

Anmerkungen

- 1 G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Berlin ²1930, Bd. II, S. 968.
- 2 R. Gerber, Art. Brahms, in: MGG, Bd. II, Sp. 201f.
- 3 Ebd., Sp. 208.
- 4 W. Korte, Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft, in: AfMw XXI, 1964, S. 1ff.
- 5 W. Korte, Bruckner und Brahms, Tutzing 1963, S. 21.

Jürgen Beythien

DIE VIOLINSONATE IN G-DUR, OP. 78, VON JOHANNES BRAHMS - EIN BEITRAG ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN FORMALER UND INHALTLICHER GESTALTUNG

"Keiner vermag doch den Blick in des anderen Seele zu tauchen, fragt also nicht, warum er dieses und jenes getan." So sucht Theodor Billroth einen gern und demzufolge oft geäußerten Gedanken seines Freundes Johannes Brahms in die Form des dichterischen Verses zu kleiden.¹ Der Komponist scheint hier eine freundliche Warnungstafel errichtet zu haben, sich nicht zu sehr um Art und Weise der Entstehung seiner Werke zu kümmern. Vielmehr verleiht er, an anderer Stelle, der Auffassung Ausdruck, wir sollten uns lieber an diese Werke selbst halten. Brahms spricht denn auch selten vom eigenen Schaffen, noch seltener leuchtet bei ihm Genugtuung über auch eigener Meinung nach Gelungenes auf. Um so eher äußert er sich, wenn überhaupt, ausgesprochen abwertend über Eigenes, so z. B. bei Übersendung seiner G-Dur-Sonate an Clara Schumann: "Ich fürchte, sie (die Sonate) ist langweilig."² Darüber hinaus greift er auch zu bissig oder grotesk überspitzten, gleichsam verfremdenden Bemerkungen, die das Gegenteil klar ersichtlichen Ausdrucksgehaltes besagen. Schwerer durchschaubar werden diese Verhältnisse nicht nur, weil derartige Bemerkungen nach Veranlassung und Tendenz mehrdeutig sind, sondern weil Brahms andererseits oft geradezu auf ein freundliches Wort über seine Musik wartet. So bedarf es sorgsamem Abwägens, welche Äußerung zum Schaffen ernst genommen und welche lediglich als ironische Distanzierung gewertet sein will. Das schließt ein, daß manche Äußerung unkommentierbar bleibt. Dennoch reizt es einen auch und gerade bei einem Musiker wie Brahms immer wieder, in der Aufdeckung schöpferischer Impulse tieferen Einblick in das Schöpferische selbst zu gewinnen. Der Reiz wird Notwendigkeit, sind wir davon überzeugt, daß Musik nicht nur Spiel, sondern wesentlich Mitteilung sei. Die stark ausgeprägte subjektive Komponente im Brahms'schen Schaffen dürfen wir als bekannt voraussetzen. Die Erforschung des menschlichen Hintergrundes eines musikalischen Werkes vermag daher vielleicht gerade bei Brahms Auskunft über derartige auslösende Momente, daraus resultierend über Gedankliches zu erteilen.

Das Anliegen der "Alt-Rhapsodie" kann sich ohne Kenntnis der bis zum versteckten Heiratsantrag sich vertiefenden Neigung des Komponisten zu Julie Schumann nicht ganz erschließen. Das "Triumphlied" zu beurteilen, dürfte nur unter Berücksichtigung von Brahms' spezifischer patriotischer Haltung im Jahre 1871 möglich sein. Die "Nänie" können wir in ihrer tiefen Menschlichkeit nur erfassen, wenn wir Brahms' Interesse an Anselm Feuerbachs Kunst berücksichtigen. Ebenso müssen wir uns daran erinnern, daß viele Liedgruppen der Begegnung des Komponisten mit jungen, anmutigen Sängerinnen

nen von Agathe von Siebold bis zu Hermine Spies ihre eigentliche Existenz verdanken.³ Es liegt nahe, die Gültigkeit solcher Beobachtungen auch für die Instrumentalmusik zu erproben.

