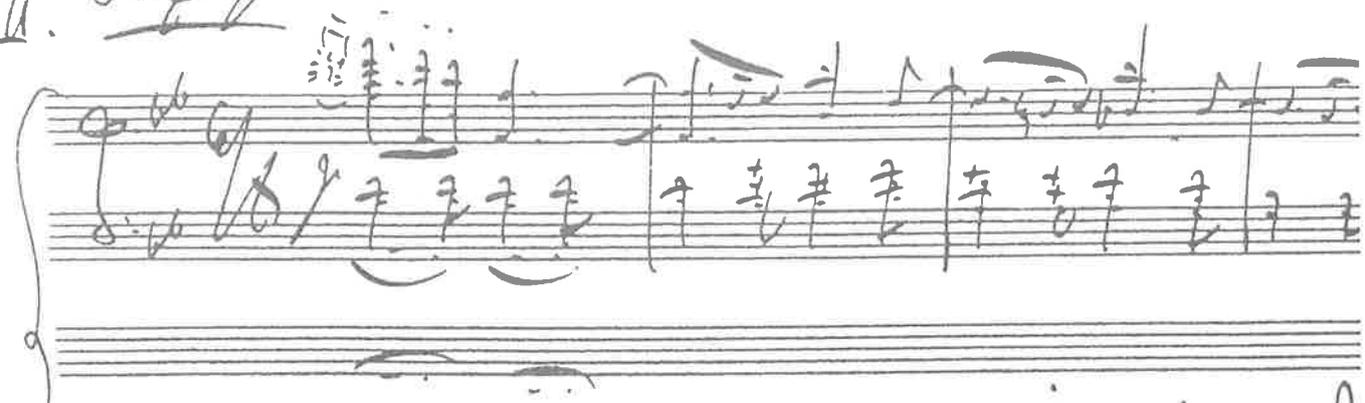
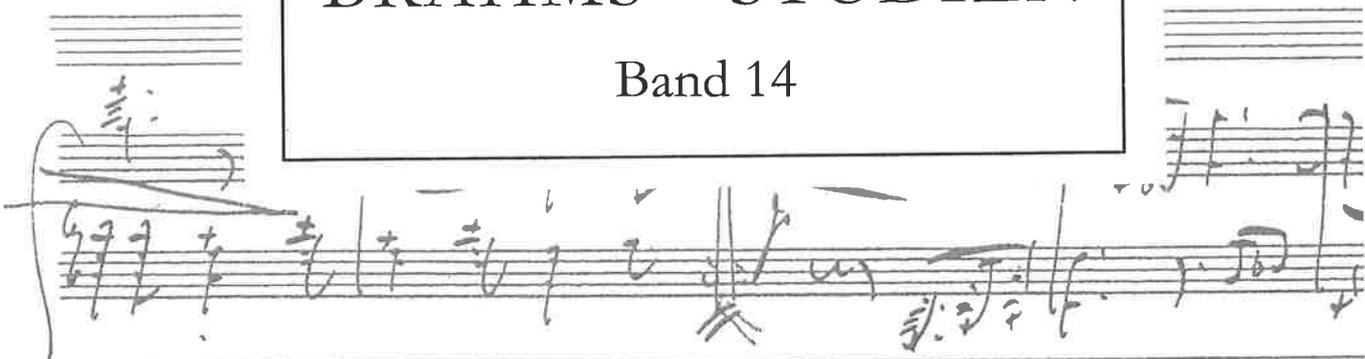


Vas: VIII. *Graziosa.*



Veröffentlichungen der Johannes Brahms  
Gesellschaft  
**BRAHMS – STUDIEN**  
Band 14



*molto dol.*



# BRAHMS – STUDIEN

BAND 14

Im Auftrag der  
Johannes-Brahms-Gesellschaft  
Internationale Vereinigung e. V.  
herausgegeben  
von

Alexander Odefey



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING  
2005

Was heißt *konservativ* in der Kunst?

Das Horn im 19. Jahrhundert und das Es-Dur-Trio op. 40 von Johannes Brahms: eine ästhetische Fallstudie

Es ist nicht wahr, daß die kürzeste Linie immer die gerade ist.

Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts*

Was heißt *konservativ*? Das Wort kommt bekanntlich vom lateinischen *conservare* – *bewahren, erhalten*. Was aber kann dies besagen? Heißt konservativ zu sein, unterschiedslos alles bewahren zu wollen? So verstanden, wäre Konservatismus eine klare und entschiedene Position, freilich eine ziemlich absurde. Auch das Miserable erhalten, bloß weil es einmal da ist – wer könnte das schon wollen? Indes ließe sich die Absurdität leicht beseitigen, doch anscheinend nur um den Preis, daß der Konservatismus in seinem Gegner verschwindet: in Positionen, die sich selbst als *progressiv* begreifen. *Das Gute erhalten, das Schlechte verändern*: Das ist gewiß keine absurde Parole, offensichtlich aber eine, die auf Fortschritt setzt.

