



Wolf-Eberhard von Lewinski

Der wiennerische Johannes Brahms

Aufnahme an historischer
Stätte: im Wiener
Musikvereinssaal fand
1867 die erste Teil-
aufführung des „Deut-
schen Requiems“ unter
der Leitung des Kompo-
nisten statt

Die Brahms-Kassette
der Deutschen
Grammophon Gesellschaft

Daß die Deutsche Grammophon Gesellschaft ihre neue Karajan-Subskriptions-Reihe mit Werken von Johannes Brahms anbot, überraschte. Lag es nicht viel näher, das Strauss-Jahr mit einer längst fälligen Neuaufnahme der sinfonischen Werke von Richard Strauss just durch Karajan zu beschließen und von der Platte her auch zu krönen? Aber die Gesellschaft brachte die vier Brahms-Sinfonien, das Violinkonzert, die Haydn-Variationen und das Deutsche Requiem unter Karajan heraus; ein kühnes Unterfangen, das nun auch zu einer gründlichen, ja einer grundlegenden Auseinandersetzung auffordert. Schließlich wird Brahms hier von einem Musiker unserer Zeit gedeutet, der ausgesprochen modern wirkt, auch wenn er sich mit der romantischen Musik immer wieder am liebsten identifiziert.

Aber da sind wir schon nahe am Kern der Sache: Karajan möchte dem Romantiker Brahms geben, was ihm zukommt, und zugleich den modernen Menschen, der heute Brahms dirigiert, nicht verleugnen. Das Re-

sultat dieser vollkommen richtigen Überlegung ist zwiespältig.

Karajan sieht in Brahms einen Romantiker des Liedes, nicht der kontrapunktischen Sinfonik. So dirigiert er, extrem formuliert, in allererster Linie — so, wie er es zumeist sonst auch tut — die Melodik des jeweiligen Stückes mit bewußter Akzentuierung, die die anderen Stimmen, die Gegenmotive, die rhythmische Konstruktivität und die klangliche Formung absichtlich vernachlässigt. Für Karajan scheint es neben der Melodie, die absolut führend sein muß, lediglich eine Begleitung der Melodie zu geben — sonst nichts, oder nur als koloristischer Effekt. Im Zusammenhang mit dieser Sicht der Werke von Brahms steht die Bevorzugung des Streicherklanges. Die Bläser, die bei Brahms im Sinne einer Klangfarben-Komposition eine bedeutsame Rolle spielen — wenigstens nach Ansicht verschiedener Brahms-Forscher — treten zumeist in den Hintergrund. Und sobald die Streicher größere Intervalle nach oben zu spielen haben, müssen sie auch

ein Crescendo hinzufügen, das dem Vortrag ein Pulsieren, ein typisch Karajanisches Schwärmen verleiht. Aber der Dirigent reduziert selbst immer sehr bald die von ihm inszenierte Emotion. Der Hörer kann sagen, daß damit ein weiteres Agens gewonnen sei, aber auch, daß eine großlinige Entfaltung, eine immense Steigerung, auf rhythmischen Energien aufgebaut, ausbleibt. Da Karajan den Brahmschen Rhythmus als eine Nebensache betrachtet, gibt es trotz der häufigen und sicher nicht absichtslos geschriebenen Synkopen nicht die gewohnte nervige und vibrierende Atmosphäre, sondern ein sehr ausgewogenes, nie überspanntes, ja betont lyrisches Musizieren.

