

Programminformation (Autor: Nicolas Furchert)

Wagner: Parsifalvorspiel und Karfreitagszauber

Kaum ein Komponist spaltet die Musikszene bis heute wie Richard Wagner (1813–83). Für die einen ist er einer der größten Komponisten, wenn nicht der größte überhaupt, der nicht nur bedeutende Opern, sondern mit dem Festspielhaus in Bayreuth einen Musentempel der Extraklasse geschaffen hat. Für die anderen ist er der Egozentriker, der sich selbst viel zu wichtig nimmt, in dessen Festspielhaus sich wie in seinen überlangen „Musikdramen“ sein Größenwahn manifestiert und dessen Antisemitismus nicht nur an sich verwerflich ist, sondern auch den Boden bereitet für die Verstrickungen der nachfolgenden Wagnergeneration mit Nazigrößen bis zu Hitler persönlich.

Doch ob Wagnerianer oder nicht – das muss man ihm zugestehen: Er hat die Gattung Oper revolutioniert, indem er sie in durchkomponiertem Stil zu einem geschlossenen Ganzen gemacht hat, ohne in sich abgeschlossene Arien oder Ensemble und vor allem ohne Rezitative oder Dialoge. Und er hat durch kühne Harmonik und den differenzierten Einsatz eines riesigen Orchesters immer wieder neue Klangwelten geschaffen. In beiderlei Hinsicht ist sein Einfluss auf die Musik seiner Zeit und die der nachfolgenden Generation kaum zu überschätzen.

Beim 1882 uraufgeführten *Parsifal* geraten seine Freunde und Gegner besonders eng aneinander, denn der Anspruch, den der Komponist an dieses, sein letztes großes Werk hat, ist alles andere als bescheiden. Weil die Religion nicht mehr in der Lage sei, ihre Inhalte überzeugend zu vermitteln, so Wagner, müsse die Kunst an ihre Stelle treten. „Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten“ heißt es unverblümt in Wagners Text *Religion und Kunst*, den er 1880, während der Arbeit am *Parsifal*, schreibt. Und obwohl dieser, orientiert an Wolfram von Eschenbachs Versepos *Parzival* (um 1200), in der Ritterzeit des frühen Mittelalters spielt, gibt es innerhalb des Kampfes zwischen den „guten“ Rittern und dem abtrünnigen Klingsor zahlreiche Anspielungen auf die christliche Religion.

Gleich zwei Reliquien spielen eine entscheidende Rolle. Die heilige Lanze, mit der dem gekreuzigten Christus in die Seite gestochen wurde, wird dem jungen König Amfortas im Kampf zum Verhängnis. Er erhält durch sie eine Wunde, die sich durch kein anderes Heilmittel als sie selbst schließen lässt, eine Gnade, die ihm erst kurz vor Ende der Oper zuteilwird, nachdem Parsifal die Lanze im zweiten Aufzug von Klingsor zurückerobert hat. Noch bedeutender aber ist der heilige Gral, der nicht nur das Blut Christi enthält, sondern zusätzlich zur Stärkung der Ritter im ersten Aufzug in einer Abendmahlsszene (!) enthüllt wird. Im dritten Aufzug, der – natürlich nicht zufällig – an einem Karfreitag spielt, finden sich weitere Anspielungen, darunter die Taufe Kundrins. Sie hatte in früherer Gestalt Jesus auf dem Weg zur Kreuzigung verhöhnt. Als ein zentrales Motiv in Wagners gesamten Schaffen wird sie nun von ihrer ewigen Wiedergeburt „erlöst“, muss dies aber – ebenfalls typisch Wagner – mit dem Leben bezahlen.

