich verändernden Wiederholungen und einer Coda, eine viergliedrige Sonatensatzdisposition, die wiederum einer komprimierten Symphonie ähnelt.

Es ist da aber noch etwas anderes, das die formale Ebene transzendiert und zugleich mit jener gärtnernden Melancholie zu tun hat. Peter Petersen hat die Terzenketten der Vierten untersucht und dabei eine dramaturgische Entsprechung zwischen erstem und letztem Satz entdeckt (Takt 227–259 beziehungsweise 233–252).<sup>43</sup> Die parallel gesetzten Sektionen führen über Terzenketten jeweils zur Wiederaufnahme des Hauptthemas, mit ganz unterschiedlichem Effekt. Im ersten Satz beginnt die Reprise des Hauptthemas in Takt 246, allerdings in so gedehnter, erweiterter Form, dass man meinen könnte, es handele sich um eine Art Hinleitung zur Reprise; die Vorbereitungspartie der Reprise hat jedoch bereits einige Takte zuvor, direkt nach Ziffer K begonnen (Takt 227). Tatsächlich begeht Brahms mit jener Augmentation den Moment des Wiederfindens des Hauptthemas wie die feierliche Lösung eines Rätsels. Die glückliche Heimkehr nach langer Abwesenheit erfordert eine Zauberformel, und wie durch eine zuvor verschlossene Pforte tritt man in das heimatliche Hauptthema ein.

Ganz anders dagegen im Finale, in dem die Überleitung zur Coda (Variation 30 oder Iteration 31) wie ein eiliger Rückblick auf den Kopfsatz und speziell auf jene enigmatische Szene der Reprise erscheint. Dann aber, nach den vier eingeschobenen Takten vor der Satz-coda, bricht die Rückschau ab, und es folgt beinahe ruckartig, in angezogenem Tempo (*Più Allegro*) und straffer Tutti-Klanglichkeit eine entschlossene *Stretta*.



Harmonium im Grandhotel Salva, Litoměřice, Tschechien

## VII. Vergleichende Interpretation

Ein Vergleichshören muss her, mit der Zweiten und der Vierten Symphonie, da Kleiber eben die gespielt hat. Wir ziehen uns in einen in der Nähe eines kleinen Bergsteigerdorfs gelegenen alten Hof in den Steiner Alpen zurück. Das Haupthaus des Hofes, auf dem immer noch vier Generationen miteinander leben, wurde im frühen 16. Jahrhundert erbaut. Der Goliath ist in Sichtweite. Er ist nicht besonders hoch, keine 2000 Meter, aber sehr schön. Zugleich haben wir an guten Tagen freien Blick auf die mächtige Wand des Grintovec.

Glücklicherweise gibt es hier eine ausgezeichnete Internetverbindung, ein synchrones Hören und der direkte Austausch mit dem Freund zu Hause, der mich bereits mit dem Nietzsche-Stoff versehen hatte, über einen Instant-Messenger sind also möglich.

Wir entscheiden uns gegen Aufnahmen von Vertretern der sachlichen Interpretation, da Brahms ja prinzipiell eine flexible Gestaltung gefordert hat. Wir sind also unverschämterwählerisch: Klemperers in England aufgenommener Brahms ist zwar ungeheuer präzise, wirkt aber manchmal etwas mechanisch. Toscanini hat einige feurige Momente, aber noch mehr trockene und uninspiriert wirkende. Wir wollen hören, worin sich die Elastischen und Nuancierten, wie wir sie nennen, letztlich unterscheiden.

### **Zweite Symphonie: Authentisch, tragisch, melancholisch?**

Auf dem schließlich vereinbarten Programm steht also zunächst die Zweite Symphonie in folgenden Aufnahmen:

Wilhelm Furtwängler, Wiener Philharmoniker, 28. Januar 1945,  
Hermann Abendroth, Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig, 1952,  
Carlos Kleiber, Wiener Philharmoniker, 19. oder 20. März 1988,  
Charles Mackerras, Scottish Chamber Orchestra, Januar 1997.

Offen gestanden interessiert uns in erster Linie der imaginäre Wettstreit zwischen den beiden Meistern der Übergänge, Wilhelm Furtwängler und Carlos Kleiber. Hierbei fiel die Entscheidung bewusst gegen die jeweils etwas später aufgezeichneten, offiziellen Aufnahmen von Furtwängler (München 1952) und Kleiber (Wien 1991); die früheren sind die prägnanteren und charakteristischeren.