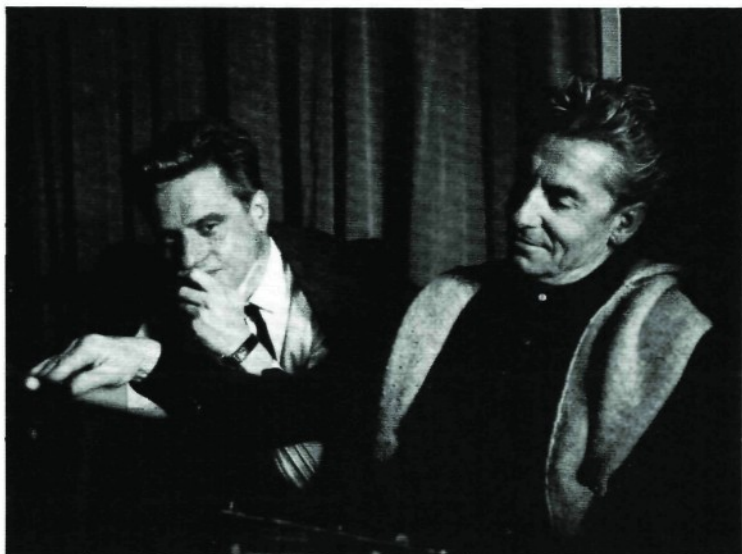
Diese Tendenz vereint sich mit der Liebe des Dirigenten zum weichen Klangbild. Nie gibt es harte Passagen, abgesehen von Schlußakkord-Ketten eines Sinfonie-Finales, die von Karajan betont herausgemeißelt werden, mit einem geschärften Blechklang, der zuvor verpönt war. Der elegische Grundzug in Brahms' Werken hat es Karajan ange-
tan, so daß beispielsweise die 1. Sinfonie auch im Kopfsatz, den man sonst als höchste Dramatik bezeichnete, ohne die Entladungen des Klanges und des Rhythmus' bleibt: verhalten und zart, wienerisch-geschmeidig. Brahms hat lange in Wien gelebt, und es ist nicht von der Hand zu weisen, daß auch wienerische Stimmung ihn mit beeinflusste, so daß die Karajan-Deutung von dieser wienerischen Seite ebenso wie von der leicht melancholischen Perspektive her prinzipiell akzeptabel, ja sogar höchst diskutabel genannt werden muß. Karajan hält diesen wienerischen Klang, der alles „Norddeutsche“ leugnet, konsequent bei, selbst dort, wo das zu einer kleinen Kontroverse mit einem Solisten — Christian Ferras — führt, der nicht wienerisch geigt und oft anders phrasiert als das Orchester. Gehen wir die Folge der Werke durch, um an Hand einiger Beispiele das Besondere,

das Kennzeichnende der neuen Einspielungen genauer zu belegen. Hinsichtlich der Werk-Auswahl kann man natürlich verschiedener Meinung sein, da die beiden Klavierkonzerte und das Doppelkonzert fehlen, das „Deutsche Requiem“ in diesem Zusammenhang — nämlich mit den Sinfonien — nicht so wichtig erscheinen mag, während auch die Ouvertüren manchem Hörer wahrscheinlich lieber gewesen wären.

Erfreulich, daß die „Haydn-Variationen“ da-

bei sind, wenn sie auch fast wie ein Nebenwerk behandelt erscheinen. Doch kann der klangliche Eindruck sehr täuschen, denn auch hier hat Karajan, seiner geschilderten Technik getreu, schon den Choral, das Thema also, weich, fast unbestimmt erklingen lassen. In der ersten Variation kommen die tiefen Streicher wohl bewußt zu kurz, in der zweiten bleibt die rhythmische Figur, gewiß gewollt, verschwommen. Erstaunlich, wie plötzlich diese Art den Kern trifft, etwa in

Liebe zum weichen Klangbild: Herbert von Karajan und Eberhard Waechter beim Abhören eines Bandes



Er bringt das Gesamtrepertoire auf LP- und EP-Schallplatten

Ariola-Eurodisc
CBS Schallplatten
Deutsche Austrophon
Deutsche Grammophon
Electrola
Metronome Records
Philips Ton
Teldec »Telefunken-Decca«
Amadeo
Bärenreiter Musicaphon
Calig-Verlag
Camerata Mösel Verlag
Cantate Tonkunst Verlag
Christiana
Christophorus-Verlag
Da Camera
Fidula-Verlag
Harmonia Mundi · Vox-Produktion
Kögler Schallplattenverlag
Musica Sacra · Patmos
Verlag Junge Gemeinde
Wergo Schallplattenverlag

Das Kind der Vernunft wurde geboren, ein umfassender Gesamtkatalog, der alle zur Zeit auf dem deutschen Markt durch den Fachhandel erhältlichen Schallplatten der aufgeführten Firmen verzeichnet und der die jährlichen Gesamtkataloge der Firmen ablöst.

Gliederung des Kataloges:

Verzeichnis aller Schallplattenfirmen mit Marken und Anschriften

Cross-Index A - Z (Alphabetisches Verzeichnis der Titel, Komponisten, Autoren, Interpreten, Sachgruppen)

Nummernverzeichnisse nach Firmen geordnet

Anhang (während der Herstellung des Kataloges veröffentlichte Titel)

Preisverzeichnisse aller Firmen (auf Bestellung)

Format 22 x 30 cm, Umfang 1770 Seiten

DM 59.50 einschl. Nachtrag

Carl v. d. Linnepe, Katalogabteilung, 588 Lüdenscheid, Mathildenstr. 22, Ruf 30 91/93



Und immer wieder Hörkontrollen im Regieraum:
Herbert von Karajan mit Gundula Janowitz
und Produktionsleiter Otto Gerdes (rechts)

der 4. Variation, deren Diskretion und Beziehung zur alten Musik geschleitet betont sind.

