

John Eliot Gardiner

im Gespräch mit Hugh Wood

Hugh Wood Im Rückblick über die Jahre sagte Brahms einmal, er habe den Eindruck, das ‚gute Milch gebende Euter zu oft und zu stark in Anspruch genommen zu haben‘. Sind Sie der Meinung, dass das auch auf die Dritte im Verhältnis zu den früheren Symphonien zutreffen könnte?

John Eliot Gardiner Nein. Wenn die Erste wegweisend und episch – er kommt mit dem Vermächtnis Beethovens und seiner komplizierten persönlichen Beziehung zu den beiden Schumanns ins Reine – und die Zweite, wie Sie sagen, lockerer und gefügiger ist, dann ist die Dritte eine Symphonie des Protests und der Ergebenheit. Ich meine damit nicht, dass das in selbstdarstellerischer Weise wie bei Tschaikowsky geschieht, sondern dass in dieser Symphonie Brahms, der jetzt fünfzig ist, die Faust ballt über die Vergänglichkeit der Zeit und sich dann in das Unvermeidliche schickt. Hinter der stattlichen, bärtigen, professoralen Erscheinung ist immer noch der ‚junge Adler‘ vorhanden, als den ihn Robert Schumann 1853 gegenüber Joseph Joachim schilderte, ‚der wahre Apostel, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer, wie die alte, auch noch Jahrhunderten noch nicht enträtseln werden‘. Dreißig Jahre später ist Brahms immer noch jung im Herzen, ‚frei, aber einsam‘, wie er sich selbst beschrieb, noch immer darauf versessen, seine künstlerischen Ziele und Ambitionen auf der symphonischen Bühne zu verwirklichen, wie sehr er sie auch, selbst seinen engsten Freunden gegenüber, zu verbergen suchte. Man braucht sich nur die Anfangstakte der Dritten Symphonie anzuhören, um von der Größe und Heroik des Hauptthemas überwältigt zu sein, mit diesen ausschreitenden Gegenrhythmen, die vom Anfang der ‚*Rheinischen*‘ Symphonie Schumanns stark beeinflusst sind. Jene hat

vielleicht mehr Adel in ihrer Tändelei mit dem Wiener Walzer, diese jedoch ist forscher und trotziger.

HW Würde das erklären, warum sie in der Vergangenheit betont emotional aufgeführt wurde, mit übermäßig eingesetzten Ritardandi und übertriebenen Rubati?

JEG Sehr wahrscheinlich. Interessant ist, dass Brahms zwar am Anfang ein *Allegro con brio* vorschreibt, aber dann auf weitere Angaben bis weit hinein in die Durchführung verzichtet, wo bei Takt 109 (Titel 6, 6'51“) ein ‚poco rit.‘ und dann, bei Takt 112, ein ‚un poco sostenuto‘ zu finden ist, bevor bei Takt 120 (7'22“) eine Rückkehr zum *Tempo primo* gewünscht wird. Das entspricht seinem Grundsatz, allgemein auf Metronomangaben zu verzichten, dafür aber Tempobezeichnungen sehr sorgfältig, deutlich und detailliert anzugeben. Feine Abweichungen sind natürlich in den Schilderungen, wie Brahms' selbst Klavier gespielt hat, gut dokumentiert – Florence May, die 1871 bei ihm Unterricht hatte, spricht von einer ‚gewissen Elastizität‘ –, und ich sehe keinen Grund, warum das hier nicht auch gelten sollte, aber das ist alles eine Frage der Abstufung. Was Brahms angibt, ist in Wahrheit eher ein Hinweis auf Gefühl und Stimmungslage als eine spezifische objektive Maßangabe. Ein festes Haupttempo beizubehalten, mit einem nur angedeuteten Ritardando bei der langsamen Überleitung zum zweiten Thema (Takte 34–35: Titel 6, 1'10“), und dann, wenn es in Takt 147 wiederkehrt (8'21“), das erscheint mir hilfreich, um Geschlossenheit zu schaffen und dem Stück eine leichtfüßige Grazie zu geben – dies trotz des charakteristischen, rhetorischen ‚Protests‘ der beiden auftaktigen Viertelnoten in den Takten 4, 6 und 8. Wohlgemerkt, Brahms sagt uns nicht, was im fünften Takt der Coda (Takt 187: 9'55“) geschehen soll, wo ihm plötzlich das Blut zu Kopf zu steigen scheint, wenn das Hauptthema in der Kombination mit der begleitenden Mottophrase