Die Beschwörung des menschlichen Hintergrundes eines Werkes bedingt möglichst umfassendes Wissen um Zusammenhänge, in denen es aufgetreten und entstanden ist. Die Überzeugung, daß hier nur Annäherung an Vollständigkeit unseres Wissens um solche Vorgänge erreicht werden kann, schließt die zwangsläufige Unvermeidbarkeit von Trugschlüssen ein. Möglicherweise auftretende Widersprüche müssen um so klarer beim Namen genannt werden, damit wir nicht Gefahr laufen, mehr in das jeweilige Werk hineinzudeuten, als ihm und uns zuträglich. Hier liegen Grenzen: ein Versuch, Musik eines Komponisten, der kaum Werkstattgeheimnisse offenbart, der sich kaum über seine Kunst im Wort verbindlich ausgesprochen hat, im Aufspüren des menschlichen Hintergrundes zu deuten, wird nicht unmittelbar hieb- und stichfeste Ergebnisse im Sinne wissenschaftlicher Akribie liefern können. Es sollte aber im musikalischen Kunstwerk auch die gewissermaßen "menschliche Akribie" eine Rolle spielen! Gültigere Thesen werden zweifellos erst dann formuliert werden können, wenn wir auf der Grundlage möglichst reicher und vielseitiger Ergebnisse breitere Vergleichsbasis besitzen.

Daß sich Instrumentalmusik schlechthin nicht für ein solches Vorhaben eignet, liegt in der Natur der Sache. Aufmerksame Beobachtung vermag aber Kompositionen auszuwählen, an denen derartiges exemplifiziert werden kann. Für besonders geeignet halten wir musikalische Kunstwerke, die latente Bindung an das Wort aufweisen.

Die G-Dur-Violinsonate von Brahms greift, wie allgemein bekannt, auf die beiden im Herbst 1873 komponierten, sogenannten "Regenlieder" nach Texten von Claus Groth zurück (op. 59, Nr. 3 und 4). Beiden Gedichten, "Walle, Regen, walle nieder" und "Nachklang", liegt der Gedanke fallenden Regens zugrunde. Diese Assoziation besteht für Brahms nicht nur noch zur Zeit der Vollendung der Sonate im Juni 1879⁴, sondern auch später.⁵ Die Sehnsucht nach einem verlorenen oder doch bedrohten Lande der Reinheit und Schönheit, der Einheit mit der Natur, das Dichter und Komponist in der Kindheit verkörpert sehen, erfährt im ersten Gedicht eindringliche Gestaltung. Im zweiten Gedicht vergleicht Groth menschlichen Schmerz mit Trübungen in der Natur. Wie in ihr nach Regen die Sonne wieder scheint, wird auch menschliches Leid als überwindbar gedeutet. Ob dieser Gedanke Brahms schon 1862 dazu geführt hat, den "Nachklang" in Musik zu fassen?

Hans Hollander hat darauf hingewiesen⁶, daß die ganze Sonate nicht nur, wie schon Clara Schumann und Elisabeth von Herzogenberg sachlich erkannten, aus dem punktierten Achtelanzug des Liedes, der dritte Satz aus der "Regenlied"-Melodie mitsamt ihrer Klavierbegleitung hervorgegangen, sondern daß auch das Vorspiel des ersten Liedes in allen drei Sätzen wesentlich enthalten ist. Wir ergänzen: die abfallende melodische Linie des Vorspiels zum ersten Lied hat auch in den "Nachklang" Eingang gefunden, nämlich in die Takte 25 bis 27 des zweiten Zwischenspiels. Wenn Brahms an Simrock schreibt: "Hüten Sie sich aber, sie (die Sonate) kann Ihnen einen Nachdrucksprozeß zuziehen! 2 Takte sind schon früher bei Rieter gedruckt - genügt das für eine Klage oder müssen das 8 sein?"⁷, dann ist das nicht nur Witz - Brahms hat tatsächlich aus den ersten acht Takten von op. 59, Nr. 3, die sich in anderer Folge ebenfalls in Nr. 4 finden, die ganze Sonate entwickelt, die damit viel stärker von Melodiengut und Material der Lieder lebt als zunächst zu vermuten und bislang angenommen. Selbst ohne dieses detaillierte Wissen hält schon Billroth die Sonate nur bei genauer Kenntnis der "Regenlieder" - das will besagen: auch ihrer Texte - für verständlich, schreibt er doch an Hanslick: "Du solltest Dir das Lied vorher ansehen; wenn Du es nicht hast, will ich es Dir schicken. Mir ist es unendlich lieb; die Poesie ist herrlich."⁸