Doch bevor wir zu unseren beiden Protagonisten kommen, müssen wir darum bemüht sein, der sogenannten »Meininger Tradition« auf den Grund zu gehen – mit ebenso erstaunlichen wie aufschlussreichen Ergebnissen. Während die Interpretation von Mackerras die



Hauptthemas (Takt 64f.) gehen schief. Kleiber fährt bei jenem plötzlichen Ausbruch (Takt 23, direkt bei Ziffer A) präzise und knallend, mit jener »problemfreien Promptheit« heraus, die Furtwängler Peter Gülke zufolge ein »Gräuel« gewesen sei.<sup>63</sup> Nur besteht hier das von Furtwängler nicht erkannte »Problem« eben in der von Brahms mit übersteigert Haydn-Nachahmung (*con spirito* ist unverkennbar eine typische Haydn-Anweisung) vorgetäuschten Problemlosigkeit. Kleiber bietet eine nach den Regeln der Kunst klappende, ja glatte Darstellung, so glatt, dass die Musik in der Schlussgruppe der Exposition (ab Takt 114) selbst beinahe ins Ausgleiten gerät. (Kleiber hat eben diesen Effekt 1991 im Musikvereinssaal mit einer torkelnden Gestik betont.) Das Largamente des Seitenthemas (Ziffer C, Takt 78) wird breit gespielt, ohne das Tempo zu reduzieren, eine Nuance, die Furtwängler, der Nuancenreiche, so auch nicht erreicht, unter Kleibers Stab klingt es etwas zurückhaltend und drangvoll zugleich.

Bei Furtwängler wird ab der Durchführung alles bis zum Zerreißen rasant. Die retardierende Passage kurz vor der Reprise (ab Takt 234), die (*avant la lettre*) an eine Variante des Choralthemas im Finale von Mahlers Erster Symphonie erinnert, klingt wie eingehängt, eben nicht organisch, was Furtwängler für seinen Interpretationsstil generell reklamierte. Das erneute Herausfahren (Takt 264) erscheint wieder überfallartig, im Folgenden tirilieren und scheppern Flöte und Blech sehr militärisch.

Kleiber lässt den retardierenden »Mahler-Moment« den Fluss der Musik nicht unterbrechen, stattet ihn jedoch mit dem Gefühl einer kurzen Sammlung aus. Es folgt, im Übergang zur Coda (Ziffer O, Takt 353), von Furtwängler gar nicht herausgehört, Kleibers Parade-Stelle: als ob man in schneller, wendiger Fahrt auf einem Fahrrad oder einem Schlitten sitzend geschickt sich unter etwas hinweggeduckt (das Fortepiano in den Posaunen!), einem umgestürzten Baum oder einem Torbogen, ohne dabei abbremsen zu müssen. Im Schuss geht es den Hang hinunter, genug Schwung sammelnd, auch durch ein kurzes *ritardando*-artiges Ausholen von Takt 386 auf 387 – ja, kannte Kleiber denn Blumes Schrift über die Meininger Tradition? –, um den letzten Hügel hinauf zu sausen, Furtwängler für immer zurücklassend. *Carlos forever!*

#### Vierte Symphonie: *Allegro marziale, Allegro futuro*

Da wir ja offenbar gar nicht so sehr fürs Wandern seien, wie sie süffisant bemerkt, regaliert uns unsere Wirtin mit einer Cviček genannten slowenischen Weinspezialität. Es ist eine Mischung aus bis zu vierzehn voll ausgebauten Rot- und Weißweinen, in der der Rotweinanteil dominiert. Trägersorte ist die sehr alte, in Slowenien beheimatete rote Rebsorte Žametovka. Sie stammt aus dem Weinanbaugebiet Podravje, dem Drautal.

Die Erzählung von dem Žametna Crnina genannten Wein, der aus der angeblich ältesten Weinrebe der Welt gekeltert wird, passt nicht schlecht zur Vierten Symphonie. Mit

ihr sind zwei legendäre, fast vierzig Jahre auseinanderliegende Aufnahmen von Wilhelm Furtwängler und Carlos Kleiber verbunden:

Furtwängler, Berliner Philharmoniker, 12. und 15. Dezember 1943,

Kleiber, Wiener Philharmoniker, 12. bis 15. März 1980.

Es ist überliefert, dass für Kleiber der Beginn der Vierten wie ein Leiden, eine mühsame Eroberung klingen müsse.<sup>64</sup> Tatsächlich ist nicht selten zu hören, wie sorglos viele Dirigenten diese Musik angehen und praktisch problemlos vorüberziehen lassen. Bei einigen historischen Aufnahmen ist wiederum das genaue Gegenteil der Fall.