urplötzlich zu einem wilden Kontrapunkt eruptiert. Ich finde es unmöglich, hier einem achttaktigen *più mosso* zu widerstehen – denn ist das nicht eines der deutlichsten Beispiele für seine erfrischende musikalische Schilderung des Widerstreits zwischen Jugend und Alter? Es ist auch hilfreich, um auf diese Einengung des Schwerpunkts vorzubereiten, die er in den verkürzten Austausch zwischen den Holzbläsern und tiefen Streichern erreicht, kurz bevor er die Spannung in einer sanften, nicht protestierenden Wiederaufnahme des Anfangsthemas ein letztes Mal verschärft. Ein weiteres Beispiel für eine traditionelle, von Brahms nicht näher bezeichnete Verzögerung ist im letzten Satz um den Buchstaben C (Takte 52–70: Titel 9, 1'10"–1'33") zu finden, so dass die vom ersten Horn und den Celli gespielten Triolen des zweiten Themas, statt in Bewegung gehalten zu werden, allmählich zu erstarren scheinen und damit bei Buchstabe E (Takt 75: 1'40") die Annäherung an die zornige Reprise des Themas in c-moll abschwächen. Doch wie tief wir auch der Aufführungspraxis nachspüren mögen, vielleicht mit Hilfe bruchstückhafter Hinweise auf Brahms' eigene Musizierpraxis oder seine Gedanken über den stilistische Ansatz eines bestimmten Dirigenten, wir werden wohl nie die Billigung des Komponisten erlangen. Letzten Endes ist das alles eine Frage des Geschmacks, des Instinkts, spontaner Entscheidungen und Korrekturen, die der Eingebung des Augenblicks folgen und natürlich von Tag zu Tag variieren, von Konzertsaal zu Konzertsaal und von Publikum zu Publikum. Brahms war Pragmatiker. Als gebildeter Deutscher baute er auf Goethes Ästhetik der Deklamation, wie sie in *Faust I*, 534–37, beschrieben ist: ‚Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen, / wenn es nicht aus der Seele dringt / und mit unkräftigem Behagen / die Herzen aller Hörer zwingt'.

HW Welche anderen Merkmale fallen Ihnen auf, die in der Dritten Symphonie wesentlich anders sind als in den beiden früheren?

JEG Dazu dürfte gehören, auf welch unglaublich effektive und doch unaufdringliche Weise Brahms seine Mottos und Themen über die Satzgrenzen hinaus ausdehnt und auf sich selbst verweisen lässt. Das berühmteste Beispiel dafür ist in den Schlusstakten des Finales zu finden, wo er das erste Thema des ersten Satzes, dem nun jeder Protest und Trotz genommen ist, leise und zärtlich wieder anklingen lässt. Weiter vorn im Finale taucht das gedämpfte, harmlos wirkende zweite, von Klarinette und Fagott in Oktaven vorgetragene und einem Choralfragment ähnelnde *Andante*-Thema (Titel 7, 2'18") mit zusätzlichen Streichern in geheimnisumwölktem Pianissimo wieder auf und etabliert sich als kraftvoller Kanon zwischen Holz- und Blechbläsern, als leidenschaftlicher Höhepunkt der Durchführung (Takte 149–171: Titel 9, 3'13"–3'43"). Ein weiteres Merkmal wäre, wie die beiden Mittelsätze ineinander zu gleiten scheinen (genau wie in Schumanns Vierter Symphonie) und zu einem eigenständigen Teil des symphonischen Geflechts in einer Weise miteinander verwoben werden, wie es Brahms in den ersten beiden Symphonien wohl nicht gelungen ist. Hier hat man das Gefühl, dass er sich auf direktem Wege seinen Kritikern stellt, die einwenden könnten, trotz der umfangreichen Besetzung sei das doch eigentlich Kammermusik. Warum sollte zwischen symphonischem und kammermusikalischem Stil ein deutlicher Gegensatz erkennbar sein, scheint er sagen zu wollen. Im Gegenteil, die Intimität des Dialogs zwischen einzelnen Instrumenten oder Gruppierungen kann in der Struktur des symphonischen Gefüges eine gestalterisch wichtige und aussagekräftige Funktion übernehmen. Da ist zum Beispiel das zweite Thema des ersten Satzes, dieses heitere, beschwingte Klarinettenthema, das den Eindruck erweckt, aus dem Stegreif entstanden zu sein, ständig Gefahr läuft, sich in sich selbst einzurollen, und eigentlich nirgendwohin führt (Titel 6, 1'14") – und was er dann mit ihm macht, wenn er es zunächst in den Streichern umkehrt