Musikalisch folgt Wagner dem Konzept, das er im *Ring des Nibelungen* (komponiert zwischen 1853 und 1874) ausführlich anwendet und mit dem er auch auf dieser Ebene einen Keil ins Publikum treibt. Abrupte Wendungen oder andere überraschende Momente sucht man in der Regel vergebens. Stattdessen wechseln Klangfarben und Rhythmen vielfach unmerklich ab. Ihre Wirkung entfaltet die Musik dabei nur selten aus einer „schönen Melodie“, sondern vor allem im Zusammenspiel aller Beteiligten. Was den Gegnern Wagners pure Langeweile bereiten kann, weil (auch später auf der Bühne) so wenig „passiert“, ist für seine Anhänger ein nicht enden wollender Strom geradezu mystischer Klangwelten. Schon die ersten fünf Takte des Parsifal-Vorspiels (mit dem sogenannten „Liebesmotiv“) sind trotz der Einstimmigkeit aufgrund des langsamen Tempos und übergebundener Noten beim reinen Hören rhythmisch kaum zu fassen. Doch die wirkliche Magie beginnt erst danach. Zu

schnellen, gebrochenen Akkorden kommen langsam wechselnde Haltetöne als Klangfarbe und das „Liebesmotiv“ mit seinen Überbindungen. Doch als würde diese Struktur an Komplexität nicht ausreichen, legt Wagner zusätzlich eine Begleitung aus Achteln und Triolen über das Ganze, die – rhythmisch zunächst schwer zu durchschauen – trotz gleicher Taktlänge in einen 6/4-Takt gegliedert ist, während die übrigen Stimmen bei ihrem 4/4-Takt bleiben. Die Melodie selbst ist, wie so oft bei Wagner, nicht einer einzelnen Instrumentengruppe zugeordnet, sondern – ebenfalls schwer hörend zu bestimmen – aus verschiedenen Klangfarben zusammengesetzt, etwa Celli, Horn und Oboe.

Der Mittelteil des Vorspiels erscheint choralartig, wobei Wagner nicht nur das sogenannte „Glaubensmotiv“ verarbeitet, sondern mit der zweimaligen Verwendung des „Gralsmotivs“ auch das „Dresdner Amen“ zitiert, eine kurze Floskel aus einer speziellen Liturgie am Dresdner Hof, von der neben Wagner (*Liebesverbot*, *Tannhäuser* und eben *Parsifal*) auch Mendelssohn (*Reformationssinfonie*) und Bruckner (9. Sinfonie) Gebrauch machen. Der letzte Teil des Vorspiels wird wieder vom „Liebesmotiv“ dominiert, das leicht dramatisch verarbeitet wird.

Der *Karfreitagszauber* ist kein separates Orchesterstück, sondern direkt aus der Oper übernommen. Er erklingt (im Original mit den Gesangsstimmen) während und nach Kundrys Taufe und enthält sowohl das „Glaubensmotiv“ als auch das „Gralsmotiv“ einschließlich „Dresdner Amen“. Hier wirkt die Stimmung für wagnersche Verhältnisse erstaunlich entspannt. Dichte Harmoniefolgen und spannungsvolle Dissonanzen sind die Ausnahme.

Der *Parsifal* und das Bayreuther Festspielhaus: sie bilden eine besondere Einheit, insbesondere nach Wagners baldigem Tod nur ein Jahr nach der Uraufführung. Wagner hat verfügt, dass sein letztes Werk, das er im Untertitel noch über das „Bühnenfestspiel“ *Der Ring des Nibelungen* hinausgehend „ein Bühnenweihfestspiel“ nennt, szenisch ausschließlich in Bayreuth aufgeführt werden darf. Seine Witwe Cosima, die ihn um 46 Jahre (!) überlebt, sorgt dafür, dass diese Vorgabe weitgehend eingehalten wird und macht das Festspielhaus damit geradezu zu einer Pilgerstätte für „originalgetreue“ Aufführungen. Doch das strikte Festhalten an Wagners Regieanweisungen konserviert nicht nur, sondern führt auch in eine künstlerische Starre. Cosimas Versuch, die damals übliche Schutzfrist von 30 Jahren nach dem Tod des Komponisten (heute gelten in Deutschland 70 Jahre) mit einer Petition an den deutschen Reichstag zu verlängern und damit gewissermaßen eine Sonderregelung für ein einzelnes Kunstwerk gesetzlich zu verankern, scheitert, sodass der *Parsifal* ab 1913 nun (aber auch erst jetzt) nicht nur überall aufgeführt, sondern auch von Regisseuren neu gedeutet werden kann.