Ein weiterer Ansatzpunkt für unser Vorhaben ist die Beobachtung, daß hier von einem Komponisten, dessen am klassischen Vorbild orientiertes Formempfinden mehrfach, wenn auch gewiß zu einseitig, betont worden ist, ausgesprochen liedhafte, dazu sehr subjektiv anmutende Lösungen vorgelegt werden, die sich klassischer Gestaltung zu entziehen scheinen. Jenner berichtet: "Auf den Sinn der Form kam es ihm an, die Form sollte der Idee notwendig entsprechen." ⁹

Nur selten begegnet uns im Schaffen Brahms', daß ein mit Sonatenhauptsatzformen arbeitender instrumentaler Zyklus nur dreisätzig ist. Hat Brahms die Sonate ernsthaft als unvollständig empfunden? Er schreibt an Simrock: "Eigentlich ist die Sonate nicht vollständig, es fehlt der 4te Teil ..." ¹⁰ Die Sonate A-Dur, op. 100, ebenfalls nur dreisätzig, verbindet im Mittelsatz Andante und Scherzo-Vivace zu organischer Einheit, mutet also latent viersätzig an, während die d-Moll-Sonate, op. 108, echt viersätzig ist. Der erste Satz von op. 78 läßt sich als Sonatenhauptsatzform analysieren, allerdings weist er mancherlei persönliche Modifikationen auf, durch die sich Brahms selbstschöpferisch als Eigener zu erkennen gibt.

Aufschlußreicher wirkt die Gliederung der beiden anderen Sätze. Den Mittelsatz bildet ein zweistrophiges Lied. Brahms erprobt Möglichkeiten des variierten Strophenliedes im instrumentalen Bereich. Grundtonart ist Es-Dur.

| | | |
|---|--|---|
| <p style="text-align: center;">A</p> <p style="text-align: center;">a b a'</p> <p style="text-align: center;">g + 8 + 7</p> <p style="text-align: center;">24</p> | <p style="text-align: center;">B</p> <p style="text-align: center;">c d c' d' c''</p> <p style="text-align: center;">c₁ c₂ c'₁ c'₂ c'₁'</p> <p style="text-align: center;">4 + 4 4 + 4</p> <p style="text-align: center;">8 + 4 + 8 + 4 + 9</p> <p style="text-align: center;">33</p> | <p style="text-align: center;">C</p> <p style="text-align: center;">a_tk</p> <p style="text-align: center;">c_t</p> <p style="text-align: center;">11</p> |
| <p style="text-align: center;">A'</p> <p style="text-align: center;">a'' b' a'''</p> <p style="text-align: center;">g + 8 + 7</p> <p style="text-align: center;">24</p> | <p style="text-align: center;">B'</p> <p style="text-align: center;">c₁'''</p> <p style="text-align: center;">d'' Augm.</p> <p style="text-align: center;">c_{1t} Op</p> <p style="text-align: center;">4 + 1 +</p> <p style="text-align: center;">14</p> <p style="text-align: center;">14</p> <p style="text-align: center;">19</p> <p style="text-align: center;">(33)</p> | <p style="text-align: center;">C' A''</p> <p style="text-align: center;">a''' a_{tm}</p> <p style="text-align: center;">6 + 6</p> <p style="text-align: center;">12</p> |

Ein dreiteiliger Abschnitt A verwendet liedhafte, volkstümliche Melodik, die durch Terzen- und Sextenführung sowie Horngänge verstärkt wird. Ein in es-Moll beginnender, modulatorisch bewegter, rondoartiger B-Teil verselbständigt zunächst das punktierte Achtelmotiv der "Regenlieder" (c). Auf engstem Raum prallen hier Kontraste aufeinander, wenn dieses Motiv in c₁ und c₂ aufgespalten wird - c₂ setzt sich durch markante aufwärts führende Quartsprünge gegen c₁ ab und wird durch Umkehrung der Bewegungsrichtung wie durch dynamische Differenzierung wiederum in sich gegensätzlich gestaltet. Eine leidenschaftliche drängende Violinlinie (d) bildet die Zwischenstrophe. Jedes neuerliche Auftreten bedingt Variierung des Ursprünglichen. Ein C-Teil besitzt Überleitungsfunktion, prägt sich aber durch die simultane Überlagerung der Kopfmotive von

