

Dresdner Philharmonie

Leitung: Paul van Kempen

Brahms-Feier

Zum 40. Todestag des Meisters

(Johannes Brahms geb. 7. Mai 1833 in Hamburg
gest. 3. April 1897 in Wien)

Solist: Franz Rupp

Mittwoch, den 21. April 1937, 20 Uhr, Gewerbehaus

Preis 20 Pfennig

Programmfolge

Konzert d-Moll für Klavier und Orchester, Werk 15

Maestoso — Poco più moderato

Adagio

Rondo. Allegro non troppo

— Pause —

Sinfonie Nr. 3 in F-Dur, Werk 90

Allegro con brio

Andante

Poco allegretto

Allegro

Konzertflügel Steinway & Sons, Hamburg

Alleinvertreter: Richard Stolzenberg, Dresden-A., Johann-Georgen-Allee 13

„... an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten“

Am Anfang unserer Konzertreihe stand die Erinnerung an Anton Bruckners 40. Todestag, am Ende gedenken wir des Mannes, der von blinden Parteigängern als Bruckners Antipode ausgespielt wurde, statt daß man glücklich darüber gewesen wäre, einen Bruckner und einen Brahms zu besitzen.

Vor 40 Jahren, am 3. April 1897, schloß Johannes Brahms die Augen für immer; nach einem erfolgreichen Leben, das nicht ohne Schmerzen und Bitterkeiten war. Wenige allerdings sind bei ihrem Eintritt in das Musikleben so enthusiastisch begrüßt worden wie Brahms, der in Robert Schumann einen glühenden Propheten fand. „Oft, trotz angestrenzter produktiver Tätigkeit“, so schrieb dieser im Jahre 1853, „fühlte ich mich angeregt, manche neuen bedeutenden Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern wie Minerva gleich gepanzert aus dem Haupt des Kronion entspränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms ...“

Wie ganz anders hat Friedrich Nietzsche geurteilt, der im Hinblick auf Brahms von der „Melancholie des Unvermögens“ spricht. Die Zeit hat sich längst gegen Nietzsche und für Brahms entschieden. Und dennoch steckt auch in dem Nietzschewort ein echter Kern.

Die Zeit, in die Brahms hineingestellt war, war eine Zeit der Melancholie des Schaffens. Es war die Zeit nach der Klassik und Romantik, diesen beiden herrlichen Blüten deutscher Musik. Brahms hatte sehr wohl erkannt, daß mit Schubert eine Entwicklung zum Stillstand gekommen war, die in gerader Linie nicht mehr fortgesetzt werden konnte. War er anfangs reiner Romantiker gewesen, so fühlte er bald das Bedürfnis, sein Schaffen durch die Klassiker, noch mehr aber durch die Vorklassiker zu befruchten. Er geht zurück zu Beethoven, zu Mozart, zu Haydn, ins Barock und in die Renaissance, zur A-cappella-Kunst des 16. Jahrhunderts. Daß ihm dabei noch einmal eine Synthese gelingt, das macht das Große, das Einmalige seiner Erscheinung aus. Brahms hat, wie Rudolf Louis in seinem Buch „Die deutsche Musik der Gegenwart“ sagt, „mit intensiver Feinsühligkeit Keime des Verfalls und der Degeneration gewittert, wo die Anhänger des musikalischen Fortschritts nur Steigerung und Bereicherung sahen.“

Gewiß, es ist eine schöpferische Melancholie, wenn Brahms sich der Vergangenheit zuwendet. Aber sie setzt sich, wie Nietzsche meinte, nicht in Unvermögen um, sondern in das Vermögen, eine neue Musiksprache zu prägen. Melancholie ist es, wenn Brahms einmal sagt: „Wie gut hatten es die Alten, Starcken, die sich gehen lassen konnten!“ Aber schon in diesem Nachsatz steckt der Wille zum Dennoch!, zum tatkräftigen Weiter, Höher!, das wir an Brahms so bewundern. Er wollte es erzwingen, er wollte sich nicht gehen lassen, er wurde zum Kämpfer. Die Waffe, die er sich schmiedete, war sein ungeheures Können. Brahms war, wie Paul Marsop einmal schrieb, ein rastloser Lerner, ein gewaltiger Kömmer, es gab keine Formsprache im Wirken der ihm vorangehenden deutschen Tonpoeten, die er nicht meisterlich beherrschte.

Er war ein Mensch des Übergangs, der beginnenden Zerfetzung des Kunst- und Weltbildes, er war „mehr Ibsen als Goethe“ (Karl Storck). Davon suchte er sich im Formalen zu befreien, in die Form flüchtete er, die das Detail ins Große weitet: die Variation. Man denke an seine Haydn-Variationen für Orchester, an die Schumann-Variationen für Klavier, an das Passacaglia-Finale der Vierten Sinfonie.