Sergej Prokofjew: Violinkonzert Nr. 1

Leicht hat es keiner von Ihnen gehabt. Betrachtet man die Biografien der drei russischen Komponisten Rachmaninow, Schostakowitsch und Prokofjew, tauchen überall dieselben markanten äußerlichen Punkte auf, die einen erheblichen Einfluss auf den Lebensweg haben: Die Oktoberrevolution (1917), die Herrschaft Stalins (1927–53) einschließlich der Zeit, die später „der Große Terror“ genannt wird (1935–39), der Zweite Weltkrieg und der I. Kongress des Komponistenverbandes im Jahr 1948.

Sergej Rachmaninow (1873–1943) verlässt Russland nach der Oktoberrevolution und kehrt nicht mehr in seine Heimat zurück. Fern von Stalins Klauen feiert er in den USA große Triumphe als Pianist, doch seine schöpferische Kraft als Komponist versiegt nahezu.

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975) bleibt in der Sowjetunion, steht aber als deren bedeutendster Komponist unter permanenter Beobachtung. Er wird mit zahlreichen Staatspreisen ausgezeichnet, erhält aber auch zwei schwere Rügen, die ihm und allen Kollegen als deutliche Warnung gelten. Neben der vernichtenden Kritik an der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* unter der Überschrift „Chaos statt Musik“ aus dem Jahr 1935 ist dies

die Verurteilung auf dem Komponistenkongress im Jahr 1948. „Kongress“ klingt zwar nach wissenschaftlicher Diskussion, dient in Wirklichkeit aber einzig dazu, fast alle berühmten Künstler der Zeit an den Pranger zu stellen, weil ihre Werke nicht den (überaus vagen) Vorstellungen des sozialistischen Realismus entsprechen.

Zwischen der Emigration Rachmaninows und dem wohl auch aus Heimatliebe im Land gebliebenen Schostakowitsch wählt Sergej Prokofjew (1891–1953) den ungewöhnlichsten Weg.

Sein Leben lässt sich in vier grobe Abschnitte einteilen: Seine Jugend und sein Studium in Russland, seine lange Konzertreise in die USA (1918–22), sein Aufenthalt in Westeuropa (1922–36) und seine Rückkehr nach Russland. Dieser letzte Schritt wirft bis heute Fragen auf. Es mag eine Mischung aus Kalkül, Verlockungen durch Privilegien, einer ‚Spur echten Patriotismus‘ und seiner mehrfach überlieferten politischen Naivität gewesen sein. Kalkül, weil seine Konzerte in den USA um 1920 längst nicht so erfolgreich sind wie die Rachmaninows, die beim eher konservativen Publikum deutlich besser ankommen. Schostakowitsch hat gerade seine Rüge für die *Lady Macbeth* erhalten und sich so weit wie möglich vom Konzertleben zurückgezogen. Prokofjew, der sich in der Zwischenzeit immer bemüht hat, im Konzertleben Russlands präsent zu bleiben, sieht nun vielleicht seine Chance gekommen, dort als führender Komponist des Landes gehandelt zu werden. Wichtigstes Privileg, mit dem der Staat lockt, ist die weiterhin garantierte Reisefreiheit. Dass sein Pass zwei Jahre später mit einem Trick doch eingezogen wird, kann Prokofjew nicht ahnen. Doch sieht er auch nicht, auf welch gefährliches Spiel er sich einlässt, indem er nun unter Stalin arbeitet? Jedenfalls begibt auch er sich nun unfreiwillig auf eine Gratwanderung zwischen künstlerischer Integrität und Anpassung an die Vorgaben einer volksnahen, das System preisenden Musik. Und obwohl er sich viel offensichtlicher als Schostakowitsch um solche systemkonforme Musik bemüht, entgeht auch er nicht der Verurteilung auf dem 1948er-Kongress. Prokofjew zerbricht an diesem Bann über ihn und seine Werke. Gesundheitlich stark angeschlagen, komponiert er in seinen letzten Lebensjahren nur noch wenig. Den letzten Schlag, den das Schicksal für ihn bereithält, muss er nicht mehr selbst ertragen. Er stirbt am 5. März 1953, am selben Tag wie Stalin. Dessen pompöse Beerdigungsinszenierung verdrängt die Nachricht von Prokofjews Tod für lange Zeit. Für sein Grab soll nicht einmal eine Blume zur Verfügung gestanden haben.