a (= a_t in der Violine) und c (= c_t im Klavier) charakteristisch aus. Es folgt die Variationsstrophe: dem reich variierten A-Teil folgt eine stark verkürzte Reprise von B. Einsetzend mit dem Teilmotiv c_1 , entfällt durch Eliminierung von c_2 der Kontrast, an die Stelle des es-Moll tritt die Grundtonart Es-Dur, die modulatorische Bewegung des Harmonischen erstarrt über einem Orgelpunkt auf Es. Über ihm entfaltet sich die Augmentation der Violinmelodie d. An die Stelle des zu erwartenden C-Teils tritt, einsetzend mit einer erlebnishaften harmonischen Ausweichung, eine neuerliche Variante der A-Liedweise, deren weiterführendes Teilmotiv den Satz beschließt.

Der Satzaufbau läßt sich umreißen:

Volkstümliches Lied - marschartige Auseinandersetzung - Konflikt - Liedbereicherung - Beruhigung - volkstümliches Lied. Auch die Taktzahlenverhältnisse weisen auf diese Tendenz des Beruhigens, und zwar im Sinne einer Sicherung des zunächst gleichsam Gefährdeten. Zwar umfaßt der liedhafte A-Teil 24 Takte, sie gliedern sich aber unsymmetrisch in $9 + 8 + 7$ Takte. Dieser formale Grundriß bleibt im A'-Teil gewahrt, während im Satzbeschuß ein Ausgleich der Proportionen auf $6 + 6$ Takte zu beobachten ist. Gleichfalls spiegelt der B-Teil, den wir als Auseinandersetzung charakterisierten, derartiges in den Taktverhältnissen wider. Folgerichtig kommt es beim Übergang von B zu C zu einer Phasenüberlappung. Der B'-Teil hebt mit vier Takten des Motivs c_1 an; da die Augmentation der Violinstimme hinzutritt, die Auftaktigkeit aber bewahrt werden soll, muß ein zusätzlicher Takt eingeschoben werden. Nun bringt die Violine die vierzehn Takte ihrer Vergrößerung simultan zum vierzehntaktigen Orgelpunkt des Klaviers mit dem c-Motiv, so daß latent die Taktzahl 33 des B-Teils der ersten Strophe gewahrt bleibt. Auch hier scheint es also um Ausgleich und Beruhigung zu gehen. Die Liedmelodie wandelt sich aus innerlich gespannter Haltung zu gesicherten Taktproportionen, über Auseinandersetzung und Beruhigung in den B-Teilen gewinnt die a-Weise die Oberhand.

Im Finale, das zunächst völlig im g-Moll-Bereich verbleibt und sich erst wenige Takte vor Schluß zur eigentlichen Grundtonart der Sonate aufhellt, wird diese Festigung unterstrichen, da hier die gleiche Liedweise nur noch in Sechs-Takt-Gruppen auftritt. Dieser letzte Satz beginnt mit einer in drei Abschnitte gegliederten Auswertung der "Regenlieder", wobei aber nun eine notengetreue Wiederholung a - b - a erfolgt; wie der präzise Bericht Imogen Fellingens über das Autograph gezeigt hat¹¹, handelt es sich um ein bewußt eingesetztes Dacapo. Dieser äußeren Festigung scheint die asymmetrische Taktordnung zu widersprechen: $5 + 4$ Takte umfaßt die Liedweise, ein Zwischenspiel erinnert an die Linie des Liedvorspiels, dann folgt eine Variante der $5 + 4$ Takte. Kurz vor der Coda kommen diese Spannungen zum Ausgleich - indem das Zwischenspiel entfällt, gewinnt die "Regenlied"-Melodie die Faktur $8 + 8 = 16$ Takte. Hierauf können sich im nachdenklichen Abgesang der Sonate das Adagio-Lied, die Vorspielinie des "Regenliedes" und die "Regenlied"-Melodie mitsamt ihrer Begleitung innig durchdringen. In beiden Sätzen führt Auseinandersetzung zu Ausgewogenheit, jeder Satz zielt auf Festigung der Proportionen, auf Überwindung und Ausgleich der latent wirkenden Spannungskräfte. Auf klassische Gestaltungsformen verzichtend, scheinen beide Sätze liedhaften bis ganz persönlichen, nicht einmal mit dem Liedbegriff zu umschreibenden Formgesetzen zu folgen. Offensichtlich dient diese spezifische, subjektive Formung der Verwirklichung eines sich auch im Musikdramaturgischen ausdrückenden gedanklichen Anliegens.