Melancholie ist das Gepräge der Brahmschen Musik auch insofern, als sie seine Herkunft widerspiegelt. Der geborene Niederdeutsche, dessen Blut schwer war von der

Einsamkeit der Heide, von der Traurigkeit der Düne, komponierte, wenn er lustig war (so wurde einmal gescherzt): „Das Grab ist meine Freude“. Und Edvard Grieg, dieser feine Beobachter und Kritiker, sieht in der Brahms'schen Musik „eine von Wolken und Nebeln zerrissene Landschaft . . .“ Die Sehnsucht des Norddeutschen nach der süddeutschen Lebendigkeit, Leichtigkeit und Freudigkeit ist die Quelle jener Werke, die Brahms eigentlich populär gemacht haben, die Quelle seiner Walzer und ungarischen Tänze, der Zigeunerlieder und der vielen Stellen in seiner Kammermusik, die an Schubert erinnern. Auch im Leben zog es ihn nach dem Süden, nach Wien, das dem Hamburger zur Wahlheimat wurde, nach Baden-Baden, dessen Mischung aus schöner Natur und weltoffener Mondämität ihn anzog.

Und gerade in dieser norddeutschen Melancholie erblicken wir heute eine der stärksten Seiten der Brahms'schen Musik, das, was ihn zum typisch deutschen Komponisten wie wenige andere macht. Daher auch lange Zeit das Unvermögen des Auslands, ihn zu verstehen, daher heute, in einer Zeit erstarkten Nationalgefühls in vielen Ländern, das wachsende Verständnis für Brahms.

In diesen Tagen hat Wilhelm Furtwängler, der große Brahms-Dirigent, das Urteil über ihn in folgenden Worten zusammengefaßt: „Er ist der erste, der sich verteidigen mußte, um das zu bleiben, was er war — was seinen Vorgängern bis zu Wagner noch selbstverständlich, von der Gunst der Zeiten getragen, in den Schoß fiel. Damit wurde er der erste, der seiner Zeit zuinnerst entgegentreten mußte, nur um bewußt das tun zu können, was früheren Geschlechtern selbstverständlich war: den Menschen in den Mittelpunkt aller Kunst und Kunstübung zu stellen — den Menschen, der immer neu und doch immer derselbe ist. Denn nicht Entwicklung der Materie — der Harmonik, Rhythmus usw. — ist Sinn der Geschichte, sondern der Ausdruckswille derer, die sich dieser Materie erst bedienen. Nicht der Grad der ‚Kühnheit‘, der ‚Neuheit‘ des Gesagten vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt, sondern der Grad der inneren Notwendigkeit, der Menschlichkeit, der Ausdrucksgewalt ist Maßstab für Bedeutung eines Kunstwerks. So erlebt Brahms als erster die Krise der Zeit, indem er nicht als ihr Objekt in ihr steckenbleibt, sondern sich ihr entgegenstellt. Hier von Reaktion zu sprechen, ist falsch; er war ein moderner Mensch und blieb es zeitlebens. Auch da, wo er die Einheit des Ganz-Menschlichen nicht preisgab, ja — wie wir heute sehen — gerade da besonders.“

In den Werken des heutigen Programms tritt uns der Brahms, wie er hier geschildert wurde, deutlich entgegen.

In der dritten Sinfonie der Brahms, an dessen Wiege die Helden standen, mit der gewaltigen Dramatik, die im ersten Satz beginnt und ihren Bogen hinüberschlägt zum letzten; der Brahms, dem die Grazien das Wiegenlied gesungen haben, mit der Anmut des langsamen Satzes; der Melancholiker mit der leisen Schwermut des dritten Satzes, der das Scherzo vertritt; der Deutsche aus dem Norden in der ganzen Sinfonie, die Walter Niemann treffend „ein norddeutsches Heldengedicht“ nennt, „das im Finale die heroische Landschaft des alten Beowulfliedes mit schweren, jagenden Wolkenzügen und der endlich bleich und mild hereinbrechenden Sonne Schleswig-Holsteins heraufbeschwört“; der Formfanatiker, der die vier Sätze der Sinfonie mit einem „Urmotiv“ (Wechsel von F-Dur und f-Moll) zusammenzwingt.

Im d-Moll-Klavierkonzert der Brahms der tiefsten Innerlichkeit, der das Klavier nicht in brillanten Eskapaden sich ergehen läßt, der es vielmehr als wichtigste Stimme unter vielen anderen in das Orchester einbaut; der Brahms, der zu Bach zurückgeht (Einsatz des Klaviers im ersten Satz); der Brahms, der auch beim Scherz noch ernst bleibt (Finale).

In beiden Werken der Brahms, von dem Schumann weiter sagte: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und im Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.“

Dr. Karl Laux