Das erste Violinkonzert entsteht noch in Prokofjews erster russischer Phase. Begonnen im Jahr 1915, kann er es im Sommer 1917 vollenden. Dieses Jahr ist zwar das produktivste in Prokofjews Laufbahn (er schreibt unter anderem an der *Symphonie classique*, der dritten und vierten Klaviersonate sowie dem dritten Klavierkonzert), doch die Oktoberrevolution verhindert die geplante Uraufführung. Schlimmer noch für den Komponisten: in der unruhigen nachrevolutionären Zeit geht der Kontakt mit dem dafür vorgesehenen polnischen Geiger Paul Kochánsky (1887–1934) verloren. Dabei hatte dieser kurz zuvor Karol Szymanowskis (1882–1937) *Mythen* für Violine und Klavier uraufgeführt, von denen sich Prokofjew an einigen Stellen seines Konzerts inspirieren ließ.

Die weitere Suche nach einem Solisten, nunmehr in Westeuropa, erweist sich als mühselig und zieht sich bis 1923 hin. Bronislaw Huberman (1882–1947) hat kein Interesse, und der junge Nathan Milstein (1904–92) lebt noch in Russland. Es ist mit Marcel Darrieux schließlich ein Geiger aus der „zweiten Reihe“, der, unterstützt vom berühmten Dirigenten Sergej Kussewizki (1874–1951), die Uraufführung in Paris bestreitet. Darrieux ist Konzertmeister bei Kussewizki und ein solider Geiger, aber eben kein Solist von internationalem Rang. Doch dass das Konzert nur zurückhaltend aufgenommen wird, liegt nicht nur an diesem Aspekt. Hinzu kommt die Erwartungshaltung des Publikums bei Kussewizkis Konzerten. 1913 führt die Uraufführung von Strawinskys Ballett *Le Sacre du Printemps* noch zu einem der größten Theaterskandale, fliegende Stühle inklusive. Doch zehn Jahre später hat sich zumindest Kussewizkis Publikum an die bewusste Provokation mit neuen, frechen Ausdrucksformen gewöhnt und erwartet diese sogar. Entsprechend erfolgreich sind Werke von Prokofjew wie

die *Skytische Suite* (1914–15) oder das Ballett *Der Narr* (1920) Das Violinkonzert erscheint dagegen zu romantisch und damit zu rückwärts gewandt. Der Kritiker und Komponist Georges Auric (1899–1983) nennt es gar „mendelssohnisch“. So ist tatsächlich erst ein großer Solist wie Joseph Szigeti (1892–1973) mit seiner Westeuropa- und USA-Tournee nötig, um dem Werk zum Durchbruch zu verhelfen.