Den Vortritt sollen erneut die vermeintlichen »Meininger« Interpretationen haben. Durch Abendroths Zweite ist allerdings klar geworden, dass er sich hier definitiv nicht an Steinbachs Bezeichnungen in Blumes Überlieferung hält. Der Zusammenhang von Abendroth und der sogenannten Meininger Tradition ist äußerst fraglich. Was allein jedoch weder die Qualität der Aufnahmen Abendroths, noch die Authentizität von Blumes Schrift in Frage stellt.

Was geschieht nun im ersten Satz der Vierten? Spielt Abendroth hier Steinbach? London, 27. März 1927. Soweit sich recherchieren ließ handelt es sich um die älteste Aufnahme einer Brahms-Symphonie überhaupt. Blumes Schrift war zu diesem Zeitpunkt noch nicht erschienen. Wenn man diese historische Aufnahme mit einer der momentan handelsüblichen vergleicht, zum Beispiel der langweiligen, nüchtern-korrekten von Christoph von Dohnanyi, fällt sofort das extrem bedächtige, ja schleppende Tempo Abendroths auf. Das Alla breve wird ignoriert, wie es zu dieser Zeit bei gewissen Interpreten auch bei dem Wanders-Thema im ersten Satz von Schuberts C-Dur-Symphonie D 944 geschehen ist. Ab Takt 9 kommt es zu einer merklichen Belebung, wozu weder Steinbachs Partituranmerkungen, noch die Partitur selbst eine Veranlassung geben. Somit bleibt jetzt auch das laut Blume von Steinbach vorgeschriebene Tenuto in den Takten 13 und 14 aus. Die Steinbachs Bezeichnungen gemäß gut herauszuholenden Stimmen des 3. und 4. Horns (Takt 50f.) lassen sich in der stark knisternden Londoner Aufnahme nur erraten. Von einem fließenden Alla breve-Strom kann mittlerweile wohl die Rede sein, von einem breiten  $\frac{4}{4}$ -Takt in Takt 76 jedoch nicht. Vor dem Nebenthema ab Takt 95 gibt es keine Atempause. Das von Steinbach gepflegte Ritardando ab Takt 139 ist auch bei Abendroth wahrnehmbar, als Tempogestaltung allerdings auch naheliegend, da diese letzte Passage des Schlussthemas der Exposition zur Durchführung überleitet. Seltsame Verlangsamung bei Ziffer G. Der Steinbach anscheinend so wichtige Piano-Charakter ab Takt 195 ist nicht zu vernehmen, ebensowenig wie das von Brahms vorgeschriebene Diminuendo. Die besondere Ruhe für den geheimnisvollen Eintritt der Reprise (Takt 246) kann somit nicht hergestellt werden. Abendroth musizierte 1927 in London allem Anschein nach weitab von Steinbachs Interpretation dieser Sym-

und die scheinheilige Bestürzung der Verwandten und Gäste und dann, herausfahrend, die Rache!

»Machen Sie irgendeine Schweinerei!« – »Spielen Sie so, wie früher Kinder gespielt haben«, forderte er die Berliner Philharmoniker auf.<sup>68</sup> Welcher Dirigent weist schon die Orchestermusiker an, nicht immer »ehrlich im Takt« zu spielen, nicht »ums Verrecken« zusammen zu gehen, sondern manche Stellen lieber etwas »verstohlen« klingen zu lassen. Eine von Kleibers Vortragsanweisungen aber ist mir die liebste, sie zielt auf jene »schizophrene Mischung aus Es wird traurig, nein, es wird lustig«,<sup>69</sup> die fast jeder Darstellung Kleibers innewohnt. Diese Anweisungen oder vielmehr Anregungen sind so zutiefst melancholisch, weil sie nicht nachschöpferisch auf eine primäre Wahrheit dringen, sondern bemüht sind, die Noten erst richtig zum Leben zu erwecken, wohl wissend, dass jede Interpretation letztlich Reproduktion und Sterndeutung bleibt und sich dabei immer nur eine vorletzte Wahrheit oder im glücklichsten Fall Wahrhaftigkeit verwirklichen lässt.