Wie steht es um den menschlichen Hintergrund solcher Erscheinungen? Zur Zeit des Beginns der tödlichen Krankheit seines Patenkindes Felix Schumann hat Brahms im September 1873 die beiden "Regenlieder" komponiert und sie Clara persönlich bekannt gemacht. Die Freundin ist durch die Lieder dermaßen gepackt, daß ihr "das Regenlied

Tag und Nacht nicht aus dem Sinn ging".¹² Claras Dankbrief für die wenige Tage später erfolgte Übersendung der Lieder vom 17. September 1873 bringt gleichzeitig ersten ausführlichen, sorgenvollen Bericht über Felix. Beginnend "Die Regenlieder kamen gestern auch nach", schließt sie: "... wäre er (Felix) nur erst wieder gesund!"¹³ Von nun an durchzieht Felix' Krankheit den Briefwechsel zwischen Clara und Johannes, der zum Heiligen Abend 1873 Felix' "Meine Liebe ist grün" komponiert. Im April 1878 sendet Clara auf des Sohnes Bitte einige weitere Gedichte an Brahms, der Felix im gleichen Monat mit seinem Freunde Billroth in Palermo aufsucht, wo der Arzt die Ausichtslosigkeit des Falles konstatiert. Ein von Brahms eigenhändig abgeschrieben Gedicht Felix', "Verzweiflung", wird nicht vertont¹⁴, wohl aber nach der Rückkehr aus Italien, neben Schenkendorfs "Todessehnen", Felix' "Versunken". Vorausgesetzt, daß eines Tages die seit Kalbeck stillschweigend als gegeben hingegenommene Zeitangabe für die Aufnahme der Arbeit an der Sonate bewiesen wird¹⁵, geht Brahms sogleich in Pörschach ans Werk. Brahms selbst gibt eine andere Zeit der Entstehung an: "Über Regen mußt Du nicht klagen. Er läßt sich sehr gut in Musik setzen, was ich auch den Frühling in einer Violinsonate versucht habe."¹⁶ Am 15. Februar 1879 stirbt Felix, im März sucht Brahms mehrfach Clara in Frankfurt am Main auf.¹⁷ Wenig später erbittet Brahms erneut Gedichte von Felix, findet aber, zu Claras Enttäuschung, "nichts Passendes".¹⁸ Kurz darauf übersendet er die soeben fertig gewordene Sonate an Clara: "Die Sonate, ja die liegt auch bei, und da siehe nur zu ...", um wenige Zeilen später fortzufahren: "... es wäre mir eine gar große Freude, wenn ich ihm (Felix) ein kleines Andenken schaffen könnte."¹⁹ Bei Berücksichtigung von Brahms' verschlüsselndem Briefstil könnte dies darauf hindeuten, die Sonate eben sei dieses "kleine Andenken".

Der Beginn der Erkrankung Felix' verbindet sich für Clara und Johannes mit den "Regenliedern", die Arbeit an der Sonate scheint unmittelbar nach Erkennen der Unheilbarkeit des Patenkindes oder aber unter dem Eindruck seines Todes aufgenommen worden zu sein. Das nach dessen Tod und Besuchen bei Clara vollendete Werk wird Clara unter Bezug auf "ein kleines Andenken" übersandt, die spontan reagiert: "Liebster Johannes, ich muß Dir ein Wort senden, Dir sagen, wie ich tief erregt bin über Deine Sonate ... ich spielte sie mir natürlich gleich durch und mußte mich danach ordentlich ausweinen, vor Freude darüber. Nach dem ersten feinen reizenden Satz und dem zweiten kannst Du Dir die Wonne vorstellen, als ich im dritten meine so schwärmerisch geliebte Melodie mit der reizenden Achtelbewegung wiederfand! Ich sage meine, weil ich nicht glaube, daß ein Mensch diese Melodie so wonnig und wehmutsvoll empfindet wie ich."²⁰