Eigenartig nimmt sich der Karajan-Stil beim Requiem aus, das in der klanglichen Gestaltung viele Wünsche offen läßt — sehr ähnlich übrigens wie bei Mozarts Requiem. Karajan läßt den Chor recht massiv singen, dann aber auch wieder mit einem sentimentalen Anhauch, stets aus weiter Ferne, hallig, mit wagnerischem Mischklang ohne Wortverständlichkeit. Auf Präzision ist nicht so geachtet, wie man erhoffen durfte. Die Stimmführung wird verschleiert, die Harmonik nicht nachgezeichnet. Eine ausgesprochene Dramatik, wie sie bei den Sinfonien eben fehlt, kommt in einige Passagen des Requiems hinein, nicht zuletzt auch mit den Solisten, vor allem bei Eberhard Waechter, weniger bei der erfreulichen Gundula Janowitz. Ähnlich wie im Violinkonzert gibt es unterschiedliche Versionen zwischen Vokal- und Orchesterstimme bei ein und derselben Passage. Das große zweite Chorstück lebt von einer überdimensionalen dynamischen Skala, die aufnahmetechnisch ausgezeichnet eingefangen ist. Die Tempi sind allerdings sehr breit gewählt, so daß auch hier ein herb-norddeutsches Moment getilgt werden konnte, wienische Wehmut triumphiert, versponnene Mystik dunkel dämmert.

Überraschend bei alledem ist die breite und zugleich tiefe Klangwirkung, die fast Kirchenraum suggerieren könnte. Sie hängt wohl auch mit einer ungewöhnlich überlegten Aufnahmetechnik zusammen, die ohnedies von besonderer Bedeutung ist, da sie fast im Gegensatz zum Willen des Dirigenten — um es ein wenig überspitzt zu formulieren — Nebenstimmen herausopert, sie hörbar macht, soweit es der quasi-bayreuther Gesamtklang, den Karajan offenkundig hier anstrebt, zuläßt. Jedenfalls ist eine Requiem-Aufnahme entstanden, die für

Karajan ungemein kennzeichnend wirkt und einen neuen Akzent in die Brahms-Deutung einfügt.

Das Violinkonzert spielt Ferras klassisch-beherrscht, tonlich klar, während das Orchester romantisch agiert, mit wundervollen tiefen Streicher-Klängen, mit samt-sattem Sich-Versenken in die melodischen Klangströme — wie schon der genüßliche, fast larmoyante Beginn beweist. Es gibt viele Hörer, die den wuchtigen und pastoralen Klang bei Brahms lieben — sie werden hier, wenigstens hinsichtlich des Orchesterparts — auf volle Kosten kommen. Die „Ausdrucks-Crescendi“ innerhalb der Melodie sind wieder deutlich herauszuhören. Bemerkenswert ist nicht nur das schöne und ausgewogene Spiel von Ferras und den Berliner Philharmonikern, sondern auch die aufnahmetechnisch brillante Verbindung von Solo und Tutti.

Die Berliner Philharmoniker sind mit ihren Solisten — vor allem im Holz — bei diesen Brahms-Aufnahmen besonders zu loben. Dort, wo Karajan ihnen Entfaltungsmöglichkeiten bietet, sind sie glattweg hinreißend. Auch der Streicherklang kommt in einer heute nicht mehr oft zu erlebenden Form plastisch und voluminös zur Geltung. Besonders sei hervorgehoben, daß es gelang, das Gleichgewicht zwischen Streichern und Bläsern zu wahren — das ja heute oft durch ein Forcieren des Bläserklanges bedroht ist.