Doch auch der Zuhörer ohne Vorbehalte dieser Art wird sich zunächst an die untypischen Temporelationen gewöhnen müssen. Zwar ist das Werk klassisch dreisätzig, aber nicht wie sonst üblich schnell, langsam, schnell, sondern mit Andantino, Scherzo und Moderato langsam, schnell und mittleren Zeitmaßes. Für Prokofjews sonst gern eingesetzte aggressive Rhythmen, bohrende Motorik und scharfe Blechbläserinsätze bleibt da wenig Raum, vor allem, wenn man zusätzlich berücksichtigt, dass das Scherzo nur die Hälfte der Spieldauer der anderen Sätze einnimmt. Doch schließlich schreibt Prokofjew mit diesem Werk kein Ballett, sondern eine Solokonzert für ein Streichinstrument. Und dessen technischen Möglichkeiten erkennt der noch junge Komponist, der von Haus aus Pianist ist, erstaunlich gut.

Der Kopfsatz ist in Sonatenform gehalten mit einem eher lyrischen und einem eher lebhaften Thema. Doch Hauptmerkmal dieses Satzes ist weniger die Gegenüberstellung dieser Themen, sondern die geradezu kammernessig ausgedünnte Satzweise. Meist sind nur wenige Begleitstimmen gefordert, das ganze, gar nicht so klein besetzte Orchester nie. Das führt zu schillernden Klangfarben, die zwar im Gegensatz zu Aurics Behauptung kaum etwas mit Mendelssohn zu tun haben, in der Reprise aber nahezu ätherische Züge annehmen. Die Melodie ist hier in die Holzbläser gelegt. Dazu begleiten Geigen, Bratschen und später die Celli sowie die Harfe. Die Sologeige steuert schnelle Tongirlanden bei. Das alles spielt sich in hoher, zum Teil höchster Lage ab.

In großem Kontrast dazu steht das Scherzo, das rondoartig angelegt ist und in seiner fast umgebremsten Motorik viel eher dem „typischen“ Prokofjew entspricht. Schnelle Flageolettfolgen und andere Schwierigkeiten machen diesen Satz zu einer technischen Herausforderung.

Der dritte Satz ist in gewisser Weise so etwas wie eine Zusammenfassung des bisher Gehörten. Das Tempo ist langsamer als im Scherzo, die durchgehende Bewegung aber beibehalten. Der Orchestersatz ist etwas dichter als im Kopfsatz, aber immer noch schlank. Und mit der ruhigen Koda findet sich auch – etwas abgewandelt - das ätherische Ende wieder. Zum selben Thema wie im Kopfsatz ist es hier statt Tongirlanden eine fast durchgehende Trillerkette in der Sologeige, die sich über 28 Takte hinzieht. Auch der Schluss ist in Kopf- und drittem Satz nahezu identisch. So gelingt Prokofjew auch mit einem größeren lyrischen Anteil als sonst bei ihm üblich auf relativ kleinem Raum eine geschlossene Form.

Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 3

Er ist zwanzig Jahre jünger als Wagner, aber er wird zu dessen großem Gegenspieler, wenn auch weniger aus eigenem Antrieb als von seinen Anhängern dazu gemacht. Johannes Brahms (1833–97) ist gerade Anfang zwanzig, als er Robert Schumann (1810–56) trifft. Der ist von dem jungen Hamburger Kollegen so begeistert, dass er ihn öffentlich als „den“ Komponisten der Zukunft anpreist. Doch es ist nicht allein das kompositorische Talent Brahms', das Schumann zu diesem in geradezu messianischen Tonfall geschriebenen prophetischen Urteil kommen lässt. Es ist auch die musikalische Richtung, die Brahms schon in seinen frühen Werken deutlich einschlägt. Ein scharfer Meinungsstreit wird Mitte des 19. Jahrhunderts ausgefochten, angestoßen durch die Frage, ob es nach Beethoven (1770–1827) noch möglich sei, die Gattung der Sinfonie als Form der „absoluten“, nur für sich selbst