(Takte 47–48: 1‘27“) und später dem ganzen Orchester zuweist, wo es in emotionaler Erregung davonstürmt, eine Rolle, für die es anfangs denkbar ungeeignet erschien.

HW Wie steht es mit dieser Neigung zu rhythmischer Verlagerung oder Verschiebung – kommt sie in dieser Symphonie nicht deutlicher zum Ausdruck?

JEG O ja – und das ist hypnotisierend! Da ist dieser wunderbare, völlig verrückte Abschnitt im Finale, wo er die Akzente nicht nur auf die unbetonten Zählzeiten, sondern auf die *zweite Hälfte* dieser Zählzeiten (Takte 91–95 und 233–237: Titel 9, 2‘00“ und 5‘00“) setzt. Als ich das zum ersten Mal hörte, konnte ich mir nicht vorstellen, wie er das notiert hatte (man fühlt sich plötzlich in die Welt von Bartók oder Strawinsky katapultiert), und oft genug kann es in der Aufführung konfus klingen oder als wäre das Orchester aus dem Gleis geraten. Auf welcher verführerischen Weise er metrische Emphasen innerhalb eines einzigen Taktes variiert, das ist uns natürlich schon vorher begegnet, aber vielleicht kommt das im ersten Satz dieser Symphonie durch das 6/4-Metrum noch deutlicher zum Ausdruck – nicht nur deshalb, weil es so leicht wieder zum 3/2-Takt zurückfindet, aber auch als Ergebnis der für Brahms typischen Methode, eine Phrase mit einem verlagerten Abschlag zu beginnen – auf der letzten Zählzeit des Taktes mit anderen Worten. Zum Beispiel die dreinotige Phrase, die über den Taktstrich hinüber gebunden wird und bei den Takten 50–58 (Titel 6, 2‘03“–2,20“) den letzten Teil der Exposition des Kopfsatzes einleitet. Man hört sie als eine Folge von 3/4-Takten, dann zur Hemiole intensiviert – zwei Dreiereinheiten werden zu drei Zweiereinheiten umgruppiert. Anfangs ‚richtet‘ sich das zu einem konventionellen 3/2-Metrum (Takte 59–60), dann kehren die Akzente auf der sechsten Zählzeit wieder und animieren das Ohr, sie als Abschlüsse zu hören, eine Transformation,

die dann abgeschlossen ist, sobald sie über den Taktstrich hinweg gebunden werden und jegliches Gefühl dafür verlieren lassen, wo der notierte Abschlag tatsächlich ist.

HW Das führt auf direktem Wege zu der Stelle im langsamen Satz, die mich schon immer verblüfft hat (Takte 57–62, und wieder Takte 116–121: Titel 7, 3‘20“ und 6‘51“), wo zum ersten Mal einzelne Noten für Brahms sehr wichtig zu sein scheinen, auch wenn sie zu Appoggiaturen werden, die sich aufwärts auflösen, auf sehr tristaneske Art. Doch dieser kurze Abschnitt – in dem die Tonart vorübergehend unbestimmt ist – schien in eine fernere Zukunft zu weisen. Dann wurde ich einer möglichen Quelle gewahr. Schuberts ‚Große‘ Symphonie in C-dur hat im langsamen Satz eine ähnliche Passage (Takte 148–159), und sie hat in dem Satz eine ähnliche formale Funktion, in diesem Fall die Rückkehr (auf atemberaubende Weise) hinauszuzögern. Hohe Hörner wiederholen ein G, das wie ein Orgelpunkt wirkt, die hohen und tiefen Streicher liefern abwechselnd verschiedene Harmonisierungen des G. Zuerst gehört das G zum Dominantseptakkord auf C, der nie F-dur erreicht. Dann wird es zur Septime des Dominantseptakkords auf A, der nie d-moll/D-dur erreicht. Die B in der ersten Harmonisierung geben den Schlüssel: Es erhält letztendlich seine Bedeutung als entscheidende Komponente eines für die folgende Kadenz in a-moll bestimmten neapolitanischen Akkords (Takt 157). Die vorausgehende Passage hat die Funktion, den Augenblick der Rückkehr hinauszuzögern. Was verrät das über Brahms‘ zweifellos vorhandene Verpflichtung gegenüber Schubert – die Sie natürlich in Ihren früheren Konzertprogrammen und CDs immer versucht haben zu betonen?

