

## **Johannes Brahms (1833-1897)**

### **Sonate Nr. 1 G-Dur für Violine und Klavier, op. 78**

1. Vivace ma non troppo
2. Adagio
3. Allegro molto moderato

Wie in fast allen Genres der Musik läßt sich auch an der Gattung „Sonate für Violine und Klavier“ (die bis an das Ende des XIX. Jahrhunderts fast immer unter der Bezeichnung „Sonate für Klavier und Violine“ lief) über den Zeitraum der letzten zweihundert Jahre hinweg eine stetige quantitative Abnahme der Produktion feststellen. So stehen den insgesamt 38 Violinsonaten Mozarts und 10 Werken von Beethoven nur mehr je drei Sonaten von Schumann und Brahms gegenüber, während die meisten bedeutenden Komponisten unseres Jahrhunderts überhaupt nur ein bis zwei Kompositionen dieser Art hinterlassen haben (Ravel, Bartòk, Prokofiev, Shostakovitch usw.). Es ist bezeichnend, daß die Ausnahmen (etwa Max Reger mit seinen 9 Violinsonaten) sofort in den Verdacht geraten, „Vielschreiber“ zu sein, und im Konzertleben zu einem Schattendasein verurteilt werden.

Natürlich spiegelt sich in diesem Phänomen nicht etwa ein Versiegen menschlicher Kreativität wider – wenn auch zugestanden werden muß, daß die technisch-industrielle Revolution einen nicht unbedeutenden Teil des schöpferischen Potentials der Menschheit in anderen Schaffensgebieten gebunden hat. Doch die indirekten Folgen dieser Revolution erwiesen sich für die musikalische Produktion als viel folgenschwerer: Einerseits entwuchs die Musik ihrem sozialen Selbstverständnis als „Gebrauchsmusik“, deren gedachter Wirkungshorizont kaum mehr als einige Jahre betrug, und emanzipierte sich als eine autonome Kunstleistung. Daraus ergibt sich wiederum die Forderung nach der „Einmaligkeit“ des

einzelnen Werkes, durch die sich die früher übliche „Serienproduktion“ von selbst verbot. Andererseits führte die – technisch und wirtschaftlich bedingte – Entwicklung des Musiklebens (Konzertorganisation, Verlagswesen usw.) zu einer allmählichen „Historisierung“ oder „Musealisierung“ der Rezeption, so daß der Komponist der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts viel fühlbarer „für die Ewigkeit“ komponierte als seine Kollegen der vorangegangenen Generationen: Der Bezugspunkt war nicht mehr das Musikangebot einer überschaubaren Region, sondern das gesamte Musikschaffen innerhalb eines sich kontinuierlich erweiternden historischen und geographischen Horizontes.

Das Neue und Problematische dieser Situation haben nur wenige unter den Großen so klar und so schmerzlich erkannt und empfunden wie Johannes Brahms. Schier übermächtig lastete auf ihm das Erbe Beethovens und die - so etwa von Robert Schumann - unterstützte Erwartungshaltung seiner Zeitgenossen, quasi nahtlos an dessen Werken anzuknüpfen.

Wie Brahms in seiner ersten Sonate für Klavier und Violoncello (e-moll, op.38) das in Beethovens letzter Cellosonate (op.102 Nr.2) entwickelte Modell zum Ausgangspunkt nimmt, so knüpft seine erste Violinsonate (G-Dur, op.78) unmittelbar an Beethovens letztes Werk dieser Gattung (G-Dur, op.96) an. Der Bezug ist hier noch um einiges offensichtlicher: Brahms verwendet die selbe Tonartenfolge wie Beethoven (G-Dur – Es-Dur – g-moll – G-Dur), und auch in Aufbau und Textur finden sich einige unüberhörbare Parallelen. Noch auffälliger sind aber die deutlichen Unterschiede zu Beethovens Sonate: das Wegfallen des Scherzos, die konsequente Weiterentwicklung der motivischen Ökonomie und die noch weiter gehende „Poetisierung“ des Textes.

*„Über Regen musst du nicht klagen: Er lässt sich sehr gut in Musik setzen, was ich auch den Frühling in einer Violin-Sonate versucht habe.“*

Diese Zeilen an den befreundeten Dirigenten Otto Dessoff schrieb Brahms im September 1879 aus Pörschach am Wörthersee, wo besagte Sonate als kammermusikalisches Gegenstück zum D-Dur-Violinkonzert entstand. Wenn er erklärte, er hätte in dem Werk den Regen in Musik gesetzt, so spielte er damit auf zwei Lieder an, die er schon im Frühjahr 1873 komponiert hatte und die nun – sechs Jahre später – in die G-Dur-Violinsonate eingeflossen sind. Es sind Vertonungen zweier Texte seines holsteinischen Freundes Klaus Groth, die beiden „Regenlieder“ aus Opus 59. Motivisch durchziehen sie die ganze Sonate, klingen mal mehr, mal weniger deutlich an, was dem Werk den berühmten Beinamen „Regenlied-Sonate“ einbrachte.

Die Anknüpfungen an die „Regenlieder“ sind nicht nur musikalisch motiviert, sie haben auch einen biografisch-privaten Hintergrund. Die Jahre zwischen den Liedern und der Sonate waren erfüllt von Brahms‘ Anteilnahme an den familiären Sorgen seiner Freundin Clara Schumann. Sie hatten sich dramatisch zugespitzt, als Claras Sohn Felix, Brahms‘ Patenkind, an Tuberkulose erkrankte und im Februar 1879 vierundzwanzigjährig starb. Schmerz und Trauer darüber findet im zweiten Satz der Sonate direkten Ausdruck: dort, wo das liedhafte Adagio in eine feierliche Marschbewegung umschlägt, sich vom sanglichen Es-Dur in ein düster pochenden es-Moll wendet. Unüberhörbar, dass dieses Pochen in punktiertem Rhythmus von Motiven der „Regenlieder“ her stammt. Mithin ist davon auszugehen, dass der langsame Satz Ausgangspunkt für die Komposition der Sonate war. Erst im Gefolge der Trauermarsch-Sequenz, in der sich die Erschütterung über den Tod des jungen Felix ausdrückt, besann Brahms sich der vor Jahren komponierten Lieder.

Doch nicht nur musikalisch, in der offenkundigen rhythmischen Ähnlichkeit von Trauermarsch und „Regenliedern“, auch von der textlichen Seite her findet man bestätigt, dass der Bezug zu Felix' Schicksal das ideelle Zentrum der Sonate bildet: „*Wecke mir die Träume wieder, die ich in der Kindheit träumte*“, heißt es in dem einen Lied, „*Wenn die Sonne wieder scheint, wird der Rasen doppelt grün*“, im anderen. Wehmütiges Erinnern, aber auch Hoffnung klingen in den Texten an. In der Sonate verbindet sich das eine mit dem anderen – namentlich im Finale, wo alle thematischen Fäden zusammenlaufen.

Das Werk, das übrigens – zusätzliches Indiz für die oben skizzierte Problematik – wahrscheinlich schon den vierten Versuch des Komponisten in diesem Genre darstellt, entstand in den Sommern der Jahre 1878 und 1879 in Pörtschach am Wörthersee und wurde schon am 8. November 1879 in Bonn von dem Ehepaar Marie Heckmann-Hertwig (1843-1890), Klavier, und Robert Heckmann (1848-1891), Violine, uraufgeführt.

(Teilweise zitiert aus einer Werkbesprechung von Claus-Christian Schuster)