Immer sei er auch »ein Lausbub, durch und durch ein schlimmes Kind« gewesen, meint der Theatermann und Freund Otto Schenk.<sup>70</sup> Hierher gehört etwa der Streich, den er den Wiener Philharmonikern in der Probe zum Neujahrskonzert 1992 spielte.<sup>71</sup> An bestimmten Stellen vermisste Kleiber besonders akzentuierte Schläge des Beckens und der großen Trommel: »Es ist zwar immer sehr schön laut, aber an den Stellen, wo man eine Ohrfeige braucht, ist auf einmal nichts.« Die »kleine böse Ohrfeige« war offenbar in den Schlagzeugstimmen nicht ausgewiesen, was Kleiber sehr erstaunt: »Also in *Bayern* hatten wir damals aber ...« – und das in Wien! Zum Glück bekamen es nicht gleich alle mit. Aber dann klärte Kleiber die Sache doch noch auf: Es sei alles »ein bisschen« seine Schuld, denn tatsächlich habe er aus Bayern seine eigene »Holodrio-Fassung« mitgebracht, während die Wiener Schlagzeuger, prinzipiell völlig im Recht, wohl lieber die »Urschrift« des Werkes spielen wollten. Es ging um nicht mehr als die dreiminütige Schnellpolka *Unter Donner und Blitz*.

Kaum zu entsprechen scheint solchen Scherzen Kleibers intensives Studium der Autographen und die Mühewaltung von der geänderten Note im Finale von Brahms' Vierter Symphonie, die er beim eingehenden Abgleich mit Brahms' eigener Fassung für zwei Klaviere ausfindig gemacht hatte. Die Brahms-Gesamtausgabe hat diese satztechnisch überzeugenden Korrekturen Kleibers nicht übernehmen wollen.<sup>72</sup> Aber wahrscheinlich hätte ihm diese Auskunft nicht mehr abverlangt als einen seiner knabenhaften Albernheitsausbrüche.

★ ★ ★

Wenn 1996 in München der erste Satz anhebt, zeigt die Kameraeinstellung nicht etwa die Arme, Hände oder den Taktstock, sondern das Gesicht Kleibers, und nur aus einer Bewegung der Schulterpartie kann man die schwungvoll-weiße Geste erahnen, mit der er die Symphonie beginnen lässt – weder schnell, noch langsam, mühevoll zwar, aber nicht

schwerfällig. Es ist, als ob die Musik sich in diesem von der habituellen Anspannung eines ganzen Lebens geprägten Gesicht spiegeln würde. Zugleich ist Kleibers Interpretation im besten Sinne unpersönlich, ohne demonstrativen Zwang; er verschwindet hinter oder in der Musik. Und manchmal dringt in der Mimik, in einem begeisterten Blick, in den immer noch energischen Bewegungen des schon von der Krankheit gezeichneten älteren Herrn das Dynamische und eben Lausbubenhafte von früher durch, so wie die freche, nasale Jugendstimme durch die des fast Achtzigjährigen Bob Dylan hindurchbricht, wenn er unverhofft Tin-Pan-Alley-Klassiker singt: »While that lucky old sun has nothin' to do / But roll 'round heaven all day«.

»Il maestri non cantano – die Maestri singen nicht mehr! Der Kleiber *hat* gesungen«, erinnert sich Otto Schenk. Vielleicht liegt die ideale Vierte in Kleibers Bewegungen. Das Orchester dazu müsste erst noch erfunden werden. Es kann es nicht geben, und doch kommen diese durch und durch musikalischen Gesten nicht ohne Klang aus. Manchmal wünschte man Kleiber anstatt dieser großen, klangvollen Orchester, die er gerne mit verschiedenen namhaften Automarken verglich, und die zu ungewohntem Einsatz häufig nur schwer zu überzeugen waren, eines der heutigen schlanker besetzten, ungleich agileren und wagemutigen Ensembles wie die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen oder das von Markus Poschner durch einen Brahms-Zyklus geleitete Orchestra della Svizzera italiana an die Hand. Darin aber, dass Kleiber den Klang schließlich nicht mehr gewollt, aber gleichwohl immer noch gebraucht hat, liegen zugleich auch der Schmerz und das Glück, die bis heute die Hörer mit Carlos Kleiber haben.

★ ★ ★

Den Krn und den Grintovec haben wir auf dieser Reise nicht mehr bestiegen. Und wider Erwarten auch nicht das Grab Kleibers in Konjšica aufgesucht. Vielmehr konnten wir auf dem Rückweg noch einmal den Knochenmännern des Totentanzes von Hrastovlje entgegenlächeln und nachher das Auto mit je einer Steige Olivenöl, Äpfel und Feigen beladen. Geschenke der Magier, abgestaubt? Jedenfalls feierliches Drometengetön des unbekannten Trompeters!

Wir werden wiederkommen, in Ljubljana vielleicht ein Konzert der Slowenischen Philharmonie hören, mit der Kleiber 1996 gleichfalls die Vierte Brahms aufgeführt hat

(er muss sehr aufgeregt gewesen sein, wie man aus einer nachträglichen

Erzählung des slowenischen Dirigenten Marko Leton

weiß), in Jeruzalem den Muškat kosten und

dann auch Kleiber in Konjšica besuchen.