JEG Ich teile vollkommen Ihre Meinung zu der Verwandtschaft der beiden Passagen, die Sie analysiert haben. Für diese Akkorde mit ihren fast bezuglosen Harmonien ist eine sehr akribische Gewichtung und

Feinabstimmung nötig, und wieder ist es eine chorbasierte Technik, eine Herausforderung jener Art, der man begegnet (und der Brahms begegnet sein muss), wenn man Gabrieli und Schütz dirigiert. Schumann war es, der 1839 das Manuskript von Schuberts ‚Großer‘ C-dur-Symphonie aufstöberte, und Mendelssohn hat noch im selben Jahr in Leipzig ihre Uraufführung dirigiert. Die Symphonie hatte beide Komponisten wie ein Blitzschlag getroffen; doch Brahms war vielleicht am besten gerüstet, ihre Lektionen zu lernen. ‚Meine Schubertliebe ist eine sehr ernsthafte, wohl grade, weil sie nicht flüchtige Hitze ist‘, schrieb er und arbeitete emsig, sammelte, editierte, arrangierte eine Vielzahl Schubert-Werke und führte sie auf. Er trug auf diese Weise dazu bei, dass Schubert von seinem Image als begabter Salonmusiker befreit und die Größe seines Genies allmählich anerkannt wurde. Die bewegendste seiner Huldigungen an Schubert ist für mich das hintergründige, unwiderstehliche kleine Stück, das er für Frauenstimmen geschrieben hat: *Einförmig ist der Liebe Gram*. Brahms macht aus dem letzten Lied der *Winterreise* – dem mit dem Leiermann – einen beklemmenden sechsstimmigen Kanon, indem er Stränge von Schuberts Vokalmelodie und die rechte Hand der Klavierbegleitung über ein verziertes Ostinato (ebenfalls im Kanon) legt. Es ist sehr viel mehr als nur die geschickte Darbietung eines strengen Kontrapunkts, es ist seine besondere Art, zu einem verehrten Vorgänger und einer weiter entfernten, jedoch noch lebendigen musikalischen Vergangenheit Verbindungen zu knüpfen.

HW Sind wir nicht wieder am Ausgangspunkt angelangt – bei der Frage, wie Sie an Brahms’ Symphonien herangehen, bei dem Gedanken, dass chorisches Denken seinen Orchesterstil durchdringt, dass wir seine Symphonien in einem neuen Licht sehen, wenn wir die Chor- und Vokalwerke seiner erwählten Meister der Vergangenheit erforschen, danach seine eigenen A-cappella-Werke und schließlich

seine großartigen (und selten aufgeführten) Werke für Chor und großes Orchester?