Die Bewahrung von unterschiedslos allem und jedem kommt als Prinzip des Konservatismus nicht in Frage, weil sie die Position unmittelbar ins Abstruse rückt. Auch Konservative haben Mülltonnen vor ihren Häusern, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, und wählen aus, was sie bewahren und was sie loswerden wollen. Wäre das konservative Prinzip aber Bewahrung des Guten, ist schwer zu sehen, wie jemand widersprechen könnte – die Position löste sich auf in eine allgefällige Trivialität. Gibt es andere begriffliche Kandidaten dafür, was Objekt jenes Bewahrens sein könnte, nach dem der Konservatismus benannt ist? Genannt wird manchmal die Bewahrung *des Vertrauten*. Wäre dies die rechte Definition von Konservatismus, so ergäbe sich sogleich eine etwas merkwürdige Konsequenz. Der Konservatismus müßte morgen oder übermorgen etwas verteidigen, das ihm bis dahin vertraut geworden wäre, obwohl er es heute bekämpft. Etwas merkwürdig wäre dies in der Tat, nicht aber unmittelbar ein logischer Widerspruch. Der historischen Wirklichkeit des Konservatismus scheint dieser Begriff sogar recht nahe zu kommen. So haben Konservative die von Wagner im *Tristan* erreichte Harmonik um

1860 bekämpft und um 1930 verteidigt. Wie sich an solchen Beispielen zeigt, muß ein Konservativer, der sich in dieser Weise versteht, einen umfassenden Relativismus in Kauf nehmen, der allerdings in Widerspruch steht zur Rhetorik der überzeitlichen Werte, welche gleichfalls der historischen Realität des Konservativismus angehört.<sup>1</sup> Überdies ist mit dem Setzen aufs Vertraute das zuvor erwähnte Problem der Unterscheidung von gut und schlecht nur verschoben, nicht ausgeräumt. Denn mancher würde doch ganz gerne das, was vertraut und gut ist, von dem sondern, was vertraut und schlecht ist. Schließlich kann man sich an alles gewöhnen, etwa an banale, kitschige oder stümperhaft zusammengeleimte Musik. Der naheliegende Ausweg des engeren Begriffs bleibt wiederum verschlossen: Auch die Gegenseite könnte plausiblerweise für sich in Anspruch nehmen, sie sei gegen den Verlust all dessen, was wirklich gut ist. So führt uns eine begriffliche Diskussion der Frage, was eigentlich *konservativ* heiße, in das Dilemma, der Ausdruck stehe entweder für ein haarsträubendes Dogma oder für eine wohlklingende Platitude.

Halten wir uns an die Grundbedeutung des Bewahrens und Erhaltens, so liegt überdies der Verdacht nahe, eine konservative Kunst sei geradewegs ein Widerspruch in sich. Wer Bilder in einer Galerie aufbewahrt, ist vielleicht Museumsdirektor, aber kein Künstler, jedenfalls nicht in dieser Rolle; wer Gemälde des 17. Jahrhunderts restauriert, erhält diese zwar für die Nachwelt, ist jedoch gleichfalls insofern gerade kein Künstler – zu Recht wird von ihm erwartet, kreative Impulse, die er ja möglicherweise haben mag, eben nicht auszuleben, sondern zu unterdrücken, vielleicht auf den Feierabend zu verschieben.

Diese kritische Vermutung läßt sich systematisch begründen. Die Sprache der Kunst spielt eine Rolle nur im Widerspiel mit der Sprache des praktischen Lebens. Unsere Alltagssprache aber lernen wir durch Nachahmung. Ihre Worte und Wendungen sind vereinbarte Zeichen, die relativ feste Bedeutungen besitzen müssen, um das zu leisten, was einzig zu leisten sie da sind. Sie sind wie Münzen, die zu Zwecken des Zahlungsverkehrs im Umlauf sind: Je bestimmter und konstanter ihr Wert, desto besser taugen sie als Tauschmittel. Hier hat Mörtel Mörtel zu sein und eine Schraube eine Schraube. Freilich gibt es vielerlei Schrauben; was für eine benötigt wird, klärt oft der Zusammenhang des Handelns, wenn nicht, dann ein

---

<sup>1</sup> Nach Peter Berger gehört beides allerdings zweierlei Lagern innerhalb des Konservativismus zu, die er als „conservatives by faith“ und „conservatives by lack of faith“ unterscheidet (Peter L. Berger und Richard John Neuhaus, *Movement and Revolution*, Garden City, N.Y., 1970, S. 21).

paar zusätzliche Worte gleicher, das heißt in ihrer Bedeutung relativ stabiler Art. Wer sein Knäckebrötchen, etwa hinsichtlich dessen Ingredienzien, auf der Packung falsch beschreibt, ist kein Dichter, sondern ein Lebensmittelfälscher. Die Aufforderung „Gib mir den Mörtel!“ kann einem Kind oder einem Fremden rätselhaft sein, haben sie nicht gelernt, was Mörtel ist oder was das Wort *Mörtel* bedeutet. Doch was hier an Rätseln vorkommen kann, läßt sich ausräumen durch Hinweis auf diese oder jene Tatsache. Die Verbindung von Unvereinbarem, wie etwa *grüner Gedanke*, aber ist innerhalb der Sprache des praktischen Lebens nicht einmal mehr ein Rätsel, sondern nurmehr Unsinn. Es ist innerhalb ihrer Unsinn, weil es keine Handlung gibt, die dergleichen enthalten kann.