Die 1. Sinfonie beweist es: da hören wir bezaubernde Oboen-Soli und einen seidigen Streicherklang bis hin zu geschmacklich freilich problematischen Seufzer-Akzenten der Streicher. Die leisen Partien kommen mit lyrischer Dezenz, aber nicht eigentlich schwerblütig. Aufnahmetechnisch hat man so ausgesteuert, daß die leisen Stellen fast nicht mehr zu hören sind, während die „fortissimo“-Passagen nie zu laut werden. Eine gewaltige Skala, die für mein Gefühl aber

die Differenzierung zwischen forte und fortissimo nicht mehr genug berücksichtigt, was freilich auch am Dirigenten liegen kann. Charakteristisch ist der zweite Satz: dynamische Akzente, vorgeschrieben, werden auch auf Synkopen nicht ausgenutzt, ostinate Begleitfiguren bleiben ohne Erregung, sind Klangfläche für die Melodie. Die Bässe treten als Klang-Effekt hervor, die Geigen neigen zu einem „Gummiklang“, sie ziehen sich, wenden sich mit reicher Variabilität und Schattierung. Gefühlsakzente sind ihm wichtiger als Klarheit. Auch der dritte Satz hat diesen eigentümlich nebeligen Hauch, dann wieder die einzigartige Melodiespannung, die allerdings zu den entscheidenden Vergnügen dieser Einspielung zu zählen ist. Auch die Einfädelungen des jeweils nächsten Themas oder Motivs sind von einem un-nachahmlichen fingerspitzenfeinen Klangsinne diktiert. Das Finale wird zu einem Triumph orchestraler Schönheit, mit wagnerischer Feierlichkeit in den Blechbläser-Akkorden, mit einer verzückenden Kultur. Beachtlich, wie das „Beethoven“-Thema dann schneller und richtiger klingt als man es erwartete. Dafür verzichtet Karajan auch konsequent auf Staccato-Figuren, gibt noch bei Keil-Notierungen breiten Strich. Das Schlußstück ist nicht überhitzt, wie man es leider sonst oft hört, und frei von Klangschrull. Endlich sind Sechzehntel-Noten der Geigen genau zu vernehmen.

Greifen wir aus der zweiten Sinfonie Details heraus, die hervorstechen: Eine ruhige Einleitung, zum Geigen Thema hingezielt, das wohl noch nie so wahrhaft „dolce“ geklungen hat wie hier. Oder die Flötengirlande über der Streicher melodie: brillant modelliert. Dann im zweiten Satz die ununterbrochene hervorragende Deklamation der Hornmelodie; der Mittelteil ist endlich frei von den üblichen Tempoverzerrungen, das Ende stimmungsträchtig ausgesungen. Der dritte Satz ist grazioso genau nach Vorschrift, sehr langsam. Das Finale wirkt besser aufgebaut als in der ersten und dritten Sinfonie, es lebt vom pastoralen Klang-Impetus, von bezaubernden Einzeleffekten, etwa beim punktierten Spiel von Holz und Streicher.

Mit der dritten Sinfonie scheint der Dirigent nicht sehr glücklich gewesen zu sein, hier fehlt sowohl das typisch Brahmsische Moment als auch der unverkennbar Karajanische Akzent. Das Werk ist für Brahms-Kenner das bedeutendste des Komponisten überhaupt, ein Beispiel für Klang-Konstruktion und auf Schönberg vorausweisende Motiv-Arbeit. Aber Karajan hat — am Ende beim 1. Thema z. B. — nur an Richard Strauss vorausgedacht, hat immer nur die Melodie gesucht und sie — so auch im konsequent mißverstandenen dritten Satz — hervorgeholt, so gut es irgend ging, auch dort, wo sie Nebensache wird.

Die vierte Sinfonie ist auf Sehnsuchts-Klang aufgebaut, mit leise klagendem Beginn. Der Bläser-Kontrapunkt ist kaum zu vernehmen, später taucht er deutlicher auf, nun aber überraschend, da für den Hörer nicht von Anfang vorbereitet. Die Begleitung wird markant herausgearbeitet. Eine Ballade spinnt sich an und ebbt ab. Der Klangregisseur Karajan bewahrt sich im zweiten Satz bei der kompositorisch wichtigen Stelle der Klarinette kurz vor dem Schluß. Hier ist mystischer Klang mit wienischer Melange überwältigend verwirklicht. Erstaunlich, wie brucknerisch in der geweiteten Klangräumlichkeit oder Ruhe, andererseits wagnerisch-weihevoll diese Sinfonie angelegt ist. Großartig das vom energisch-hellen Blechklang gesteigerte Finale. Der „misterioso“-Brahms ist wohl von der Klang-Intensität her noch nie so eindringlich geboten worden wie bei Karajan. Dennoch sei die anfangs genannte Hoffnung für die nächste Karajan-Subskriptionsreihe erneuert: der Wunsch nach einer Strauss-Folge.