Im Unterschied zu den meisten größeren Werken, die aus den Pörschacher Sommern hervorgehen und von Brahms ihm nahestehenden Menschen gewidmet werden - es sei erinnert an: op. 74 - Spitta, op. 75 - Allgeyer, op. 77 - Joachim, op. 79 - Elisabeth von Herzogenberg, op. 82 - Henriette Feuerbach, op. 83 - Marxsen -, bleibt diese Sonate ohne Widmung. Kalbeck hat darauf aufmerksam gemacht²¹, daß Brahms das "Sonaten-sündengeld"²² in Höhe von dreitausend Mark einem Finanzfonds zuleiten läßt, den Freunde und Verehrer für Clara Schumann gebildet haben, wünscht aber ungenannt zu bleiben: "Wegen des Schumann-Geldes wünsche ich gewiß nicht, daß mein Name genannt wird. Ich finde, das sollte überhaupt bei derlei Sachen nicht sein, sonst ist es nicht hübsch."²³

Die fehlende Widmung ließe sich eventuell als spezifische und für Brahms in einer solchen Form nicht ungewöhnliche Reaktion erklären. Gewiß deutet Brahms einmal Elisabeth von Herzogenberg an, er habe daran gedacht, ihr die Sonate zu widmen, sei aber wieder davon abgekommen: "In Salzburg wollte sie uns allen doch nicht so recht gefallen?"²⁴ Offensichtlich drückt Brahms der Freundin gegenüber Enttäuschung dar-

über aus, daß sie sich anlässlich des Salzburger Durchspielens noch nicht mit der Sonate befreunden konnte.

Über die Widmungsfrage hat sich Brahms mehrfach geäußert: "Unter allen Umständen scheint mir nun die Widmung eines Werkes das ehrenvollste und freundlichste Geschenk, das gegeben und empfangen werden kann", bekennt er Ernst Rudorff.²⁵ Ein Jahr später äußert er sich widerspruchsvoll: "Mir sind Zueignungen von Geistesprodukten immer etwas Ernstes (obwohl ich selber es auch selten ernst damit gemeint habe)."²⁶ Aber zur Zeit der Entstehung der G-Dur-Sonate schreibt er an Bernhard Scholz: "Lieber Freund, es gibt gar kein besseres Geschenk, als eine Widmung."²⁷ Daß ihm Widmungen ernst waren, geht auch aus der Sorgfalt hervor, mit der er beharrlich um die Formulierung der Widmung von op. 74 an Spitta ringt. Die Sonate, op. 78, scheint ihm durch die zugrunde gelegte Melodie genügend deutlich adressiert zu sein, wie ja auch die folgende Sonate für Violine und Klavier, A-Dur, op. 100, keine Widmung trägt - die dem ersten Satz dieser Sonate als Themen dienenden oder einverleibten Melodien weisen zweifelsfrei auf Hermine Spies, so daß sich für Brahms auch hier eine Widmung erübrigt, wie er sie in der dritten Sonate, die keine derartigen Beziehungen erkennen läßt, an Hans von Bülow vermutlich deutlich auszusprechen sich genötigt sieht. Dürfen wir auch die Widmungsfrage nicht überbewerten, erhält sie doch im Zusammenhang aller menschlichen Umstände ein gewisses Gewicht.

Brahms selbst meint angesichts der subjektiven Poesie, die die Sonate erfüllt, sie taue noch weniger für die Öffentlichkeit als er selber.²⁸ Billroth empfindet ebenso die außerordentlich intim-persönliche Sphäre: "Im Konzertsaal kann ich sie mir vorläufig nicht denken; die Empfindungen sind zu fein, zu wahr und warm, die Innerlichkeit zu herzlich für die Öffentlichkeit."²⁹

Fassen wir zusammen: Die Grundlage der "Regenlieder", die Verwendung von Claras "schwärmerisch geliebter Melodie", die Krankheit und der Tod Felix Schumanns, die fehlende bzw. verschwiegene Widmung, die von Autor und Freund gleichermaßen verspürte Intimsphäre lassen die Sonate als Pendant zur späteren "Nänie" erscheinen, die Brahms nach dem Tode des ihm befreundeten Malers Anselm Feuerbach dessen Mutter widmet, ohne daß er ihr zum Verlust des Sohnes kondoliert hätte. In der Sonate liegt ein Werk höchst persönlicher Aussage vor, das nur vor einem menschlichen Hintergrund verständlich wird, den wir als tiefe innere Anteilnahme am Schicksal des Patenkindes, des noch tastenden, aber schon ausgreifenden jungen künstlerischen Geistes erspüren. Hier mag das auslösende Moment des Schöpferischen zu finden sein, vor diesem menschlichen Hintergrund nur wird der Wunsch verständlich, "ein kleines Andenken" für Felix zu schaffen und der Mutter, der lebenslang verehrten und geliebten Freundin, stillschweigend zu dedizieren.