Natürlich ist nicht jeder praktische Unsinn *ipso facto* Poesie. Aber er kann es werden, wie in den beiden Versen aus dem Gartengedicht Andrew Marvells, des letzten herausragenden Vertreters der *metaphysical poetry* im England des 17. Jahrhunderts: „Annihilating all that’s made / To a green Thought in a green Shade“<sup>2</sup>, „Vernichtend alles, was gemacht, / Zu einem grünen Gedanken in einem grünen Schatten“. Während der Klang und die Gestalt der Worte in der praktischen Sprache nur Mittel sind, Vehikel der Kommunikation, werden sie hier zum Zweck, zur Substanz, und allein darin schon liegt ein innovatives Moment von Sprache als Kunst gegenüber der alltäglichen. Das Gegenüberstellen eines mehrsilbigen ungebräuchlichen Fremdwortes, des dem Lateinischen nachgebildeten „annihilating“, und einsilbiger Worte aus der gebräuchlichen Sprache, gehört hier ebenso sehr zur Sache selbst, statt deren bloße Einkleidung zu sein, wie das Nebeneinander der hellen Vokale jenes Wortes am Versanfang mit dem dunklen „all“ in der Versmitte, oder eben die kühne Verbindung „a green thought“, also eines auf Sinnliches bezogenen Adjektivs mit einem Substantiv, dessen Referenz sich sinnlicher Wahrnehmung entzieht. Derart irritiert die Kunst gewordene Sprache gewohnte Weisen, die Welt zu sehen. Historisch tritt der Künstler auf als eine unterschiedene und sich unterscheidende Figur gegenüber dem wandernden Spielmann, dem Sänger, der vertraute Erzählungen in vertrauten Worten vortrug und dessen Hörer keine Neuerungen duldeten. Überall zeigt Kunst Vertrautes in neuem Licht, ja sie zeigt ganz Unvertrautes, und der Versuch, wenigstens unser Staunen auf Aspekte wie die am Beispiel der Gedichtverse genannten festzunageln, führt im Gegenteil nur vor Augen, daß es mißlingen muß, die Bedeutung dessen, was künstlerischer Ausdruck wurde,

---

<sup>2</sup> Andrew Marvell, *The Garden*, in: *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*, hrsg. von Herbert J. C. Grierson, Oxford 1921, S. 209–211, S. 210.

zu bestimmen: Das Staunen bleibt, und wird durch das Bemühen, seinen Grund anzugeben, eher noch vermehrt als abgebaut.

Zwar widerspricht auch die Wissenschaft dem alltäglichen Weltbild (sie offeriert uns etwa statt der sinnfälligen unbewegten Erde den Gedanken einer unbewegten Sonne), und wirkt insofern innovativ; sie will aber gegenüber dessen Sprache die Begriffe nur strenger definieren, idealerweise in *termini technici* und mathematischen Symbolen. So ist es einerseits kein Wunder, daß es auch eine konservative Wissenschaftskritik gibt; andererseits aber ist das wissenschaftliche Interesse an einer genaueren Fixierung unseres Sprechens von der Welt scharf geschieden von dem oft genug an Subversion streifenden Projekt der Kunst, Fixierungen aufzulösen, die Dinge in Fluß zu bringen: Jenes will Mehrdeutigkeit beseitigen, dieses bringt Mehrdeutigkeit hervor. Kunst konserviert nie bloß, und was bloß konserviert, ist keine Kunst.

Gerüstet mit doppelter begrifflicher Skepsis, allgemeiner wie spezifisch ästhetischer, soll im folgenden die Frage nach konservativen Zügen in der Kunst exemplarisch an Johannes Brahms' 1866 bei Simrock veröffentlichtem Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn Es-Dur op. 40 erörtert werden, einem Werk, an dem unter dem Aspekt jener Frage naheliegenderweise die Wahl des Waldhorns besonders interessiert. Wird in Brahms' Horntrio irgend etwas *bewahrt* oder *erhalten*? Man kommt dieser Frage näher, macht man sich klar, daß, wie zuvor bereits angedeutet, der Begriff *konservativ* in polarer Spannung zur Parole *Fortschritt* steht. Den Begriff des Konservatismus benötigen nicht nur dessen Anhänger, sondern auch und vielleicht mehr noch dessen Gegner, die sich in ihrem Bestreben, den wahren Fortschritt für sich zu pachten, keinen schlimmeren Vorwurf erdenken können als den, jemand wolle das Bestehende erhalten. Der *Fortschritt* aber hatte sich um die und nach der Mitte des 19. Jahrhunderts, als Brahms sein Horntrio schrieb, mit Konnotationen sehr spezifischer Art aufgeladen. Nach ihrem charakteristischsten kulturellen Ausdruck kann man diese Zeit als Epoche der Weltausstellungen bezeichnen. Deren Schaustücke, von Paxtons Londoner Kristallpalast aus dem Jahr 1851 bis zum Eiffelturm von 1889, sind Überbietungsversuche technischer Selbstdarstellung. Charles Baudelaire, der diese wahre Agenda nur zu genau herausspürte, widmete darum einen Großteil der Einleitung zu seiner Besprechung der Ausstellung von 1855 einem Angriff auf die gedankenlose Identifikation von Fortschritt mit technischem Fortschritt:

„Man frage irgendeinen braven Franzosen, der Tag für Tag in seiner Schenke seine Zeitung liest, was er unter Fortschritt versteht, und seine Antwort wird lauten, daß

*die Dampfkraft, die Elektrizität und die Gasbeleuchtung, diese den Römern unbekanntes Wunder, der Fortschritt seien, und daß diese Entdeckungen ein hinreichendes Zeugnis unserer Überlegenheit über die Alten ablegten. Welche Finsternis hat sich dieses unseligen Gehirns bemächtigt, wenn die Bereiche des Geistes und der Materie darin so wunderbar vermengt sind!*<sup>3</sup>

Eine Epoche technischen Fortschritts war das 19. Jahrhundert auch in der Musik, so etwa in der Instrumentenentwicklung. Ein lehrreiches Beispiel ist die Entwicklung des Horns.<sup>4</sup> Auf dem Naturhorn des 18. Jahrhunderts konnten zunächst außer dem Grundton nur dessen Obertöne geblasen werden, jene auch so genannten Naturtöne also, die mit dem Grundton erklingen und spektrumartig in ihm enthalten sind. So konzentrierte sich der Ehrgeiz der Hornisten darauf, den Tonvorrat ihres Instruments über die vorgegebene Naturtonreihe hinaus zu erweitern. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzog sich von Dresden ausgehend<sup>5</sup> eine bedeutende Veränderung in der Spieltechnik des Horns. Man entdeckte, daß sich andere als die Partialtöne – so nennt man Grundton und Obertöne zusammen – durch *Stopfen* mit der Hand erreichen ließen. Indem der Hornist seine rechte Hand in den Schallbecher einführt und so die schwingende Luftsäule in ihm verändert, vermag er den jeweiligen Naturton in Abhängigkeit von der Grundstimmung des Instrumentes bis zu etwa einem Halbton zu vertiefen, bei vollem Verschuß und großer Lautstärke um etwa denselben Wert zu erhöhen. Mit dem *Stopfen* verband sich das auch von anderen Blechbläsern geübte Drücken einzelner Töne durch Erhöhen der Atem- und Lippenspannung einerseits, Fallenlassen derselben durch Verminderung der Spannung andererseits. Dies zusammen ermöglichte es dem Spieler, von allen Partialtönen aus die jeweils benachbarten darüber und darunter liegenden Töne hervorzubringen und so die Lücken zwischen ihnen wenigstens teilweise zu schließen. Bei Beherrschen der Stopf-, Atem- und Lippentechnik war das Horn nun bereits in der zweiten Oktave fast lückenlos diatonisch, von der dritten Oktave an sogar chromatisch spielbar. Allerdings änderte sich durch das Stopfen jeweils nicht lediglich die Tonhöhe, sondern auch die Klangfarbe, näm-

---

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Die Weltausstellung 1855*, übers. von Guido Meister, Friedhelm Kemp und Wolfgang Drost, in: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 2, München 1983, S. 225–253, S. 233.

<sup>4</sup> Vgl. Ernst Paul, *Das Horn in seiner Entwicklung vom Natur- zum Ventilinstrument*, Wien, Phil. Diss. 1932.

<sup>5</sup> Vgl. Thomas Hiebert, *The horn in early eighteenth century Dresden: The players and their repertory*, University of Wisconsin, Madison, Doctoral dissertation 1989; ders. *Virtuosity, experimentation, and innovation in horn writing from early 18th-century Dresden*, in: *Historic Brass Society Journal IV* (1992), S. 112–139.

lich zum Dunkleren hin. Diese Verdunkelung des Timbres, zunächst ein unerwünschter Nebeneffekt, hat dann in der frühen musikalischen Romantik etwa Carl Maria von Weber in den Stopftönen der Wolfsschluchtscene des *Freischütz* gerade gesucht. Umgekehrt kann die Reinheit der offenen gespielten Naturtöne gegen den Klang der gestopften erst recht ins Relief treten. Jedenfalls besitzt das Naturhorn, in Brahms' Sprachgebrauch das „Waldhorn“<sup>6</sup> oder, wie der bezeichnende englische Name lautet, das *hand horn* so etwas wie ein Idiom, einen unverwechselbaren Tonfall.<sup>7</sup> Ist das Stopfen zunächst eine Art Notbehelf, so erwächst hier wie ungezählte Male in der Geschichte der Kunst aus einer scheinbaren Unvollkommenheit die Vollkommenheit charakteristischen Ausdrucks; so wie sich die eigentümliche Schönheit eines Gesichts, statt aus mathematischem Ebenmaß, aus dem Zusammenwirken von nicht ganz Regelmäßigem ergeben kann.