»So dacht' ich. Nächstens mehr.«

✍



Partiturstudium mit Kleiber (Brahms, Vierte Symphonie, Reprisenentrtritt im ersten Satz)



## Anmerkungen

- 1 Hans Werner Henze: *Tristan* (1975), in: ders.: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, erw. Neuausgabe, München 1984, S. 227–234, hier S. 231. Mit Wagner, Brahms und Chopin lässt Henze in seinem *Tristan* drei Geisteshaltungen auftreten, die hinsichtlich des Aspekts der »Liebe« – auch derjenigen zu den unterschiedlichen Strömungen und Ausprägungen in der Geschichte der Musik, zu denen Henze nie den schöpferischen Kontakt verlor – kaum unterschiedlicher sein könnten. Siehe Peter Petersen: »... eine Form und ein Name: Tristan.« Strukturelle und semantische Untersuchungen an H. W. Henzes Preludes für Klavier, Tonbänder und Orchester, in: *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1989, S. 148–176.
- 2 Zit. nach Constantin Floros: *Johannes Brahms – »Frei aber einsam«.* Ein Leben für eine poetische Musik, Zürich/Hamburg 1997, S. 232.
- 3 Nachgelassene Fragmente vom Juni–Juli 1885 zit. nach Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988 (Taschenbuchausgabe), Bd. 11, S. 572.
- 4 Schönbergs *Brahms the progressive* wurde erstmals als Radiobeitrag 1933 gesendet und erschien 1947 als Essay.
- 5 Brahms im Sommer 1877 an Eduard Hanslick, zit. nach Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, 4 Bde. in 8 Teil-Bdn., Berlin 1912–1921, Bd. 3.1, S. 175.
- 6 Siehe schon Paul Bekker: *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* (1917), Stuttgart/Berlin 1923, S. 26f.; vgl. Gerd Indorf: *Beethovens Streichquartette. Kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretation*, Freiburg/Berlin/Wien 2007, S. 334, 343, 358, 384, 389f.
- 7 Brief von Brahms an den Verleger Fritz Simrock vom 22. November 1877, in: *Johannes Brahms: Briefwechsel*, 16 Bde., Berlin 1906–1922, hg. von Max Kalbeck u. a., Bd. 12, S. 56f. Siehe auch Reinhold Brinkmann: *Johannes Brahms. Die Zweite Symphonie. Späte Idylle*, München 1990.
- 8 Aus Brahms' Briefwechsel mit dem Dirigenten Vincenz Lachner von 1879, zit. nach Reinhold Brinkmann: Die »heitere Sinfonie« und der »schwermelancholische Mensch«. Johannes Brahms antwortet Vincenz Lachner, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46 (1989), S. 294–306, hier S. 297.
- 9 Kalbeck (Anm. 5), Bd. 4.1, S. 23, 27.
- 10 Vgl. Laurenz Lütteken: Brahms in der Musikforschung, in: *Brahms Handbuch*, hg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart/Weimar 2009, S. 542–551, hier S. 549f.
- 11 Siehe Victor Ravizza: Ein Sinn ruht in sich aus: Johannes Brahms in Italien, in: *NZZ Online*, 9. September 2018, [www.nzz.ch/feuilleton/ein-sinn-ruht-sich-aus-johannes-brahms-in-italien-ld.1417361](http://www.nzz.ch/feuilleton/ein-sinn-ruht-sich-aus-johannes-brahms-in-italien-ld.1417361) (abgerufen am 23. August 2020). Siehe zudem die Zeittafel im *Brahms Handbuch* 2009 (Anm. 10), S. XXV ff.
- 12 So Brahms in einem Brief an die befreundete Elisabeth von Herzogenberg vom 29. August 1885; siehe Kalbeck (Anm. 5), Bd. 3.2, S. 446.
- 13 Kalbeck (Anm. 5), Bd. 4.1, S. 47.
- 14 Siehe Hans Ehringer: Adolf Busch und Basel, in: *Basler Jahrbuch* 1955, S. 64–82, hier S. 66. Zu Adolf Busch siehe Tully Potter: *Adolf Busch. The Life of an honest Musician*, 2 Bde., London 2010.
- 15 Yehudi Menuhin: Adolf Busch als Lehrer, in: *In memoriam Adolf Busch*, Hilchenbach/Dahlbruch 1966, S. 29.



Totentanz, Dreifaltigkeitskirche Hrastovlje, Slowenien