Versuchen wir von hier aus Rückschlüsse auf die gedankliche Konzeption zu ziehen. Die formale Konzeption wurde umrissen. Zweiter und dritter Satz bilden nicht nur im Verzicht auf überkommene instrumentale Gestaltungsprinzipien eine innere, organische Einheit. Im Adagio setzt sich eine volksliedhaft schlichte Weise gegen einen von Auseinandersetzung erfüllten "Trauermarsch" durch, wie Kalbeck wohl berechtigt unseren B-Teil nennt.³⁰ Vermag die erste Strophe das unentschiedene Gegeneinander von Lied und Trauermarsch noch nicht zu lösen, so zeugen Orgelpunkt und Augmentation von einem beruhigt-beruhigenden Abgesang, der wohl nicht zufällig an Schuberts Todessymbolik gemahnt. Der Ausklang mit dem gefestigten Organismus des Liedgedankens deutet auf Trost und Überwindung. Für den Orgelpunkt bleibe jedoch nicht unerwähnt, daß wir ihm vielleicht zu tiefe Bedeutung beimessen, hat doch Clara Orgelpunkte geliebt, worauf Brahms noch später bewußt Rücksicht nimmt: "Ich kenne Deine alte Schwäche für Orgelpunkte."³¹

Der Finalsatz kommentiert durch Aufgreifen des Adagio-Liedes als Ziel der gedanklichen Entwicklung, daß Brahms mit dieser Melodie wohl Jugend, Leben, Weiterleben meint. Auch hier bewirkt das Lied demzufolge Festigung der seelischen Haltung und Aufhebung der Widersprüche. So dürfen wir in dieser Sonate ein Kunstwerk sehen, das trotz seines requiemartigen Charakters nicht nur trösten will, sondern in seiner Aussage weiter weist.

Der Trostcharakter der Brahms'schen Musik ist immer wieder hervorgehoben worden, und zweifellos zu Recht. Angesichts einiger Werke erscheint eine solche Sicht dennoch zu einseitig. Die in den beiden Sätzen der Violinsonate beobachtete Neigung und Absicht zu Ausgleich und Überwindung, bestätigt Brahms auch in anderen Werken. Es handelt sich vor allem und erfreulicherweise um Vokalwerke, deren Texte uns derartige Deutung ermöglichen. Die "Nänie" schließt entgegen Schiller "Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich!", die "Alt-Rhapsodie" endet entgegen Goethe nicht mit der Verzweigung des "Abseiters", sondern mit der Anrufung der Liebe. Das "Schicksalslied" erhält einen musikalischen Schluß, der sich entgegen Hölderlin bemüht, die Ausweglosigkeit des Menschengeschlechtes zu überwinden. Hier erfahren wir von Brahms selbst, daß er die Umkehrung der Aussage bewußt vorgenommen hat, da ihm der Dichter die Hauptsache ungesagt ließ.

Dehnen wir solche Ergebnisse auf die Instrumentalmusik aus, scheinen Violinsonaten wie auch dritte Sinfonie nicht resignativ zu enden, sondern Analoges zu bekunden. Wir erkennen in der musikalischen Mitteilung aktivere Haltung des Komponisten, als man ihm lediglich unter Betonung des gewiß auch vorhandenen resignativen Zuges im Brahms'schen Charakter und Schaffen zuzuerkennen geneigt ist. Daß sich überzeugend im Kunstwerk Lebensauffassung niederschlägt, die auch dem Künftigen ihr Recht zuerkennt und den Willen für die Zukunft weckt, weist aus, wie Brahms das zutiefst Persönliche dennoch Umfassenderem einzufügen weiß. Er vertritt auch später gegenüber der an der Gegenwart verzweifelnden Clara die Auffassung: "Man ist vielleicht undankbar, wenn man über das, was uns schwindet, ganz auf das vergißt, was uns und zu unserer Freude heranwächst." 32