Hatte das 18. Jahrhundert die Instrumentalisten verbessert, so machte sich das 19. Jahrhundert an den Instrumenten zu schaffen. In dessen zweite Dekade, das Jahr 1818, datiert das gemeinsame Patent Heinrich Stölzels und Friedrich Blühmels in Preußen auf die von ihnen unabhängig voneinander zu gleicher Zeit gemachte Erfindung, mit Hilfe von Ventilen den Röhren von Blechblasinstrumenten wahlweise zusätzliche Rohrbögen zuzuschalten. Das Ventil als Prinzip der Regulierung war der um 1800 wesentlich verbesserten Luft- und Wasserzufuhr beim Bergbau abgeschaut. Auf dem modernen Ventilhorn ließen sich alle Töne der Tonleiter ohne Stopfen spielen. Der Enthusiasmus der Komponistengeneration vor Brahms für ein Horn, das nun über einen lückenlos chromatischen Tonumfang verfügte und auf dem alle Töne in gleicher Klangfarbe und Lautstärke hervorgebracht werden konnten, spiegelt sich in einer ganzen Reihe von Werken: Bereits Schuberts Rellstab-Lied *Auf dem Strom* op. posth. 119 D 943 vom März 1828 ist für einen Spieler des Ventilhorns geschrieben, den damals 26jährigen Josef Rudolf Lewy-Hoffmann, einen der ersten bedeutenden Virtuosen auf dem neuen Instrument.<sup>8</sup> Ebenso für dieses gedacht sind Schumanns *Adagio und Allegro* in As-Dur op. 70 für Horn

<sup>6</sup> Vgl. Brahms' Briefe an P. J. Simrock von 18. Juni und 15. September 1866, *Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. I, Berlin 1917, S. 51–52 und 53–54.

<sup>7</sup> David G. Elliott, *The Brahms Horn Trio and Hand Horn Idiom*, in: *Horn Call X* (1979), H. 1, S. 61–73.

<sup>8</sup> Vgl. John Q. Ericson, *Beethoven's symphony no. 9, Schubert's 'Nachtgesang im Walde' and 'Auf dem Strom', and the horn technique of the Lewy brothers in the 1820s*, in: *The Horn Call Annual VIII* (1996), S. 5–13; ders., *Joseph Rudolphe Lewy and valved horn technique in Germany, 1837–1851*, in: *The Horn Call Annual IX* (1997), S. 23–35; Art. „Lewy“ in *Schubert-Lexikon*, hrsg. von Ernst Hilmar und Margret Jestremski, Graz 1997, S. 272.

und Klavier sowie das anspruchsvolle *Konzertstück* in F-Dur op. 86 für vier Hörner und Orchester (beide 1849). Nicht nur die solistische, auch die Verwendung im Orchester ließ nicht lange auf sich warten; in Wien ließ Johann Strauß, der Vater, schon 1830 das Ventilhorn verwenden.<sup>9</sup> Aber die Begeisterung blieb nicht ohne Vorbehalte, selbst bei Komponisten, die bereits die Zeitgenossen und nachher die Musikhistoriker der *Fortschrittspartei* zurechneten. Berlioz in seiner *Großen Instrumentationslehre* op. 10 von 1843 behandelt Naturhorn und Ventilhorn nacheinander in gesonderten Abschnitten; den Grund dafür macht er ausdrücklich:

*„In der Klangfarbe aber unterscheidet sich das Ventilhorn etwas vom gewöhnlichen, es könnte dieses also nicht in allen Fällen ersetzen. Man muß es, glaube ich, beinahe wie ein besonderes Instrument behandeln, das sich namentlich dazu eignet, gute, schwingungsfähige und energische Bässe abzugeben.“*<sup>10</sup>

Fortschritt denkt Berlioz mithin nicht ohne weiteres als einen Vorgang, in dem das Neue das Alte ersetzt, also auf den Schutt der Geschichte wirft, eher als einen, in dem das Neue das Alte ergänzt, also neben sich bestehen lassen sollte.<sup>11</sup> Gleich Berlioz' *Instrumentationslehre* der Rückwärtsgerwandtheit durchaus unverdächtig dürfte die anderthalb Jahrzehnte später vollendete Partitur von Wagners *Tristan* sein. In einer Fußnote zum Verzeichnis der Orchesterbesetzung schreibt Wagner:

*„Die Behandlung des Hornes glaubt der Tonsetzer einer vorzüglichen Beachtung empfehlen zu müssen. Durch die Einführung der Ventile ist für dieses Instrument unstreitig so viel gewonnen, daß es schwer fällt, diese Vervollständigung unbeachtet zu lassen, obgleich dadurch das Horn unleugbar an der Schönheit seines Tones, wie namentlich auch an der Fähigkeit, die Töne weich zu binden, verloren hat. Bei diesem großen Verluste müßte allerdings der Komponist, dem an der Erhaltung des echten Charakters des Hornes liegt, sich der Anwendung der Ventilhörner zu enthalten haben, wenn er nicht andererseits die Erfahrung gemacht hätte, daß vorzügliche Künstler durch besonders aufmerksame Behandlung die bezeichneten Nachteile fast bis zur Unmerklichkeit aufzuheben vermochten, so daß in Bezug auf Ton und Bindung kaum noch*

---

<sup>9</sup> Elliott (wie Anm. 7), S. 63.

<sup>10</sup> Hector Berlioz, *Große Instrumentationslehre*, übers. von Detlef Schultz, *Literarische Werke, Erste Gesamtausgabe*, Bd. X, 2. Aufl., Leipzig 1911, S. 157. Zur Umsetzung seiner Klangästhetik im Werk vgl. Cecil B. Wilson, *Berlioz' use of brass instruments*, Case Western Reserve University, PhD dissertation 1971.