JEG Ja – und deswegen habe ich die Stücke in dieser Reihenfolge zusammengestellt: seine Vertonungen von Schillers Klagegesang *Nänie* und Goethes dramatischer Ballade *Gesang der Parzen* als ernsthafte Gegengewichte zur Symphonie, denen wiederum eine kleine Gruppe von Chorstücken vorausgeht, die durch ein herbstliches Jagdhorntema verbunden sind. Ich denke, diese Anordnung lässt die gegenseitige Abhängigkeit erkennen, denn genauso wie chorisches Denken in seinen Symphonien zum Ausdruck kommt, gibt es auch Hinweise auf orchestrales Denken in seinem Chorstil. Im ersten der herrlichen A-cappella-*Gesänge* op. 104 von 1888 begegnen wir ihm, wie er sein sechsstimmiges Ensemble in zwei antiphonale Chöre aufteilt (hoch und tief), so wie er es fünf Jahre zuvor im *Gesang der Parzen* getan hatte, mit dem gleichen Ohr für klangliche Kontraste und Reaktionen, wie wir es zum Beispiel im *Andante* der Dritten Symphonie finden – wo die tiefen Streicher die Bläser wie Geister verfolgen (Takte 4–5 und 8–9 usw.), aber auch das thematische Formgefüge ergänzen. Doch all das kann vergebliche Mühe sein, wenn die Spieler kein Gespür für die ‚Vokalität‘ haben, die Brahms‘ Orchesterstil zugrunde liegt und von der ich schon in unseren früheren Diskussionen gesprochen habe. Die Notwendigkeit, hier einen Gesangsstil zu pflegen, ist ebenso wichtig wie der Appell an sie, auf die Weisungen zu reagieren, die das Orchester ihnen gibt, sowohl im Hinblick auf instrumentale Präzision als auch eine deutliche Artikulation. Man begegnet pathosbefrachteten Figuren, die in den Gattungen der Orchester- wie auch der Chormusik die gleiche Ausdruckskraft haben, zum Beispiel die Vortragsbezeichnungen < > über dem Wort ‚seufzend‘ in *Nachtwache I* und dann die Seufzer in den Schlusstakten des dritten Satzes der Dritten Symphonie, die für die ersten Bläser und dann die Streicher

gleich bezeichnet sind. Ausdrucksvoll bedeutet – austauschbar und wechselseitig – ein Zusammenfinden in den wunderbaren Synthesen der späten Werke für Chor und Orchester. *Nänie* wie auch der *Gesang der Parzen* weisen faszinierende Bezüge zu den letzten beiden Symphonien auf, so teilen die *Parzen* mit der Dritten nicht nur eine benachbarte Opuszahl, sondern auch eine ungeheuer mächtige Orchestereinleitung, mit beiläufigen Verweisen auf Stile der ‚frühen Musik‘ neben Abschnitten mit einer weiter fortgeschrittenen Harmonie. Diese sind in keiner Weise nur vorläufige Skizzen, sondern gewaltige, eigenständige Stücke, die Schumanns Prophezeiung bestätigen: ‚Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnis der Geisterwelt bevor.‘

HW Abgesehen vom langsamen Satz des Violinkonzertes, können Sie sich eine zärtlichere Oboenmelodie vorstellen als die, mit der *Nänie* beginnt, und auf welcher schmerzliche Weise sie zu den geschmeidigen kanonischen Einsätzen des Chors führt: ‚Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle, / dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt?‘

JEG Nein, wirklich nicht. Wie Malcolm MacDonald sagt, das ist vielleicht das glanzvollste Werk, das er jemals geschrieben hat. Im *Gesang der Parzen* sind die Götter ganz im Gegenteil gegenüber den Menschen nicht einfach nur gleichgültig, sondern sie mischen sich willkürlich in ihre Angelegenheiten ein, erst recht bei demjenigen, ‚den je sie erheben‘, und vereiteln der kommenden Generation ihre Chancen. An wen hat Brahms hier gedacht: Feuerbach (den unlängst verstorbenen Maler, mit dem er befreundet war), Schumann (von dem einige Kinder jetzt entweder in einer Heilanstalt, zerbrochen oder schon tot waren), oder hält er sich selbst den Spiegel vor in diesen letzten Takten, wo es heißt:

‚der Verbannte... der Alte... schüttelt das Haupt‘? Eine düstere Kluft öffnet sich zwischen dem hohen Flimmern der Piccoloflöte, den gedämpften Streichern, dem Unisono-Gemurmel des Chors, ein unmissverständlicher Verweis in den Holzbläsern auf den Anfang von Bachs *Matthäus-Passion* und, durch merkwürdig kreisende Harmonien, auf einen geisterhaften Schluss, eine nackte, leere Quinte, die von Kontrafagott und Basstuba verankert wird. Das erinnert mich an Ihre Schilderung von Brahms' ‚düsterer Vision – einer Güte, die in unmöglich weiter Ferne liegt, der Sterblichkeit und der Vergänglichkeit der Schönheit, der Zwangsläufigkeit und Allgegenwart persönlichen Unglücks‘.

Übersetzung Gudrun Meier