stehenden Musik fortzuführen. Gerade mit dessen neunter Sinfonie (1824) schien der Gipfel erreicht, eine Weiterentwicklung nicht möglich. Viele Komponisten der nachfolgenden Generation werden geradezu von einer Blockade befallen, was die neuerdings so repräsentative Gattung Sinfonie angeht, und versuchen mühsam, einen eigenen Weg zu finden, darunter Schubert (1797–1828), Mendelssohn (1809–47) und auch Schumann. Andere halten dies für verlorene Liebesmüh. Als so genannte „Neudeutsche“ wenden sie sich jenen Gattungen zu, in denen sie die Zukunft der Musik sehen. Bei Franz Liszt (1811–86) ist dies die ein außermusikalisches Programm „erzählende“ Sinfonische Dichtung, bei Wagner die Oper. Wer dennoch an der „absoluten“ Sinfonie festhält, wird von den Neudeutschen des „Konservatismus“ bezichtigt. Beide Seiten beziehen sich in ihrer auf hohem Niveau ausgetragenen Auseinandersetzung auf je einen der bedeutendsten deutschen Komponisten. Für die Neudeutschen ist dies Wagner, für die „Konservativen“ Brahms.

Der Druck, es „den anderen“ zu zeigen, also den Beweis anzutreten, dass man sehr wohl auch nach Beethoven noch neue Sinfonien schreiben kann, ohne zum Nachahmer zu werden, ist für Brahms entsprechend hoch, erwartet man doch so etwas wie einen Befreiungsschlag von ihm. Entsprechend lang kämpft er um seine erste Sinfonie. Erste Entwürfe reichen bis in das Jahr 1854 zurück, doch mit Umwegen über das erste Klavierkonzert und die Serenade op. 11 zieht es sich bis 1876 hin, bis dieses so ersehnte Werk endlich aufgeführt werden kann. Brahms ist mittlerweile fast 40 Jahre alt, sein Werkverzeichnis bei Nr. 68 angekommen. Einmal im Schwung, entsteht die zweite Sinfonie in nur wenigen Monaten bereits ein Jahr später. Etwas größer ist die Lücke zur dritten Sinfonie, die Brahms im Sommer 1883, kurz nach Wagners Tod, vollendet.

Wie bei Brahms üblich, findet sich in der motivischen Arbeit gleich eine ganze Reihe von Bezügen, die oft auch über die Satzgrenzen hinausgehen. Da ist gleich zu Beginn das Kernmotiv. Es besteht melodisch gesehen aus nicht mehr als f, as und dem f eine Oktave höher. Harmonisch gesehen folgt auf einen F-dur-Akkord ein mehrdeutiger verminderter Septakkord, der zum F-dur zurückführt, gewissermaßen eine „Minikadenz“. Dieser einprägsame Beginn zieht sich wie ein roter Faden durch die Sinfonie. Er erklingt allein im Kopfsatz zu Beginn von Reprise und Koda, im Hintergrund noch während der Vorstellung des Hauptthemas, in der ersten Überleitung, während der Schlussgruppe und am Ende der Koda sowie in melodischer Funktion im zweiten Teil der Durchführung. Daneben leitet sich von ihm ein Teil der Begleitung im Andante ab. Schließlich erscheint es am Ende des Finales in den Bläsern und ist vom ersten bis zum nahezu letzten Takt präsent. Eine zusätzliche Form der Verklammerung zeigt sich im Hauptthema des Kopfsatzes, das nicht nur wie üblich dort mehrfach erklingt und verarbeitet wird, sondern von Brahms ebenfalls am Ende des Finales zitiert wird, diesmal allerdings in den schillernden Wechselnoten der Streicher versteckt. Solche Wechselnoten tauchen zum ersten Mal in der Begleitung im Andante auf, finden sich ebenso in der komplexen Begleitung des dritten Satzes und werden am Schluss des Finales sogar zum Hauptklangträger.

Ein weiteres satzübergreifendes Moment ist der choralartige Einwurf im ansonsten bewusst schlicht dahinfließenden Andante. Hier nur eine Episode, wird daraus im Finale ein neues Thema, das dort zwischen Hauptthema und Überleitung nicht nur an ungewöhnlicher Stelle steht, sondern auch den gesamten, stürmischen zweiten Teil der Durchführung prägt.