<sup>11</sup> Insofern verkürzt Eva M. Heater die Berliozsche Pointe gerade um das Entscheidende, wenn Sie schreibt: „Some composers did not accept the new sound at first, although Berlioz, for one, did argue for the use of valves on horn.“ (*Why Did Brahms Write His E-flat Trio, Op. 40, for Natural Horn?*, in: Newsletter of the American Brahms Society XIX (2001), H. 1, S. 1–4, S. 2).

ein Unterschied wahrzunehmen war. In Erwartung einer hoffentlich unausbleiblichen Verbesserung des Ventilhornes sei daher den Hornbläsern dringend empfohlen, die in der vorliegenden Partitur ihnen zugewiesenen Partien sehr genau zu studieren, um für alle Erfordernisse des Vortrages die richtige Verwendung der entsprechendsten Stimmungen und Ventile auszufinden.“<sup>12</sup>

Die Argumentation Richard Wagners, der doch die Instrumentenentwicklung seiner Zeit unmittelbar weiterzutreiben suchte – in den 1860er Jahren wurde die Horntuba auf seine Anregung für den *Ring des Nibelungen* konstruiert<sup>13</sup> –, ist ein überraschend vorsichtiges, abwägendes Einerseits-Andererseits, weit entfernt von blindem Fortschrittsglauben. Seine Bemerkung ist geschrieben aus dem Bewußtsein heraus, technischer Fortschritt bedinge nicht *eo ipso* ästhetischen Fortschritt. Effizienz und Schönheit können auseinandertreten. Wenn Wagner sich gleichwohl den technischen Fortschritt zunutze machen will, dann aus der charakteristischen Denkfigur heraus, die Kosten des Fortschritts, die er nicht leugnet, würden durch weiteren Fortschritt kompensiert werden. Was dieser kosten und welche Kompensation er fordern mag, bleibt außerhalb des Horizonts der Denkfigur. Bezeichnend ist Wagners schwerfällig-unlogische Wendung: „In Erwartung einer hoffentlich unausbleiblichen Verbesserung des Ventilhornes“ – das Unausbleibliche ist bestimmt von Gesetzen, und diese sind adäquater Gegenstand von Wissen, nicht von Hoffnung; Hoffnung aber richtet sich nicht auf das Unausbleibliche, sie kann enttäuscht werden, sonst wäre sie keine.<sup>14</sup> Es ist nun gerade solche Skepsis, die das musikalische und allgemeiner geschichtliche Denken von Johannes Brahms durchzieht. 1865, als das Ventilhorn in Deutschland und Österreich bereits weithin etabliert war, komponierte Brahms sein op. 40, das, wie es im Erstdruck von 1866 wie im zweiten von 1891 heißt, „Trio für Pianoforte, Violine & Waldhorn“<sup>15</sup> – mit *Waldhorn* war das ventillose

---

<sup>12</sup> Richard Wagner, *Tristan und Isolde* WWV 90, hrsg. von Isolde Vetter und Egon Voss, London–Mainz 2001, S. XIII. Vgl. Fritz Hodik, *Das Horn bei Richard Wagner*, Innsbruck, Phil. Diss. 1937; Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 24), S. 178f.

<sup>13</sup> James Harvey Keays, *An investigation into the origins of the Wagner tuba*, Ann Arbor, Mich., University Microfilms International, 1988.

<sup>14</sup> Für die Ideologie und Propaganda des „Konservativen“, von „Entartung“, „Verfall“ und „Revolution“ bei Wagner ist Hans von Wolzogens Aufsatz *Konservative Kunst* eine wichtige Quelle (*Aus Richard Wagners Geisteswelt, Neue Wagneriana und Verwandtes*, Berlin–Leipzig 1908, S. 77–89).

<sup>15</sup> Johannes Brahms, *Sämtliche Werke*, Bd. 9: *Klavier-Trios*, hrsg. von Hans Gál, Wiesbaden 1926, S. 209–248. Peter Revers hat das Werk äußerst instruktiv unter dem hier interessierenden Aspekt erörtert (*Tradition und Innovation im Trio für Violine, Horn und Klavier in Es-Dur op. 40 von Johannes Brahms*, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms: Tradition und*

Instrument, das Naturhorn, gemeint, das Brahms selber in seiner Jugend erlernt hatte.<sup>16</sup> Dem Hornisten der Detmolder Hofkapelle August Cordes „band“ Brahms „auf die Seele, daß er es nie auf dem Ventilhorn blasen solle, sondern stets auf dem alten Natur-Waldhorn“<sup>17</sup> – eine Anweisung, über die sich die meisten Hornisten seither unbedenklich hinweggesetzt haben;<sup>18</sup> der Fetisch sogenannter Klangperfektion, dem die Fortschrittsdoktrin in der Musik so innig verbunden ist, duldet es offenbar nicht anders. In allen Aufführungen jedoch, an denen Brahms noch selber als Pianist mitwirkte, wurde auf sein Beharren hin Naturhorn verwendet. Als bester Hornist im Wien jener Zeit galt Richard Lewy, der erste Hornist der Wiener Philharmoniker. Er war der Neffe jenes Josef Rudolf Lewy, der Jahrzehnte früher in der selben Stadt Schuberts *Auf dem Strom* uraufgeführt hatte, und wie sein Onkel spielte er nurmehr das Ventilhorn. So übergang ihn Brahms und wandte sich für die Wiener Aufführung des Trios am 29. Dezember 1867 an den zweiten Hornisten, Wilhelm Klein-ecke, der auch Waldhorn spielte.<sup>19</sup> Der Charakter des alten Horns war Brahms ersichtlich wichtiger als ein Mehr an Reputation für die Aufführung seines Werks. Über die schon zu seiner Zeit einreißende Praxis, das Werk mit Ventilhorn zu besetzen,<sup>20</sup> klagte Brahms in einem Brief an Max Brode: „Alle Poesie geht verloren und der Klang ist von Anfang an roh und abscheulich.“<sup>21</sup>