Anmerkungen

- 1 Billroth und Brahms im Briefwechsel, Berlin und Wien 1935, S. 371, S. 372, Fußnote 4.
- 2 C. Schumann, J. Brahms, Briefe aus den Jahren 1853-1896, ... hrsg. v. B. Litzmann, Bd. II, Leipzig 1927, S. 174.
- 3 K. Giebeler, Die Lieder von Johannes Brahms, Diss., Münster 1959, S. 10.
- 4 Billroth-Briefwechsel, a. a. O., S. 283.
- 5 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Otto Dessoff, hrsg. v. C. Krebs, Berlin 1922, S. 218.
- 6 H. Hollander, Der melodische Aufbau in Brahms' "Regenlied"-Sonate, in: NZfM I, 1964, S. 5ff.
- 7 Johannes Brahms' Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock, hrsg. v. M. Kalbeck, Bd. II, Berlin 1917, S. 128.
- 8 Billroth-Briefwechsel, a. a. O., S. 284.
- 9 G. Jenner, Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler, Marburg 1905, S. 61.
- 10 Simrock-Briefwechsel, a. a. O., Bd. II, S. 128.
- 11 I. Fellinger, Brahms' Sonate für Pianoforte und Violine op. 78, ein Beitrag zum

- Schaffensprozeß des Meisters, in: *Mf XVIII*, 1965, S.22 (vgl. auch das Faksimile vor S.16).
- 12 C.-Schumann-Briefwechsel, a.a.O., Bd. II, S.23.
 - 13 Ebd., S.25.
 - 14 M. Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. III, 1. Halbbd. 1874-1881, Berlin ³1922, S.186.
 - 15 Ebd., S.189; so auch Fellinger, a.a.O., S.14.
 - 16 Dessoff-Briefwechsel, a.a.O., S.218 (September 1879).
 - 17 Ebd., S.217.
 - 18 C.-Schumann-Briefwechsel, a.a.O., Bd. II, S.173.
 - 19 Ebd., S.174f.
 - 20 Ebd., S.177.
 - 21 M. Kalbeck, a.a.O., S.192, Fußnote 2.
 - 22 Simrock-Briefwechsel, a.a.O., Bd. II, S.130.
 - 23 Ebd., S.131.
 - 24 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, hrsg. v. M. Kalbeck, Bd. I, Berlin ²1908, S.105.
 - 25 Brahms-Briefwechsel, hrsg. v. W. Altmann, Bd. III, Berlin 1908, S.149.
 - 26 Ebd., S.30.
 - 27 Ebd., S.219.
 - 28 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, hrsg. v. A. Moser, Bd. II, Berlin 1912, Nr. 385.
 - 29 Billroth-Briefwechsel, a.a.O., S.286, Fußnote 3.
 - 30 M. Kalbeck, a.a.O., S.192.
 - 31 C.-Schumann-Briefwechsel, a.a.O., Bd. II, S.526.
 - 32 Ebd., S.455.

Jürgen Mainka

KLANGAUFNAHME UND MUSIKALISCHES SCHRIFTZEICHEN - GEDANKEN ZU NOTATION UND TRADITION IN DER MODERNE

Nachdem etwa zwei bis drei Jahrhunderte lang Fragen der Notation für den europäischen Musiker eine untergeordnete Rolle spielten, in den letzten hundert Jahren fast ausschließlich Objekt des Musikhistorikers waren, sieht sich in letzter Zeit die praktische Musikausübung in einer Weise mit ihnen konfrontiert, die manchen an die Epoche eines Petrus de Cruce oder Philippe de Vitry erinnern mag. Auf der anderen Seite gewinnt die elektroakustische Fixierung von Musik, das Phonogramm, in den nahezu hundert Jahren seit den Erfindungen Edisons und Berliners ¹, bei der Rezeption, und nun auch bei der Produktion von Musik, eine im Verhältnis zur schriftlichen Notation stets größer werdende Bedeutung. Man wird diesen Erscheinungen und ihren beiderseitigen Beziehungen Aufmerksamkeit zu widmen haben.

Historisch gesehen ist Notation zunächst konservativ intendiert, konservativ in des Wortes ursprünglicher Bedeutung. Das Trinklied auf dem Grabstein des Seikilos, die Anleitungen zum Vina-Spiel in der Kudimialalay-Inschrift, ähnlich Abbildungen ägyptischer Cheironomen, erscheinen in Stein gehauen. Mögen hier magische, totemistische Aspekte vielleicht noch eine Rolle spielen, jene Denkmäler sind Objektivationen und als solche Objektionen. Der Versuch des Unabhängig-Machens von Zeit und Gesellschaft läßt eine