Doch das Finale hat neben den vielen Übernahmen aus vorhergehenden Sätzen zwei weitere Überraschungen parat. Die Durchführung klingt zu Beginn fast wie die Wiederholung der Exposition und hat damit deutlichen Reprisecharakter. Fast 30 Takte lang lässt Brahms den Hörer im Ungewissen, ob er die Durchführung sozusagen „verpasst“ hat. Erst mit dem Forteeinstieg der Streicher wird klar, dass dies noch nicht die Reprise war. Deren echten Beginn wiederum verschleiert Brahms noch raffinierter, indem er Hauptthema und Choral weglässt und mitten in der Überleitung beginnt.

Solche Modifikationen traditioneller Formmodelle spielen vor allem mit der Erwartung gebildeter Hörer, die sich vermutlich auch an den zahlreichen bewusst den Taktschwerpunkt verschleiernenden „verschobenen“ Einsätzen erfreuen. Doch insbesondere mit dem Thema des dritten Satzes ist es Brahms gelungen, Kunstfertigkeit mit direkter emotionaler Wirkung zu verbinden.

Dieses „Scherzo“, das Brahms nicht zum ersten Mal in eine ganz eigene Form gießt, steht zwar im Dreiertakt, ist aufgrund seines ruhigen Tempos (Poco Allegretto) aber eher ein zweiter lyrischer Satz. Dass das vermutlich bekannteste Thema der Sinfonie bei aller Schlichtheit eben doch nicht volksliedhaft einfach ist, liegt nicht nur an der verschlungenen Begleitung, sondern auch an einem ebenso einfachen wie genialen Trick Brahms'. Die Hauptnote ist nur ein Achtel länger als erwartet, wodurch die Fortsetzung später beginnt und die Abschlussnote verkürzt werden muss. Durch diese Verschiebung erhält das Thema etwas Unregelmäßiges, ja vielleicht sogar Hinkendes.



Thema des 3. Satzes in vereinfachter Fassung



Thema des 3. Satz mit Brahms' rhythmischer Verschiebung



Thema des 3. Satz in Aurics geradtaktiger Bearbeitung

Ob Brahms' Kollegen Georges Auric (derselbe, der sich abfällig über Prokofjews Violinkonzert äußerte) diese schlichte, aber effektvolle Verschiebung abgeschreckt hat oder ob er sich bewusst vom großen Vorbild absetzen wollte, ist nicht bekannt. Als er fast 80 Jahre nach der Uraufführung diese Melodie für Anatole Litvaks Liebesfilm *Lieben Sie Brahms?* (1961) für eine Jazzband bearbeitet, schreibt er sie jedenfalls in einen geraden Takt um, eine Veränderung, die auch die meisten späteren Bearbeiter vornehmen. Im Film wird das Stück zwar von der Afro-Amerikanerin Diahann Carroll gesungen, doch lassen es sich gleich beide männlichen Hauptdarsteller, Yves Montand und Anthony Perkins, nicht nehmen, das Lied als französisches Chanson (*Quand tu dors, près de moi*) auf Schallplatte herauszubringen. Es folgen Frank Sinatra (*Take my love*), Jane Birkin (*Baby alone in Babylone*, bearbeitet von Serge Gainsbourg) und Carlos Santana (*Love of My Live*).

An diesem Thema kann es jedenfalls nicht liegen, dass die dritte Sinfonie trotz ihres enormen Erfolgs bei der Uraufführung 1883 in Wien bis heute im Schatten der anderen Sinfonien Brahms' steht, insbesondere der in kurzem Abstand folgenden vierten. Was manche Veranstalter und Dirigenten davor zurückschrecken lässt, die dritte aufs Programm zu setzen, dürfte tatsächlich einzig der leise Schluss sein, der eine eher innige Stimmung aufkommen lässt und damit möglicherweise einen sonst stürmischeren Applaus bremst. Angesichts des künstlerischen Wertes der Sinfonie ist dies freilich ein schwaches Argument.