---

*Innovation, Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. von Gernot Gruber (Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 8), Laaber 2001, S. 195–212). Allerdings setzt Revers den Schönbergschen Fortschrittsbegriff voraus, der hier in Frage gestellt wird. Betont Revers in diesem Sinne progressive Züge, so Walter Frisch rückwärtsgerichtet; das Trio manifestiere „a neo-classical reaction“ (*Brahms and the Principle of Developing Variation* (California Studies in 19th Century Music, Vol. 2), Berkeley–Los Angeles–London 1984, S. 96).

<sup>16</sup> Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. II/1, 3. Aufl., Berlin 1921, S. 186.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 190.

<sup>18</sup> Seit 1990 gibt es aber eine Aufnahme von Brahms' op. 40 mit Naturhorn auf CD: Harmonia Mundi HCX 3957037 (Lowell Greer, Naturhorn; Steven Lubin, Klavier; Stephanie Chase, Violine). Eine weitere Aufnahme erschien 1998 bei EMI (5 72822 2) mit Andrew Clark, Naturhorn; Geoffrey Govier, Bösendorfer von 1871/72; Catherine Martin, Violine.

<sup>19</sup> Elliott (wie Anm. 7), S. 65.

<sup>20</sup> Vgl. Clara Schumann, Brief an Johannes Brahms, 22. Dezember 1866, in: Clara Schumann – Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, 2 Bde., hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, Bd. 1, S. 545–547, S. 546: „freilich hatte er [sc. der Hornist Friedrich Gumbert] Ventilhorn, zum Waldhorn war er nicht zu bringen“.

<sup>21</sup> *Denen Spielern von Brahms' Horntrio Op. 40 zur Nachachtung*, in: Neue Zeitschrift für Musik LXIII (1906), Nr. 29/30, S. 626.

Ein halbes Jahrhundert später, nämlich in dem zuerst 1924 erschienenen Aufsatz *Die Zukunft der Orchesterinstrumente*, behauptet Arnold Schönberg:

„[I]m Horntrio hat Brahms selbstverständlich Ventilhorn verwendet und damit seinen Pflichtteil beigetragen zur Entwicklung: dem vollkommenen Instrument zum Sieg über die traditionelle Schönheit zu verhelfen; zugunsten einer neuen Schönheit.“<sup>22</sup>

Anders als Wagner und Berlioz glaubt Schönberg an einen Gleichschritt von ästhetischem und technischem Fortschritt. Da Schönberg Brahms' Komponieren als ästhetischen Fortschritt verbuchen will, muß er ihn zum Anhänger eines technischen Fortschritts machen, der zugleich als moralischer, als "Pflicht" und, wie es im letzten Satz jenes Artikels heißt, „Tugend“<sup>23</sup> ausgegeben wird. Das Dogma vom Gleichschritt von Ästhetik, Technik und Moral macht sich geltend als Vorurteil, das Brahms sogar das von ihm verabscheute Ventilhorn unterschiebt. Denn als mögliches Motiv einer Wahl des Waldhorns wäre aus Sicht solchen Fortschrittsglaubens nur Rückwärtsgewandtheit in Frage gekommen.

Warum aber entschied sich Brahms tatsächlich für das Waldhorn? In seiner Brahms-Monographie schreibt Malcolm MacDonald zur Wahl des Instruments:

„His choice of a natural horn (Waldhorn), rather than the valved horn then coming into general use, caused him to limit his notes to those of the harmonic series obtainable on that instrument, whose strong natural sonority he clearly preferred.“<sup>24</sup>

Ein Blick in die Noten belehrt indes eines anderen. Brahms beschränkte sich nicht auf die Noten der Naturtonreihe – im ersten Satz sind beinahe die Hälfte der Töne auf dem Waldhorn durch Stopfen zu erzeugen. Haben aber die gestopften Töne einen derart erheblichen Anteil, dann ist auch alles eher denn „clear“, Brahms habe „strong natural sonority“ vorgezogen. Brahms' schon angeführter Brief an Max Brode bringt vielmehr zum Ausdruck, daß ihm gerade „die gestopften Töne“ am Herzen lagen.<sup>25</sup> Ein Kontrast, der prägend ist für Brahms' Horntrio, besonders für das Finale, ist derjenige von Chromatik und Diatonik. Das Waldhorn aber ist ein Instrument, bei dem jeder Halbtonschritt mit einer merklichen Ver-

---

<sup>22</sup> Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik, Gesammelte Schriften 1*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/Main 1976, S. 193–196, S. 193.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 196.

<sup>24</sup> Malcolm MacDonald, *Brahms*, London 1993, S. 175. Vgl. Michael Musgrave, *The Music of Brahms*, London–Boston–Henley 1985, S. 109: „Brahms limits his ‚natural‘ notes to those of the harmonic series“.

<sup>25</sup> Brahms, Brief an Max Brode (wie Anm. 21), S. 626.

änderung des Timbres zum Dunkleren hin, eben durch das Stopfen, einhergeht. Der Intention des Komponisten, Chromatik von Diatonik abzuheben, kommt das Waldhorn also entgegen, insofern der Kontrast nicht nur melodisch und harmonisch, sondern eben auch in der Klangfarbe kenntlich wird. Die vielgerühmte Homogenität des modernen, in allen Lagen und Tonarten ausgeglichen klingenden Ventilhorns erscheint aus dem Blickwinkel dieser künstlerischen Absicht als Einebnung erwünschter Differenzen in Struktur und Ausdruck.

Mit der Einführung der Ventile war der dynamische Charakter des Horns verändert. Um bei den Ventilbohrungen die nötige Luftmenge umleiten zu können, hatten die Instrumentenbauer nämlich Rohrdurchmesser und Schalltrichter vergrößern müssen. So wurde der Horn-ton voluminöser, als er je gewesen war. Leise zu spielen, dies kammermusikalische Ideal, verband sich nun und verbindet sich bis heute für den Spieler des Ventilhorns mit dem Risiko, in der Tongebung so weit zurückzugehen, daß der Ton nicht mehr sauber anspricht oder wegbleibt. Ließ sich das alte Naturhorn rückend zart und leise blasen, so tendiert das Ventilhorn zum Lauten, das so durchaus im Zug der technisch aufgerüsteten Welt liegt. Im Klang des Waldhorns liegen beide Tendenzen, die offen Herausru-fende und diejenige zum Gedeckten und Gedämpften, welche sich besonders mit der Technik des Stopfens verbindet, und Brahms hat beide Tendenzen in op. 40 ausgelotet, diese stärker im ersten Satz, *Andante*, und dem dritten, *Adagio mesto*, auch im as-Moll-Trioteil des *Scherzos*, jene stärker im zweiten Satz, dem *Scherzo* in seinen Eckteilen, und im *Allegro con brio*-Finale. Nicht die Beschränkung auf die natürlichen Obertöne ist das Charakteristische der Hornpartie von op. 40. Allerdings bleiben Grenzen des Instruments, auch mit den gestopften Tönen, und diese Grenzen sind bedeutsam für die Ästhetik des Werks. Begrenzung ist auch Bestimmung: Gerade weil sich mit dem Naturhorn musikalisch nicht alles, sondern nur Bestimmtes sagen ließ, hatte es auch etwas Bestimmtes zu sagen. An dem Diffusen mancher elektronischen Musik, um den äußersten Gegenpol anzuführen, kann einem inzwischen aufgegangen sein, daß unbegrenzte Möglichkeiten für Künstler und Kunst nicht zwangsläufig ein Segen sind. Sich einen vergleichsweise engen Rahmen setzen und in ihm ein Maximum an Freiheit verwirklichen, jenes „In Ketten tanzen“, wie Nietzsches<sup>26</sup> Formel lautet, bezeichnet die Ästhetik des Brahmsschen Horn-

---

<sup>26</sup> *Menschliches Allzumenschliches* II, *Der Wanderer und sein Schatten* § 140, *Sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2, Berlin-New York und München 1980, S. 612.

trios. Sie steht jenseits der Alternative von *Fortschritt* und *Beharrung*. „Alle Poesie geht verloren“<sup>27</sup>: Aus Brahms' Verdikt über das Ventilhorn spricht zugleich ein Moment der Treue zu jener Frühromantik, deren Losung „Poesie“ hieß und der er zur gleichen Zeit, als er am Horntrio arbeitete, in seinem Tieck-Zyklus op. 33 ein Denkmal setzte. Gerade Ludwig Tiecks Dichtung ist durchzogen vom Bild des Waldhorns; doch auch der Titel der Sammlung Arnims und Brentanos, aus der Brahms wiederholt geschöpft hat, darf assoziiert werden: *Des Knaben Wunderhorn*. Insofern das Waldhorn gleichsam im Zeitalter der Kultur seinen Naturzustand bewahrt hatte, evoziert es die frühromantische Utopie einer Versöhnung beider. In jener Zeit der Idolatrie technischen Fortschritts, als die Baudelaire die Epoche der Weltausstellungen charakterisiert hat, schien das eine hoffnungslos vergangene Idee. Es ist zugleich eine, die ungemessen weit hinausweist über jene Epoche wie noch über die unsere.

War Brahms ein Konservativer? In der Kunst kann *konservativ* nie heißen, bloß zu bewahren, was schon da ist. Die einzige Weise, in der ein Künstler konservativ sein kann, ist: Dinge zu schaffen, die wert sind, bewahrt zu werden.

---

<sup>27</sup> Brahms, Brief an Max Brode (wie Anm. 21), S. 626.